

НІКОЛОВА О.
(Запорізький нац. ун-т)

ХРОНОТОП ТА МОТИВИ ГОТИЧНОГО РОМАНУ У ПРОЗІ Ч. ДІККЕНСА

The article deals with the problem of transformation of Gothic tradition in Ch. Dickens's works. The author of this investigation analyses this tradition in Christmas stories and „realistic” novels of English writer. Gothic chronotopos and principal motives are under the focus of the study.

Key words: *literary tradition, transformation, Gothic novel, Gothic poetics, chronotopos.*

Питання про специфіку трансформації традицій готичного роману Чарльзом Діккенсом неодноразово піднімалось закордонними та вітчизняними дослідниками (В.Б. Шкловський „Повісті про прозу” [Шкловський 1966], Т.І. Сільман “Проблема реалізму Діккенса. Готика” [Сільман 1970], Dunkan I. „Modern Romace and Transformations of the novel: the Gothic, Scott, Dickens” [Dunkan 1992], О.В. Матвієнко „Традиції готики в англійській літературі ХІХ століття” [Матвієнко 2000]), однак відповідна проблема й досі не отримала глибокого, всебічного висвітлення, залишаючись „однією з найбільших лакун вітчизняної діккенсіани” [Матвієнко 2000, с. 8]). З одного боку, більшість літературознавців зосереджувалось на розгляді традицій „літератури жаху” у романах англійського письменника („Домбі та Син”, „Девід Копперфільд”, „Таємниця Едвіна Друда”), залишаючи поза межами уваги „різдвяну прозу”, з іншого – виділення певних рис „готики” у творах Діккенса не завершилось логічним узагальненням, результатом якого мало б стати визначення формально-змістовної домінанти творчого використання надбань відповідної традиції.

В той же час надзвичайної популярності серед діккенсознавців набуло питання про особливості хронотопу прози Ч. Діккенса (Н.Л.Потаніна „Міфопоетичні традиції у художньому світі Ч. Діккенса” [Потаніна 2001], Т.Г. Боголепова „Мотив часу, який рухається, у пізніх романах Ч. Діккенса”, Н.В. Шевчук „Різдвяні оповіді Ч. Діккенса у хронотопно-типологічних зв'язках” [Шевчук 2001]). Дослідники вказували на поєднання у межах просторово-часового континууму художнього світу письменника конкретно-історичного із обрядово-міфологічним, аналізуючи значущі у цьому плані лейтмотиви та символи (будинку, дороги тощо) та ігноруючи генетичний зв'язок із топосом готичного роману як цілісної структури, що формується сукупністю певних сталих мотивів (у першу чергу, похмурого палацу/будинку із привидами).

Стаття є закономірною спробою поєднати вирішення цих двох взаємопов'язаних проблем шляхом виділення та дефініції характеру, функцій художнього відтворення у прозі Ч. Діккенса хронотопу готичного роману та його мотивів.

Актуальність відповідного дослідження обумовлена відсутністю цілісного висвітлення питання особливостей та детермінант використання рис готичного роману у творчості письменника.

Мета статті – визначення специфіки трансформації традицій „літератури жаху” у прозі Ч. Діккенса.

Завдання: охарактеризувати хронотоп, провідні мотиви готичного роману як значущі складові його жанрового канону, диференціювати риси „роману жахів” у

„різдвяній прозі”, романах Ч. Діккенса, на матеріалі відповідних творів здійснити аналіз особливостей „метаморфоз” надбань літературної готики письменником.

Історія творчого використання традицій готичного роману (the Gothic Novel) в англійській літературі XIX ст. розглянута доволі широко: визначені основні тенденції трансформації жанру, проаналізовані риси його поетики у творчості різних письменників (М. Шеллі, В. Скотта, сестер Бронте, Дж. Остен, О. Уайльда тощо) [Матвієнко 2000]. Виділені також напрямки розвитку літературознавчої думки у відповідному напрямку. „Усвідомлення літературного феномена “готики” має свою окрему історію. В англійському літературознавстві до 60-х рр. XX ст. вона традиційно трактувалась як суто передромантичне явище (праці Е. Беркхед, Д. Варми, М. Седлера) — концепція, пізніше підтримана більшістю радянських дослідників (Г.А.Єлістратовою, В.М.Жирмунським, М.Ладигінім, Н.О.Соловйовою тощо). Проте в англійській “готичній історії” останніх десятиліть наявна тенденція вивести готику в ряд визначальних факторів історико-літературного руху XIX-XX ст., позбавити її “маргінального”, периферійного статусу: зростає частотність звернень до готичної традиції, ставиться питання про вплив художньої системи “чорного роману” на подальший літературний розвиток — щоправда, переважно на рівні “індивідуальних контактів” (М. Саммерс, Дж. Уїлт, В. Сейдж). Пожвавлюється інтерес до проблеми готики і в українському літературознавстві, де вона розглядається у контексті міжлітературних зв'язків (розвідка І. В.Лімборського)” [Матвієнко 2000, с. 3].

Закономірно, що особливо значущими для вирішення завдань статті є праці, присвячені аналізу хронотопу „роману жахів” ([Hogle 1980], [Вацуру 2002], [Троїцька 2008]).

Готичний роман виникає в англійській літературі на межі XVIII - XIX ст., коли починає відбуватись поступове розчарування в ідеалах Просвітництва, посилюється інтерес до усього містичного, таємничого (твори Г. Уолпола, К Рів, А. Радкліф, М. Льюїса та ін). Серед основних показових рис (типових місць) готичного роману – „занурення” у середньовічну атмосферу, хронотоп похмурого палацу із різноманітними підземеллями, таємними кімнатами як „матеріалізованого символу злочинів його володарів” [Вацуру 2002, с. 86], зображення незвичайних, фантастичних подій та обставин, зустрічі із примарами, створення атмосфери жаху, який власне і є естетичною основою відповідного жанру. Основні типи персонажів: демонічний злодій (у більшості випадків – хазяїн похмурого палацу), переслідувана ним невинна жертва – юна дівчина, її рятівник – порядний молодик, балакучий („наївний”) слуга, різноманітні привиди, демони тощо. Сутність надприродних явищ, зображених у романах такого типу, або ж залишається для читача незрозумілою, таємничою (Г. Уолпол), або ж логічно й раціонально пояснюється у фіналі твору (А. Радкліф).

З поч. XIX ст. готичний роман починає втрачати свою популярність. „Але роль і значущість “готичної школи” зумовлена не стільки художніми досягненнями її авторів, скільки перспективою подальшого розвитку англійської та європейської літератури, заплідненої готичними концептами” [Матвієнко 2000, с. 15]. Традиції „роману жахів” продовжують життя у літературі романтизму та реалізму сер. XIX ст. Представників першого літературного напрямку цікавлять „метафізична заглибленість “готики”, її суворий моральний пафос, орієнтація на психологічний вимір буття, інфернальна тема” [Матвієнко 2000, с. 16], вони активно використовують типові образи та сюжетні ситуації „роману жахів”, органічно „приспосовуючи” його

провідні ідеї до власних філософських засад. Що ж стосується другого напрямку, тут дослідники вказують на дві основні тенденції опрацювання класичних зразків вказаного жанру: епізодичне включення його окремих топосів, „загальних місць” у контекст „реалістичних” творів без збереження метафізичного забарвлення та пародіювання, засноване на „конфлікті „готика і дійсність”, котрий розв’язується на користь реальності, закріплюючи за готикою синонімію книжкового, хибного уявлення про життя” [Матвієнко 2000, с. 16].

Звичайно, наведена вище характеристика „реалістичної” трансформації готичної традиції в цілому стосується і Ч. Діккенса, проте, слід звернути увагу на той факт, що доміантним у цьому плані для автора „Різдвяних оповідань”, „Домбі і Сина” та інших творів є таке використання хронотопу „похмурого будинку” (аналога палацу), у замкненому просторі якого відбувається типовий для готики перехід персонажа із світу зовнішнього у внутрішній [Вацуро 2002, с. 90]. У відповідності із законами готичної прози сам топос „підштотухує” до розширення свідомості (шлях у підземелля, де часто прихована розгадка таємниці – шлях у психологічні глибини), створюючи умови для самоаналізу, наслідком якого може стати зречення попередніх цінностей (псевдоцінностей), що символізує „смерть” і наступне – духовне відродження. Готичний хронотоп стає місцем своєрідної ініціації, просторова константа „роману жахів” пов’язується із міфологемою бога, що помирає та воскресає, літературна традиція – із обрядово-міфологічною.

Слушним є припущення Потаніної Л.Н. стосовно того, що „для Діккенса, який завжди мав схильність до незвичайного і таємничого, середньовічний антураж „готичного роману” міг стати тим сигналом, що розбудив у його пам’яті образи далекої епохи” [Потаніна 2001]. Однак, думка дослідниці про подальший відхід письменника від готичної традиції, який лише „віддав данину юнацького захоплення жахаючими таємницями середньовічних палаців” [Потаніна 2001], спростовується визнанням присутності „готики” у „Домбі та Сині”, „Девіді Копперфільді”, „Таємниці Едвіна Друда” [Матвієнко 2000]. Середньовічна традиція „суперечок Літа та Зими”, образи якої Діккенс „вловив у глибинах несвідомого” [Потаніна 2001] у його творах не просто приходять на зміну готичній: вони співіснують, доповнюють одна одну і художній світ його романів універсальним підтекстом. На це вказує також Шевчук Н.В, яка, хоча й не виділяє як окремий феномен дослідження готичний хронотоп у ранній і пізній „різдвяній прозі”, визнає, що „у „Різдвяних оповіданнях” Ч.Діккенс майстерно акумулював в манеру та стиль творів циклу попередню традицію (прадавня форма фольклорних обрядових наративів; середньовічне християнське тлумачення Різдва; фантастику та етноознаки часу, які використовували романтики)” [Шевчук 2001, с. 12]. Календарна основа відповідних творів, визнана більшістю англійських дослідників [Шевчук 2001, с. 5], міф про бога, що помирає та воскресає, як відображення зміни пор року, його обрядове віддзеркалення – ініціація, присутні, у першу чергу, в чудесному часі різдвяних перетворень (можливість другого народження – народження Христа) і органічно поєднаному з ним „готичному” просторі.

„Для Ч.Діккенса таке відкриття було вже заздалегідь спотенційоване „романтично-реалістичним” методом його творчості, який вільно поєднував реалізм побутових сцен і романтичну поетику в осмисленні дійсності загалом” [Шевчук 2001, с. 7].

Так, у „Різдвяній пісні у прозі” житло Скруджа за всіма показниками відповідає вимогам жанру готичного роману: це „вельми старий і похмурий будинок” [Діккенс 1990, с. 10], на подвір’ї якого „клубочиться густий туман” і „лежить такий товстий шар інею, нібито сам злий дух негоди сидів там” [Діккенс 1990, с. 10]. Це помешкання із старими просторами і темними сходами, яким, як здається Скруджу, ідуть похоронні дроги. А коли дзвіночок на дверях починає дзвонити сам собою, а знизу лунає звук бряжчання заліза, хазяїну мимоволі згадуються „історії про те, що, коли у будинках з’являються привиди, вони зазвичай тягнуть за собою ланцюги” [Діккенс 1990, с. 14].

У традиціях готичного роману і образ самого Скруджа – типового „злодія”, володаря похмурої будівлі, і мотив зустрічі із Привидом, духами. Вся образна система сприяє нагнітання почуття страху: „було щось невиразно жахливе у замогильній атмосфері, що оточувала примару” [Діккенс 1990, с. 15], у Скруджа „холоне у жилах кров” [Діккенс 1990, с. 15], коли він бачить її „групний колір обличчя” [Діккенс 1990, с. 12], відвалену щелепу і „широко розкриті очі, що дивляться нерухомо” [Діккенс 1990, с. 12].

В той же час, Діккенс залишається вірним собі, додаючи „симфонії жаху” глузливих ноток, реалістичних деталей, які переводять оповідь в дещо інше русло, навмисне підкреслюючи іронічне ставлення письменника до готичної традиції. „Так, це був Марлі, зі своєю кіскою, у своїй незмінній жилетці, панталонах та чоботах” [Діккенс 1990, с. 14], за ним тягнуться ланцюги „із ключів, висячих замків, скарбничок, документів”, якими привід гримить настільки сильно, що „постовий полісмен мав би повне право притягти його до відповідальності за порушення суспільної тиші і порядку” [Діккенс 1990, с. 17].

Серед готичних мотивів у „Різдвяній пісні” також – „подорож” у глибини свідомості, мандри у часі, перебування у півсні [Троїцька 2008, с. 11], після яких настає духовне відродження. У готичній прозі поштовхом для переходу із зовнішнього простору у внутрішній стає прибуття персонажа (після довгого дослідження кімнат і ходів) до кінцевого пункту (наприклад, підземелля). Перехід на власне психічний рівень надає у цьому випадку можливості урізноманітнення та ускладнення подальшого сюжетного розвитку. У Діккенса такий „кінцевий пункт”, „тупик” присутній лише на рівні алегорії: моральна деградація Скруджа майже завершена, він „впав – нижче нікуди”. Саме на цьому етапі і з’являються духи, які показують його минуле і майбутнє. Як результат (у відповідності із жанровими канонами різдвяного оповідання) із персонажем відбувається чудесна метаморфоза, відроджується людяність, скнара перетворюється на альтруїста.

„Одержимий, чи угода із Примарою” – ще одна „різдвяна історія”, в якій Діккенс знову використовує мотиви зустрічі із Потойбічним, мандрів у глибини внутрішнього світу, дивного перетворення, „готичний арсенал” прийомів поступового нагнітання атмосфери жаху, підкоряючи їх, як і в попередньому випадку, конкретній меті – вираження власної філософської концепції розуміння необхідності органічного зв’язку минулого і майбутнього, особистісного і суспільного, єдності людини із світом, її відповідальності перед ним.

З позицій психоаналізу образ будівлі традиційно є аналогом людської особистості, якщо розглянути у спектрі відповідних ідей топос палацу/будинку готичного роману, стає зрозумілим, чому розгадку таємниць, які постають перед героєм на верхніх поверхах приміщення (на рівні свідомості), слід шукати у його глибинах (підвалинах несвідомого). Відсутність гармонійного начала у готичній

архітектурі співвідноситься із непорядкованістю психологічного простору „літератури жаху” [Hogle 1980]. Утілення пристрастей і страхів, внутрішнього світу персонажа в неживих об'єктах узагалі характерне для готики і є результатом саме двухетапного згортання простору: відкрита місцевість – топос, топос – внутрішній простір персонажа.

Використовуючи прийом уподібнення речам, характеристики внутрішнього світу персонажа через світ зовнішній (зокрема, його житло), Ч. Діккенс, з одного боку, іде шляхом більшості письменників-реалістів, а з іншого – розвиває традиції готичної і власної різдвяної прози. Так, Домбі з роману „Домбі та Син” нагадує водночас і Скруджа, і типового злодія роману жахів (показовими у цьому плані є його гротескна холодність, умовний статус Флоренс як „невинної жертви” тирана), а будинок хазяїна величезної фірми – похмуру оселю скнари „Різдвяної пісні” і готичний палац. Житло містера Домбі є віддзеркаленням його душі, у якій померли майже усі людські почуття. Система зображально-виражальних засобів в описі будинку персонажа спрямована на створення асоціацій з труною, могилою.

„У містера Домбі був великий будинок на тіньовому боці темної, але елегантної вулиці з високими будинками, між Портленд-Плейс і Брайанстон-сквер... Це був величний і похмурий будинок з напівкруглим заднім фасадом, з анфіладою зал, що виходили вікнами на посипаний гравієм двір, де два хирлявих дерева з почорнілими стовбурами скоріше стукали, ніж шелестіли...І усередині цей будинок був такий само похмурий, як зовні. Після похорону містер Домбі розпорядився накрити меблі чохлами, –можливо, бажаючи зберегти їх для сина, з яким були пов'язані всі його плани, – і не прибирати у кімнатах, за винятком тих, які він призначав для себе на нижньому поверсі. Тоді таємничі споруди утворилися зі столів і стільців, складених посередині кімнат і накритих величезними саванами. Ручки дзвіночків, жалюзі і дзеркала, завішені газетами і журналами, щоденними і щотижневими, нав'язували уривчасті повідомлення про смерті і страшні убивства. Кожен канделябр, кожна люстра, закутані в полотнину, нагадували дивовижну сльозу, що падає з ока на стелі. З камінів тхнуло, як зі склепу чи сирого підвалу. Портрет померлої і похованої леді, у рамці, повитою жалобою, наводив страх” [Діккенс 1999, с. 9].

Думка про духовне спустошення (смерть) персонажа розвивається за допомогою використання типової для готичного роману „техніки” нагнітання жаху у межах відповідного хронотопу: у „мертвому” будинку мешкає страшний „мрець”, який відгородився від усього живого світу. „Кидаючи часом погляди на містера Домбі, який сидів у темряві, і поглядаючи на дитину через темні важкі меблі – у цьому будинку багато років прожив його батько й в обстановці залишалося чимало старомодного і похмурого, – вона почала міркувати про містера Домбі і його самотність, немов він був в'язнем одиночної камери чи дивною примарою, яку не можна ні покинути, ні зрозуміти” [Діккенс 1999, с. 9].

Проте у фіналі роману „мрець” оживає: духовне відродження Домбі знову нагадує читачеві Скруджа і „Різдвяну пісню”.

Аналізуючи спадщину зрілого Діккенса („Домбі та Син”, „Девід Копперфільд”), Матвієнко О.В. виділяє у якості „поетологічної константи” „образ-символ готичного походження” [Матвієнко 2000, с. 9]. „Це образ Дому, чий родовід бере початок у середньовічних замках-твердинях, котрі уособлювали міць і славу феодальних родів, сконцентровану пам'ять поколінь (Моя оселя — моя фортеця). Проте емоційна наповненість діккенсівського образу-символу інша: на відміну від Замку, що інтригує

згубними таємницями, Дім має притягальну силу, витоки якої в любові, що злучає родину. У фокусі зображення письменника — не феодальний рід, а звичайна вікторіанська родина, не середньовічний кодекс честі (слава, звитяга предків), а непорушні — християнські та загальнолюдські — цінності: жертвна любов, любов-служіння. На протилежність Замку, зверненому до легендарної середньовічної історії й відтак — до Вічності, в діккенсівському Домі Вічність по-євангельськи проглядає крізь побутовий аспект буття. Не випадково й розподіл героїв за моральним критерієм — у дусі класичної готики — на позитивних і негативних зумовлений їхнім ставленням до Дому: дбайливо-оберігальним (Девід Копперфільд, Агнес, Пегготі, Флоренс Домбі) або бездумно-руйнівним (Стірфорт, Урія Гіп, Мердстони, містер Домбі)” [Матвієнко 2000, с. 9].

Тенденція до створення показових паралелей „готичний простір – простір психологічний” отримує розвиток і в подальшій творчості Ч. Діккенса. Так, у „Таємниці Едвіна Друда” нерозривно пов’язані Клойстергемський собор і регент церковного хору Джон Джаспер: образ першого за всіма ознаками нагадує готичний хронотоп, другого – готичного героя. „Чітко розставлені моральні акценти у внутрішньому складі героя, його амплуа “всесвітнього злочинця”, сама генеза образу, що походить з готичної фігури злочинного монаха, порушника обітниць, який зловживає близькістю до Бога, — ознаки того, що діккенсівська готика у найпоследовніший спосіб відтворює класичну модель, не запроваджуючи концептуальних змін ані в її хронотоп, ані у традиційний набір *dramatis personae*. ... Суперечливість духовного світу Джаспера відбивається в його неоднозначних зв’язках із Клойстергемським собором: він водночас і душа, і злий геній собору, і його медіум, і мимовільний в’язень, і жертва. Клойстергемський собор, з його потужним силовим полем, окреслює навкруги героя замкнутий простір, поглинає його як самостійного персонажа. Прямі хронотопні та характерологічні запозичення з “чорного роману” свідчать, що автор “Едвіна Друда” звертається безпосередньо до готичного канону — творів А. Радкліфф, М.Г. Льюїса, з пізніших авторів — Ч.Р. Метьюріна” [Матвієнко 2000, с. 10].

Пізні різдвяні оповідання Ч. Діккенса демонструють суттєву відмінність від ранньої прози (посилення трагічного та сатиричного пафосів, поглиблення філософського змісту), проте певний зв’язок між ними все ж зберігається: він проявляється, зокрема, у використанні „спадку” готичної літератури (її хронотопу та провідних мотивів). Так, сюжет „Будинку із привидами” побудований саме за схемою „роману жахів”. Скептично та іронічно налаштований по відношенню до страшних історій, які розповідають про похмурий будинок, оповідач вирішує винайняти його і знайти розгадку таємниці. „Неважко було помітити, що це був будинок, якого усі цураються — будинок, якого цурається село..., будинок, у якому ніхто не захотів оселитися. Резонно було зробити висновок, що за ним закріпилася погана слава будинку з примарами” [Діккенс 1999, с. 3]. „Зізнаюся, що хоча я й ставлюсь із шанобливим і побожним жахом до всіх таємниць, між якими і нашим тлінним існуванням проліг бар'єр..; і хоча я аж ніяк не можу стверджувати, що знаю про ці таємниці усе; але у моїй свідомості звичайне грюкання дверей, дзенькіт дзвіночків, поскрипування полів і інші дрібнички, подібні до цих, узгоджуються із величною красою і пронизуючою неупередженістю тих Божественних Законів, які мені дозволено розуміти, аж ніяк не краще, ніж бесіди із духами мого недавнього сусіди із колісницею сонця, яке сходить. Більш того, мені самому двічі доводилося

жити у будинках із примарами — у чужих країнах. В одному з них, стародавньому італійському палаццю з надзвичайно поганою репутацією, через яку він двічі змінював власників, я провів вісім дуже приємних і спокійних місяців, незважаючи на те, що у будинку було безліч загадкових спалень, де ніхто не жив, і велика вітальня, де я годинами сидів за читанням, а розташовувалася вона поруч із кімнатою, у якій я спав і мала дуже погану славу. Я обережно натякнув трактирнику на ці обставини. Що ж стосується конкретно цього будинку з примарами, спробував я напучувати його, то — Боже праведний! — як багато різних речей дуже легко і незаслужено отримали погану славу, і чи не думає він, що коли ми з ним постійно будемо нашіптувати всім і кожному в селі, що який-небудь сусідський п'яниця-лудильник з лиховісною фізіономією продав душу Дияволу, то дуже скоро його дійсно почнуть підозрювати в укладанні такої невігідної угоди!... Коротше кажучи, цей будинок настільки збудив мою цікавість, що я майже вже зважився оселитися в ньому” [Діккенс 1999, с. 4].

Далі – незвичайні події, що мають свідчити про присутність Потойбічного і поступове посилення відчуття майже тваринного страху, що охоплює домочадців. Дівчинка на прізвисько „Дивачка” бачить чийсь Очі, дзвони дзвенять самі собою, лякаючи слуг, серед яких поширюється віра у демонічне. І лише раціонально мислячий хазяїн і його сестра зберігають спокій.

Композиція „Будинку із привидами” дещо нагадує „Декамерона” Дж. Боккаччо та „Кентерберійські оповідання” Дж. Чосера: дружні компаньйони у „проклятому будинку” розповідають по черзі один одному власні історії, при цьому жанр і стиль кожної залежить від характеру оповідача. Цікаво, що почавши свій твір як „готичний”, автор поступово ніби „забуває” про очікування читача: мотив зустрічі з духом перетворюється у формальне кліше, „повість жаху” „розпадається” на баладу, анекдот, новелу тощо. При цьому будинок стає місцем, у межах якого персонажі зосереджуються на власному внутрішньому світі: психологічний простір кожного якраз і стає тим началом, що організує розказані ними історії. Сам оповідач, подібно до персонажів „Різдвяної пісні” і „Одержимого”, зустрічається із минулим, жалкуючи про неможливість його повернення: „З тих пір, як я оселився в дитячій кімнаті, друзі мої, її не відвідувала ніяка примара, окрім примари мого ж власного дитинства, примари моєї безвинності, моєї наївності. Багато разів переслідував я цю примару: але ніколи мої широкі дорослі кроки не могли наздогнати її, мої великі дорослі руки не могли її торкнутися, моє доросле серце не могло знову відчути всю колишню її чистоту. І от тепер ви самі бачите, як я намагаюся йти по життю бадьоро і радісно, наскільки це вдається мені, приреченому голити в дзеркалі клієнтів, які постійно змінюються, а також лягати і вставати з кісткою, призначеним мені в довічні супутники на цій землі” [Діккенс 1999, с. 44].

Готично-різдвяний хронотоп у творі, як і у „Різдвяній пісні”, виконує функцію своєрідного порогу / перелому („**метафоризованого моменту, що здатний змінити життя**” [Шевчук 2001, с. 10]): після „зустрічі із духами” четверо з оповідачів вирішують радикально змінити своє життя – одружитися.

„На пустяки растрчивая дни,
Мы в грезах разуверились давно.
Но наше место нам сохранено.
В ночи не гаснет ни одна звезда,
Преобразиться нам дано всегда.”

[Діккенс 1999 / Переклад М. Віноградової, С. Лихачової, с. 31].

Щасливий, світлий фінал „Будинку” створює святковий настрій, а містичні, на перший погляд, явища (наприклад, дзвони, які дзвонять самі собою) отримують цілком раціональне пояснення: віра у різдвяні чудеса, у Людину в Ч. Діккенса виявляється сильнішою за віру у привидів. Християнське начало у творі протиставлене демонічно-готичному як світле – темному, розумне – нелогічному, забобонному: у відповідності із просвітницькими поглядами автора-оповідача і законами жанру перше перемагає.

Безумовно, готична традиція у творах Ч. Діккенса виконує лише допоміжну функцію і не є самоціллю, проте її роль та значення не можна недооцінювати.

Отже, Ч. Діккенс, як і більшість його співвітчизників, звертається до традицій готичної літератури, включаючи у власні твори (як у „різдвяно-казкову”, так і у „реалістичну” прозу) її „загальні місця”, провідні типові образи, „технічні засоби” нагнітання жаху. Найбільш значущим у цьому плані є використання готичного хронотопу (похмурого будинку – аналога середньовічного палацу) та мотиву зустрічі з інфернальними істотами. Генетично споріднений із „готичним” хронотоп у творах Ч. Діккенса виконує дві провідні функції. Перша – своєрідного порогу / перелому (у його межах відбувається перехід у внутрішній простір і духовне відродження / переродження): „Різдвяна пісня у прозі”, „Одержимий”, „Будинок із привидами”. Календарна основа, міф про бога, що помирає та воскресає, як відображення зміни пор року, його обрядове віддзеркалення – ініціація, присутні, у першу чергу, в чудесному часі різдвяних перетворень і органічно поєднаному з ним „готичному” просторі. Друга функція – відображення внутрішнього світу персонажа, який часто є власником „похмурого будинку” і співвідноситься із типом готичного злодія (Скрудж, Домбі, Джаспер). При цьому, англійський письменник часто за допомогою різних художніх засобів (реалістичні деталі, пародіювання, логічне пояснення „чудесного” тощо) підкреслює власне іронічне ставлення до забобонів, „книжної” віри у демонічне, інфернальне як до хибної з позицій раціоналізму і християнства. Можливість поєднання різнорідних елементів (серед яких не останнє місце посідає і готична традиція) обумовлено специфікою світосприйняття і творчого – „романтично-реалістичного” –методу Ч. Діккенса.

Література

- Вацууро В. Готический роман в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 543 с.
- Dunkan I. Modern Romace and Transformations of the novel: the Gothic, Scott, Dickens. – NY: Cambridge, 1992. – 167р.
- Диккенс Ч. Дом с приведениями // Английская готическая проза. В 2 т. – Т. 1. – М.: ТЕРРА, 1999. – 68 с.
- Диккенс Ч. Домби и Сын. Часть 1. – С.Пб.: Просвещение, 1999. – 250 с.
- Диккенс Ч. Рождественские повести. – М.: Художественная литература, 1990. – 366 с.
- Матвієнко О.В. Традиції готики в англійській літературі ХІХ століття: Автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.01.04. / Львівський національний університет імені Івана Франка.– Львів, 2000.– 21с.
- Потаніна Л.Н. Міфопоетичні традиції у художньому світі Ч. Діккенса // <http://www.3letops.z8.ru/science/publication.htm>
- Сильман Т.И. Проблема реализма Диккенса. Готика // Сильман Т.И. Диккенс. – М.: Наука, 1970. – С. 115-123.
- Трошук А.Л. Интертекстуальный хронотоп готического романа (на материале англоязычных произведений): Автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.02.04. / Санкт-Петербургский государственный университет экономики и финансов.– Санкт-Петербург, 2008.– 21с.
- Hogle J. The Restless Labyrinth: Cryptonomy in the Gothic Novel // Arizona Quarterly. – 1980. – N 36. – P. 330-358.
- Holland N., Sherman L. Gothic Possibilities // New Literary History. – 1977– N 8. – P. 278-294.
- Шевчук Н. В. „Різдвяні оповіді” Ч. Діккенса у хронотопно-типологічних зв'язках: Автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.04. / Львівський національний університет імені Івана Франка.– Львів, 2001.– 15 с.
- В.Б. Шкловский. Повести о прозе. – М.: Наука, 1966. – 234 с.