

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРИУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПРИКЛАДНИХ
СТУДІЙ**

До захисту допустити:

в.о.зав. кафедри

 Олена ПЕДЧЕНКО

18 листопада 2025 р.

**ОСОБЛИВОСТІ ПОСТМОДЕРНОЇ НЕОГОТИКИ У РОМАНІ
Е. КОСТОВОЇ «ІСТОРИК»**

Кваліфікаційна робота
здобувача вищої освіти другого
(магістерського) рівня вищої
освіти
освітньо-професійної програми
«Англійська мова, зарубіжна
література та компаративістика»
Амбера Артура Юрійовича

Науковий керівник:

Городнюк Наталія Андріївна

д. філол. н., доцент, професор кафедри англійської філології

Рецензент:

Кулакевич Людмила Миколаївна,

д. філол. наук, професор, професор кафедри іноземної філології та перекладу
Українського державного університету науки і технологій

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою 95 А Відмінно

Секретар ЕК Наталія БОРИСОВА

« 15 » грудня 2025 р.

**МАРИУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

Рівень вищої освіти: «Магістр»

Шифр та назва спеціальності: 035 «Філологія»

Освітньо-професійна програма: Англійська мова, зарубіжна література та компаративістика

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
Англійської філології та прикладних
студій
к.філ.н., доцент, Педченко О.В.

(підпис) (ПІБ завідувача кафедри)

«__» _____ 20__ р.

ПЛАН ВИКОНАННЯ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Амбера Артура Юрійовича

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема роботи – «Особливості постмодерної неоготики у романі Е. Костової «Історик»»

д.філол.н., доцент, професор Городнюк Наталія Андріївна

Керівник роботи _____,
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом Маріупольського державного університету від «__» _____ 20__ р. №__

2. Строк подання здобувачем роботи 25 листопада 2025 р.

3. Вихідні дані до роботи (мета, об'єкт, предмет)

Мета дослідження полягає у комплексному вивченні постмодерної неоготики в романі «Історик», що передбачає з'ясування способів адаптації класичних готичних мотивів до сучасних культурно-філософських реалій.

Об'єктом дослідження є роман Елізабет Костової «Історик», який демонструє, як класичні готичні мотиви та образи інтегруються в сучасний дискурс. Зокрема, вампірська тематика, а також архітектурні та сакральні компоненти, набувають нового звучання через

інтертекстуальні зв'язки, іронію та самоосмислення. Аналіз цього роману дає змогу показати, як постмодерністські тенденції трансформують традиційну готику, роблячи її потужним інструментом для інтерпретації сучасних реалій.

Предметом дослідження є специфіка постмодерної неоготики у творі «Історик», зокрема художні засоби, що засвідчують перехід від традиційних готичних форм до постмодерного переосмислення історії, психології персонажів та культури загалом. Увага зосереджена на аналізі архітектоніки сюжету, історичних та міфологічних нашарувань, а також на тому, як письменниця використовує готичні символи для створення атмосфери напруги – визначальної риси неоготики.

4. Зміст роботи (перелік питань, які потрібно розробити)

Розділ 1. Теоретико-методологічні засади вивчення постмодерної неоготики.

Розділ 2. Художні особливості постмодерної неоготики у романі Е. Костової «Історик».

Розділ 3. Художній образ як засіб створення неоготичної атмосфери у романі Е. Костової «Історик».

5. Дата видачі завдання _____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Огляд теоретичного матеріалу, складання списку літератури.	02.12.2024 – 20.01.2025	
2	Підготовка Вступу	21.01.2025 – 05.02.2025	
3	Підготовка розділу 1	06.02.2025 – 20.03.2025	
4	Підготовка висновків до розділу 1	21.03.2025 – 28.03.2025	
5	Підготовка розділу 2	29.03.2025 – 10.05.2025	
6	Підготовка висновків до розділу 2	11.05.2025 – 18.05.2025	
7	Підготовка розділу 3	19.05.2025 – 10.07.2025	
8	Підготовка висновків до розділу 3	11.07.2025 – 20.07.2025	
9	Підготовка загальних висновків	21.07.2025 – 05.08.2025	
10	Оформлення списку використаних джерел	06.08.2025 – 20.08.2025	
11	Підготовка тез за темою роботи	21.08.2025 – 10.09.2025	

12	Завершальне редагування, підготовка до подання	11.09.2025 – 05.10.2025	
13	Подання роботи на кафедрі	до 10.10.2025	

Здобувач

_____ Амбер А.Ю.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Науковий керівник роботи

_____ Городнюк Н.А.
(підпис) (прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОСТМОДЕРНОЇ НЕОГОТИКИ.....	10
1.1. Історичний розвиток неоготики як літературного напрямку	10
1.2. Постмодернізм як культурно-філософський феномен.....	18
1.3. Еволюція неоготичних мотивів у постмодерній літературі	26
Висновки до розділу 1	34
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОСТМОДЕРНОЇ НЕОГОТИКИ У РОМАНІ Е. КОСТОВОЇ «ІСТОРИК».....	36
2.1. Архітектоніка сюжету: готичні елементи в постмодерній інтерпретації 36	
2.2. Історичні та міфологічні виміри роману: роль готичних тем у відтворенні історії та міфу	44
2.3. Психологічний портрет персонажів у контексті пошуку істини	52
Висновки до розділу 2	60
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ НЕОГОТИЧНОЇ АТМОСФЕРИ В РОМАНІ Е. КОСТОВОЇ «ІСТОРИК».....	62
3.1. Образ Дракули як символ темних сил у розвитку сюжету.....	62
3.2. Архітектурні та сакральні образи: роль церков і монастирів у формуванні готичної напруги.....	70
3.3. Географічні образи як простір для розгадки таємниць і пошуку істини	78
Висновки до розділу 3	86
ВИСНОВКИ.....	88
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	90

ВСТУП

Тема постмодерної неоготики у світовій літературі сьогодні набуває особливої актуальності, оскільки поєднання класичних готичних елементів із новаторськими постмодерними підходами відкриває нові перспективи в осмисленні культурних і літературних змін.

Специфіка розвитку постмодернізму як мистецького феномену привертала увагу багатьох українських і зарубіжних учених, таких як: І. Гассана, У. Еко, М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дерріди, Д. Фоккеми, Л. Гатчен, Р. Барта, Ю. Крістєвої, Н. Маньковської, Г. Сиваченко, О. Якимовича, Д. Затонського, Т. Денисової, Т. Гундорової, Т. Гребенюк, Л. Лавриновича, І. Старовойта та ін. Водночас творчість багатьох сучасних представників цього напрямку, зокрема творчість американської письменниці Елізабет Костової, досі залишається маловивченою.

Постмодернізм як культурно-філософський феномен суттєво вплинув на розвиток літератури ХХ століття, у тому числі й на неоготику, яка набула нового змісту й інтерпретацій у світлі сучасних культурних процесів. У цьому контексті роман Е. Костової «Історик» виступає цікавим об'єктом дослідження, адже він гармонійно поєднує традиційні готичні елементи з постмодерними нарративними прийомами, допомагаючи краще зрозуміти природу неоготики через призму постмодернізму.

У романі «Історик» багаторівневі наративи переплітають минуле із сучасністю, створюючи діалог між різними епохами й вибудовуючи унікальний простір для роздумів про історію, ідентичність та природу зла. Звичний для класичної готики мотив пошуку й розкриття таємниці, постає у філософському вимірі, висвітлюючи проблеми меж об'єктивного пізнання й моральної відповідальності особистості. Костова інтегрує у текст різноманітні культурні коди – від середньовічних легенд до модерністських роздумів, що відповідає одному з головних принципів постмодернізму – стиранню межі між реальним і вигаданим.

Характерною рисою постмодерної неоготики в романі є метатекстуальність – процес читання історичних документів і реконструкція подій стають частиною сюжету, підкреслюючи двозначність самої істини. Водночас готична атмосфера твору формується за допомогою локацій – бібліотек, архівів, церков, монастирів. Ці місця не просто виступають фоном, а й набувають символічного статусу «учасників» дії, втілюючи тягар минулого, що невідворотно впливає на сучасність.

Твір також порушує екзистенційні питання протистояння науки та міфу, раціонального та надприродного. Така дихотомія притаманна постмодерній неоготиці, яка не тільки відроджує естетику жаху, а й включає її в ширший дискурс про культурну пам'ять, межі пізнання та етичні виклики. Унаслідок цього «Історик» демонструє, як поєднання готичних кодів із постмодерними стратегіями формує багатосаровий текст, що формує інтелектуальну складність із впливом на емоції читача. Синтез архаїчного і сучасного відкриває шлях до нових форм і тлумачень художнього твору.

Актуальність дослідження зумовлена потребою проаналізувати нові вияви постмодерної неоготики, яка, поєднуючи старі й нові елементи жанру, пропонує оригінальні інтерпретації культурної спадщини та різноманітних міфологічних структур. Роман «Історик» становить цінний матеріал для вивчення не лише його художніх особливостей, а й широкого соціокультурного виміру, що передбачає осмислення культурної пам'яті, міфології та зв'язку між історією і сучасністю.

Неоготика, яка спочатку виникла як реакція на раціоналізм Просвітництва, у постмодерну епоху зазнала істотних змін. Якщо для класичної традиції характерні мотиви темряви, страху, смерті й містики, то в постмодерній варіації ці елементи набувають іронічного та метатекстуального забарвлення, що докорінно змінює їхнє функціонування в межах жанру. Таке переосмислення втілюється у творах, де готичні образи стають знаряддям для роздумів про культурну ідентичність, колективну пам'ять та фундаментальні філософські проблеми.

Об'єктом дослідження є роман Елізабет Костової «Історик», який демонструє, як класичні готичні мотиви та образи інтегруються в сучасний дискурс. Зокрема, вампірська тематика, а також архітектурні та сакральні компоненти, набувають нового звучання через інтертекстуальні зв'язки, іронію та самоосмислення. Аналіз цього роману дає змогу показати, як постмодерністські тенденції трансформують традиційну готику, роблячи її потужним інструментом для інтерпретації сучасних реалій.

Предметом дослідження є специфіка постмодерної неоготики у творі «Історик», зокрема художні засоби, що засвідчують перехід від традиційних готичних форм до постмодерного переосмислення історії, психології персонажів та культури загалом. Увага зосереджена на аналізі архітектоніки сюжету, історичних та міфологічних нашарувань, а також на тому, як письменниця використовує готичні символи для створення атмосфери напруги – визначальної риси неоготики.

Мета дослідження полягає у комплексному вивченні постмодерної неоготики в романі «Історик», що передбачає з'ясування способів адаптації класичних готичних мотивів до сучасних культурно-філософських реалій.

Для досягнення мети окреслено такі **завдання**:

- 1) проаналізувати історичний розвиток неоготики як літературного напрямку, її основні етапи становлення та перетворення в контексті постмодернізму;
- 2) визначити специфіку постмодернізму як культурно-філософського феномену;
- 3) з'ясувати, як трансформуються готичні мотиви у постмодерній літературі на прикладі роману «Історик» у контексті змін у суспільстві, культурі та філософії;
- 4) дослідити архітектоніку сюжету й психологію персонажів роману через призму постмодерного підходу до готики;
- 5) розглянути неоготичну специфіку образності твору та хронотоп.

Методи дослідження передбачають застосування історико-типологічного, психоаналітичного, структурно-семіотичного та інтертекстуального підходів, поєднання яких дає змогу досягнути комплексності й багатоплановості аналізу.

Наукова новизна роботи полягає у формуванні теоретичної основи для розгляду постмодерної неоготики як окремого напрямку через уточнення її концептуальних засад у світлі сучасної літературної теорії.

Теоретична значущість дослідження полягає у розширенні та поглибленні наукових уявлень про постмодерну неоготику як феномен сучасної літератури. Аналіз роману Е. Костової «Історик» не лише сприяє глибшому розумінню її літературної спадщини, але й демонструє значення твору як одного з визначних прикладів інтеграції традиційної готики у постмодерний контекст. Це дослідження відкриває нові можливості для осмислення сучасної літератури та її жанрових трансформацій.

Практична цінність отриманих результатів полягає у можливості застосовувати їх під час викладання теорії літератури та історії американської літератури ХХ ст., під час розробки лекцій і семінарів, а також при написанні рефератів, курсових і кваліфікаційних робіт.

Апробація результатів роботи. Основні положення та висновки наукового дослідження оприлюднено на науково-практичних конференціях: ІV Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «*Scientific Research and Innovation*», 3-4 квітня 2025 р., м. Дніпро; ІІІ Міжнародна науково-практична онлайн конференція молодих науковців «*Languages and Literatures in a Cross-Cultural Perspective*», 13-14 листопада 2025 р., м. Київ; VІ Міжнародна науково-практична конференція «*Феномен культури постглобалізму: культурна демократизація, креативні простори та культурні політики*», 27-28 листопада 2025 р., м. Київ.

Структура магістерської роботи складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (57 джерела). Загальний обсяг становить – 94 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОСТМОДЕРНОЇ НЕОГОТИКИ

1.1. Історичний розвиток неоготики як літературного напрямку

Становлення готичної прози в англійській словесності другої половини XVIII ст. ознаменувало появу нового жанрового різновиду, який дослідники характеризують як «літературу таємниць і містичного жаху».

Лексема «*готика*» первісно застосовувалася для означення архітектурних творінь, що характеризувалися «моторошною величністю».

Етимологія терміна пов'язана із середньовічним архітектурним стилем, який у XII–XVI століттях став провідним у Західній та Центральній Європі та поступово витіснив романську традицію.

Слово «*готика*» походить від назви готів – східногерманських племен, які у IV–VI століттях суттєво впливали на політичні й культурні процеси Європи та сприяли переходу від античної до середньовічної культури.

Термін «*готичний*» уперше з'явився 1518 року в листі Рафаеля до папи Лева X, а пізніше його популяризував італійський художник і письменник Джорджо Вазарі. Він називав готику «варварським» і «жахливим» стилем, який, символізував, на його думку, занепад античної гармонії. В Італії готику сприймали як загрозу відродженню класичних ідеалів, а її вплив на романське мистецтво трактували як причину розпаду античного світу та його цінностей [57].

У другій половині XVIII століття в Британії зростає інтерес до середньовічної культури – її містики, символізму та монументальних споруд, а водночас виникають романтичні течії, що протиставляють себе раціоналізму Просвітництва та зосереджуються на внутрішньому світі людини.

Літературна готика тяжіла до світоглядної позиції, що передбачала відступ від логічних, перевірених канонів усталеної класичної словесності. За

спостереженням О. Білоус, готичний роман функціонує як «форма авторської та читацької еміграції у світ чарівності та фантасмагорій, яких бракує раціоналістичній дійсності» [3].

Творці готичних романів черпали натхнення з ідеологічних і естетичних джерел європейського Середньовіччя: величних соборів і замків Франції та Англії, фортець Італії та Іспанії, а також похмурих архітектурних візій, подібних до гравюр Дж. Б. Піранезі. Ці образи формували атмосферу таємниці, страху й піднесеної руїни, що стали знаковими для готичної літератури XVIII століття.

Питання про походження літературної готики залишається дискусійним. Загальновизнаною є думка про те, що готика бере початок з публікації Горация Волпола «Замок Отранто» (1764), а завершенням епохи вважається роман Чарльза Метьюріна «Мельмот-блукач» (1820).

Сучасні дослідники, зокрема Юлія Крістева, Девід Пантер і Кетрін Спунер, розглядають готику як важливий механізм культурної рефлексії, що дозволяє суспільству артикулювати та осмислювати свої найглибші страхи і тривоги. Готична література виконує катарсичну функцію, надаючи безпечний простір для переживання екстремальних емоцій.

Е. Нап'є пропонує визначення готичного роману як «стандартизованої, абсолютно формульної системи створення певної атмосфери, в якій страх і жах у читача викликаються передбачуваними способами» [56]. С. Решетуха окреслює в готичному романі дві лінії: емблему середньовіччя як епохи та опис жахів [20].

Важливо зазначити, що формульність готичного роману, на яку вказує Е. Нап'є, є не недоліком, а радше специфічною рисою жанру. Повторюваність певних мотивів, образів і ситуацій створює впізнаваний готичний код, що дозволяє авторам ефективно впливати на емоційний стан читача.

Дж. Ватт дійшов висновку про розмитість класифікації літературної готики вже з 1790-х років [56]. Е. Біркгед переконана, що через півстоліття після публікації «Замку Отранто» Г. Волпола (1764), готичний роман вже

сформувався як жанрове явище, став популярним і був поглинутий іншими жанровими формами та експресіями, через що втратив самобутність [30]. Деякі дослідники вважають, що починаючи з «Нортенгерського абатства» Джейн Остен (1817), роман жахів зазнав численних повторів, стилізацій, не запропонував нічого нового, тому у 20-30-х роках ХІХ ст. припинив існування, попри те, що Й. В. Гете, Ф. Шиллер, Е. Т. А. Гофман, П. Меріме, Ч. Діккенс, Р. Л. Стівенсон та інші перебували під його впливом.

У класичний період розвитку готичного роману остаточно утвердилися ключові жанрові ознаки та провідні мотиви.

Проте визначальні структурні елементи готичного роману залишалися стабільними. І. Качуровський виділяє найтиповіші з них: замки, руїни, покинуті старі будівлі, кладовища й підземелля, дикі гірські та лісові місцевості [11].

Р. Майл визначив існування готики в таких категоріях: географічні риси (ніші, руїни, каміння, Альпи, чорна долина, чорна вежа, примарна печера); архітектурні (монастир, замок, абатство, жіночий монастир, старовинний дім); генеричні показники (історичний роман, легенди, казки, спомини, традиції); привиди та їх аналоги (видіння, примари, фантоми, провидці, чаклуни, чарівники, некроманти, відьми); екзотичні власні імена (Манфред, Едвард де Курсі, Вольфенбах); родові або історичні фігури (чернець, демон, лицарі, королівські в'язні, менестрель, герцог Кларенс, леді Джейн Грей, Джон Гонт) [48].

Д. Кавальєро запропонував своєрідну схематичну карту готики, у якій поєднав різні рівні її проявів. Він виокремлює географічні опозиції (північний варваризм і англійська прямолінійність), ідеологічні контрасти (від архаїчного безладу до сучасної дисципліни, від середньовічної темряви до протестантизму, від аристократизму та феодалізму до буржуазності й капіталізму), а також психологічні, фізичні та стилістичні характеристики, що охоплюють страх і меланхолію, відразу й гротеск, перебільшення та сюрреалістичні ефекти. Попри певну неповноту (зокрема, ігнорування

гендерних аспектів), ця модель окреслює багатозаровий простір дискурсів, які формують семантику готики [34].

Гендерний аспект готичної літератури заслуговує на особливу увагу. Феміністичні дослідниці, зокрема Елен Моєрс, Сандра Гілберт і Сюзан Губар, продемонстрували, що готичні тексти відображали та проблематизували соціальні ролі жінок у патріархальному суспільстві [45]. Образ «дівчини в скрутному становищі» часто маскував глибші питання жіночої суб'єктності та боротьбу за самовизначення. Сучасна неоготика активно переосмислює гендерні стереотипи, створюючи сильних жіночих персонажів, котрі не є пасивними жертвами, а активними творцями власної долі.

І. Денисюк вказує на виразні структурні ознаки роману жахів: триєдині жанротворчі атрибути – таємничість, жах, напруження. Він цитує польського літературознавця В. Островського: «Готичним романом, або романом жахів, називають твір, тлом якого зазвичай є середньовічний замок, старе абатство або самотній та понурий дім. Героя, часто аристократичного злочинця, оточує атмосфера таємничості, а героїнею є молода невинна дівчина, оточена інтригами, небезпеками й атмосферою жаху за участі або принаймні за позірної співучасті надприродних сил. Інші мотиви готичного роману – помста, романтичне кохання з перешкодами й розкриття справжнього походження героя, що кардинально змінює ситуацію. Наприкінці твору добро тріумфує, або зло принаймні карається» [5].

Твори, зокрема «Замок Отранто» (1764) Горація Волпола, «Удольфські таємниці» Анни Редкліфф (1794), «Чернець» Метью Льюїса (1796), заклали фундамент готичної поетики, акцентуючи на надприродному, таємничому і жахливому. Особливо значущою постаттю стала Анна Редкліфф, яку критики титулюють «видатною майстринею готичного жанру», творцем моделі «раціональної готики», де містичні явища врешті-решт отримують логічне обґрунтування [52].

Однак встановлення конкретної фінальної межі готичної традиції створює для критиків дилему необхідності нових категорій, що продовжують

готичну спадщину. З одного боку, дослідники Монтегю Саммерс, Едіт Біркгед, Роберта Майо та Девендра Варма стверджують про завершення готики як літературного жанру у 1820 р. З іншого боку, критики Девід Пантер, Франц Поттер, Кетрін Спунер переконані, що готика не припинила існування, а еволюціонувала, адаптуючись до відображення різноманітних реалій. На їхню думку, період 1764-1820 рр. належить до класичної готики, тоді як такі твори, як «Франкенштайн, або Сучасний Прометей» Мері Шеллі (1818), «Падіння дому Ашерів» Едгара По (1839), «Буремний перевал» Емілі Бронте (1847), «Дядько Сайлас» Шерідана Ле Фаню (1864), не є поверненням до класичних зразків, а являють собою природну еволюцію жанру [52].

Вікторіанська готика розвивалася від традицій XVIII століття, включаючи мотиви таємниць, надприродного, божевілля, роздвоєння особистості, родові прокляття та психологічний і фізичний жах. Ці риси готики зазнали впливу вікторіанських уявлень про смерть і наукового прогресу, зокрема теорії еволюції Дарвіна та концепції атавізму, що додавало текстам відчуття реалістичності та напруження. Посилена увага до зазначених аспектів спричинила появу романів, таких як «Остання людина» Мері Шеллі (1826), «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» Роберта Стівенсона (1886) або «Машина часу» Герберта Веллса (1895). У XX ст. це породило народження наукової фантастики, антиутопічної прози та масової літератури.

Друга хвиля готичної прози 1820-1890 рр. показує, як готичні елементи змінювались і інтегрувались у нові літературні жанри. У цей час відбувається психологізація готики, де акцент переміщується із зовнішніх жахів на внутрішні конфлікти персонажів. Особливо показовим є роман Мері Шеллі «Франкенштайн» (1818), який синтезував готичні мотиви з науково-фантастичними елементами, започаткувавши новий напрям літератури жахів.

Період декадансу 1890-х років характеризується романами, як «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» Роберта Стівенсона (1886),

«Портрет Доріана Грея» Оскара Вайльда (1891), «Поворот гвинта» Генрі Джеймса (1898) та «Дракула» Брема Стокера (1897).

На початку ХХ століття з'явилася тенденція відходу від готичних мотивів та інших вікторіанських традицій. Модернізм розглядався як несумісний із готичною прозою. Проте Вірджинія Вулф зауважила: «Саме примари – ті, у присутності яких ми здригаємося, а не тлінні тіла баронів чи підземні махінації мумій» [44], що свідчить про перегляд готичних понять, вказуючи на модерністське розуміння готики як внутрішньої драми, а не зовнішньої вистави.

Готичні риси можна віднайти навіть у високому модернізмі, наприклад, у збірці Джеймса Джойса «Дублінці» (1914) через гнітючі похмурі міські вулиці й корумпованих священиків; у повісті Джозефа Конрада «Серце півми» (1899), що розгортається в клаустрофобічних джунглях із канібальськими загрозами; або у поемі Т. С. Еліота «Безплідна земля» (1922) з готичними образами ворожок, фатальних жінок і ходячих мерців. Усі ці твори викликають знайомі готичні переживання у новому модерністському ключі.

У постмодерністську епоху готичний роман зазнав істотних змін. Відбувається синтез готичних мотивів та естетики з гротеском, фантастикою і пародією. Водночас інтегруються характерні риси постмодерністської літератури, такі як опис деградації, розпаду світу, екстремальних соціальних і психологічних криз, руйнування та саморуйнування особистості. У цей період виникає новий термін – «неоготика» або «нова готика».

Однак у ХХ ст. готика не лише пережила себе у формі розпорошених готичних рис в інших жанрах, але й продовжила розвиватися як самостійний жанр. Відбувається модифікація традиційних ознак готичного роману в сучасний соціокультурний контекст із посиленням психологічного аспекту. Подібна реструктуризація попереднього готичного контексту в нових соціокультурних умовах представлена у творчості Г. Ф. Лавкрафта, К. Вілсона, К. Е. Сміта.

О. Ю. Білоус зауважує, що в американській літературі останньої третини ХХ ст. характерними рисами є творче переосмислення та пародіювання жанрових доміант, окремих стереотипів і кліше, що склалися в межах цієї літературної традиції; різноманітні типи інтертекстуальних зв'язків із класичними зразками жанру; ускладненість просторово-часових структур і нарративних моделей; акцентування кризових станів людської психіки [3].

Г. Ф. Лавкрафт майстерно синтезував готичний жах із реальністю «Срібний ключ» (1926), «Таємничий будинок у туманних висотах» (1931). Його протагоністи вільно переміщувалися між реальним та уявним художнім простором, крім того, фантастичний відтінок подій усував необхідність мотивування несподіваних змін локації та дії. Саме у творчості Лавкрафта англо-американська готична традиція свідомо й цілеспрямовано розвивалася, отримала художнє переосмислення та зазнала трансформації, внаслідок чого сформувався неоготичний літературний канон, який через низку ідейно-естетичних, історично-культурних обставин залишився на периферії літературного процесу.

Постготична проза кінця ХХ – початку ХХІ ст. характеризується більшою складністю та багатошаровістю. Автори, як-от Тоні Моррісон, Джойс Керол Оутс, Стівен Кінг, переосмислюють класичні готичні мотиви крізь призму соціальних проблем – расизму, гендерної нерівності, екологічних катастроф й технологічного прогресу. Неоготика стає засобом вираження сучасних страхів і тривоги.

Варто зазначити, що Ф. Боттінг негативно інтерпретує готику всіх періодів, який бачить у ній літературу крайнощів: «Її тіні – відчайдушні екстази романтичного ідеалізму та індивідуалізму, жахлива дуальність вікторіанського реалізму та декадансу» [31]. На його думку, твори такого змісту, не лише продукують екстремальні емоції, а й провокують «свято» злочинності заради злочинності. Готичні мотиви пробуджують несвідоме, викликаючи неконтрольовані емоції та страхи, що можуть впливати на

психічний стан, відносини та соціальний порядок. Критик виходив з позицій раціоналізму, не усвідомлюючи сутності жанру [31].

Спостерігаючи, як жанрово-стильовий різновид готики в різні історичні періоди змішується з іншими жанровими утвореннями, об'єднуючись і змінюючись у них, Ф. Боттінг підкреслює її неминучі гібридні форми.

Гібридність готики є не ознакою її слабкості, а навпаки, свідченням її життєздатності та адаптивності. Здатність готичних елементів інтегруватися в різні жанрові форми дозволила готиці зберегти актуальність у різні історичні епохи. Сучасна неоготика демонструє особливо виражену гібридність, поєднуючи традиційні готичні мотиви з елементами наукової фантастики, психологічного трилера, магічного реалізму.

М. Інверсо виокремлює такі риси неоготики: пародійність, закритість, мотив переслідування, жорстокість світу, взаємини між тираном і жертвою, мотив оманливого почуття безпеки [42]. Серед найбільш яскравих представників неоготики варто назвати Мервіна Піка з романом «Горменгаст» (1950), Анджелу Картер з творами «Пекельні машини бажань доктора Гоффмана» (1972) та «Кривава кімната» (1979), Ієна Мак'юєна з романами «Цементний сад» (1978) і «Втіха чужинців» (1981), Патріка Макграта з творами «Павук» (1990) та «Притулок» (1996).

Таким чином, історичний розвиток неоготики демонструє поступову еволюцію від її зародження у другій половині XVIII ст. до сучасної прози XX-XXI ст. Класична готика формувалася на основі середньовічних мотивів. У XIX ст. під впливом вікторіанських ідей, соціальних змін і наукового прогресу жанр трансформувався, інтегруючи психологічні, моральні та соціальні аспекти. У XX-XXI ст. готичні елементи отримали нове життя у формі неоготики, поєднуючи класичні мотиви з фантастикою, психологічним трилером, магічним реалізмом та соціальною проблематикою. Ця еволюція свідчить про здатність жанру адаптуватися до нових культурних та естетичних умов, залишаючись актуальним інструментом для дослідження людської психіки, соціальних конфліктів і моральних дилем сучасного світу.

1.2. Постмодернізм як культурно-філософський феномен

Постмодернізм – це світоглядно-мистецький напрям, що сформувався в другій половині ХХ століття як реакція на модернізм. Він передає атмосферу постіндустріальної доби, де світ сприймається фрагментарно й немає єдиного бачення реальності. Напрямок вирізняється плюралізмом, скептицизмом щодо абсолютних істин і акцентом на множинності інтерпретацій. Такі зміни світогляду суттєво вплинули на літературу та мистецтво.

Термін *«постмодернізм»* вперше згадується в праці німецького філософа Рудольфа Панвіца *«Криза європейської культури»* (1917), проте значного поширення він набув лише наприкінці 1960-х років. Спочатку його застосовували до стильових тенденцій в архітектурі, а згодом – до літератури, живопису та музики. Термін почали використовувати для пояснення культурних і філософських змін другої половини ХХ століття.

У культурному вимірі постмодернізм відображає кризу європоцентризму, зростання мультикультуралізму та глобальні зміни. Він виник як відповідь на травми ХХ століття: дві світові війни, Голокост, тоталітарні режими, що підірвали віру в прогрес і раціональність. Історичні потрясіння призвели до перегляду цінностей і формування парадигми, заснованої на різноманітності.

У філософському світі термін *«постмодернізм»* утвердився завдяки працям Жака Дерріда, Жоржа Батая, Мішеля Фуко та, зокрема, книзі Жана-Франсуа Ліотара *«Стан постмодерну»* (1979). Ці філософи створили основу постмодерністської теорії, поставивши під питання усталені уявлення про істину, реальність і поступ. Їхні ідеї змінили уявлення про текст, знання й мистецтво, задавши новий підхід до літератури.

Жак Дерріда запропонував концепцію деконструкції – методу критичного аналізу, що розкриває внутрішні суперечності та нестабільність будь-якого тексту [53]. Мішель Фуко досліджував механізми влади та дискурсу, демонструючи, як знання формується в соціально-історичних

умовах [49]. Жан-Франсуа Ліотард проголосив «кінець великих наративів» – універсальних пояснювальних схем, що претендували на абсолютну істинність, будь то релігійні, наукові чи ідеологічні, пропонуючи натомість множинність локальних, ситуативних «малих наративів» [46]. Філософські ідеї сформували літературу, орієнтовану на контекстуальні та суб'єктивні смисли. Такий підхід трансформував сприйняття тексту як відкритого простору.

Постмодерністи, спираючись на історичний досвід, втратили віру в можливість змінити чи систематизувати світ, відкинувши ідеологічні ілюзії. Прогрес сприймається як ілюзія, а історія, естетика й мистецтво – як вичерпані. Реальним визнається співіснування всіх форм буття, від найдавніших до сучасних. Цей скептицизм формує парадигму плюралізму, фрагментарності та релятивізму. Скептичне ставлення породило літературу, яка досліджує множинність перспектив, що відображає багатогранність сучасного світу.

Німецький філософ Арнольд Гелен характеризує постмодернізм як синкретичне поєднання всіх стилів [40], а український дослідник Юрій Ковалів називає його як «стиль художнього мислення з еkleктикою, стилізацією, цитуванням, ремінісценціями та алюзіями» [12]. Ці визначення наголошують на вільному поєднанні різних естетичних практик, яке створює складні та багаторівневі тексти.

Постмодернізм як культурний феномен руйнує ієрархію між «високим» і «низьким» мистецтвом, естетизуючи повсякденність. Жан Бодрійяр запропонував концепцію симулякрів і гіперреальності, де копії домінують над оригіналом, а медіаобрази витісняють реальність [2]. Жиль Дельоз і Фелікс Гваттарі розробили теорію номадичної свідомості, що відкидає стабільні ідентичності [36]. Постколоніальна критика переосмислює західний канон із позицій маргіналізованих культур. Ідеї вплинули на літературу, створюючи тексти, які відображають різноманітність голосів. Такі тексти розширюють межі літературного феномену.

На практичному рівні постмодернізм заохочує експерименти з формою та стилем, змінюючи традиційні способи оповіді. Автори комбінують жанри, зміщують часові й просторові перспективи, додають метатекстові коментарі, гру зі смислами та алюзії. Текст стає відкритим, дозволяючи читачеві співтворити значення. Інтерактивність стала ключовою рисою літератури, залучаючи читача до розшифрування текстів. Наприклад, романи Умберто Еко чи Салмана Рушді запрошують читача до гри з інтертекстами.

Постмодернізм змінив природу літературного творення. Автор, за Роланом Бартом, стає «скриптором», а читач – співавтором, який конструює значення тексту. Текст набуває множинності прочитань. Зміна ролі автора й читача породила нові форми, такі як гіпертекстова література. Такий підхід розширив можливості літературної взаємодії [1].

Особливої уваги заслуговує соціально-культурний вимір постмодернізму. Літературні твори цього напрямку піднімають питання ідентичності, влади, соціальної нерівності та культурної пам'яті. Постмодернізм прагне до деканонізації та легітимізації маргіналізованих голосів, включаючи позиції жінок, постколоніальних культур, етнічних та релігійних меншин. Він демонструє, що традиційні цінності і стереотипи не є незмінними, а історія і культура – це поле постійних переосмислень і реконструкцій.

Американський дослідник Іхаб Хассан, який уперше 1971 року використав термін «постмодернізм» щодо літератури, виокремив такі специфічні ознаки літературного постмодернізму: фрагментарність, іронічність, деканонізація, деструкція, карнавалізація, гібридизація, невизначеність, зникнення авторського Я, вільне поєднання жанрів і стилів, відсутність самозаглибленості, принцип творчої гри з читачем [41].

Літературний критик Б. Макгейл розробив концепцію стратегій світотворення в постмодерністській прозі. За його визначенням, постмодернізм є протиставленням онтологічної домінанти епістемологічній, яка панувала в модернізмі. У праці «Постмодерністська художня література»

(1987) Макгейл виділяє чотири типи постмодерністських художніх світів: світ наукової фантастики, світ постмодерністського історичного твору, світ із художнім зонуванням та синхронізованим багатоцвіттям. Критик аналізує особливості творення кожного з цих світів і звертає особливу увагу на постмодерністську інтерпретацію традиційних жанрів, таких як науково-фантастичний та історичний твір [47].

Філософський аспект постмодернізму проявляється у відмові від абсолютних істин та універсальних цінностей. Постмодерністська література відображає світ як множинність перспектив і сенсів, де кожен читач конструює власне значення тексту. Це веде до демократизації культури: будь-який голос, будь-яка позиція можуть бути визнані рівноцінними, а традиційні ієрархії знання і авторитетів підлягають деконструкції.

В основу формотворення й структурування постмодерністських художніх текстів покладено принцип нонселекції (за термінологією Д. Фоккеми). Для автора це передбачає відмову від традиційного цілеспрямованого вибору мовних засобів, а для читача – уникнення спроб створення зв'язної інтерпретації тексту у своїй уяві [38]. Постмодернізм вирізняється свідомим плюралізмом жанрів, мов і стилів, зокрема їхнім гармонійним співіснуванням в одному творі.

Праця американського дослідника К. Неша «Світова постмодерністська проза» (1987), яку автор визначає як «літературний путівник», є ґрунтовним літературознавчо-лінгвістичним дослідженням найпоширеніших тем, мотивів та оповідних стратегій літературного постмодернізму. Основний методологічний підхід Неша базується на протиставленні поетики реалізму та антиреалізму, під яким автор розуміє специфіку постмодерністської прози [51].

Слушною є думка О. С. Переломової: «Плюралізм постмодернізму зумовлює його стилістичну різноманітність, що проявляється у застосуванні різних методів і прийомів, які апелюють до численних культурних просторів... Замість традиційного дискурсу виникає текстуальність без берегів, вільна

пошукова дискурсивність. Текст постає не як стійка замкнена структура, а як гетерогенна безмежність, що має вихід в інші тексти» [19].

Принципи повторюваності та сумісності перетворюються на стиль художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції та алюзії. Митець має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, адже існування мистецтва у попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві з його необмеженим потенціалом серійного відтворення та тиражування.

Постмодернізм у своїй суті не прагне створити нову «правду» або «реальність», а досліджує процеси конструювання реальності у текстах. Він показує, як культурні, історичні та соціальні умови формують наші уявлення про світ, демонструючи, що будь-який наратив завжди частково умовний і контекстуальний. Це дозволяє постмодернізму поєднувати впливи різних культур і епох, роблячи твори більш адаптивними та різноплановими.

Основними рисами постмодернізму є: культ незалежної особистості; потяг до архаїки, міфу та колективного позасвідомого; прагнення поєднати й взаємодоповнити істини (іноді полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій та філософій; бачення повсякденного життя як театру абсурду або апокаліптичного карнавалу; використання підкреслено ігрового стилю для акцентування на ненормальності, несправжності та протиприродності панівного способу життя.

До характерних прийомів належить умисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високий класицистичний і сентиментальний, грубо натуралістичний і казковий тощо; у художній стиль нерідко вплітаються стилі науковий, публіцистичний, діловий), суміш багатьох традиційних жанрових різновидів; сюжети творів часто являють собою замасковані алюзії на відомі сюжети літератури попередніх епох.

Запозичення та перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному та мовному рівнях. Як правило, у

постмодерністському творі присутні образ оповідача, іронічність і пародійність.

Серед перших виразно постмодерністських творів є романи У. Еко «Ім'я Рози» (1980), П. Зюскінда «Запахи» (1985), Д. Апдайка «Версія Роджерса» (1985), Томаса Пінчона «Веселка гравітації» (1973). Вони ілюструють основні риси постмодернізму та вплинули на розвиток літературних традицій у різних країнах.

Постмодернізм як художній напрям у різних видах мистецтва стверджує, що сутність будь-якого тексту полягає не в відображенні дійсності, а в її творенні – причому не однієї, а багатьох дійсностей, які не залежать одна від одної. Ба більше, автор тексту (будь-якого художнього твору) творить не лише від власного суб'єктивного відчуття, а на основі сукупності раніше написаних текстів. Таким чином, постмодернізм руйнує ключові опозиції класичного модернізму – між текстом і реальністю, між реальністю та авторським сприйняттям. Оскільки дійсність, реальність і авторська індивідуальність у традиційному розумінні не існують, залишається лише текст, точніше – інтертекст або гіпертекст.

Текст у постмодернізмі часто складається з поєднаних елементів попередніх творів, утворюючи своєрідну мозаїку. У постмодернізмі автор і твір переосмислюються як частина ширшого культурного контексту, де класичні уявлення про оригінальність стають відносними. Інакше кажучи, мальовнича картина, скульптура, музичний твір, поезія, літературний роман, театр, кіно чи філософська праця – це, по суті, збірка цитат, явних або прихованих.

Постмодернізм зорієнтований передусім на інтертекстуальність; і містить комплекс текстів, побудованих на запереченні логоцентричного світосприйняття, використовуючи будь-які засоби для руйнації стереотипів, вводячи читача в нескінченну гру децентрації (остання є способом існування автора, читача й самого твору).

Варто розрізняти поняття «інтертекст» та «інтертекстуальність» як «результат» і «процес». Інтертекст, на думку О. К. Рябіної, є засобом інтертекстуальності, що формально виявляє зв'язки з текстом-донором і містить його смисловий потенціал [21]. Відтак, інтертекст – це присутність одного тексту в іншому, а інтертекстуальність за Ю. Крістєвою – це процес, що охоплює різні естетичні явища та відношення, які виникають на основі інтертексту [43].

Прикладом інтертекстуальності є роботи Ж. Дерріди, які коментують і переосмислюють різні філософські тексти. У літературі прикладом інтертекстуальності є романи У. Еко, де він майстерно переплітає численні культурні й літературні відсилки. У формі детективу його постмодерністський бестселер «Ім'я троянди» повсякчас спрямовує читача до текстів Аристотеля, Артура Конан Дойля, Хорхе Луїса Борхеса тощо, а уривок зізнання в коханні слугує класичним прикладом інтертекстуальності. У теорії постмодернізму література такого зразка окреслилась як «цитатна» або, у термінології Р. Барта, як «смерть автора» [29]. Цитатність як метод базується на одному з головних принципів постмодерністської естетики – переосмисленні, тобто намаганні надати нового змісту, сенсу відомим істинам, наповнити їх новітнім значенням відповідно до вимог і потреб часу.

Постмодернізм як культурно-філософський феномен здійснив фундаментальну трансформацію літератури на всіх рівнях. На філософському рівні відбулося переосмислення природи реальності від її відображення до конструювання; деконструкція бінарних опозицій (оригінал/копія, центр/периферія, висока/масова культура); утвердження епістемологічного плюралізму, який визнає рівноправність різних способів пізнання.

Культурний рівень характеризується руйнуванням традиційного канону та легітимізацією маргінальних голосів, зокрема жіночих, постколоніальних, етнічних меншин. Відбувається гібридизація культур, яка призводить до створення синтетичних форм на перетині різних традицій. Література все

більше взаємодіє з кіно, телебаченням і інтернетом, що змінює її сприйняття і поширення.

На власне літературному рівні спостерігається жанрова гібридність, що передбачає змішування епічних, ліричних і драматичних форм. Інтермедіальність включає візуальні та аудіальні елементи у текст, а партисипативність залучає читача до процесу творення смислу. Постмодернізм не лише змінив літературу, а й переформатував саме розуміння літератури в епоху постіндустріального суспільства, інформаційних технологій та глобальної культури. Він створив нову естетичну парадигму, яка продовжує впливати на сучасний літературний процес, формуючи нові моделі художності, що відповідають викликам XXI століття.

Традиційна наративність зазнає деконструкції: руйнується лінійний сюжет на користь фрагментарної, ризомної структури. Постмодерністські тексти відмовляються від причинно-наслідкових зв'язків і хронологічної послідовності, створюючи лабіринтні структури з множинними входами та виходами. Мова і стиль також революціонізуються через гетероглосію – змішування різних мовних реєстрів, жаргонів, дискурсів. Металітературність стає характерною рисою, яка передбачає рефлексію над процесом писання та читання.

Таким чином, постмодернізм значно трансформувач літературу, перетворивши її з відображення дійсності на поле різноманітних інтерпретацій і гібридних форм, здатних взаємодіяти з глобальним культурним контекстом. Він розмиває межі між жанрами та стилями, поєднує елементи культури і використовує іронію, пародію, гротеск, цитування та міжтекстовість для створення багаторівневих, багатозначних творів.

Постмодерністська література акцентує увагу на відносності істини, підкреслюючи, що значення тексту формується в процесі взаємодії з читачем. Вона відкриває простір для дослідження складних соціальних, політичних, моральних і психологічних проблем, відображаючи фрагментарність, непередбачуваність та багатовимірність сучасного світу.

1.3. Еволюція неоготичних мотивів у постмодерній літературі

Поняття мотиву є одним із наскрізних дискусійних питань у сучасному літературознавстві. Хоч цей термін і здавна залучають до аналізу художніх творів, завжди залишаються актуальними різноманітні підходи до розуміння цього поняття протягом усієї історії літератури, зокрема у працях таких відомих літературознавців, як Л. Долежал, О. Білецький, Г. П. Ебботт, В. Фрідман, Р. Гром'як, В. Будний, М. Ільницький, М. Моклиця, А. Ткаченко, Р. Перч та ін.

Етимологія терміну походить від прислівника середньовічної латини *motivus* «мобільний», що вже в XIV ст. з'являється у французькій мові як прикметник, який зберігає ідею руху. В епоху Відродження його використовували переважно як іменник, що набуває психологічного значення «рух волі людини» [37].

Термін «мотив» прийшов із музикознавства у XVIII ст. як позначення ритмічно оформленої частини мелодії, що поєднує в собі кілька нот, а з часом з'являється в літературознавстві (вперше у листуванні між Й. В. Гете та Ф. Шиллером у 1797-1798 рр.). Основна концепція «мотиву» вперше була розроблена Й. В. Гете («Роки навчання Вільгельма Мейстера» (1797), «Про епічну та драматичну поезію» (1797) [14].

У XIX столітті термін «мотив» знаходив своє застосування в порівняльному аналізі французької та англійської драматургії. Г. Е. Лессінг вперше використав це поняття у своїй роботі, а брати Грімм проводили каталогізацію сюжетних мотивів, намагаючись знайти спільне у фольклорних традицій. Л. Уланд та К. Мюлленгоф досліджували різновиди мотивів в німецьких казках. Поширення терміну вимагало теоретичного узагальнення концепції мотиву [7].

Школа В. Шерера розглядала мотив як найменшу одиницю матеріальної структури твору. За «духовно-історичним методом» В. Дільтей визначав мотив як психологічну подію, яка стимулювала творення художнього явища.

О. Вальцель та Ф. Гундольф розглядали мотив як матеріальне вираження проблеми твору; М. В. Кайзер трактував «мотив» як постійно повторювану ситуацію у творі; Р. Петч запропонував різні види мотивів (основний, рамковий, побічний) [7].

За результатами аналізу наукового дискурсу, правомірно розрізнити три головні складові використання терміну «мотив» у літературознавстві.

1. Мотив як причина. Підхід, відомий як *Motiv und Wort*, був висунутий Л. Шпітцером і Х. Шпербером у праці «Мотив і слово: дослідження літературної та мовної психології» (1918), в якій автори аналізують літературний твір як вираження психологічної чи соціально-психологічної мотивації [55].

2. Мотив як одиниця оповіді. Проблема, пов'язана з поняттям мотиву в його другому значенні, з'являється наприкінці ХІХ ст., коли вчені-фольклористи роблять перші спроби визначити фіксовані параметри для встановлення типології казок [25].

3. Мотив як тематична одиниця. Мотив зазвичай позначає просту лексичну одиницю, що повторюється в тексті або в сукупності текстів.

В. Фрідман у праці «Літературний мотив: визначення та оцінка» (1971) надає п'ять критеріїв оцінки ефективності мотиву як літературного прийому: частота повторюваності, можливість уникнення або малоїмовірність появи, значущість контекстів, узгодженість і його символічна цінність [39]. Важливим є саме третій критерій, який стосується значущості контекстів, у яких виникає мотив. Значення мотиву зростає, коли він з'являється в кульмінаційні моменти твору. Це особливо посилюється, «якщо символізований референс мотиву знаходиться на авансцені в ці моменти» [39].

Фундаментальною характеристикою еволюції неоготичних мотивів у постмодерній літературі є процес їхньої поступової психологізації та інтеріоризації. Якщо традиційна готика оперувала переважно зовнішніми джерелами жаху та таємниці, то неоготичні твори демонструють перенесення акценту з надприродної сфери у площину людської психіки та внутрішніх

конфліктів особистості. Цей процес найбільш яскраво репрезентовано у творчості Ширлі Джексон, зокрема в романі «Ми завжди жили в замку» (1962), де традиційні неоготичні мотиви прокляття, ізоляції та сімейних таємниць набувають психологічного виміру. Джексон трансформує готичний хронотоп проклятого будинку у метафору психологічного відчуження, а мотив соціального остракізму стає центральним елементом неоготичної поетики [6].

Психологізація неоготичних мотивів знаходить своє продовження у творчості Енн Райс, яка в циклі «Хроніки вампірів» здійснює радикальну ревізію традиційного образу вампіра. У романі «Інтерв'ю з вампіром» (1976) Райс створює неоготичного антигероя нового типу – екзистенційно сповнений муки персонажа, який рефлексує над фундаментальними проблемами буття. Неоготичний вампір Луї де Пойнт дю Лак втрачає демонічні риси традиційного готичного монстра, натомість набуваючи глибоко людських характеристик: здатності до моральної рефлексії, переживання самотності та екзистенційної тривоги [27]. Цей процес гуманізації неоготичних персонажів відображає загальну тенденцію постмодернізму до деконструкції бінарних опозицій та розмивання меж між добром і злом.

Паралельно з процесом психологізації відбувається соціально-політична актуалізація неоготичних мотивів, яка проявляється в їх трансформації як інструмент критичного аналізу сучасних суспільних проблем. Тоні Моррісон у романі «Кохана» (1987) демонструє використання неоготичної образності для художнього осмислення історичної травми рабства. Центральний образ твору – привид дитини Белавд – функціонує як метафора колективної афроамериканської травми, а традиційний неоготичний мотив привидів набуває постколоніального звучання. Моррісон демонструє здатність неоготичних мотивів до трансформації на засіб критичного переосмислення історичних подій та їх впливу на сучасність [17]. Подібну стратегію використання неоготичних мотивів для критики расової дискримінації демонструє Октавія Батлер у романі «Споріднені» (1979), де мотив подорожі у часі поєднується з неоготичними елементами рабовласництва як простору

жаху. Батлер створює унікальний синтез наукової фантастики з неоготичною естетикою, використовуючи мотив примусового повернення до травматичного минулого як засіб дослідження міжрасових відносин та історичної пам'яті [32].

Соціально-критичний потенціал неоготичних мотивів розкривається також у творчості Анджели Картер, що здійснює феміністську ревізію традиційних казкових сюжетів. У збірці «Кривава кімната» (1979) Картер трансформує готичні мотиви чоловічого насильства та жіночої покірності у засіб критики патріархальних структур. Переосмислення класичної казки про Синю Бороду є основою для дослідження механізмів гендерного пригнічення та можливостей жіночого опору. Картер демонструє трансформацію неоготичних мотивів з засобу залякування жінок у інструмент їх емансипації. Особливо показовим є оповідання «Тигрова наречена», де письменниця радикально переосмислює мотив перевертня, перетворюючи його на метафору жіночого сексуального визволення та відмови від нав'язаної цивілізаційної ідентичності [33].

Феміністська критика через неоготичні мотиви знаходить продовження у творчості Маргарет Етвуд, зокрема в романі «Котяче око» (1988), де традиційні мотиви використовуються для дослідження механізмів жіночої агресії та травматичного досвіду дитинства. Етвуд створює неоготичну наративну структуру, де минуле постійно вторгається в теперішнє через флешбеки та психологічні тригери, трансформуючи мотив привида у метафору невідпрацьованої психологічної травми [28].

Значущою тенденцією в еволюції неоготичних мотивів є їх інтелектуалізація та метатекстуальне переосмислення. У романі «Ім'я Рози» (1980) Умберто Еко створює еталонний зразок інтелектуальної неоготики, де традиційні мотиви таємниці та детективного розслідування набувають семіотичного та герменевтичного вимірювання. Неоготичний хронотоп середньовічного монастиря функціонує як складна інтертекстуальна конструкція, а детективний сюжет стає алегорією процесу читання та

інтерпретації тексту. Еко демонструє можливості використання неоготичних мотивів для створення складних інтелектуальних конструкцій, які поєднують розважальність із філософською глибиною [9]. Інтелектуальна рефлексія над готичною традицією досягає апогею в романі У. Еко «Празький цвинтар» (2010), де неоготичні мотиви змови, підробки та параної використовуються для дослідження природи історичної брехні та механізмів створення конспірологічних наративів [8].

Інтелектуальна трансформація неоготичних мотивів знаходить оригінальне втілення у творчості Патріка Зюскінда, який у романі «Парфуми. Історія одного вбивці» (1985) розробляє концепцію сенсуальної неоготики. Традиційний мотив монструозності трансформується в дослідження естетичної одержимості, а неоготичний протагоніст Жан-Батист Гренуй втілює нову форму готичного злочинця – генія-маніяка, який переслідує недосяжний ідеал краси. Зюскінд створює унікальний синтез неоготичних мотивів з естетичною філософією, демонструючи можливості використання їх для дослідження природи мистецтва та творчості [10].

Сенсуальна неоготика знаходить розвиток у романі Пітера Акройда «Дім доктора Ді» (1993), де традиційні мотиви алхімії та окультизму поєднуються з дослідженням топографії Лондона як палімпсесту культурної пам'яті. Акройд створює складну темпоральну структуру, в якій минуле і теперішнє співіснують у єдиному неоготичному просторі, а мотив алхімічної трансмутації стає метафорою історичної трансформації міського ландшафту [26].

Культурна глобалізація призводить до диверсифікації неоготичних мотивів та їх адаптації до різноманітних національних контекстів. Салман Рушді у романі «Останнє зітхання мавра» (1995) створює постколоніальну версію неоготики, адаптуючи європейські готичні мотиви до індійського культурного контексту. Неоготичні елементи сімейних проклять та спадкових таємниць набувають значення алегорій колоніальної історії та культурної гібридності. Рушді демонструє здатність неоготичних мотивів

трансформуватися в засіб критичного переосмислення колоніального досвіду та його наслідків [54].

Азійська рецепція неоготичних мотивів представлена у творчості Харукі Муракамі, зокрема в романі «Хроніки заводного птаха» (1994-1995), де традиційні готичні мотиви підземелля, паралельних світів та втраченої ідентичності адаптуються до японського культурного контексту. Муракамі створює унікальний синтез європейської неоготики з елементами японського сюрреалізму та буддійської метафізики, демонструючи можливості міжкультурної адаптації неоготичних мотивів [50].

Донна Тартт у романі «Темна історія» (1992) демонструє академічну рецепцію неоготичних мотивів, перенісши їх у сучасний університетський кампус. Неоготичні мотиви античних містерій та інтелектуального декадансу трансформуються у критику елітарної освіти та розкриття деструктивного потенціалу необмеженої інтелектуальної свободи. Тартт створює складний синтез класичної антропології з неоготичною естетикою, демонструючи можливість використання традиційних мотивів для дослідження сучасних проблем вищої освіти [22].

Технологічний прогрес призводить до формування нових різновидів неоготичної естетики, зокрема кібергетики й цифрової неоготики. Марк З. Данилевський у романі «Будинок листя» (2000) створює мультимедійну неоготику, поєднуючи традиційні мотиви з експериментальними типографічними прийомами. Неоготичний хронотоп будинку, який постійно змінює свою структуру, функціонує як метафора нестабільності сучасного інформаційного простору. Данилевський демонструє можливості адаптації неоготичних мотивів до умов цифрової епохи, створюючи нові форми літературного досвіду [35].

Особливе місце в еволюції неоготичних мотивів займає творчість Елізабет Костової, яка в романі «Історик» (2005) робить спробу синтезу класичних неоготичних елементів з сучасними наукознавчими підходами. Костова розробляє концепцію «архівної готики», в якій традиційні неоготичні

мотиви пошуків таємниць трансформуються у метафору наукового дослідження. В її інтерпретації неоготичний вампір постає не як надприродна істота, а як історична загадка, що вимагає наукового підходу до свого розкриття. Роман демонструє еволюцію неоготичних мотивів у напрямку їхнього епістемологічного переосмислення, де пошук історичної істини набуває характеристик традиційного готичного квесту [13].

Костова створює складну багаторівневу структуру, де історичні документи, наукові дослідження та особисті спогади переплітаються у єдиний наратив про пошуки легендарного Дракули. Традиційний неоготичний мотив вампіризму трансформується у дослідження природи історичної пам'яті та механізмів культурної трансмісії. Роман демонструє здатність неоготичних мотивів до адаптації в умовах академічного дискурсу, зберігаючи при цьому свою емоційну насиченість та здатність створювати атмосфери таємниці.

Сучасний розвиток неоготичних мотивів характеризується їхньою екологізацією і адаптацією до проблематики кліматичних змін. Джефф Вандермеєр у романі «Знищення» (2014) створює екологічну версію неоготики, де традиційні мотиви таємничого простору трансформуються у художнє дослідження екологічної катастрофи. Неоготичний хронотоп «Зони X» функціонує як метафора порушення природних екосистем та непередбачуваних наслідків антропогенного впливу на довкілля. Вандермеєр демонструє трансформацію неоготичних мотивів у засіб художнього освоєння екологічної кризи [4].

Постколоніальна рецепція неоготичних мотивів знаходить сучасне втілення у творчості Сільвії Морено-Гарсії, яка в романі «Мексиканська готика. Маєток мороку» (2020) адаптує британські готичні традиції до мексиканського культурного контексту. Неоготичні мотиви родових проклять та аристократичного декадансу набувають значення критики колоніальної спадщини та расової дискримінації. Морено-Гарсія створює унікальний синтез готичної естетики з мексиканським фольклором, демонструючи можливості культурної адаптації неоготичних мотивів [16].

Жанрова гібридизація є ще одну важливу характеристику еволюції неоготичних мотивів у постмодерній літературі. Неоготичні елементи активно інтегруються з різноманітними жанровими конвенціями, від наукової фантастики до магічного реалізму, від детективу до історичного роману. Ця тенденція відображає загальну постмодерністську схильність до розмивання жанрових меж та створення синкретичних літературних форм. У романі «Сяйво» Стівен Кінг (1977) поєднує неоготичні мотиви з елементами психологічного трилера, створюючи нову форму сучасного жаху [15].

Метатекстуальність, як провідна стратегія постмодернізму суттєво впливає на функціонування неоготичних мотивів у сучасній літературі. Автори не просто використовують готичні конвенції, а свідомо рефлексують над їхнім літературним статусом та культурними функціями. Ця саморефлексивність призводить до створення складних багаторівневих текстів, які функціонують одночасно як художні твори та критичні дослідження готичної традиції. Джон Фаулз у романі «Коханка французького лейтенанта» (1969) створює метанаратив про природу літературної творчості [23].

Сучасні автори створюють складні мережі алюзій та референцій не лише до класичної готичної спадщини, але й до попередніх неоготичних творів, формуючи таким чином власну літературну традицію. Цей процес сприяє створенню специфічного неоготичного канону, який постійно розширюється та ускладнюється. Ніл Гейман у романі «Американські боги» (2001) створює складну інтертекстуальну мозаїку з елементів різних міфологій [24].

Таким чином, еволюція неоготичних мотивів у постмодерній літературі демонструє їх надзвичайну адаптивність та здатність до постійного оновлення відповідно до мінливих культурних потреб. Від початкових спроб психологізації готичних елементів до складних інтертекстуальних конструкцій сучасності, неоготика пройшла складний шлях трансформації, зберігаючи при цьому свою основну функцію – критичне осмислення домінуючих культурних парадигм.

Висновки до розділу 1

Історичний розвиток неоготики як літературного напрямку свідчить про її еволюцію від класичної готики XVIII–XIX ст. (Г. Волпол, А. Редкліфф, М. Льюїс, М. Шеллі) до постмодерної неоготики XX–XXI ст. Жанр не зник після 1820 р., як вважали деякі дослідники (М. Саммерс, Е. Біркгед), а трансформувався, інтегруючись у вікторіанську, модерністську та постмодерністську літератури. Ключовими рисами еволюції є гібридність, психологізація, соціально-критична актуалізація та адаптивність до нових культурних контекстів, що забезпечило життєздатність готичних мотивів у творах Г. Ф. Лавкрафта, Ш. Джексона, Е. Райса, С. Кінга, Т. Моррісона та ін.

Постмодернізм як культурно-філософський феномен (Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяр, М. Фуко) радикально переосмислив природу літератури, відмовившись від «великих наративів», логоцентризму та бінарних опозицій на користь плюралізму, інтертекстуальності, деконструкції, гібридизації та гри. Це створило сприятливе підґрунтя для відродження готичних елементів у новій формі – постмодерної неоготики, де традиційні мотиви жаху, таємниці та надприродного поєднуються з пародією, метатекстуальністю, фрагментарністю та соціальною рефлексією.

Еволюція неоготичних мотивів у постмодерній літературі характеризується їхньою інтеріоризацією (перенесення жаху з зовнішнього світу в психіку персонажа), соціально-політичною актуалізацією (критика расизму, гендерного пригнічення, колоніалізму – Т. Моррісон, А. Картер, О. Батлер), феміністською ревізією (М. Етвуд, А. Картер), інтелектуалізацією та метатекстуальністю (У. Еко, П. Зюскінд), культурною диверсифікацією (С. Рушді, Х. Мураками, С. Морено-Гарсія) та адаптацією до сучасних викликів (кіберготика – М. З. Данилевський; екологічна неготика – Дж. Вандермеєр).

Постмодерна неготика демонструє виняткову гнучкість мотиву як літературної категорії: традиційні готичні топоси (замок, привид, вампір,

прокляття, підземелля) втрачають фіксовану семантику, стаючи відкритими для множинних інтерпретацій, пародіювання, деконструкції та гібридного синтезу з іншими жанрами (наукова фантастика, магічний реалізм, детектив, історичний роман). Це підтверджує тезу про мотив як динамічну тематичну одиницю, здатну артикулювати сучасні екзистенційні, соціальні та епістемологічні тривоги.

Синтез постмодерністських стратегій (інтертекстуальність, симуляція, ризома, партисипативність) з неоготичною естетикою породжує новий тип літератури жаху, який уже не просто лякає, а провокує критичну рефлексію над природою реальності, історії, ідентичності та влади.

Постмодерністська методологія – із притаманними їй деконструкцією, симулякровою, ризоматичністю, інтертекстуальністю та недовірою до логоцентричних систем – створила унікальний простір для оновлення готичної естетики. Саме в цьому просторі традиційні готичні мотиви набувають нових смислів: вони перестають бути лише елементами емоційного впливу й перетворюються на інструменти інтелектуального експерименту, соціальної критики та філософського осмислення травматичного досвіду сучасності. Постмодерна неготика охоплює широкий спектр культурних координат – від переосмислення колоніальних і гендерних структур до аналізу технологічної ідентичності та екологічної кризи, пропонуючи багатовимірний інтерпретаційний потенціал.

Таким чином, постмодерна неготика функціонує як міждисциплінарне поле, у якому поєднуються література, культурологія, філософія, психоаналіз, медіатеорія та політична критика. Її здатність інтегрувати готичні архетипи у контексти глобалізації, посттравматичної свідомості, цифрових технологій та мультикультурності засвідчує, що готичний дискурс не лише не втратив актуальності, а й став одним із найбільш проникливих способів рефлексії над кризовими явищами сучасного світу.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОСТМОДЕРНОЇ НЕОГОТИКИ У РОМАНІ Е. КОСТОВОЇ «ІСТОРИК»

2.1. Архітектоніка сюжету: готичні елементи в постмодерній інтерпретації

Роман «Історик» – літературний дебют Елізабет Костової, яка вміло поєднує традиційні готичні мотиви з естетикою постмодернізму, створюючи складну архітектоніку сюжету, що захоплює читача своєю глибиною та інтелектуальною напругою. Балансуючи між історичним детективом, містичним трилером і філософськими роздумами, роман використовує елементи готичної літератури не лише для створення атмосфери таємничості, а й для осмислення таких тем, як природа знання, історична пам'ять і людська одержимість.

Завдяки багат шаровій структурі оповіді, що охоплює три часові періоди – 1930-ті (дослідження Росії), 1950-ті (подорож Пола та Хелен) і 1972 рік (оповідь доньки Пола), Костова переосмислює готичну традицію, надаючи їй сучасного звучання. Це робить роман унікальним прикладом літератури, де класичні мотиви поєднуються з постмодерністською рефлексією.

Архітектоніка сюжету в «Історик» є однією з найсильніших сторін роману. Авторка використовує багат шарову структуру, комбінуючи листи, щоденники, усні свідчення, історичні документи та ретроспективні фрагменти. Такий підхід характерний для постмодерністського письма: він підкреслює фрагментарність оповіді, її суб'єктивну природу та багатозначність.

Кожен наративний рівень відкриває нові аспекти історії, водночас посилюючи відчуття невизначеності. Читач, як і герої, постійно перебуває у стані постійного пошуку, намагаючись зібрати уривки інформації в цілісну

картину. Така структура підсилює готичну напругу, адже кожен новий лист чи розповідь наближає героїв до розкриття таємниці Дракули й загострює небезпеку, що нависає над ними.

Особливу роль відіграють саме листи професора Россі. Вони створюють ефект «історії в історії» – типову для готичного жанру структуру, що розмиває межу між минулим і теперішнім. Через це герої не просто дізнаються про події минулого, а ніби відчують присутність Дракули, що переслідує їх у часі. Россі зізнається, що попри свій раціоналізм, вдається до забобонних практик: ховає часник і носить релігійний амулет [13, с. 34]. У постмодерністському контексті ця багатосаровість спрацьовує як гра з читацькими очікуваннями: роман постійно коливається між проясненням і заплутуванням, тримаючи напругу до останньої сторінки.

Місця дії в романі відіграють ключову роль у створенні готичної атмосфери. Старі бібліотеки, монастирі, архіви, східноєвропейські міста, зокрема Стамбул і Будапешт, та руїни середньовічних замків слугують не просто фоном, а стають активними учасниками подій. Ці місця, просякнуті історією, випромінюють ізоляцію та таємничість, що є характерним для готичної традиції.

Бібліотеки тут схожі на лабіринти знань: герої шукають відповіді, але ризикують заблукати в хаосі суперечливих фактів. Кожен документ, кожен манускрипт – водночас скарб і загроза, що відображає готичний мотив проклятого знання. Монастирі та замки підсилюють зв'язок із минулим, нагадуючи про трагічні події, які розгорталися в їхніх стінах.

Метафора бібліотеки в «Історіку» поглиблює постмодерністський вимір. Бібліотеки стають символом нескінченного й нестабільного знання. У готичній традиції бібліотека часто постає як місце заборонених текстів, що приховують небезпеку. У романі Костової ця ідея реалізується, зокрема, в епізоді, де герой відчуває запах старих документів, змішаний з ароматом загадкової книги з драконом [13, с. 107], – момент, що викликає тривожне передчуття.

Таким чином, бібліотека стає не лише фізичним простором для пошуку, але й метафорою інтелектуального хаосу. Вона втілює двоїсту природу знання: як скарбу, що відкриває нові горизонти, і пастки, що заводить у нескінченне коло інтерпретацій. Цей образ органічно поєднує готичний страх перед забороненим з постмодерністською недовірою до об'єктивної істини.

Роман не лише відтворює готичну естетику, а й перетворює її на засіб для дослідження складних питань: як минуле впливає на сучасність, чи може знання бути прокляттям, і як література відображає ці ідеї.

Таємнича поява артефактів посилює мотив надприродного: герої виявляють на столі сліди крові й незнайому книгу, яка викликає відчуття загрозової присутності [13, с. 240]. Цей епізод водночас відображає постмодерністську рефлексію над суб'єктивним сприйняттям подій, оскільки персонаж сумнівається у власних відчуттях і в самій реальності того, що бачить.

Таємничий епізод у кабінеті професора Россі, де світло раптово згасає [13, с. 25], посилює готичну атмосферу загрози. Проте сумнів у реальності події – чи це справді відбулося, чи є проєкцією страху – виводить читача на рівень постмодерного осмислення. Історія в романі, як і класична готична таємниця, залишається відкритою, незавершеною та схильною до множинних трактувань.

Напруга посилюється зникненням артефактів: після повернення з мандрівки героїня виявляє, що документи з бібліотеки зникли, і не може пояснити, як і чому [13, с. 13]. Це втілює готичний мотив таємничості, тоді як постмодерністська рефлексія проявляється в суб'єктивному сприйнятті цих подій оповідачкою. Цей образ дозволяє Костовій дослідити, як історичні наративи формують нашу свідомість і як, намагаючись розплутати їх, ми самі стаємо частиною цих історій.

Символізм у «Історику» важливий для поєднання готичних і постмодерністських елементів. Книга з драконом, що є центральним артефактом роману, символізує зв'язок між минулим і сьогоденням, а також

небезпеку, приховану в знанні. Цей образ відсилає до середньовічних манускриптів, що в готичній літературі часто постають як прокляті тексти. У постмодерністському контексті книга стає метафорою текстуальності: це не просто об'єкт, а частина гри з читачем, що змушує сумніватися в достовірності будь-якої інформації.

Герой знаходить стару, порожню книгу з вигравіюваним драконом і загадковим написом – епізод викликає водночас таємничість і абсурд [13, с. 101], поєднуючи готичну естетику з постмодерністською іронією.

Кров, традиційний символ вампірів, у романі набуває глибшого значення. Вона постає як метафора історичної пам'яті, спадщини та незагойних травм. Персонажі, які йдуть слідами Дракули, мимоволі стають частиною його «лінії спадкоємності» – і це відображає готичну ідею приреченості, якої не уникнути.

Готичний мотив проклятого знання в «Історику» стає постмодерністським через акцент на етичні наслідки пошуку істини. У готичній традиції знання часто пов'язане з небезпекою й моральною розплатою: персонажі прагнуть розкрити таємницю, але натомість стикаються з руйнівними наслідками. Костова розвиває цей мотив у новому ключі: її герої, зокрема Пол та Оповідачка, через інтелектуальну одержимість, поступово втрачають контроль над подіями, зазнають емоційних та фізичних втрат.

Цей сюжетний хід відсилає до класичних готичних уявлень про заборонене знання: бібліотека, яка спочатку приваблює обіцянкою відкриттів, стає темним простором, який приховує небезпеку [13, с. 163]. Однак у постмодерністському контексті ця ситуація осмислюється інакше: письменниця не дає однозначної відповіді, чи варто прагнути до істини за будь-яку ціну. Натомість вона порушує питання про межу між пізнанням і відповідальністю, між цікавістю і самознищенням.

Герої стають заручниками власної тяги до розгадки. Це втілює постмодерністську рефлексію над амбівалентністю знання: те, що ми вважаємо істинним, може виявитися небезпечним або навіть фатальним. Ця

етична дилема надає роману філософської глибини, роблячи його не лише переосмисленням міфу про Дракулу, а й критичним роздумом про межі людської допитливості та ціну, яку ми готові за неї платити.

Час у романі виконує подвійну функцію – одночасно як готичний та постмодерністський елемент, і є однією з ключових категорій структури. У готичній традиції час часто постає джерелом тривоги: минуле проривається в теперішнє, переслідуючи героїв через століття. Так і в Костової: присутність Дракули не має часових меж, вона перетікає крізь покоління, створюючи відчуття невідворотності.

Авторка розширює цей мотив, використовуючи складну часову архітектуру, що охоплює три періоди: 1930-ті, 1950-ті та 1972 рік. Така нелінійність, характерна риса постмодернізму, підкреслює циклічність історії, де події не мають чіткої завершеності, а постійно перегукуються та повторюються. Замість лінійного поступу ми бачимо спіралі, петлі, повторення, що формують не лише сюжет, а й світогляд персонажів.

Один із таких моментів – коли героїня дізнається, що за відсутності батька, хтось обшукав кімнату [13, с. 226]. Це викликає тривогу, сумніви й, втрату орієнтації в реальності – типовий готичний ефект «повернення зла». Водночас у постмодерністському ключі, цей епізод ілюструє нескінченний цикл наративів, у якому минуле ніколи не завершене, а історія постає множинною і фрагментарною.

Костова грає з часом, щоб дослідити, як історичні травми, культурні міфи та незавершені наративи формують свідомість сучасної людини. Роман стає метафорою вічного пошуку істини – пошуку, який не має фінальної розв'язки, але має сенс у самому процесі.

Інтертекстуальність – ще один важливий елемент, який поєднує готичну традицію з постмодернізмом. Роман має відсилання до «Дракули» Брема Стокера, а також до інших готичних творів XIX століття, зокрема, романів Енн Редкліфф і Мері Шеллі. Однак Костова не просто відтворює ці мотиви, а деконструює їх, надаючи їм нового змісту.

Так, образ Дракули в романі – не лише надприродна істота, а й уособлення історичних травм, що продовжують впливати на сучасність. Він водночас апелює до архетипу класичного вампіра та змушує читача замислитися над сутністю зла: чи воно справді трансцендентне, чи лише відображає людські страхи, бажання й амбіції?

Крім літературних алюзій, роман активно взаємодіє з історичними джерелами: середньовічними хроніками та документами про Влада Цепеша, архівними матеріалами. Цей зв'язок із реальними текстами додає наративу документальної достовірності, але водночас підкреслює постмодерністську ідею: істина завжди умовна, залежить від інтерпретації.

Іронія як постмодерністський інструмент додає «Історику» глибини та зміщує акценти у традиційній готичній структурі. Класична готична література зазвичай уникає іронії, покладаючись на серйозність, патетичність і драму для створення атмосфери жаху. Натомість у романі іронія функціонує як засіб дистанціювання, критичного погляду і внутрішньої гри з жанровими очікуваннями.

Героїня Хелен із цинічною усмішкою визнає, що вважає релігійні ритуали безглуздими, водночас сама до них вдається, коли стикається з реальною загрозою [13, с. 258]. Такий жест іронічного самостереження знімає напругу, але водночас посилює постмодерністський ефект, адже все виявляється умовним, включно з вірою, наукою та логікою.

Іронія також помітна в загальній ситуації, де герої прагнуть раціонально пояснити надприродне, але поступово втягуються в міфологізований простір і стають частиною містичної оповіді. Цей прийом підриває віру в наукову об'єктивність і одночасно грає з читацькими очікуваннями, адже реальність постає як нестабільна, а істина – як жанрова конструкція, з якою можна і потрібно сперечатися.

Гендерна перспектива в романі заслуговує на особливу увагу: Костова переосмислює традиційні ролі жінок у готичному наративі. У класичній готичній літературі жіночі персонажі часто є жертвами або другорядними

фігурами, підсилюючи мотив безпорадності перед надприродною загрозою. Натомість у романі жінки, зокрема Оповідачка та Хелен, є активними учасницями подій і повноцінними суб'єктами знання.

Їх інтелектуальна й емоційна залученість руйнує стереотипи готичного жанру. Хелен не лише володіє рішучістю та іронією, а й постійно підкреслює свою самостійність. В епізоді, де вона з сарказмом хвалить Пола за його дедуктивні зусилля, вона показує не менш глибоке розуміння ситуації [13, с. 250]. В той час, як Оповідачка не просто фіксує події, а активно їх аналізує, пов'язуючи часові лінії, інтерпретуючи документи й занурюючись у дослідження.

Обидві героїні чинять опір не лише метафізичній загрозі, а й культурним обмеженням, з якими стикаються жінки. Їхні дії формують нову постмодерну парадигму жіночої присутності в готичному сюжеті, де голос жінки є не лише чутним, а та визначальним. Така емансипація підкреслює суб'єктивність і силу жіночого досвіду в структурі оповіді, контрастуючи з традиційними моделями і надаючи твору сучасного, критичного звучання.

Роль читача в «Історіку» додає ще один вимір до постмодерністської інтерпретації. Читач не є пасивним спостерігачем, він стає активним учасником інтелектуальної гри, яку вибудовує Костова. Готична таємниця Дракули, що поступово розкривається через фрагментарні документи, листи й розповіді, змушує читача бути детективом: він, як і герої, намагається зібрати уривки в цілісну картину.

Таким чином, роман перетворює читання на інтерактивний процес, у якому розмиваються межі між текстом, міфом і реальністю, що є однією з характерних рис постмодернізму.

Унікальність «Історика» полягає в тому, як Костова використовує готичні мотиви як інструмент постмодерністської рефлексії. Роман не просто розповідає історію, він досліджує сам механізм творення історій: як вони записуються, передаються, та інтерпретуються й змінюються з часом. Через багатопланову структуру оповіді, інтертекстуальність і гру з читацькими

очікуваннями, Костова не заперечує готичний жанр, а радше деконструює його, зберігаючи емоційну потужність.

Замість чіткої розв'язки читач отримує відкриту систему натяків і питань, що характерно для постмодернізму. У сцені, де герої дивуються, як людина може зникнути без сліду, готична тривога поєднується з постмодерною невизначеністю [13, с. 24]. Це не просто сюжетний хід, а запрошення до роздумів над природою істини, історії та самої літератури.

Герої-історики перетворюються на детективів, жертв та учасників міфологізованої оповіді одночасно. Їхня одержимість дослідженням виявляє постмодерністську ідею суб'єктивності: кожен досвід, кожна інтерпретація є неповною і залежить від особистого контексту. Істина в такому світі не є абсолютom – вона розпадається на множинні версії, кожна з яких має право на існування, але жодна не є остаточною.

Роман «Історик» Елізабет Костової є яскравим прикладом того, як класичні готичні мотиви можна глибоко переосмислити в контексті сучасної постмодерністської літератури.

Похмурі локації, надприродний антагоніст, символізм і психологічна напруга створюють атмосферу тривоги та невизначеності, властиву готичному жанру. Водночас багаточасова структура наративу, інтертекстуальність і філософські роздуми над природою знання, пам'яті й істини надають твору постмодерністської глибини.

«Історик» стає містком між класичним і сучасним, між страхом і інтелектом, між історією та вигадкою. У цьому романі готика не мертва – вона жива, трансформована, і здатна говорити з читачем XXI століття не лише мовою жаху, а й мовою сумніву, пошуку та співтворення.

Таким чином, роман Костової показує, що постмодерна неоготика – це вже не просто гра з темрявою, страхом чи надприродним. Це простір, де читач і текст говорять однією мовою, разом намагаючись розібратися, що таке минуле і як ми його розуміємо.

2.2. Історичні та міфологічні виміри роману: роль готичних тем у відтворенні історії та міфу

Роман «Історик» – це глибока і багатогранна оповідь, у якій історичні реалії та міфологічні мотиви зливаються воедино завдяки готичній естетиці. Готичні елементи, сповнені таємниць, тривожної атмосфери та надприродного, стають інструментом, що дозволяє авторці не лише відтворювати історичні події, але й інтерпретувати їх через символи та архетипи. Саме таємничі листи, символ дракона, мотиви примарності, прокляття та двійництва виконують функцію елементів, які поєднують минуле і сучасність. Вони не лише створюють атмосферу тривожної невизначеності, але й забезпечують відтворення культурно-історичного контексту, пов'язаного з постаттю Влада Цепеша, трансформованого в міфологічний образ Дракули як уособлення вічного зла.

Роман функціонує на двох взаємопов'язаних рівнях – історичному та міфологічному, які накладаються один на одного, стираючи межу між документальною реальністю та фольклорною уявою. Костова зосереджує увагу на універсальних темах, як природі зла, небезпеці безмежного прагнення до знань, силі пам'яті та спадковості культурних травм. Постать Дракули в цьому контексті стає символічною: це постійне нагадування про те, що зло, хоч і змінює форми, не втрачає актуальності навіть у сучасному світі.

Роман розгортає історичний вимір через образ римської спадщини, зокрема міста Емона з його фортецями та аренами, що виступають матеріальними свідками минулого, залишивши слід у культурному ландшафті й людській пам'яті. Символіка осіннього пейзажу – поєднання зеленої природи з пожовклим листям на тлі сірого неба – увиразнює відчуття циклічності, в якій життя і занепад співіснують у вічному ритмі. Авторка наголошує: це «давня країна», яка щороку повторює свій початок у тих самих трьох кольорах. Навіть римляни, що звели тут укріплення й арени, могли переживати подібну меланхолію осені [13, с. 5]. Цей образ має подвійну

функцію: з одного боку, він відтворює історичний контекст, прив'язуючи сюжет до античної цивілізації, а з іншого – створює готичну атмосферу, насичену мотивами втрати, плинності та неминучого руйнування.

Таким чином, римські стіни та арени Емони постають не просто залишками минулого, а символами вічної боротьби людства за виживання, що перегукуються з готичною темою приреченості. Щорічне повторення осінньої картини віддзеркалює історичну пам'ять, збережену в ландшафті й культурі, і водночас несе відчуття втрати, властиве готичній літературі.

Центральна історична постать роману – Влад Цепеш, відомий у легендах як Дракула. Його ім'я безпосередньо пов'язане з Орденем Дракона, який був заснований імператором Священної Римської імперії Сигізмундом для захисту християнської Європи від загрози Османської імперії. Саме посвята батька Влада до цього ордену зумовила походження прізвиська «Дракула», що буквально означає «син дракона» [13, с. 12]. Таким чином, вже на рівні імені постать Цепеша набуває символічного виміру, поєднуючи історичний факт воєнного протистояння з міфологічним уявленням про дракона, як уособлення сили та темряви.

Образ Дракули в романі ґрунтується на історичних фактах, та перетворює реальну постать на символ позачасового зла. Влад Цепеш увійшов в історію як безстрашний воєначальник, відомий своїми відчайдушними нападами на османські війська, зокрема нічною атакою на табір Мехмеда II у 1462 році. Хроніки, як-от свідчення історика Дукаса, змальовують його жорстокість: перед містом він залишив тисячі тіл, насаджених на палі [13, с. 53].

У романі ці історично достовірні епізоди набувають готичної естетики, перетворюючи правителя на фігуру, яка виходить за межі історичного часу. Він стає носієм зловісної аури – не лише суворий символ політичної боротьби XV століття, а й уособлення надприродної загрози. У цьому полягає художній прийом Костової: поєднуючи факти з легендою, вона створює постать Дракули як архетип вічного зла, що перегукується з готичною традицією

демонічних персонажів, які кидають виклик не лише історії, а й самій людяності.

Середньовічний контекст у романі розгортається як історико-культурний простір, що поєднує угорські, османську, венеціанську та місцеву традиції, формуючи готичний наратив. Будапешт постає символом політичних і воєнних зіткнень: саме тут Влад Цепеш у 1462 році був узятий під варту Маттяшем Корвінусом, бо його дії в Трансільванії суперечили інтересам угорської корони [13, с. 144]. Рагуза, пов'язана з венеційською культурною спадщиною та постаттю Марко Поло, постає як образ жінки-примари в національному вбранні, що поєднує етнографічну реальність та готичну ілюзорність [13, с. 14].

Османська імперія відіграє роль ключового історичного регіону, де розгортається як політичний, так і міфологічний конфлікт. Правління султана Мехмеда II показано через події, що визначили епоху: завоювання Константинополя 1453 року стає символом краху Візантійської імперії і переломним моментом у протистоянні християнського та мусульманського світів [13, с. 283].

Військові формування, як-от яничари, а також створена Варта Півмісяця, що мала протидіяти Ордену Дракона, – відтворюють атмосферу постійної напруги. Ці описи підкреслюють безкомпромісність боротьби, яка вимагала від воїнів жертвувати життям заради захисту імперії [13, с. 212]. На цьому тлі жорстокі методи Влада Цепеша, зокрема «ліс із паль», набувають подвійного виміру: хоч вони історично підтверджені, але завдяки готичній образності перетворюються на моторошні символи надприродного жаху.

Готичні акценти виникають в епізоді із Сулейманом I, який 1541 року хитрістю захопив замок Буда: запрошення угорського генерала на гостину перетворюється на пастку, а дружня трапеза – на символ зради [13, с. 151]. Трагізм цього епізоду, хоч і документально підтверджений, набуває готичного відтінку через атмосферу фатальної неминучості. Перемога Яноша Хуняді

1456 року над османами контрастує з пізнішими поразками, нагадуючи про циклічність історичної боротьби.

У романі історичні реалії збагачуються деталями новітнього часу: згадки про Тріанонську угоду, що змінила кордони та залишила багатьох угорських землевласників у нових геополітичних умовах [13, с. 153], а також про повстання 1956 року в Угорщині, підкреслюють, що минуле продовжує визначати сучасність. Таке нашарування епох створює відчуття безперервності історії, в якій стародавні та новітні трагедії співіснують у культурній пам'яті регіону.

У романі особливу роль відіграє сакралізація матеріальних предметів, що перетворює їх із раціональних носіїв знань на об'єкти містичного змісту.

Архіви, документи та старовинні книги виконують подвійну функцію: з одного боку, вони відтворюють історичний контекст, а з іншого – стають джерелом готичної тривоги, пов'язаної з темою забороненого знання. Особливе значення мають архіви Мехмеда, які містять матеріали про фінансування війн проти Ордену Дракона та документують соціальні катастрофи. Серед них вирізняються записи про чуму 1477 року, коли духовенству доводилося встромляти осикові кілки в серця мерців [13, с. 134]. Цей факт водночас вкорінений у практиках епохи та забарвлений готичною темою «зарази», що асоціюється з прокляттям і прихованою небезпекою.

Архіви султана Мехмеда II, які містять карти з позначенням місця «проклятої могили» [13, с. 15], інтегрують історичну достовірність у сюжет, водночас породжуючи моторошне відчуття фатальної таємниці. Дослідження персонажами, такими як Россі чи Пол, виявляє не лише науковий інтерес, але й небезпеку: згадка про чиновника з «двома ранками на шиї» [13, с. 38] акцентує готичний підтекст, що перетворює архівні пошуки на зустріч із надприродним.

Дослідження героїв у романі відкриває сучасний вимір історичного пошуку, де минуле стає живим і небезпечним завдяки силі документів, архівів та усних свідчень. Россі, Хелен і Пол працюють у стамбульських,

оксфордських та румунських архівах, і кожна знахідка стає своєрідним «мостом» між епохами. Листи Россі, балади XVII століття, записи про перевезення тіла Влада до Болгарії з іменами ченців і символом дракона на згадку про Орден Дракона [13, с. 166] демонструють, як історична пам'ять зберігається в матеріальних слідах минулого. Водночас ці документи завжди позначені готичною загрозою: їх замикали через «погане передчуття» [13, с. 111], і вони асоціюються з небезпекою для тих, хто намагається їх розкрити.

Роман підсилює цей мотив через драматичні події: напад на бібліотекаря, загадкове зникнення Россі, алюзії на його «дух» чи «примару» [13, с. 79, 112] – все це показує, що архіви можуть бути не лише сховищем знань, а й джерелом страху. Археологічні дослідження Георгеску в Снагові, де могила Влада виявляється порожньою [13, с. 190], та переказ про самогубство в Поєнарі [13, с. 196] поєднують історичні факти з готичною образністю, надаючи історії трагічного та містичного звучання.

Окремий вимір створює бібліотека Мат'яша Корвінуса, що символізує як прагнення до гуманістичного знання, так і приховану темну його сторону. Саме тут, за романом, зберігалися документи про вампірів, які наказав зібрати сам король [13, с. 157]. Така інтерпретація додає історичним деталям міфологічного звучання: бібліотека стає не лише сховищем науки, а й вмістищем небезпечних таємниць.

Нюрнберзькі памфлети, які описують жахливі злочини Влада – спалення сотень юнаків [13, с. 21] чи прибивання тюрбанів до голів османських гінців [13, с. 42], демонструють жорстокість правителя, але в романі вони набувають готичної образності. Жахливі сцени постають не лише як історичні свідчення, а як складова міфологічного наративу, де жорстокість Влада тлумачиться як щось понадлюдське, співзвучне з легендою про вампіризм.

Окреме місце посідають друковані пам'ятки, зокрема унікальна книга 1512 року, видана, ймовірно, у Буді чи Валахії [13, с. 50]. Вона маркує культурний простір Центральної Європи доби середньовіччя, проте асоціація

книги з Дракулою надає тексту зловісного звучання, ніби друкований артефакт несе на собі відбиток забороненої історії.

Показовим є приклад карти з малюнком дракона та написом: «У цьому місці він похований у злі; читачу, словом витягни його» [13, с. 16, 56]. Тут інструмент наукового знання набуває магічного виміру: він не лише позначає простір, але й функціонує як закляття, що активізує страх і небезпеку. Такий документ більше не є нейтральним джерелом інформації – він стає провідником у простір прокляття.

Костова надає цим документам подвійного значення: вони є достовірними історичними свідченнями, але в романі їх інтерпретація посилює атмосферу таємниці, створюючи враження, що минуле приховує правду, небезпечну навіть для сучасності. Теорія про те, що Мехмед усвідомлював загрозу, пов'язану з Дракулою [13, с. 212], інтегрує історичний матеріал у міфологічний наратив, де політична боротьба й готична тривога стають нерозривною.

Таким чином, у романі простежується процес трансформації документальної реальності на містичну. Костова зображає історичні дослідження як небезпечну форму «магії знання», де кожна спроба наблизитися до істини пов'язана з ризиком доторкнутися до сил, які виходять за межі людського контролю. Це підсилює готичний підтекст твору, у якому науковий пошук втрачає безпечність і стає випробуванням на межі між раціональним та надприродним.

Міфологічний вимір у романі розкриває, як історичні факти трансформуються в легенду і набувають архетипного, позачасового значення. Якщо історія фіксує конкретні події – правління Влада Цепеша, його жорстокість і боротьбу з ворогами, то міфологія виносить їх у площину колективної уяви, де він уже не просто правитель, а символ демонічної сили, яка долає межі життя та смерті.

Готична поетика – ключовий інструмент цієї трансформації. Криваві сцени середньовічної Валахії залишаються історично засвідченими фактами, а

з іншого стають доказами існування надприродної темної енергії, що ніби здатна повертатися в сучасність. Саме завдяки цьому, образ Дракули перебуває на межі між історичним і міфічним, поєднуючи документальні архіви та фольклорні уявлення.

У народних легендах ця трансформація зафіксована в описі «приколича», тобто вампіра [13, с. 179]. Ця деталь підсумовує основний процес – втрату людської сутності та перехід у сферу нежиттєвого, що символізує остаточний вихід за межі природного порядку. У цьому сенсі Дракула постає не лише як історичний правитель, а й архетип універсального зла, який уособлює вічну загрозу людству.

Фольклорні уявлення слугують культурним підґрунтям, на якому історичні факти проростають у легенди. Саме завдяки глибокому вкоріненню страху перед вампірами в суспільній пам'яті постать Дракули органічно вплітається у традиційні уявлення про «нечисту силу».

Згадки про укуси на шиї – «...дві ранки на його шиї» [13, с. 38], чи опис ритуалів захисту, коли у серце мерця вбивали кілок перед спаленням [1, с. 209], демонструють, як давні практики слугували символічним способом приборкати невідоме. Такі етнографічні деталі не лише надають романові автентичності, але й показують, як приватна історія князя інтегрується в ширшу систему вірувань, де індивідуальне життя зливається з архетипним страхом людства.

Таким чином, образ Влада Цепеша стає частиною культурної пам'яті: не просто правителем чи воїном, а міфологічним символом надприродної загрози. Фольклор у романі перетворюється на механізм, який легітимізує міф про Дракулу, роблячи його невід'ємною частиною багатовікової боротьби людини зі злом.

У кульмінаційних сценах «Історика» міфологічний пласт оповіді виходить за межі історичної реконструкції й трансформується у філософську концепцію зла. Промова Дракули – «...історія вчить нас, що природа людини – це зло. Досконалість у добрі недосяжна, але досконалість у злі реальна»

[13, с. 289] – стає ідейним апогеєм цього процесу. У ній розкривається остаточне злиття історичного та міфологічного: правитель Валахії постає вже не як конкретна особа з минулого, а як архетип, символ темного начала буття.

Жорстокість, яка на рівні історичних фактів могла тлумачитися як військова жорстокість чи політичний інструмент, в романі підноситься до метафізичної категорії. Вона перетворюється на доказ того, що зло не лише супроводжує людську історію, а й претендує на статус універсальної сили, здатної до «досконалості». Таким чином, образ Дракули репрезентує готичну ідею про зло як внутрішню сутність людини, що виходить за рамки часу та конкретних обставин.

Цей концепт робить фінал твору не просто історико-міфологічним викладом, а філософським узагальненням, у якому минуле перетворюється на притчу про незнищенність і привабливу силу темряви.

Не менш вагомим у структурі роману є символ дракона, який функціонує на двох рівнях – історичному та міфологічному. З одного боку, він відсилає до Ордену Дракона, реальної лицарської організації, створеної задля захисту християнської Європи від османської загрози. З іншого боку – цей образ поступово втрачає суто геральдичне значення й набуває містичного забарвлення, перетворюючись на знак прокляття.

Герої стикаються з драконом як із тавром, що передається крізь покоління й виявляє себе навіть у фізичному контакті: «Мої руки, мабуть, торкнулися його ще до того, як я побачив це...» [13, с. 206]. У цьому символі поєднуються матеріальність і містика – він стає знаком спадкового зв'язку з темними силами, наче тягар, який неможливо відкинути. Дракон втілює ідею неперервності зла, яке не зникає, а передається з покоління в покоління, нагадуючи, що минуле продовжує жити в сучасному, а спадщина зла є такою ж невідворотною, як і культурна чи історична.

Таким чином, міфологічний вимір роману створює цілісну систему сенсу, де історія стає матеріалом для побудови архетипів, документи є носіями магічного знання, а символи є знаками суспільної пам'яті.

2.3. Психологічний портрет персонажів у контексті пошуку істини

Роман «Історик» занурює читача в інтелектуальну та емоційну подорож, де історичні загадки, містичні легенди та психологічні драми переплітаються осмислюючи людського прагнення до істини.

Кожен герой – від безіменної Оповідачки, Пола, Хелен Росі та Бартоломео Россі до таких постатей, як Тургут Бора, доктор Ранов, монастирські хранителі, бібліотекарі, Барлі, Стойчев і тітка Єва, – втілює унікальний підхід до пізнання, відображаючи різноманітність людських реакцій на невідоме. Через їхні психологічні портрети роман розкриває, як знання впливають на ідентичність, мораль і емоційну стійкість, пропонуючи роздуми про ціну істини та її вплив на людську душу.

Оповідачка, юна дівчина, поступово проходить шлях від наївності до зрілості, а її психологічний образ формується крізь напруження між цікавістю та страхом. Початком цього процесу є випадкове відкриття батькових листів: вона зізнається, що не може пояснити, чому взяла їх до рук, проте атмосфера книги, запах давнини й усвідомлення особистісної природи паперів одразу ж полонили її уяву [13, с. 5]. Саме ця мить демонструє внутрішній конфлікт між дотриманням батьківських заборон та непереборною жагою до знань, який відкриває її власний пошук істини. Водночас до цікавості додається і страх переступити межу, оскільки вона розуміє, що читати чуже особисте листування заборонено, й відчуває тривогу, що будь-якої миті може увійти місис Клей і помітити її вчинок [13, с. 5]. Ця напруга перетворюється на рушійну силу її духовної ініціації, поєднуючи пізнавальний імпульс із вразливістю, властивою юному емоційному досвіду.

Емоційний досвід Оповідачки охоплює цілий спектр почуттів, що виразно віддзеркалюють її внутрішню трансформацію. Вона переживає піднесення від відчуття свободи; її серце билось швидше не через тривогу за батька, а через усвідомлення першої миті справжньої самостійності [13, с. 90]. Однак цей стан супроводжується і страхом втрати. Дівчина зізнається, що,

лежачи на самоті, мимоволі замислювалася над тим, як житиме, якщо батько не повернеться з поїздки в Сен-Матьє [13, с. 136].

Її романтична прихильність до Барлі надає емоційній подорожі ще більшої глибини. У певний момент вона відчувала, що любить його сильніше, ніж будь-коли раніше [13, с. 215]. Ці переживання позначають перехід від юнацької невпевненості до емоційної зрілості. Кульмінацією є реакція на книгу з драконом: дівчина завмерла посеред вулиці, усвідомлюючи, що навколишній світ руйнується, і цей шок виявився нерозривно пов'язаним із родинною травмою [13, с. 314]. Саме ця мить робить її пошук істини не лише інтелектуальним, а й глибоко особистим.

Її делікатність особливо виразна в моменти, коли вона помічає вразливість батька. Почувши, як у його голосі з'явилося тремтіння, дівчина тактовно відвернулася, аби дати йому час опанувати себе [13, с. 29]. Водночас, ця емоційна чутливість поступово контрастує з наростаючою рішучістю героїні. Так, епізод із книгою після смерті Біннертса, коли, збуривши бібліотеку своїм криком, вона мимоволі сховала в сумку том, який лежав у руках покійного [13, с. 53], демонструє зсув від пасивності та сором'язливості до більш активних і навіть сміливих дій.

Пол, батько Оповідачки, постає як втілення інтелектуальної стриманості та моральної відповідальності. Однак його психологічний портрет ускладнюється тривожністю та щирою любов'ю до доньки. Прагнення приховати істину проявляється у ситуаціях, коли дівчина відчуває неузгодженість у його словах. Він дивився на неї занадто пильно, але вже було запізно – вона зрозуміла, що він побував у Стамбулі [13, с. 43]. Ця стриманість віддзеркалює намагання оберігати доньку від небезпек, пов'язаних з постаттю Дракули.

Водночас крізь це раціональне сприйняття, час від часу проступає його емоційна вразливість: на подив дівчини, в його очах з'являлися сльози [13, с. 20]. Подібні моменти створюють яскравий контраст між розумовою

зосередженістю й внутрішнім болем, підкреслюючи напружене поєднання батьківського обов'язку та глибоких почуттів.

Горе після втрати Хелен визначально впливає на внутрішній світ Пола: він визнає, що смуток супроводжуватиме його до кінця життя, а відсутність тіла коханої перетворюється на щоденні муки [13, с. 304]. Лист до Хелен, сповнений ніжності й відданості, демонструє глибину його страждання: ще до прочитання першого рядка, ці слова цілком належали їй [13, с. 205].

Разом із тугою, в Полові визріває рішучість покласти край злу: його голос набуває гнівного, пристрасного й водночас сповненого любові звучання, коли йдеться про знищення Дракули [13, с. 306]. Ця рішучість поєднується з беззастережною відданістю наставнику Россі, заради якого він готовий пожертвувати власним життям [13, с. 175].

Проте поруч із силою волі, у ньому живе й параноїдальна тривога: сам Пол зізнається, що відчуває тягар прокляття, яке переслідує його, й від цієї думки на очах виступають сльози [13, с. 170]. Невпевненість і страх посилюються, коли він знаходить свою кімнату ретельно обшуканою, речі – розкиданими й пошматованими [13, с. 163].

Ці епізоди окреслюють складність його психологічної еволюції: пошук істини для Пола перетворюється на драматичну боротьбу, в якій професійний обов'язок вченого постійно перетинається з особистими втратами та емоційними випробуваннями.

Хелен Росі, дочка Бартоломео Россі, постає складною постаттю, на характер якої глибоко вплинули дитячі травми та досвід відчуження. Вона зростає в атмосфері відстороненості й інтроверсії, які поєднуються з емпатійністю, яка водночас робить її сильною та вразливою. Її прагнення довести власну значущість проявляється в намірі заявити про себе через наукові публікації та лекції, щоб батько дізнався про неї опосередковано, а не з особистої зустрічі [13, с. 67]. У цьому проглядається бажання подолати гірке відчуття непомітності та компенсувати біль від батьківської байдужості.

Водночас Хелен демонструє силу характеру в критичні моменти. Її рішучість у сцені з бібліотекарем, де вона холоднокровно стріляє, вражає впевненістю й контролем над ситуацією [13, с. 131]. Проте за цим образом залишається прихована ніжність і вразливість. Розмова про Россі незмінно викликає в неї сльози, які виказують глибину невиліковного емоційного болю [13, с. 296].

Страх зараження від укусу вампіра стає для Хелен додатковим джерелом ізоляції: вона сумнівається в можливості залишатися поруч із близькими, відчуваючи себе «опоганеною» [13, с. 263]. Водночас її листівки до доньки розкривають ніжність і тугу за втраченими роками; вона звертається до дитини, якої не бачила понад п'ять років, підкреслюючи нерозривний зв'язок крові та любові [13, с. 252].

Її рішучість у боротьбі з темними силами виявляється у прийнятті власної долі; усвідомивши зараження, Хелен ніби готова зустріти ворога обличчям до обличчя [13, с. 272]. Проте після здобутої перемоги настає глибока внутрішня криза: вона щодня мовчки страждає, вечорами нестримно плаче, що свідчить про депресивні наслідки пережитого [13, с. 300].

Бартоломео Россі, наставник Пола, постає суперечливою постаттю, в якій поєднуються раціональний скептицизм та прихована тривога, що з часом трансформується в одержимість. Його перша реакція на таємничу книгу, коли обличчя раптово затьмарилося, і він завмер у незвичному для себе стані [13, с. 10], знаменує початок психологічного занепокоєння. Подальше виснаження, відображене в описі його блідості та страху перед власним відображенням у дзеркалі [13, с. 39], підкреслює боротьбу з ірраціональним, що поступово руйнує його силу духу.

Рішення зупинити дослідження й відмовитися від пошуків істини, навіть ціною того, щоб здатися боягузом [13, с. 51], віддзеркалює його страх перед небезпечними наслідками. Водночас, у фінальні моменти життя Россі демонструє внутрішню стійкість: відчуваючи наближення темряви, він намагається зберегти власну людяність до останньої миті [13, с. 291]. У листі

до Пола, в якому він зосереджує всю любов до близьких, він промовляє єдине слово – «Ніколи» [13, с. 289], що стає символом його моральної непохитності.

Другорядні персонажі в «Історику» відіграють важливу роль, доповнюючи психологічні портрети головних героїв і розширюючи спектр людських реакцій на пошуки істини. Їхні профілі варіюються від мудрості та гуманізму до обережності, ізоляції й одержимості, додаючи багатство наративу і підкреслюючи складність пізнання.

Тургут Бора, турецький професор, постає багатовимірним персонажем, у якому поєднуються мудрість, гуманізм і небезпечний захват перед таємницями минулого. Пол, спостерігаючи за його реакціями, робить висновок, що цей вчений є не лише сумлінним дослідником, а й людиною, чий інтелектуальний запал межує з безумством [13, с. 120]. Така одержимість підкреслює його схожість із Россі, але водночас він відрізняється більшою здатністю до емпатії та співпереживання.

Людяність Тургута проявляється у ставленні до близьких: його сльози через страждання друга Ерозана, готовність позбавити його життя, аби вберегти від жахливішої долі [13, с. 133], засвідчують внутрішній конфлікт між гуманізмом і суворою реальністю боротьби зі злом. Відданість Тургута дружині Варті, яку Хелен відзначає як гідну поваги та гордості [13, с. 214], демонструє його щирість і глибоку емпатію.

У романі Тургут виступає не лише науковим союзником у розгадуванні історичних таємниць, а й моральним орієнтиром для героїв. Філософський підхід Тургута до пошуку істини поєднує прагнення до знань із гуманістичними цінностями, перетворюючи його на незамінного супутника, який підтримує інших у моменти сумнівів та випробувань.

Доктор Ранов постає символом обережності й прагматизму, сформованих умовами репресивного суспільства, що надає йому загрозливого характеру в очах інших героїв. Хелен, знижуючи голос, попереджає про необхідність діяти вкрай обережно, оскільки його пильність не залишає простору для помилок [13, с. 220]. Неприязнь до Хелен, яку вона прямо

окреслює як ненависть [13, с. 230], виразно демонструє його роль антагоніста, що ускладнює шлях до істини.

Психологічний портрет Ранова вирізняється поєднанням холодної розважливості й прихованого страху. Він уособлює протиставлення між владою, яка прагне контролювати знання, та істиною, яку намагаються відкрити головні герої. Його поведінка свідчить про прагнення зберегти позиції та уникнути ризику, навіть ціною протистояння тим, хто шукає справжні відповіді.

Монастирські хранителі та бібліотекарі постають як символи пасивного збереження знань, їхня ідентичність вибудовується навколо нейтральності, дисципліни та відданості традиції. Вони функціонують радше як «ключі» до джерел, ніж як активні учасники пошуку істини; їхня стриманість і відстороненість надає знанню особливого сакрального виміру. Образ брата Румена, чий похмурий погляд і мовчазність посилюють атмосферу таємничості, ілюструє цю модель поведінки.

Роль хранителів обмежується відкриттям доступу до матеріалів, не долучаючись до процесу інтерпретації чи розкриття істини. У цьому полягає контраст із героями-шукачами, які діють активно, ризикуючи власним життям і психічною рівновагою заради пізнання.

Їхній психологічний профіль вирізняється дисциплінованістю, мовчазною вірністю обітницям і відсутністю емоційного залучення. Саме ця відстороненість підкреслює напругу між двома моделями існування знання: пасивним збереженням і динамічним одержимим пошуком. Таким чином монастирські постаті стають фоном, на якому яскравіше розкривається драматизм головних героїв.

Мандрівні науковці постають у романі як втілення психологічних ризиків, які супроводжують одержимість знаннями. Їхня доля демонструє, як прагнення до істини, вирване з контексту підтримки та співпраці, призводить до ізоляції, самозамкненості та вразливості. Влучний опис їх як «одержимих, ізольованих, психологічно вразливих» підкреслює їхню внутрішню

нестійкість, а смерть Хеджеса, за яку інші присягають мститися без упину [13, с. 46], ілюструє руйнівний вплив надмірної відданості справі.

Трагічні історії інших дослідників, котрі «зникли без сліду в архівах», є символом того, як одержимість знанням може зруйнувати особистість і призвести до зникнення не лише фізичного, а й психологічного. На відміну від Тургута, який поєднує наукову цікавість із гуманістичними орієнтирами, мандрівні науковці втрачають баланс, стаючи жертвами власної пристрасті.

Барлі, супутник Оповідачки, вирізняється поєднанням юнацької легковажності та щирої мужності, що робить його важливою емоційною підтримкою у її подорожі. Його здатність підтримати у хвилини тривоги проявляється в інтимних і теплих жестах, наприклад, коли він ніжно обіймає Оповідачку, надаючи відчуття безпеки [13, с. 253]. Не менш значущими є його легкість і почуття гумору; його безтурботність здатна розсіяти напругу, змусивши героїню засміятися навіть у складних обставинах [13, с. 214].

Разом із тим, образ Барлі не обмежується веселістю та легкістю: він глибоко співчутливий і вразливий. Його сльози після смерті Майстра Джеймса, які залишають очі почервонілими від мовчазного плачу [13, с. 309], свідчать про щирість його почуттів і здатність до емпатії. Барлі виявляє готовність ризикувати й супроводжувати Оповідачку в небезпечних мандрівках, запевняючи, що не залишить її наодинці з випробуваннями.

Стойчев, болгарський учений, вирізняється поєднанням мудрості, ентузіазму та вразливості, зумовленої його непростим минулим. Його інтелектуальна жага проявляється в описі, де схвильоване обличчя, тонке сиве волосся і темні очі, що жадібно вдивляються у сторінку, створюють образ людини, цілковито зануреної в знання [13, с. 232]. Водночас його обережність виявляється в умінні діяти приховано й обачно, як у моменті, коли він говорить тихо й з усмішкою, ніби приховуючи справжню серйозність розмови [13, с. 254].

Втім, минулі випробування накладають на нього відбиток страху. Згадка про обшук і його власне зізнання, що він відмовився від досліджень через

переляк [13, с. 241], ілюструє травму, спричинену репресивною владою. Це додає глибини його психологічному профілю: він залишається цінним союзником завдяки знанням і вмінню діяти тактично, але водночас постає людиною, яка мусить долати власні внутрішні бар'єри.

Тітка Єва постає як харизматична та дипломатична постать, яка водночас виконує роль емоційної опори для Хелен і провідника у складному соціально-політичному середовищі. Її обережність виявляється у здатності зберігати мовчання й не видавати зайвого навіть у ситуаціях, які потребують реакції [13, с. 152]. Це підкреслює її схильність до виважених та стратегічних дій.

Її схожість із Хелен, зокрема іронічні риси, що віддзеркалюються в обличчі тітки [13, с. 149], свідчать про глибокий емоційний зв'язок і спадковість характеру. Єва поєднує в собі патріотизм і дипломатичну гнучкість, вмючи знаходити шляхи обійти систему, не вступаючи з нею у пряме протистояння. Це робить її важливою наставницею та союзницею для Хелен, яка намагається утвердитися в середовищі, сповненому небезпек і суперечностей.

Психологічний портрет Єви ґрунтується на балансі: емоційна теплота поєднується з холодною обережністю, що дозволяє їй водночас підтримувати близьких і захищати їх від потенційних ризиків.

Пошук істини в «Історику» виступає психологічним випробуванням, що розкриває внутрішні конфлікти героїв. Для Оповідачки це шлях самопізнання, ускладнений тривогою, викликаною книгою з драконом. Пол бореться з горем і обов'язком, Хелен долає травму, але розплачується депресією. Россі попереджає про ціну знань, проте надихає інших. Тургут і Стойчев уособлюють мудрість, Ранов – загрозу, а хранителі та бібліотекарі – нейтральність. Барлі та тітка Єва додають тепла, а мандрівні науковці ілюструють небезпеки одержимості. Кожен герой відображає унікальний аспект людської природи, роблячи роман глибоким дослідженням пізнання і людяності.

Висновки до розділу 2

Архітектоніка сюжету роману «Історик» Елізабет Костової є яскравим прикладом постмодерної інтерпретації готичної традиції. Багатошарова наративна структура – листи, щоденники, усні оповіді, історичні документи – поєднана із хронологією подій (1930-ті, 1950-ті, 1972 р.) та фрагментарністю оповіді, створює ефект лабіринту, у якому читач, як і герої, стає активним учасником пошуку істини. Традиційні готичні елементи: похмурі бібліотеки, монастирі, замки, мотив проклятого знання, таємнича книга з драконом, кров як символ спадщини – виконують не лише атмосферну функцію жаху, а слугують інструментами постмодерної рефлексії над суб'єктивністю істини, амбівалентністю знання та етичними межами пізнання.

Постмодерні прийоми, такі як інтертекстуальність (відсилання до «Дракули» Б. Стокера, творів А. Редкліфф, М. Шеллі), іронія, метатекстуальність, гра з читацькими очікуваннями та гендерна ревізія (активні жіночі персонажі – Оповідачка, Хелен), трансформують класичну готичну естетику. Вони руйнують стереотипи жертви/монстра та раціонального/ірраціонального, надаючи твору глибини й філософської насиченості. Роман постійно коливається між проясненням і заплутуванням, зберігаючи готичну напругу, але водночас підриваючи віру в однозначну розв'язку – характерну рису постмодерного письма.

Історичні та міфологічні виміри твору утворюють нерозривну єдність, де готична поетика перетворює документальні факти – життя Влада Цепеша, Орден Дракона, османсько-європейські війни, архіви Мехмеда II, нюрнберзькі памфлети – на позачасовий міф про вічне зло. Символ дракона, карти з прокляттями, архіви як джерело одночасно знання й небезпеки, а також фольклорні мотиви вампіризму стирають межу між історичною реальністю та вигадкою, перетворюючи історію на відкритий, множинний наратив, сповнений небезпек для тих, хто прагне ним оволодіти.

Психологічний портрет персонажів підкреслює травматичний характер пошуку істини й процес самопізнання: Оповідачка проходить шлях від юнацької тривоги до зрілої рішучості; Пол поєднує стриману раціональність із горем і батьківською відповідальністю; Хелен долає травми відчуження, виявляючи силу і вразливість; Россі відображає конфлікт між скептицизмом і страхом перед ірраціональним. Другорядні герої (Тургут Бора, Стойчев, Барлі, тітка Єва, Ранов, бібліотекарі) доповнюють палітру реакцій – від гуманістичного ентузіазму й емпатії до обережності, одержимості та ізоляції – демонструючи постмодерну ідею суб'єктивних перспектив та руйнівної сили надмірного прагнення до знання.

Архітектоніка сюжету і психологічна напруга переплітаються з тематичною палітрою роману: перехід між минулим і сучасним, поєднання документальних матеріалів і художніх вигадок створюють відчуття лабіринту, де кожен фрагмент набуває подвійного значення – як свідчення історичної реальності і як метафора постмодерного страху перед невідомим. Роман не лише відтворює готичну атмосферу тривоги, а й пропонує читачеві інтелектуальне занурення, перетворюючи сюжет на поле дослідження природи істини, історичної пам'яті та моральних виборів.

Таким чином, «Історик» демонструє, що постмодерна неоготика здатна об'єднувати емоційну напругу класичної готики з критичною рефлексією: традиційні готичні мотиви стають інструментами осмислення соціокультурних і психологічних процесів, а лабіринтна структура оповіді підкреслює суб'єктивність знання та складність інтерпретації історичних фактів. Міф про Дракулу перетворюється на багатозначну метафору сучасних тривог – від наслідків тоталітарного минулого та травм суспільної пам'яті до небезпеки інформаційного перевантаження й розмиття істини. Роман підтверджує життєздатність і адаптивність готичної традиції, показуючи, що вона здатна переживати часові трансформації, зберігати емоційний вплив і водночас набувати нової смислової глибини, перетворюючись на інтелектуально насичений інструмент осмислення сучасності.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ НЕОГОТИЧНОЇ АТМОСФЕРИ В РОМАНІ Е. КОСТОВОЇ «ІСТОРИК»

3.1. Образ Дракули як символ темних сил у розвитку сюжету

У готичній літературі образ вампіра часто виступає не лише антагоністом, а й символом, що уособлює ірраціональне зло, яке пронизує межі між реальним і надприродним, минулим і сучасним. У романі «Історик» образ Дракули, натхненний історичною постаттю Влада III Цепеша, набуває глибокого значення, стаючи втіленням темних сил.

Дракула постає не просто як історичний чи міфологічний персонаж, а як вічна загроза, що маніпулює долями героїв, створює атмосферу страху та мотивує їхні дії через інтелектуальні пошуки, які переростають у екзистенційну боротьбу. Його присутність, часто опосередкована символами, історичними текстами та надприродними явищами, які надають йому риси класичного готичного трилера з елементами історичного детективу. Костова створює унікальну інтерпретацію вампірської міфології, де Дракула функціонує як символ небезпечного знання, здатного знищити того, хто занадто глибоко занурюється в темні таємниці минулого.

Образ Дракули вводиться на початку роману через алюзію на дракона, який з'являється в старій книзі, знайденій Оповідачкою. Цей символ одразу встановлює тон готичної загрози та функціонує як сакральний геометричний символ, котрий концентрує в собі всю потенційну небезпеку. В описі наголошується на давності книги та зображенні дракона, яке настільки вразило батька героїні, що той на мить завмер, а згодом навіть затремтів, викликаючи в доньки занепокоєння [13, с. 7].

Реакція батька на зображення дракона сигналізує про його глибокий зв'язок із темними силами, що асоціюються з історією Влада Цепеша, і

водночас виявляє психологічну травму, завдану попередніми зустрічами з цією містичною загрозою. Книга стає першим сюжетним каталізатором, який спонукає Оповідачку розпочати розслідування таємниці, пов'язаної зі зникненням Бартоломео Россі, наставника її батька.

Дракула, хоча й не з'являється фізично на цьому етапі, але вже впливає на психологічний стан персонажів через символічні прояви, створюючи атмосферу тривоги, що спрямовує наратив до глибшого занурення в історичні архіви та подорожей Європою. Зображення дракона функціонує як портал між світом повсякденної реальності та готичним універсумом, в якому діють інші закони причини та логіки. Ця тривога поглиблюється через страх батька, котрий розкриває історію частинами, намагаючись захистити себе від психологічного тягаря, пов'язаного з Дракулою. Він розповідав доньці невеликими уривками, не для того, щоб створити драматичний ефект, а щоб зберегти щось важливе для себе – можливо, власну силу чи здоровий глузд [13, с. 13].

Цей епізод підкреслює Дракулу як символ, який руйнує психологічну стабільність, змушуючи персонажів стримувати знання, щоб уникнути повного занурення в жах. Фрагментарність розповіді стає наративним відображенням свідомості під впливом зустрічі з абсолютним злом. Такий наративний прийом уповільнює розкриття таємниці, але нарощує готичну напругу, перетворюючи інтелектуальне дослідження на боротьбу зі страхом перед невідомим.

Дракула тут виступає як сила, що краде волю та раціональність, спрямовуючи сюжет до розкриття його міфологічної живучості та здатності впливати на сучасний світ через спадок минулого. Батько стає першим прикладом того, як знання про Дракулу трансформують особистість, роблячи її носієм травматичної пам'яті про зло.

Заява Россі про те, що Дракула залишається активним у сучасності, формує його як символ вічного зла, який перетинає часові кордони та руйнує лінійне сприйняття історії: «Дракула – Влад Цепеш – усе ще живий» [13, с. 12].

Ця фраза, що звучить як кульмінація розділу, трансформує Дракулу з історичної постаті у надприродну силу, яка впливає на сучасний світ, перетворюючи його на символ того, що минуле ніколи не залишає сьогодення в спокої.

Вона мотивує Оповідачку та її батька до глибшого занурення в архіви, перетворюючи їхнє дослідження на боротьбу з невловимим ворогом, який існує поза звичайними межами життя. Символіка Дракули стає рушійною силою сюжету, спрямовуючи героїв до Стамбула, де фізичні прояви його присутності, як-от загадковий чиновник із ранами на шії, підтверджують його активність у сучасному світі [13, с. 15].

Це підкреслює його роль як загрози, яка існує поза часом, змушуючи персонажів тікати від небезпеки та шукати відповіді в Будапешті та Румунії. Сюжетна динаміка тут будується на контрасті між статичними історичними текстами та динамічними сучасними подіями, в якому Дракула виступає містком між різними часовими площинами, об'єднуючи їх своєю присутністю.

Жорстокість Дракули, описана в історичних памфлетах, зміцнює його образ як символу абсолютного зла, що впливає на психологічний стан персонажів і розвиток сюжету через створення візуальних образів нестерпної жорстокості. Зокрема, опис практики проколювання, коли тіло насаджували на загострену палю, яка могла виходити крізь рот або навіть маківку, створює враження нестерпної жорстокості та підсилює моторошність легенди [13, с. 21].

Цей опис не лише підкреслює історичну жорстокість Влада Цепеша, але й надає йому міфологічної ваги через детальність і фізіологічну конкретність, що викликає в Оповідачки відчуття жаху та необхідність розкрити таємницю Росії. Знання про таку жорстокість стає сюжетним поштовхом, що змушує її досліджувати тексти, пов'язані з кров'ю на столі та зникненням книги, перетворюючи історичні факти на особисту загрозу.

Зникнення книги символізує прокляття Дракули, що створює своєрідну «діру» в реальності персонажів: на полиці, де вона ще недавно лежала,

залишилося порожнє місце серед інших томів. Ця фізична відсутність парадоксально обертається присутністю зла, яке примушує героїв вирушити в подорож за відповідями. Мотив втрати артефактів, пов'язаних із Дракулою, підсилює готичну атмосферу, роблячи їх символом невловимого зла, яке діє крізь історичні тексти й залишає по собі порожнечу, страшнішу за будь-яку матеріальну присутність [13, с. 27].

Дракула також набуває персоналізованого виміру, стаючи загрозою для окремих персонажів, зокрема молодих жінок, що відсилає до роману Брема Стокера та активізує архетипні страхи, пов'язані з жіночністю та вразливістю. Оповідачка, йдучи з бібліотеки через міст до свого дому, відчуває тривожну думку про те, що в романі Стокера Дракула мав улюблених жертв – саме дівчат [13, с. 31].

Цей епізод підкреслює роль Дракули як гендерно специфічної загрози, що безпосередньо стосується Оповідачки й перетворює її інтелектуальний пошук на особисте випробування виживання та самозбереження. Символіка посилюється сценою зустрічі з дівчиною в бібліотеці: серед численних томів вона обирає «Карпати», а поруч лежить книга Брема Стокера «Дракула», що демонструє проникнення міфу у повсякденність і наголошує на його невідворотній присутності [13, с. 35].

Література тут виступає порталом, через який Дракула проникає в реальність, демонструючи свою здатність впливати на світ через культурні тексти. Це мотивує Пола до активніших дій, що ведуть до співпраці з Хелен Россі. Цей епізод підкреслює Дракулу як символ, що об'єднує міф і реальність, художню літературу та історичні факти, спрямовуючи сюжет до нових розслідувань та поглиблюючи розуміння його природи.

Дракула, як символ темних сил проявляється через переслідування героїв його посередниками, що додає сюжету динаміки та демонструє його здатність діяти через інших, перетворюючи їх на знаряддя своєї волі. Його присутність підкреслюється попередженням про неприпустимість втручання та

нападом на Хеджеса, що показує, як він контролює події в сучасному світі [13, с. 46].

Цей епізод демонструє Дракулу як силу, яка карає за спроби розкрити його таємницю, змушуючи Пола та Хелен ховатися та шукати союзників, зокрема Тургута, перетворюючи наукове дослідження на своєрідну гру в хованки з невидимим, але всемогутнім противником.

Поява темної постаті у вікні замку додає готичної напруженості та створює відчуття постійного спостереження [13, с. 52]. Ця сцена робить Дракулу невловимою загрозою, яка проникає навіть у мирні пейзажі, руйнує спокій повсякденності своєю присутністю, та спрямовує сюжет до монастирів і архівів, де герої шукають сліди його могили, сподіваючись знайти спосіб покласти край його впливу. Постать у вікні стає символом всевидючого ока зла, яке нагадує героям про неможливість сховатися від його уваги.

Карта з ім'ям Россі персоналізує загрозу, роблячи Дракулу активним антагоністом, що свідомо позначає своїх жертв і веде з ними психологічну гру. На карті над зображенням могили та дракона, яке її охороняє, вигравірувано ім'я «Бартоломео Россі», що вражає героя і підкреслює індивідуальний характер загрози [13, с. 56].

Цей епізод підкреслює Дракулу як ворога, що свідомо впливає на долі дослідників, позначає їх як своїх жертв і демонструє контроль над їхнім життям. Рани на шиї бібліотекаря та зв'язок із Хелен Россі змушують Пола шукати могилу Дракули не лише з наукових причин, а й з особистих мотивів порятунку наставника, одночасно показуючи здатність Дракули формувати мережу взаємозв'язків між тими, на кого він впливає [13, с. 61].

Дракула постає тут як сила, що пов'язує покоління через кров і прокляття, спрямовуючи сюжет до Болгарії та Румунії. Там герої стикаються з новими проявами його впливу та поглиблюють розуміння його природи як загрози.

Мати Хелен підкреслює роль Дракули як символу, що об'єднує покоління через страх і таємницю, передаючи травматичний досвід від матері

до дочки. Вона розповіла про спеціальне дослідження Росії на цю тему, яке підкреслює тривалу присутність впливу Дракули у житті родини [13, с. 67]. При цьому, думка про можливе повернення коханого у вигляді вампіра додає родового виміру страху, демонструючи, як символ зла проникає в інтимні сфери людського життя [13, с. 181].

Дракула тут виступає не лише як історична постать чи містична сила, а й як джерело страху, що впливає на найглибші людські почуття, руйнує довіру між коханими та додає сюжету драматизму через елемент особистої трагедії, та спрямовує героїв до розкриття зв'язків із Росією та поглиблення розуміння того, як минуле впливає на теперішнє через родові лінії та успадковану травму.

Напади на бібліотекаря Ерозана та ритуали проти вампірів підкреслюють роль Дракули як джерела вампірської зарази, яка поширюється через укуси та фізичний контакт. Під час одного з нападів, коли друг героя опиняється на межі смерті, стає очевидно, що він може перетворитися на живого мерця [13, с. 215]. Крик під час цього нападу прямо пов'язує загрозу з Владом Цепешем, перетворюючи його на символ безсмертної загрози, яка зберігає зв'язок зі своєю історичною іпостассю [13, с. 216].

Ікона святого Георгія, який протикає дракона списом, додає релігійного контексту боротьби добра і зла. Герой сприймає образ як символ перемоги світла над темрявою, спрямовуючи сюжет до монастиря Рила, де персонажі шукають сліди поховання Дракули, сподіваючись на допомогу релігійних артефактів у боротьбі з надприродним злом [13, с. 223]. Така символіка функціонує як антитеза вампірській міфології, створюючи дуальність сакрального й профанного, світла та темряви.

«Хроніка Захарія» підтверджує, що ченці брата Кирила перевозили тіло Влада Цепеша, надаючи легенді історичної достовірності [13, с. 239]. Надприродні явища, зокрема рух тіла після смерті, підкреслюють його містичну природу та демонструють, що навіть померлий Дракула зберігає здатність до дії. Безголове тіло князя сіпалося й намагалося піднятися [13, с. 236]. Ідея голови Дракули як реліквії, що зберігає його силу, додає

елемент містичності, оскільки він «пішов у Константинополь по свою голову» [13, с. 247]. Ці мотиви спрямовують сюжет до Бачково, де герої шукають могилу, а готична напруга зростає через страх перед можливим воскресінням Дракули та об'єднанням із втраченими частинами тіла. Мотив розчленованого тіла, що прагне до цілісності, символізує неповноту зла, яке не може остаточно перемогти, але й не може бути повністю знищене.

Хелен, як можливий нащадок Дракули, носить на своєму тілі сліди його впливу, що символізує тривалу дію через генетичну спадковість та кровний зв'язок: на шкірі її шиї помітні дві червоні цятки, які майже загоїлися [13, с. 204]. Її страх перед Дракулою ілюструє його як психологічну травму, що передається через покоління, оскільки ця позначка залишалася в ній ще до появи рани на шиї й не загоювалася [13, с. 263].

Її слова про готовність до зустрічі з Дракулою підкреслюють його як невловиму силу, яка руйнує її життя зсередини: вона визнає, що вже заражена, і очікує на його появу [13, с. 272]. Це спрямовує сюжет до кульмінаційного зіткнення, де особисте перетворюється на політичне, а родова історія стає загальнолюдською загрозою.

Пісня баби Янки, в якій дракон виступає як руйнівна сила природи та культури, додає фольклорного виміру образу Дракули: він спускається в долину, спалює урожай і забирає красунь [13, с. 262]. Реакція ченця на ім'я Дракули та зникнення тіла Атанаса Ангелова підкреслюють його як символ надприродної загрози, здатної порушувати навіть спокій монастирських стін, оскільки спершу він вважав його мертвим у кімнаті, а потім тіла не виявилось в морзі [13, с. 261].

У кульмінації роману Дракула нарешті постає фізично перед героями, уособлюючи всі темні сили, які переслідували їх протягом подорожі. Його слова звучать чітко та холодно, підтверджуючи присутність могутнього антагоніста [13, с. 280]. Одночасно його пропозиція знань спокушає Пола обіцянкою мудрості, яка перевищує обсяг життя десяти тисяч людей, підкреслюючи його небезпечну силу [13, с. 307].

Цей епізод підкреслює Дракулу як символ спокуси злом через знання, центральну тему роману. Вона контрастує з етичними пошуками героїв і демонструє небезпеку необмеженої пізнавальної жадоби. Його фізична поява розчаровує своєю людськістю, але водночас лякає холодністю та відчуженістю від людської природи.

Знищення Дракули, на перший погляд, виглядає як перемога героїв, оскільки його тіло поступово перетворюється на порох і зникає [13, с. 308]. Проте порожній саркофаг і повернення книги з драконом нагадують про його безсмертя, оскільки він сам заявляє, що не збирається надовго віддавати себе смерті [13, с. 316]. Зникнення Хелен і смерть Пола з кинджалом у руках залишають сюжет відкритим для інтерпретацій, підкреслюючи, що Дракула продовжує шукати своїх жертв [13, с. 311].

Порожній саркофаг і кров на скелі підкреслюють його невловимість та здатність до воскресіння: «Саркофаг порожній» [13, с. 304]. Фінал роману демонструє неможливість остаточної перемоги над злом, роблячи Дракулу символом вічної загрози, з якою кожне покоління має боротися знову і знову.

Образ Дракули в «Історіку» Елізабет Костової є надзвичайно багатограним символом темних сил, який майстерно поєднує історичну жорстокість Влада Цепеша з міфологічною невмирущістю вампіра, інтелектуальну спокусу знання з екзистенційним жахом перед невідомим. Він рухає сюжет через складну систему алузій, символів і прямих втручань, створюючи багатшарову готичну напругу, яка тримає читача в постійній напрузі.

Його здатність впливати на долі через архівні документи, родові зв'язки, надприродні явища та психологічні маніпуляції робить його втіленням архетипного зла, яке залишається актуальним для кожної епохи.

Дракула стає символом універсальної невизначеності, випробування для свідомості та пам'яті, а його подвійна природа – історична і міфологічна – підкреслює постмодерну здатність готики поєднувати реальне і уявне, минуле і сучасне, історію та міф у єдиному складному наративі.

3.2. Архітектурні та сакральні образи: роль церков і монастирів у формуванні готичної напруги

У романі Елізабет Костової «Історик» церкви та монастирі відіграють сакральну роль у створенні готичної атмосфери, функціонуючи як простори, де боротьба між світлом і темрявою набуває найгострішого вираження. Костова майстерно використовує священні споруди не лише як декоративні елементи готичного пейзажу, а й як активних учасників наративу, які створюють напругу через парадокс між очікуваним захистом і реальною загрозою. Релігійні будівлі стають ареною найжорстокішої боротьби між добром і злом, і саме тут традиційні уявлення про святість піддаються суворому випробуванню.

Особливістю інтерпретації письменниці є те, що церкви та монастирі часто стають місцями найнебезпечніших зіткнень зі злом, а не прихистком від нього. Цей прийом підриває традиційні готичні стереотипи і створює нову форму жаху – страх перед профанацією святого, що виявляється більш глибоким і травматичним за звичайний фізичний жах.

Церква в Емоні встановлює основну тему проникнення надприродного в повсякденне життя через контраст між сакральним дзвоном і профанною буденністю. Дзвін церкви стає голосом минулого, яке нагадує про існування духовних вимірів реальності навіть у секуляризованому суспільстві, створюючи перший шар готичної атмосфери через звукову символіку.

Контраст між вечірньою месою та соціалістичним робочим днем підкреслює напругу між традиційними цінностями та сучасною реальністю, що є одним з основних джерел готичної атмосфери роману. Чорний одяг робітників несвідомо відлунює траурною символікою, створюючи підсвідоме відчуття загрози та смерті, що пронизує навіть найбуденніші сцени. Церква тут функціонує як анахронізм, що порушує логіку сучасного світу своєю присутністю, нагадуючи про існування інших, більш давніх і таємничих сил [1, ст. 6].

Монастир Сен-Мат'є постає символом двозначності сакрального простору, де святе співіснує з проклятим, через легенду про ченця-вампіра. Історія про його поховання в підземному склепі, що водночас став місцем пам'яті та найдавнішою архітектурною пам'яткою романського стилю в Європі, перетворює осередок жалоби та покаєння на джерело гордості й туристичної привабливості [13, с. 32].

Мерехтливий вогник монастиря формує атмосферу тривоги та невизначеності, оскільки його зникання й поява серед гірських масивів символізують крихкість духовного світла у світі, охопленому темрявою [13, с. 37]. Цей образ водночас уособлює надію на релігійний захист і виявляє його нестійкість перед силами зла, зокрема перед постаттю Дракули, яка підриває впевненість у непорушності святого.

Підземний склеп Сен-Мат'є постає як готичний простір, де святе й моторошне нерозривно переплітаються. Холодне дихання, яке огортає персонажів у темряві, функціонує як метафора присутності смерті, яка підважує традиційне сприйняття храму як осередку надії й духовного тепла [13, с. 41]. Хрест, висічений на стіні, створює парадоксальний образ: символ віри тут нависає загрозливою тінню над вівтарем і саркофагом, перетворюючи сакральне місце на арену боротьби життя і смерті.

Саркофаг у куті нефа порушує традиційну структуру церковного простору, де центральна увага має бути зосереджена на вівтарі як символі євхаристійної жертви та життя, натомість увага зміщується на символ смерті та тлінності. Ця архітектурна деталь підкреслює домінування смерті над життям у просторі, де мешкає вампір.

Церква святої Марії в Оксфордї постає простором духовного прихистку, покликаний забезпечити героям відчуття захисту й надії. Водночас її атмосфера пронизана готичною тривожністю: замість очікуваного світла й умиротворення, інтер'єр занурений у темряву, наповнений запахом воску та старої оббивки [13, с. 73]. Ця деталь створює парадокс: навіть у сакральному

просторі зберігається відчуття загрози, що підкреслює непевність і крихкість духовної опори перед лицем зла.

Запах воску нагадує про постійну молитву та релігійне життя, яке наповнює цей простір, але старі оббивки свідчать про плин часу, що змінює навіть найстабільніші релігійні інституції та нагадує про тимчасовість усіх земних речей. Відкритість церкви символізує доступність божественної допомоги для всіх, хто її потребує, але темрява всередині підкреслює, що навіть у найсвятіших місцях герої стикаються з невідомим і потенційно небезпечним.

Хрестики, взяті з церкви святої Марії, демонструють трансформацію сакрального символу у функціональний засіб боротьби з надприродним злом [13, с. 76]. Їхня роль виходить за межі традиційної релігійної практики, перетворюючи предмет віри на інструмент захисту. Водночас комерційний контекст набуття «Візьми один, залиш двадцять п'ять пенсів» створює іронічний контраст між духовним призначенням символу та його матеріалізованою вартістю, підкреслюючи секуляризацію релігії у сучасному світі.

Айя-Софія постає в романі як простір релігійного синкретизму та культурної трансформації, де архітектурна багатошаровість втілює накладання різних духовних традицій [13, с. 93]. Накопичення візантійської, ісламської та античної спадщини створює ефект палімпсеста, де жодна епоха не стирає попередню повністю. Така багатошаровість формує своєрідну готичну напругу: святе перетворюється на артефакт історії, а контрастність символів різних вірувань підкреслює невизначеність духовного захисту у світі, де присутність Дракули загрожує будь-якій сакральній традиції.

Арабська в'язь у колишньому християнському храмі підкреслює складність релігійних і культурних взаємодій, а також нестабільність релігійних інституцій перед лицем історичних змін. Руїни давнього світу нагадують про язичницьке підґрунтя всієї цивілізації, яке лежить під християнськими та мусульманськими нашаруваннями. Це нашарування

палімпсеста створює готичну напругу через невизначеність духовної ідентичності простору та питання про те, яка релігійна сила насправді панує в цих стінах.

Церква на озері Снагов постає як простір найгострішого конфлікту між сакральним і буденним, оскільки саме тут знаходиться могила Дракули [13, с. 54]. Її розташування «напроти віттаря» створює інверсію сакрального значення: місце, яке має символізувати присутність Божої благодаті, виявляється позначеним як осередок найбільшого гріха. Така архітектурна дисонансність перетворює церкву на символ неможливості остаточного розмежування святого й проклятого, підкреслюючи наскрізний мотив роману: проникнення темних сил у саме серце сакрального простору.

Невеликий підпис на апсиді стає ледь помітним, але незаперечним свідченням присутності зла у священному місці, демонструючи, як Дракула здатний проникати навіть у найсвятіші простори, залишаючи по собі ледь помітні, але не виправні сліди. Озеро, як природне оточення церкви додає символіки водної стихії, що традиційно асоціюється з очищенням та хрещенням, але в контексті Дракули символізує ізоляцію та відокремленість від звичайного світу.

Рільський монастир постає як відносно ідеальний сакральний простір, проте навіть тут відчувається готична напруга через усвідомлення вразливості святих місць [13, с. 242]. Контраст чорного та білого каменю, що формує архітектуру монастирської фортеці з довгими дерев'яними балконами, символізує дуальність добра і зла, світла та темряви – ключовий мотив роману, який нагадує про постійну присутність обох сил у світі та необхідність пильності навіть у найбільш священних місцях.

Церква монастиря постає як простір ідеальної духовної атмосфери, що контрастує з напруженістю зовнішніх подій [13, с. 249]. Весняна прохолода, що панує всередині, символізує духовне оновлення та очищення, які приносить релігійний досвід, створюючи контраст із холодом смерті,

відчутним в інших сакральних місцях, та підкреслюючи роль храму як острівця безпеки й надії для вірян.

Освітлення лише свічками створює інтимну атмосферу особистого спілкування з божественним, відокремлену від суєти зовнішнього світу. Золото, мідь і коштовності, як матеріали церковного убранства символізують прагнення віруючих принести найкраще для прославлення Бога, але їхнє сяйво також нагадує про матеріальні спокуси, які можуть відвернути від справжньої духовності.

Церква святого Петка в Бачково постає місцем найважливішого й водночас найнебезпечнішого відкриття героїв [13, с. 265]. Скромність зовнішнього вигляду будівлі контрастує з величчю та жахливістю таємниці, яку вона приховує, підкреслюючи готичний мотив обманливості зовнішності й необхідності проникнення під поверхню явищ. Старовинна архітектура нагадує про історичний зв'язок із подіями часів Дракули, а простий обробний матеріал вказує на народний, а не аристократичний характер цього сакрального простору. Покровитель церкви святий Петко, який асоціюється з лікуванням і захистом страждальців, створює гіркий іронічний контраст із можливістю поховання в ній того, хто сам приносить хворобу та страждання.

Процесія з іконою до церкви святого Петка створює контраст між зовнішньою урочистістю та прихованим жахом [13, с. 271]. Ікона, яка зображає дві постаті, звернені обличчям одна до одної в дивному, трагічно-урочистому танці, надає традиційному православному обрядові зловісних відтінків. Через її зміст звичайний ритуал набуває подвійного значення: святе перетворюється на потенційно єретичне або загрозливе, що підкреслює тему обманливості зовнішності та подвійності сакрального простору.

Склеп церкви святого Петка постає як найтемніше та найнебезпечніше місцем у всьому романі [13, с. 275]. Абсолютна темрява символізує повне панування смерті та зла в цьому просторі, а погашені свічки можна трактувати як знак занепаду релігійного життя або як прояв активного надприродного

втручання темних сил. Отже, склеп стає втіленням готичної атмосфери та кульмінаційного протистояння героїв із Дракулою.

Присутність ікон у цій неприродній темряві створює жахливий контраст між видимими символами віри та невидимою, але відчутною присутністю зла. Крутий спуск до склепу символізує буквальний спуск у пекло або в царство смерті, а мідна рака і кам'яні плити, як елементи поховального принаддя підкреслюють функціональне призначення цього простору як місця вічного спочинку, що виявляється порушеним.

Дві ікони в срібних рамках створюють найбільш виразну візуальну антитезу добра і зла в романі [13, с. 273]. Мадонна символізує материнську любов, заступництво та божественне милосердя, тоді як дракон у поєднанні з лицарем уособлює руйнівне зло та прокляття. Лицар же виступає образом людської здатності протистояти темним силам через віру та мужність, підкреслюючи центральний мотив боротьби добра і зла в сакральному та готичному контексті.

Барельєф благословляючого святого постає останнім символом сакрального захисту перед входом у підземну бібліотеку Дракули [13, с. 275]. Довге волосся святого може відображати аскетичний спосіб життя або пов'язувати з давньою пустельницькою традицією, тоді як піднята рука в жесті благословення виступає останньою духовною опорою героїв перед зануренням у царство абсолютної темряви. Цей образ підкреслює конфлікт між сакральним захистом та загрозою абсолютного зла, що панує у підземеллі.

Підземна бібліотека Дракули, яка зберігає колекцію православних текстів, створює найбільш гострий конфлікт між сакральним і профанним [13, с. 284]. Використання священних текстів, зокрема Євангелій та коментарів до них, для окультних цілей є найвищою та найжахливішою формою богохульства, перетворюючи засоби духовного спасіння на інструменти прокляття та руйнування.

Саркофаг із написом «ДРАКУЛА» у підземній бібліотеці є кульмінаційним образом готичного жаху [13, с. 285]. Його розташування під

церквою створює враження некрополю знань, у якому смерть та ерудиція зливаються в тривожний, жахливий симбіоз. Присутність його імені робить загрозу персоналізованою та наголошує на зв'язку між сакральним простором, надприродним злом і інтелектуальною спадщиною.

Латинські літери як мова церковної освіченості та наукової традиції на саркофазі вампіра підкреслюють спотворення освіти та перетворення її із засобу просвітлення на інструмент темних сил. Три саркофаги можуть символізувати спотворену Трійцю або ж вказувати на те, що Дракула не єдиний у своєму проклятті, що посилює жах від усвідомлення масштабів зла.

Рака святого Петка, відкрита та осквернена, постає символом крайньої профанації сакрального простору [13, с. 295]. Відкриття раки грубо порушує багатовікову традицію благоговійного зберігання святинь, перетворюючи найсвятішу реліквію православної традиції на потенційний об'єкт ритуалів або осквернення. Цей образ підкреслює готичну напругу та конфлікт між сакральним і надприродним злом.

У фінальних сценах монастир Сен-Матьє постає як арена останньої битви між добром і злом, де архітектурна символіка відображає характер конфлікту [13, с. 306]. Камені тварин, вигравіруваних у стінах – грифони, леви, дракони та незрозумілі істоти – уособлюють суміш добра і зла. Бестіарій монастиря представляє весь спектр моральних сил у всесвіті роману, від чистого добра, символізованого левом як образом Христа, до абсолютного зла, втіленого драконом як символом сатани.

Грифони, поєднуючи земне (лев) та небесне (орел), символізують можливість синтезу природи і сил. «Дивні істоти», важко визначені й містичні, підкреслюють складність і неоднозначність моральної боротьби. Хрест на давньому трансепті виступає останнім символом християнської надії та духовного захисту [13, с. 306], нагадуючи про первісні риси романської культури в Європі та неперервний зв'язок сакрального та морального порядку навіть у контексті готичного конфлікту добра і зла.

Порожній саркофаг у склепі монастиря постає символом невловимості та невмирущості зла [13, с. 304]. Порожність саркофага, призначеного для останнього спочинку праведного настоятеля, підкреслює втечу Дракули та неможливість остаточної перемоги над злом у фізичному світі. Така відсутність матеріального тіла лякає значно більше ніж безпосередня присутність, оскільки залишає відкритим питання про місцезнаходження й наміри ворога.

Кров на скелі біля монастиря зберігається як матеріальний доказ присутності темних сил навіть у найсвятіших місцях [13, с. 308]. Хоч тіло Дракули перетворюється на порошок, порожній саркофаг і сліди крові на природному камені демонструють, що навіть фізичне знищення вампіра не гарантує остаточного очищення сакрального простору від його впливу, залишаючи відкритим питання про тривалість та масштаб його влади.

Церква у Валахії з підземними ходами та друкарським пресом постає як сакральний простір, пристосований до практичних потреб боротьби зі злом [13, с. 315]. Підземні ходи слугують не лише для втечі від переслідувань, а й для проведення таємних ритуалів, а друкарський прес символізує поширення знань і ідей, необхідних для протидії темним силам.

Конфлікт між сакральним і профанним досягає апогею в останній розмові з Дракулою щодо його поховання, в якій він наполягає на зображенні свого портрета замість хреста [13, с. 316]. Ця вимога є радикальним запереченням християнської символіки та виявом найвищого богохульства, оскільки заміна знака спасіння образом того, хто відкинув можливість порятунку, підкреслює повне домінування темних сил над сакральним простором.

Сакральні простори в її романі стають місцями найгострішої напруги саме тому, що вони мали б бути місцями найбільшого спокою та впевненості в перемозі добра над злом.

3.3. Географічні образи як простір для розгадки таємниць і пошуку істини

Географічні образи в готичній літературі виконують структурну функцію, організовуючи наратив навколо просторових переміщень персонажів і створюючи систему локацій, де кожне місце відповідає певному етапу розслідування.

Географічний простір роману охоплює Центральну, Східну та Південну Європу, формуючи мережу взаємопов'язаних місць, які слугують точками реконструкції минулого. Принцип побудови наративу ґрунтується на послідовному розкритті географічних локацій, де кожна нова територія містить фрагмент інформації, необхідний для цілісного розуміння таємниці. Ці місця не є просто декорацією – вони формують логіку розслідування, визначають можливості пошуку й символізують перехід від відомого до невідомого.

Стамбул посідає центральне місце в географічній системі роману, як ключова локація для отримання архівних даних. Місто, розташоване на перетині Європи та Азії, є проміжним простором між цивілізаціями. Саме тут Россі знаходить відомості, які він вважає надто значущими, щоб їх ігнорувати [13, с. 12].

Топографія Стамбула відтворюється через конкретні міські елементи: вузькі провулки старого міста, лабіринтові базарні райони, архітектурні домінанти у вигляді мінаретів і куполів. Спостереження Пола підкреслюють цю атмосферу: він помічає турецькі обличчя в натовпі, шпилі мінаретів на кожній вулиці та стародавні каплиці серед фігових дерев [13, с. 113].

Географічна диференціація Стамбула підкреслюється просторовим розташуванням окремих районів. Так, квартира Тургута розташована в іншій частині міста – на березі Мармурового моря, що підкреслює багатошаровість міського простору [13, с. 114].

Босфор, як водна артерія функціонує не лише як транспортний коридор, а й як символічна межа між континентами. Згадка про подорож поромом, який вирушав за двадцять хвилин, підкреслює динаміку цього переходу та маркує зміну просторових і символічних зон [13, с. 122].

Географічна структура Стамбула в романі вибудовується навколо конкретних архітектурних об'єктів, що виконують роль просторових орієнтирів у розслідуванні: палац Топкапи з архівними зібраннями, монастир Святої Ірини як пункт зупинки ченців-мандрівників та Айя-Софія як символ візантійсько-османської спадщини. У цьому контексті Пол розглядає можливість локалізації об'єкта пошуків у межах міста, припускаючи, що карти можуть вказувати на його частину та навіть на потенційне місцезнаходження могили Дракули [13, с. 122].

Специфіка Стамбула, його багат шаровість і просторова складність – створює умови для приховування таємниць у міському середовищі. Райони міста розрізняються за функціональним призначенням. Район Тургута репрезентує інтелектуальний простір, базарні квартали втілюють хаотичність і непрозорість, історичний центр із його архітектурними пам'ятками символізує тривалість історичної пам'яті.

Вулиці та провулки Стамбула утворюють лабіринтну структуру, де легко заблукати, але водночас можна натрапити на несподівані знахідки. Саме ця просторово-символічна логіка робить місто ідеальним місцем для розвитку сюжетної інтриги.

Стамбул функціонує як простір подвійності: тут архівні знання стають доступними, але водночас виникає реальна небезпека. Саме в місті Пол і Хелен стикаються з бібліотекарем-вампіром, а дослідницькі пошуки перетворюються на боротьбу за виживання.

У романі Будапешт протиставляється Стамбулу завдяки своїй належності до центральноєвропейського культурного простору. Структура міста організована навколо Дунаю, що розділяє його на Буду та Пешт. Це географічне членування підкреслюється спостереженням Пола, який зазначає,

що вони зупиняться в готелі біля університету на східному березі, у Пешті [13, с. 144].

Дунай у романі постає просторовою віссю, що структурує міський ландшафт і формує архітектурні панорами. Спостереження Пола, зроблене під час зупинки на мосту, відображає цю подвійність: він бачить обидві частини Будапешта, відчуває велич міста, і водночас помічає сліди війни, яка майже зруйнувала його [13, с. 203]. Мости над Дунаєм функціонують як просторові точки зупинки та рефлексії, в яких герої осмислюють отриману інформацію.

Університетська бібліотека в Пешті постає осередком знання, в якому Пол проводить архівні пошуки. Саме тут він знаходить документ, завірений Корвінусом, який підкреслює значення цього простору для наративу [13, с. 157]. Географічна належність Будапешта до Центральної Європи визначає характер доступних джерел: угорські архіви зберігають відомості про взаємини з Валахією у XV столітті.

Міський простір Будапешта характеризується поєднанням величної архітектури та слідів історичних катастроф, що створює меланхолійну атмосферу. Водночас ресторани та кафе функціонують як місця конспіративних зустрічей, де герої обговорюють знахідки й планують подальші дії.

Болгарія в романі постає крізь специфічний гірський ландшафт, що зумовлює ізоляваність окремих локацій і створює сприятливі умови для збереження артефактів минулого. Перше враження Пола від країни пов'язане саме з цим рельєфом: він бачить з повітря високі гори, вкриті темною зеленню, образ, який згодом закріплюється у його пам'яті [13, с. 217]. Вертикальна організація через гірські масиви протиставляється горизонтальній структурі міст, формуючи диференційоване географічне середовище.

Рільський монастир розташований у гірській долині, що підкреслює його відокремленість від сучасної цивілізації. Опис Пола фіксує цю особливість: під ними відкривалася долина, вкрита густим лісом, майже повністю заповнена стінами та дахами монастиря [13, с. 251]. Топографічна

специфіка Рили, а саме оточення високими горами, густі ліси та вузька долина, формує природну ізоляцію, яка забезпечила збереження рукописів упродовж століть. Саме тут листи брата Кирила проливають світло на маршрут ченців, що перевозили тіло Дракули з Константинополя.

Географічний маршрут від Софії до Рили, а потім до Бачковського монастиря, визначає просторову логіку розслідування в Болгарії. Бачково розташоване серед Родопських гір, поруч із місцем, де розташування церкви Светі Георгі, що робить необхідним нового переміщення. Долина біля монастиря характеризується довгим вигнутим рельєфом, де колись протікала річка, і саме ця висохла річкова долина є ключовим орієнтиром для інтерпретації карт [13, с. 254].

Село Димово постає як периферійна локація, розташована в гірській місцевості, Долина річки тут давно висохла, залишивши сухе русло як частину ландшафту [13, с. 265]. Церква святого Петка захована в тіні гірських схилів, що підкреслює вертикальну організацію простору. Підземний склеп під церквою додає багаторівневність топографії. верхній рівень із відкритою церквою контрастує із прихованим нижнім рівнем склепу. Саме в цьому контексті герої знаходять Россі.

Фінальний акцент робиться на руїнах: ідентифікація локації як Светі Георгі підкреслює важливість географічної конкретики для наративу [13, с. 273]. Руїни сільської церкви постають залишками втраченого середньовічного монастиря, які трансформує сприйняття простору та розширює культурно-історичний горизонт роману.

У романі Румунія представлено через два ключові географічні регіони: рівнинну Валахію на півдні та гірську Трансільванію на півночі. Трансільванія постає землею магічної невідомості з горами дикої краси, давніми замками, вовками та відьмами, що відображає як географічні особливості регіону, так і усталені стереотипи Карпатського ландшафту [13, с. 185]. Озеро Снагов у Валахії вирізняється наявністю острова посередині, оточеного монастирськими стінами та бані із залізними хрестами; туман над водою підкреслює ізоляцію цієї

території, що символічно підкреслює її відокремленість [13, с. 315]. Россі описує краєвид як надзвичайно гарний, ніби з іншого світу, що підкреслює унікальність природного та культурного середовища [13, с. 186].

Карпати, гірські масиви Румунії – формують просторову структуру країни та визначають розташування ключових локацій. Замок Поєнарї розташований на вершині гірського хребта, де залишилися лише дві зруйновані вежі й розвалені стіни, що фіксують його занедбаний стан [13, с. 195]. Вертикальна організація простору підкреслюється підйомом крутими схилами, що фізично виснажує героїв, водночас символізуючи наближення до джерела таємниці.

Ліси навколо замку вирізняються густотою й темрявою, тому навіть у спекотний полудень панує особлива прохолода, яку Россі описує як «дивну церковну прохолоду» [13, с. 194]. Така температурна характеристика підкреслює кліматичну специфіку гірських лісів, щільний деревний покрив зберігає прохолоду навіть влітку, формуючи атмосферу ізольованості й містичності простору.

Село біля річки Арджес постає як казковий пейзаж, що нагадує сюжетні мотиви казок братів Грімм, де реальність сприймається як умовна й усе тут відрізняється від буденного життя [13, с. 193]. Віддаленість села від міських центрів створює відчуття тимчасової ізоляції, що зберігає традиційний уклад життя. Ліс поблизу слугує місцем випадкових відкриттів, де герої натрапляють на гробницю, яка самотньо стоїть серед дерев, підкреслюючи, що природне середовище зберігає об'єкти, не відображені на офіційних картах [13, с. 198].

Піренеї, як гірська система на кордоні Франції та Іспанії, формують особливий тип географічного простору, відмінний від Балкан. Монастир Сен-Матьє розташований на висоті близько чотирьохсот футів над рівнем моря, що водночас фіксує його віддаленість від моря та характерну високогірну локацію Східних Піренеїв. В небі можна помітити орлів – ознаку специфічного біотопу [13, с. 40]. Така топографія поєднує близькість і відокремленість, створюючи унікальний природний і символічний контекст для монастиря.

Місто Ле-Бен розташоване в передгір'ї, де Великі Піренейські гори здіймаються над містом, затінюючи всі вулиці, окрім найширших нижніх, які спускаються до річкових долин і великих ферм, що створює відчуття тиску та величі природи [13, с. 32]. Під час підйому до монастиря Оповідачка фіксує враження від лісу, де ростуть оливи, сосни та величезні дуби, і де темрява та прохолода створюють атмосферу собору [13, с. 305].

Прірва біля монастиря стає межею трагічної події: на виступі скелі помітна яскрава червона пляма, а нижче розверзається прірва, що унеможлиблює подальше просування [13, с. 304]. Вертикальний обрив формує природну межу для героїв, обмежуючи їхні пошуки і підкреслюючи небезпеку гірського рельєфу.

Західноєвропейські локації в романі відрізняються від східноєвропейських своєю урбаністичною й академічною структурою. Оксфорд представлений через архітектурні об'єкти – зокрема Редкліф Камеру, яку описано як унікальну будівлю, «величезну бочку із книгами», що підкреслює її циліндричну форму та особливе місце в міському ландшафті [13, с. 82].

Італійські локації, зокрема Тоскана та містечко Монтепердучо, зображено через специфічний горбистим ландшафт, де міста розташовані на підвищеннях над долинами. В романі це підкреслено описом наближення до одного з двадцяти міст, «що приліпилися до пагорбів, які височіли над нами, немов фрески» [13, с. 22].

Адріатичне узбережжя репрезентовано через Рагусу, географічне положення якої підкреслює захищеність міста. Розташоване на великому круглому півострові з високими мурами, воно виглядає як гігантський виступ, крізь який ні морський шторм, ні чужі війська не могли б проникнути [13, с. 14]. Півострівне розташування разом із фортифікаційними спорудами формують образ недоступної фортеці.

Пол та Оповідачка спостерігають за морем із висоти міських стін, створюючи панорамний огляд простору. Вони помічають, як серед туристів

з'являється чоловік, якого раніше не бачили. Спостереження за його повільним віддаленням підкреслює вертикальну перспективу та символічне прагнення охопити цілісність таємниці [13, с. 20].

Маршрути героїв структурують географічний простір роману в мережу пов'язаних локацій. Оповідачка рухається з Амстердама через Париж до Перпіньяна і Ле-Бен у Піренеях. Пол і Хелен подорожують зі Стамбула до Будапешта, потім до Болгарії, а Россі здійснює маршрут від Стамбула до Румунії. Ці переміщення не хаотичні – вони підкоряються певній логіці, визначеній архівними документами та картами.

Листи брата Кирила фіксують конкретний географічний маршрут, що простежується через реальні топоніми: герої прямують великою дорогою з Лаоти у Він [13, с. 245]. Така точність дозволяє ідентифікувати місця на сучасних картах, підкреслюючи реалістичність роману, де пересування здійснюється конкретними транспортними засобами – потягами, автобусами, автомобілями та поромами. Оповідачка фіксує навіть точний час посадки на потяг: о 4:02 вони сіли на південний експрес до Перпіньяна, що додає маршруту відчуття реальної послідовності та географічної конкретики [13, с. 113].

Річки функціонують у романі як природні осі, організовуючи простір. Дунай структурує Будапешт, Арджеш пов'язаний із селом біля замку Поенарі, а висохла річка біля Димово стає географічним ключем для розшифрування карт. Море присутнє як горизонт у прибережних локаціях: Адріатичне узбережжя, Мармурове море в Стамбулі, Середземне море біля Південної Франції.

Оповідачка спостерігає, як вигин берегової лінії за великим готелем немов стріла, вказує на закритий регіон слов'янського світу, куди незабаром буде втягнутий її батько через напруження, що триває в тому світі [13, с. 59]. Така географічна перспектива символічно визначає напрямок майбутніх пошуків і слугує орієнтиром для руху персонажів у просторі роману.

Гори, як географічний елемент домінують у романі, формуючи вертикальну організацію простору. Карпати, Родопи, Піренеї та Альпи – кожна з цих гірських систем зі специфічним ландшафтом і кліматом, створюють відчуття ізоляції та недоступності. Баба Янка вказує на долину, розташовану на північному сході від Бачково, що дає змогу локалізувати об'єкт пошуків [13, с. 262]. Географічна орієнтація забезпечує просторову конкретику і визначає логіку пересування героїв.

Долини, як знижені форми рельєфу контрастують із горами, формуючи закриті та ізольовані простори. Долина Красна Поляна описується як колишнє русло річки, з якої вода вже давно зникла, залишивши лише сліди вигину русла [13, с. 265]. Висохла річкова долина зберігає геоморфологічні орієнтири, що дозволяють Россі ідентифікувати її на картах, надаючи їй символічну назву «хвіст дракона».

Села в романі протиставлені містам як периферійні локації, в яких зберігається традиційний уклад і фольклорна пам'ять. Такі локації, як село матері Хелен під Будапештом чи Димово в Болгарії, відзначаються віддаленістю від міських центрів. Мати Хелен згадує своє село, описуючи природне освітлення: «...про зірки вночі над її селом та вогники над річкою» [13, с. 253], що підкреслює відсутність електрифікації та близькість до природного середовища.

Периферійність сіл не означає їхньої несуттєвості для розслідування, навпаки, саме в цих віддалених локаціях зберігаються ключові свідчення, недоступні в міських архівах.

Таким чином, географічні образи в романі «Історик» створюють складну просторову систему, де кожна локація має конкретні фізичні характеристики, такі як рельєф, кліматичні умови, міська чи природна організація, що визначають можливості для збереження та розкриття таємниць. Переміщення героїв цією географічною мережу структурує нарратив як послідовність просторових відкриттів, де кожна нова локація розкриває фрагмент цілісної історії.

Висновки до розділу 3

Образ Дракули в романі Елізабет Костової «Історик» виступає як потужний символ темних сил, що пронизують сюжетну тканину твору на всіх рівнях. Він поєднує історичну жорстокість Влада Цепеша з надприродною міфологією вампіра, створюючи багатозарову готичну напругу, яка впливає на психологічний стан героїв та мотивує їхні дії. Дракула діє через символи, історичні тексти, родові зв'язки та надприродні явища, перетворюючи інтелектуальні пошуки персонажів на боротьбу зі страхом, знанням і невідомим. Його присутність руйнує стабільність, стимулює сюжетну динаміку та формує атмосферу постійної загрози, що переходить межі часу та поколінь.

Водночас Дракула виступає джерелом особистої і родової травми, гендерно специфічної загрози та спокуси знанням, що підкреслює його подвійний характер – історичний і міфологічний. Він поєднує минуле і сучасне, реальність і міф, створюючи універсальний архетип зла, який залишається актуальним для кожної епохи. Таким чином, образ Дракули в «Історик» є не лише антагоністом, а й символом невмирущого темного впливу, що рухає сюжет, формує психологію героїв і втілює постмодерний синтез готики, історії та міфу.

Архітектурні та сакральні простори у романі формують готичну напругу, виступаючи не лише як фон, а як активні учасники конфлікту між добром і злом. Церкви, монастирі та підземні склепи демонструють парадоксальне поєднання святого й проклятого: священні будівлі, які традиційно символізують захист і духовний притулок, часто стають ареною найгостріших зустрічей із надприродним злом. Костова майстерно використовує архітектурні деталі, світло і темряву, запахи та звук, підкреслюючи крихкість духовного захисту та невизначеність сакрального простору.

Особливу увагу письменниця приділяє контрастам: між історичною традицією та сучасністю, святим і профанним, духовним захистом і реальною загрозою, що створює глибокий психологічний ефект жаху та напруження. Монастирі та церкви перетворюються на символи дуальності світу, де добро і зло, світло і темрява, життя і смерть співіснують у постійному конфлікті. Склепи, саркофаги, підземні бібліотеки та ікони виступають втіленням готичної атмосфери, демонструючи, що навіть у найбільш священних місцях присутнє зло, а сакральний простір завжди вразливий перед надприродними загрозами.

Географічні локації – від Стамбула та Будапешта до Карпат, Родопів, Піренеїв і західноєвропейських міст – виконують функцію не лише просторового фону, а й як активні елементи сюжету, де кожне місце відповідає певному етапу розслідування та розкриття таємниць.

Просторові переміщення героїв демонструють логіку наративу: міста та села, річки та гори, архітектурні пам'ятки та природні орієнтири організовують розслідування як послідовну систему відкриттів. Стамбул, завдяки багатошаровій урбаністичній топографії та символічній подвійності, стає центром пошуку архівних знань і одночасно простором небезпеки. Будапешт і центральноєвропейські міста представлені як академічні осередки знання, Болгарія і Румунія – як ізольовані території з природними перешкодами, що зберігають артефакти минулого, а Піренеї та західноєвропейські локації відзначаються високогірною та урбаністичною специфікою, яка формує особливу атмосферу містичного простору.

Гори, долини, річки та моря виступають як організуючі осі простору, що структурують маршрути героїв і дозволяють поєднати фізичні та символічні аспекти пошуку. Села, попри периферійність, стають ключовими для розкриття таємниць, зберігаючи фольклорну пам'ять та важливі свідчення, недоступні в міських архівах.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження постмодерної неоготики на прикладі роману Елізабет Костової «Історик» дозволяє стверджувати, що неготика в контексті постмодернізму зазнає радикальної трансформації, зберігаючи при цьому зв'язок із класичною готичною традицією.

Аналіз історичного розвитку неоготики засвідчує її еволюцію від класичної готики XVIII століття через психологізацію вікторіанської епохи до постмодерних форм кінця XX – початку XXI століття, що характеризуються інтелектуалізацією готичних мотивів, метатекстуальним переосмисленням жанрових конвенцій, інтертекстуальністю та жанровою гібридизацією.

Постмодернізм як культурно-філософський феномен суттєво трансформує неоготичний жанр через деконструкцію бінарних опозицій, створення морально амбівалентних персонажів, підвищену саморефлексивність та використання інтертекстуальності як структурного принципу. У романі це втілюється через багаторівневу наративну структуру, множинні часові плани, різноманітні типи документів та складну систему інтертекстуальних відсилань.

Роман «Історик» репрезентує концепцію «архівної готики», що синтезує класичні неоготичні елементи з академічним дискурсом та постмодерною метатекстуальністю.

Трансформація готичних мотивів у романі виявляє кілька ключових тенденцій: традиційний образ вампіра переосмислюється як історико-культурна конструкція та метафора деструктивної природи влади; мотив проклятого простору трансформується в образи бібліотек та архівів – місць зберігання знання; мотив забороненого знання набуває значення епістемологічної проблеми меж наукового пізнання та етичної відповідальності дослідника.

Архітектоніка роману демонструє постмодерну складість через багаторівневу темпоральну структуру, що поєднує три часові плани та

множинні наративні голоси. Сюжет організовано за принципом багат шаровасті, де кожна розповідь містить іншу розповідь, проблематизуючи можливість досягнення остаточної істини. Детективний сюжет про пошуки Дракули функціонує як метафора наукового дослідження та герменевтичного процесу інтерпретації. Психологія персонажів підпорядкована постмодерній логіці деконструкції: головні герої репрезентують новий тип готичного протагоніста – інтелектуала-дослідника, який діє на основі раціонального аналізу та критичного мислення. Образ Дракули конструюється через систему текстів та інтерпретацій, відображаючи постмодерну ідею про конструйованість історичної реальності. Жіночі персонажі демонструють ревізію традиційних ролей, постаючи як активні дослідниці та інтелектуалки.

Неоготична образна система роману характеризується синтезом традиційних готичних елементів з постмодерною рефлексивністю. Центральний образ книги з драконом функціонує як багатозначний символ: знак приналежності, метафора небезпечного знання, втілення зв'язку між минулим і теперішнім. Особливо значущим є образ бібліотеки/архіву як центрального неоготичного хронотопу. Костова трансформує традиційний готичний замок у простір текстів, створюючи концепцію «текстуальної готики», де бібліотека функціонує як лабіринт знання. Хронотоп роману характеризується складною темпоральною організацією, де минуле постійно вторгається в теперішнє через тексти та спогади. Просторова організація демонструє глобалізовану географію, охоплюючи локації від Оксфорда до румунських Карпат, що відображає постмодерне розуміння культури як децентралізованої мережі взаємозв'язків.

Дослідження роману «Історик» засвідчує продуктивність синтезу традиційних готичних елементів з постмодерними стратегіями. Роман демонструє, що неоготика в постмодерну епоху набуває нових функцій, стаючи засобом художнього освоєння складності сучасного світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. : 2-е вид., допов. / ред. М. Зубрицька. Львів : Літопис, 2002. 832 с. ISBN 966-7007-54-9.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. В. Ховхун. Київ : Видавництво імені Соломії Павличко “Основи”, 2004. 230 с.
3. Білоус О. Архетипи готичного роману (спроба семіотичного аналізу готичної прози). *Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть: матеріали II Міжнародної конференції з літератури США*, Київ, Україна, 24–26 верес. 2002 / ред. Т. Н. Денисова. Київ : Інститут міжнародних відносин, 2004. С. 191–197.
4. Вандермеср Д. Південний округ : у 3 т. / пер. О. Самара. Київ : Stone Publishing, 2017. Т. 1 : Знищення. 192 с. ISBN 978-617-7489-42-8.
5. Денисюк І. Літературна готика і франкова проза. *Українське літературознавство..* 2006. вип. 68. С. 33–42.
6. Джексон Ш. Ми завжди жили в замку / пер. Н. Гоїн. Харків : Жорж, 2021. 240 с. ISBN 9786177853991.
7. Дзямучич Н., Шуст Л. Ретроспективний огляд літературознавчої рецепції поняття «мотив». *Академічні студії*. 2024. Т. 2. С. 10–17. URL: <https://doi.org/10.52726/as.humanities/2024.2.2>.
8. Еко У. Празький цвинтар / пер. Ю. Григоренко. Харків : Фоліо, 2024. 448 с. ISBN 978-617-551-716-1.
9. Еко У. Ім'я Рози / пер. М. Прокопович. Харків : Фоліо, 2018. 508 с. ISBN 978-966-03-8152-0.
10. Зюскінд П. Парфуми. Історія одного вбивці / пер. І. Андрієнко-Фріндіх. Харків : Фоліо, 2024. 224 с. ISBN 9786175519226.
11. Качуровський І. Готична література та її жанри. 5-те вид. Київ : Сучасність, 2002. 59–67 с.
12. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с. ISBN 978-966-580-234-1.

13. Костова Е. Історик. Харків : Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2006. 719 с. ISBN 966-343-223-3.
14. Кушнірова Т. В. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія.. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка*. 2004. вип. 1. С. 3–11.
15. Кінг С. Сяйво / пер. О. Красюк. Харків : Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2014. 640 с. ISBN 978-966-14-6279-2.
16. Морено-Гарсія С. Мексиканська готика. Маєток мороку / пер. Б. Превір. Харків : Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2022. 304 с. ISBN 978-617-12-9578-0.
17. Моррісон Т. Кохана / пер. С. Орлова. Харків : Фабула, 2024. 368 с. ISBN 978-617-522-275-1.
18. Нагачевська О. Рансформація готичної літературної традиції в сучасному романі США. *Літературознавство*.. 2013. вип. 28. URL: <https://core.ac.uk/reader/153581080>.
19. Переломова О. С. Інтертекстуальність в українському художньому дискурсі: структурно-семантичний і стилістичний аспекти : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 / КНУ імені Т.Г. Шевченка. Київ, 2010.
20. Решетуха С. Готика як принцип самоорганізації тексту в оповіданні Олекси Стороженка «Примари Несвізького замку». *Вісник Львівського університету*. 2004. вип. 33. С. 113–117.
21. Рябініна О. К. Інтертекстуальність у дискурсі сучасної української преси: лінгвістичний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Харків, 2008.
22. Тартт Д. Таємна історія / пер. Б. Стасюк. Харків : Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2017. 560 с. ISBN 978-617-12-4121-3.
23. Фаулз Д. Коханка французького лейтенанта / пер. Н. Ференс. Київ : BookChef, 2025. 592 с. ISBN 978-617-548-405-0.
24. Гейман Н. Американські боги / пер.: Г. Герасим, О. Петік. Київ : Stone Publishing, 2017. 696 с. ISBN 978-617-7498-66-6.

25. Aarne A. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki : The Finnish Academy of Science and Letters, 1961. 588 p.
26. Ackroyd P. *The house of Doctor Dee*. London : Hamish Hamilton, 1993. 277 p.
27. Anne R. *Interview with the Vampire : in 13 vol*. London : Sphere, 2013. Vol. 1 : *Vampire Chronicles*. 320 p.
28. Atwood M. *Cat's Eye*. London : Virago, 2009. 512 p. ISBN 978-1-85381-126-5.
29. Barthes R. *La mort de l'Auteur. Le Bruissement de la Langue, Essais Critiques IV.*. Paris : Seuil, 1984. 63–69 p.
30. Birkhead E. *The tale of terror. A study of the Gothic Romance*. London : Constable & Company LTD, 1921. 229 p.
31. Botting F. *Gothic*. London – New York : Routledge, 1996. 128 p.
32. Butler O. E. *Kindred*. London : Headline Publishing Group, 2018. 307 p. ISBN 978-1-4722-5822-9.
33. Carter A. *The Bloody Chamber And Other Stories*. New York : Random House, 2012. 176 p. ISBN 9780099588115.
34. Cavallaro D. *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London-New York : Continuum, 2002. 203 p.
35. Danielewski M. Z. *House Of Leaves*. New York : Doubleday, 2000. 736 p. ISBN 9780385603102.
36. Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus*. London : Bloomsbury, 2013. 744 p. ISBN 9781780935379.
37. Desrosiers-Bonin D. *Motif; Motive*. Diti dictionnaire international des termes littéraires.. *Academia*. URL: <https://www.academia.edu/9457285/MOTIF>.
38. Fokkema D. W. *The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts. Approaching Postmodernism*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1986. 310 p.

39. Freedman W. The Literary Motif: A Definition and Evaluation. *NOVEL: A Forum on Fiction*. 1971. iss. 4. P. 123–131. URL: <https://doi.org/10.2307/1345147>.
40. Gehlen A. *Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt Am Main, Bonn : Athenäum, 1960. 232 p.
41. Hassan I. *The dismemberment of Orpheus: Towards a postmodernist literature*. Urbana, 1971. 250 p.
42. Inverso M. *The Gothic Impulse in Contemporary Drama*. London : U-M-I Research Press, 1990. 185 p.
43. Kristeva J. *Le langage, cet inconnu (Une initiation à la linguistique)*. Paris : Seuil, 1981. 327 p.
44. Laouar N. “It is at the ghosts within us that we shudder”: Voicing the Anxieties of Liminality in Virginia Woolf’s *Mrs Dalloway*. *Borders & Remembrance of Things Past*. 2018. iss. 8. P. 79–92.
45. Ledoux E. Was there ever a “Female Gothic”? *Palgrave Communications*. 2017. iss. 3. P. 1–7. URL: <https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.42>.
46. Lyotard J.-F. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 144 p. ISBN 9780816611737.
47. McHale B. *Postmodernist fiction*. London : Routledge, 2003. 288 p. ISBN 9780203393321. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203393321>.
48. Mile R. *The 1790: the effulgence of Gothic* / ed. J. E. Hogle. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2002. 327 p.
49. Miller S. Foucault on Discourse and Power. *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*. 1990. iss. 76. P. 115–125. URL: <https://www.jstor.org/stable/41801502> (access date: 03.02.2025).
50. Murakami H. *The Wind-Up Bird Chronicle*. New York : Random House, 2019. 624 p. ISBN 9781784875411.
51. Nash C. *World Postmodern Fiction: A Guide*. London : Longman, 1993. 388 p.

52. Rata I. An Overview of Gothic Fiction. *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views*. 2014. iss. 17. P. 104–114.
53. Rekret P. Jacques Derrida and Deconstruction. *The Cambridge History of French Thought* / eds.: M. Moriarty, J. Jennings. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. P. 467–476. URL: <https://doi.org/10.1017/9781316681572.052>.
54. Rushdie S. *The Moor's Last Sigh*. New York : Random House, 1996. 309 c. ISBN 9780099592419.
55. Sperber H., Spitzer L. *Motiv und Wort Studien zur Literatur und Sprachpsychologie* O.R. Reisland.. 1918. 123 p.
56. Watt J. *Contesting the Gothic: fiction, genre and cultural conflict*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 205 p.
57. Zhao Y. Research on the Definition of "Gothic Music". *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Atlantis Press SARL, 2021. P. 129–134. URL: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210813.022>.