

Ганна Храпуновіч
Віцебск

Гатычная традыцыя ў рамане Людмілы Рублеўскай *Скокі смерці*

Гатычная літаратура ўзнікла ў другой палове XVIII стагоддзя ў Англіі і была падхоплена хваляй рамантызму. Яе назва пайшла ад архітэктурнага стылю – готыкі. Традыцыйна падзеі гатычнага рамана адбываюцца ў сярэднявечных старых замках, напоўненых таямніцамі. Гатычны раман угрунтаваны на вострым і разам з тым прыемным адчуванні жаху; у ім апавядаецца звычайна нейкая рамантычная гісторыя, напоўненая містыкай (сямейнымі праклёнамі, прывідамі, палацавымі таямніцамі, загадкавымі хваробамі, таямніцамі нараджэння ці смерці і г. д.). Часамі росквіту гатычнай літаратуры лічыцца перыяд з 1765 па 1850 год. Тады гэтым жанрам захаплялася ўся Еўропа, асабліва Англія. Узорамі, у пэўным сэнсе эталонамі гатычных раманаў да нашых дзён лічацца раманы Ганны Радкліф.

Даследчык жанру гатычнага рамана Мантэгу Самерс прапанаваў спіс характэрных прыкмет, якія на яго думку, найчасцей сустракаюцца ў гатычных раманах: 1) звышнатуральныя сілы і іх наведванне звычайных людзей са злачыннай мэтай; 2) з'яўленне прывіду і дзіўная (незвычайная) хвароба; 3) замагільныя з'явы; 4) жывыя наўцы; 5) вяртанне з магілы; 6) выкананне клятвы; 7) непахаваная душа; 8) загадкавае прадказанне¹.

Да вылучаных з'яў з улікам развіцця жанру ў сучасных умовах варта яшчэ аднесці наяўнасць у творах вампіраў. Вялікая колькасць гісторый пра вампіраў у вачах сучаснага чытача стала візітнай карткай неагатычнай літаратуры. Дзякуючы Брэму Стокеру, тыповы вампір з фальклорнай пачвары ў белым саване ператварыўся ў элігантнага бледнага арыстакрата-спакушальніка. У многім з дапамогай кінематографа зараз вобраз вампіра і граф Дракула ў прыватнасці сталі ўлюбёнымі чытачоў і глядачоў.

Што да тапаграфічных і імагалагічных канонаў гатычнага рамана, то большасць даследчыкаў прытрымліваецца думкі, што ў гатычным рамане падзеі абавязкова адбываюцца ў замку ці на яго руінах

¹ П. Хэйнінг, *Комната с призраком: английская демоническая повесть* [online], http://royallib.com/read/heyning_piter/komnata_s_prizrakom.html#0 [дата доступу: 20.11.2015].

і прысутнічае нягоднік, які або адпачаткова выклікае антыпатыю, або паступова раскрывае свой драпежны твар¹.

Традыцыі гатычнага рамана аказваюць уплыў і на сучасную беларускую прозу; іх вывучэнне дазваляе выявіць крэатыўны патэнцыял жанру і прозы-рэцэпіента ўвогуле. *Скокі смерці* Людмілы Рублеўскай – сучасны варыянт еўрапейскага гатычнага рамана. Назва твора падсвечвае яго тэму, указвае на прыналежнасць да канкрэтнай жанравай традыцыі. Тэма смерці вечная ў культуры і літаратуры. У выяўленчым мастацтве яна была дамінантнай у XV стагоддзі. Вялікая колькасць фрэсак, алтарнага жывапісу, скульптур, кніжных мініячюр, ксілаграфіі ўтрымлівала ў сабе такія вядомыя сюжэты, як *Трое наўцоў і трое жывых*, *Трыумф смерці*, *Мастацтва паміраць*, *Скокі смерці*. Смерць заўсёды асацыіравалася з таямнічасцю. Непрадказальнасць, непазбежнасць, нечаканасць і часам нязначнасць прычын, што прыводзяць да смерці, выводзілі разуменне смерці за межы чалавечага ўспрымання.

У рамане Л. Рублеўскай сэнсава важны менавіта сам сюжэт скокаў смерці. Вобраз смерці адпачаткова меў расплывістыя контуры: гэта і апакалепсічны коннік з касой, і труп ці дэман, а ў XV стагоддзі смерць набыла выгляд чалавечага шкілета. Скокі смерці (фр. *Danse macabre*) – сярэднявечнае выяўленне персаніфікаванай смерці, якая вядзе да магілы ў танцы прадстаўнікоў усіх пластоў грамадства – знаць, духавенства, купцоў, сялян, мужчын, жанчын, дзяцей, што сімвалізуе хуткаплыннасць быцця, бо ўсе мы роўныя перад смерцю²: “Ляціць шалёны карагод... трымаемся мы ўсе за рукі, жывыя і нябожчыкі, і кіруе нашымі скокамі нехта нябачны і бязлітасны, прагнучы ўлады”³.

Такая эпідэмія непарарыўных танцаў палохала людзей Сярэднявечча, бо яны не маглі законамі логікі растлумачыць гэту з’яву і ўспрымалі яе як пакаранне за грахі. На самай справе рэальныя скокі смерці ў тыя часы адбываліся часта, і гінула ў іх вялікая колькасць людзей. Скокі смерці былі своеасаблівай псіхалагічнай рэакцыяй на эпідэміі чумы. Чума, як і смерць, забірала ўсіх, нягледзячы на ўзрост і сацыяльны статус, таму людзей ахоплівала паніка, і менавіта ў гэты час праблема знішчэння індывідуальнасці ў чалавеку перарастала ў праблему дэфармацыі калектыўнай свядомасці, вельмі часта гэта суправаджалася масавым псіхозам. Сведчанне гэтаму – хронікі. Напрыклад, вядомыя два ліпеньскія скокі ў Страсбургу, калі жыхары святкавалі дзень Святога Віта танцамі, нягледзячы на эпідэмію чумы. Тыя скокі перараслі ў харэю – псіхічнае захворванне, што назвалі “скокамі Святога Віта”. Яно характарызавалася пераважна неспакоем цягліц канечнасцяў, тулава і галавы, у выніку чаго адбывалася многа адвольных скарачэнняў, яны былі разнастайнымі, адбываліся непарарыўна і ў стане

¹ *Ibidem*.

² Л. Р о м а н ч у к, *Демонизм. Зверь Апокалипсиса: мифы, версии, реалии*, Москва 2012, с. 255–256.

³ Л. Р у б л е ў с к а я, *Скокі смерці*, “Дзеяслоў” 2005 № 6(19), с. 71.

спакою, і ў стане актыўным. Па вялікім рахунку, такія сімптомы ўласцівы ўсім “скокам смерці”. Такія ж скокі былі зафіксаваны ў Страсбургу і 14 ліпеня 1418 года за восем дзён да свята Марыі Магдаліны. Праз сто гадоў, 14 ліпеня 1518 года, у Францыі, як сведчаць хронікі, адна жанчына выйшла на вуліцу і стала таньчыць, і гэта працягвалася некалькі дзён. Да канца першага тыдня да гэтай жанчыны далучыліся 34 мясцовыя жыхары, пасля іх колькасць павялічылася да 400 удзельнікаў. Гэты гістарычны эпізод атрымаў назву “танцавальная чума”, ці “эпідэмія 1518 года”. Скокі смерці фігуральна і літаральна – эпідэмія псіхозу.

Лічыцца, што слова *макабр* вядзе паходжанне ад Іуды Макавея, які навучыў іудзеяў маліцца за душы памерлых. У французскай Блуа *макавейскім паляваннем* называлася *дзікае паляванне* несупакоеных мёртвых душ за кім-небудзь з жывых. Такім чынам, існавала сувязь паміж скокамі смерці і народнымі вераваннямі ў наўцоў, якія таньчаць і паляюць за жывымі¹.

Л. Рублеўская пры напісанні рамана, відаць, улічвала вопыт беларускай савецкай готыкі – аповесці Уладзіміра Караткевіча *Дзікае паляванне караля Стаха*, што нагадвала бліскучую стылізацыю пад творы Ганны Радкліф, дзе містычныя, на першы погляд, жакі аказваюцца параджэннем чалавечай подласці і злосці. Дарэчы, элементы готыкі прысутнічалі і ў рамане У. Караткевіча *Чорны замак Альшанскі*, у якім таксама жакі і таямніцы знаходзілі матэрыялістычнае вытлумачэнне.

Сюжэт *Скокаў смерці* Л. Рублеўскай заснаваны на адмысловым гатычным хранатопе і таямнічай атмасферы, у якой разгортваецца дзеянне рамана. Падзеі адбываюцца ў сярэднявечным Старавежску, горадзе, які разрываюць на кавалкі суседзі. Кожны з іх прагне сарваць з гарадской ратушы белы сцяг з чырвоным коннікам, падначаліць сабе непакорны горад. Па сваіх функцыях хранатоп ратушы адекватны хранатопу замка. Апрача знешняй небяспекі, горад знаходзіцца і ва ўнутранай небяспецы, бо перажыў эпідэмію чумы, якая забрала большую частку насельніцтва Старавежска. Але на гэтым выпрабаванні для месцічаў не закончыліся: на змену чорнай смерці прыйшло шаленства або, як гаварылі людзі з навакольных вёсак, *Божая кара*: “Яны круціліся ў вар’яцкім карагодзе вакол ратушы ўжо дзясятую гадзіну. Неба зрабілася чырвоным, як распаленае жалеза. Цяжкі дым вогнішчаў, якімі адпалохвалі пошасьць, слаўся па бруку, нібыта душы, што дарэмна праглі перад сьмерцю апошняга прычасьця, не хацелі пакідаць зямлю...”².

Адлюстраванне герояў у моманты душэўна-эмацыянальных крызісаў, што мяжуе з паталагічнымі станами псіхікі (вар’яцтвам, маніякальна-дэпрэсіўным псіхозам, суіцыдальным крызісам), традыцыйна

¹ *Ibidem*, с. 255–256.

² Л. Рублеўская, *op. cit.*, с. 17.

вызначаюць як складнікі гатычнай прозы. Хранатоп у рамане Л. Рублеўскай блізка да хранатопу замка, прысутнічае ў творы і персанаж-нягоднік. Гервасі Бернацоні, змрочны лекар Вялікага літоўскага князя, са знешняй абыякавасцю назірае за жажлівымі падзеямі ў Старавежску: “Бескарысна, – Гервасі Бернацоні, лекар Вялікага князя, што прыехаў разам з біскупам, абыякава скрывіў тонкія вусны. – Я бачыў падобнае шмат разоў. У Фларэнцыі гэта называецца скокі сьвятога Гюі. У Эльза-се – скокі сьвятога Віта. У Кёльне шаленцы зьвярталіся да сьвятога Ёгана... Тутэйшыя, ліцвіны, заклікаюць сьвятога Юр’я... Я называю гэта скокамі сьмерці. Звычайна такое здараецца, калі пошасьць забірае больш за палову жыхароў места”¹. Больш за тое, Бернацоні па-свойму задаволены тым, што адбываецца з жыхарамі горада: “І ўвогуле, чаго вы так пераймаецеся? – працягваў Гервасі. – Я разумею, у гэтай краіне такое ўпершыню... Вы ня ведаеце, што гаварыць новай пастве... Але каб ня скокі, было б горай. Пошасьць і шаленства – справядлівае пакараньне за гардыню. І своечасовае”². Дапаўняе вобраз класічнага гатычнага нягодніка згадка пра дванаццаць таямнічых гадзіннікаў, якія Бернацоні заўсёды возіць з сабой: “А ў Бернацоні гадзіннікі, як у каралеўскіх палацах, – падобныя да маленькіх храмаў, аздобленых рознымі фігурамі... І цэлых дванаццаць. Тахкаюць, нібыта кузьні хохлікаў. Калісьці біскуп ня супраць быў адзін займець. Але хіба пражскі прыхадзень падорыць... Ня вымяняў і на велізарны аметыст у аправе з белага золата (у біскупа была свая слабасьць да прыгожых рэчаў). Але цяпер, калі біскуп ведае моц гэтых гадзіннікаў, нізавошта не згадзіўся б трымаць такі ў сваім доме”³.

Гукі, што даносяцца з ратушы, нібыта падганяюць карагод асуджаных месцічаў у смяротным танцы. Намёк на страшную сілу гадзіннікаў Бернацоні праходзіць праз увесь аповед у рамане. Катэгорыя звышнатуральнага адыгрывае ў рамане значную ролю. Сюжэт у рамане цесна звязаны з катэгорыяй часу, якая часта тлумачыцца праз катэгорыю прасторы. У адпаведнасці з аўтарскай воляй час то запавольваецца, то нечакана паскараецца, то згортваецца ў спружыну. Час, які выкарыстоўваецца ў рамане ў такой форме, становіцца таксама крыніцай звышнатуральнага. Пісьменніца лёгка пераносіць падзеі са змрочнага Сярэднявечча ў сучаснасць. Высьвятляецца, што ўсе пададзеныя раней у рамане падзеі – гэта сны галоўнай гераіні Ганны Барэцкай. Мазаічнасць і накладанне часавых пластоў у іх складаным узаемадзеянні з разнастайнымі прастаправымі структурамі надаюць раману напружанасць і дынамізм, ператвараюць твор у раман жахаў і таямніц.

Перарывістасць часавых планаў, узаемапрапінкненне элементаў мінулага, сучаснасці і мяркуемай будучыні ўскладняюць ўзбуйняюць

¹ *Ibidem*, с. 18.

² *Ibidem*, с. 19.

³ *Ibidem*, с. 20.

паказ унутранага свету персанажаў: галоўная гераіня, здаецца, перажывае два жыцці. Адна Ганна – няўдалая журналістка, няўдалая жонка, чалавек, што не можа знайсці сваё месца ў жыцці: «Мяне няма», як сьцьвярджае адзін філосаф. Чаму ж тады мне так дрэнна? Таму, спадарыня, што табе трыццаць гадоў. Што ты ўсё жыццё кідаеш тое, што варта ратаваць. Таму што можна пачаць з унітазаў, а скончыць вежай чатырнаццатага стагоддзя»¹.

Акцэнтаванне аўтарам крызіснага стану псіхікі галоўнай гераіні лічыцца традыцыйнай прыкметай і гатычнай, і «постгатычнай прозы». Другая Ганна, Анэта Ляскевічанка – гэта дзяўчына з сярэднявечнага горада Старавежска, адна з тых, хто выжыў пасля *скокаў смерці*. Бернацоні схаваў яе ў гарадской ратушы і выкарыстоўваў для эксперыментаў з гадзіннікамі. Анэта не спадзявалася застацца сярод жывых: «Я была ў карагодзе... Я думала, што памру... І не хацела паміраць. Мяне цягнулі... Я падала... А потым – вырвалася»².

Знешне Ганна – класічная гераіня гатычнага рамана. Яна таксама нагадвае і Надзею Яноўскую з аповесці Караткевіча *Дзікае паляванне караля Стаха*. Увесь гатычны антураж, звязаны з Ганнай Барэцкай, пісьменніца выкарыстоўвае ў парадыйным ключы, хоць сны, якія бачыць гераіня, ёсць праекцыі яе душэўных станаў і спробаў знайсці сваё я. Парадыйным ў сэнсе надання новага значэння традыцыйным прыёмам гатычнай прозы. Фантастычныя элементы і таямнічая атмасфера дазваляюць Л. Рублеўскай дасягнуць максімальнага эстэтычнага эфекту пры спалучэнні розных часавых і прасторавых пластоў. Як і ў традыцыйным гатычным рамане, у *Скоках смерці* Л. Рублеўскай, шмат таямнічага, істотную ролю ў апаведзе адыгрываюць ракавыя супадзенні, незвычайныя пераўтварэнні і містыфікацыі. Так, галоўная гераіня, здаецца, амаль забыла пра былога мужа, рэстаўратора Юрася Дамагурскага, але па волі лёсу яны сустракаюцца зноў праз адзінаццаць год. Пасля загадкавай смерці іх агульнага знаёмага Аркадзя Баркуна яны выконваюць просьбу ягонай жонкі: агульнымі намаганнямі спрабуюць давесці да канца пачатую Аркадзем справу. Аркадзь выкупіў гістарычны помнік – сярэднявечную ратушу ў Старавежску (супадзенне ці прадказальны паварот?) – і хацеў стварыць там турыстычны комплекс. Ён знайшоў дванаццаць гадзіннікаў Бернацоні. Па легендзе, механізм гэтых гадзіннікаў быў наладжаны такім чынам, што ад іх гуку павінен быў разбівацца шкляны посуд, з гадзіннікамі была звязана і нейкая страшная гісторыя, быццам у ратушы калісьці замуравалі сьмерць разам з імі. Аркадзь планаваў захаваць гістарычны помнік даўніны і ўзбагаціцца. Прычым, на першым месцы ў яго было ўзбагачэнне. Шмат увагі нададзена ў творы адлюстраванню быту сучаснага чалавека з мітуснёй, неўладкаванасцю, зменаў асобасных прыя-

¹ *Ibidem*, с. 25.

² *Ibidem*, с. 27.

рытэтаў, ростам прагматызму ў чалавечых стасунках. Сям'я Баркуноў, расійскі алігарх Калыванаў пададзены як новыя гаспадары жыцця, што ігнаруюць маральныя нормы. Па мерках літаратуры старога часу – гэта нягоднікі, ва грамадскіх мерках новага часу – варыянты сучасных маральных нормаў.

Ганна павінна была напісаць невялікую кніжачку, якая б уключала біяграфію Аркадзя, гісторыю пра ратушу і пра гадзіннікі. Юрась павінен быў адрамантаваць гадзіннікі і прымусіць іх біць шкло на забаву турыстам. Апавед абраны Л. Рублеўскай так, што смерць Аркадзя застаецца таямніцай, знойдзеныя Ганнай запісы пра гадзіннікі нараджаюць пачуццё трывогі. Аўтар вельмі ўмела маніпулюе настроямі чытачоў, падключае гумар, іронію, рамантычныя эпізоды, як, напрыклад, эпізод сустрэчы двух былых закаханых. З дапамогай канструктыўных элементаў гатычнага рамана Л. Рублеўская імкнулася перадаць нюансы душэўных перажыванняў герояў, акцэнтаваць характар іх асобнага развіцця. Ганна і Юрась разам знаходзяць разгадкі і прыходзяць да высновы, што гадзіннікі вельмі небяспечныя. Справа ў тым, што Бернацоні стварыў сапраўдную машыну смерці, бо гадзіннікі, калі іх размясціць у пэўным парадку, сваімі гукамі траўміравалі псіхіку і свядомасць людзей, а гэта значыць, што Бернацоні меў прамое дачыненне да арганізацыі *скокаў смерці*. Роля нягодніка канчаткова была раскрыта, але з вялікім спазненнем у часе.

Таямніцы паступова знікаюць у рамана Л. Рублеўскай, большасці з іх, як і ў *Дзікім паляванні караля Стаха* У. Караткевіча, знаходзіцца пераканаўчае зямное тлумачэнне. Калі містыка адыходзіць на другі план, то твор набывае выразныя рысы дэтэктыўнага рамана (забойства Аркадзя расследуецца аматарамі, інтрыгоўны момант у творы – смерць Стэлы Дамагурскай і спробы ворагаў Юрася схаваць гэты факт ад яго). Л. Рублеўская па-майстэрску акцэнтуючы чытацкую ўвагу то на таямніцах, то на іх раскрыцці, то на злачынствах, то на іх выкрыцці. Элементы гатычнага і дэтэктыўнага рамана цесна пераплятаюцца, дапаўняюцца элементамі рамана філасофскага, заснаванага на пытаннях межаў і магчымасцей чалавечага пазнання, добра і зла, пачуцця і абавязку. У *Скоках смерці* ключы да разгадкі таямніц даюць сны Ганны Барэцкай. Так, для таго, каб зразумець, як працуюць гадзіннікі Бернацоні, Ганна ўспамінае ўсё, што бачыла Анэта, яе двойнік з Сярэднявечча, у ратушы, калі лекар праводзіў эксперыменты ў яе прысутнасці з гадзіннікамі. Ганна і Юрась знішчаюць гадзіннікі і прадухіляюць трагічныя падзеі ў будучым, ратуюць тым самым чалавецтва ад аднаго з варыянтаў масавага замбіравання.

Нібыта ўсёмагутны лекар Гервасі Бернацоні лічыў, што ён з дапамогай гадзіннікаў кіраваў смерцю, але сам не пазбег яе пасткі. Ён прызнаваўся Анэце: “Вакол мяне скача сьмерць... – горка прамовіў Бернацоні, зноў зьвяртаючыся нібыта да самога сябе. – Я ператварыў яе ў сваю службу, пасадзіў на ланцуг, як злога сабаку, і яна здабывала мне

патрэбнае... А можа, гэта яна трымала мяне на ланцугу? Колькі можна беспакarana слугаваць сьмерці? Пераступі праз тысячы тысячаў наўцоў – і аб нейкага, тысяча першага, спатыкнешся. Я загадаю спакоўваць мае гадзіннікі, донна. Дзякуючы табе, яны больш ніколі ня схібяць. Ты паедзеш са мной”¹.

У класічным гатычным рамане герой ці гераіня ўрэшце становіліся шчаслівымі, сустракалі ці набывалі каханне. У *Скоках сьмерці* адсутнічае класічны шчаслівы канец. Псіхалагічны двайнік Ганны часоў Сярэднявечча Анэта Ляскевічанка ўсё жыццё правяла ў манастырскіх сценах і толькі перад сьмерцю пабачыла таго, каго кахала ў маладосці. Ганна Барэцкая, што захоўвала і пасля разводу вернасць каханню, ведае, што Юрась уступіў у няроўную барацьбу з нягоднікамі і таямніча па іх віне знік, але насуперак так званаму здароваму сэнсу яна спадзяецца на сустрэчу: “Юрась не прыйшоў. Раніцай я пачала шукаць яго... Ніхто ня ведаў, куды ён падзеўся. Ягоная маці паведаміла, што ён сапраўды сабраў увечары рэчы і пайшоў да мяне («знайшоў жа, да каго, хіба мала на ягоны век хапіла няўдаліц», – чыталася ў заплаканых вачах маці). Сваякі звярнуліся ў міліцыю... Але Дамагурскага так і не знайшлі, як не знайшлі забойцу Аркадзя. Я спрабавала ў адчайных пошуках выйсці на гаспадароў Людвісарава, але дарэмна. Калыванаў зьехаў, даходзілі чуткі, нібыта ў Расіі яго спрабуюць засудзіць за грашовыя махінацыі. Баркунова ўдава таксама зьнікла, ня зладзіўшы ані саракавінаў па забітым мужы, ані музея яго імя. Рэстаранчыкі і крамы на пляцы ў Старажэску абслугоўваюць дальнабойшчыкаў, а вежа стаіць пустая, пазірае сьляпымі вокнамі-вачніцамі, як паднятая з саркафагу мумія. Колькі я блукала вакол Людвісарава, спрабуючы нешта даведацца... Але там цяпер заўсёды цёмна і бязлюдна, нібы ў пустым склепе. Юрась знік бясьсьледна. Я дасюль яго чакаю”².

Л. Рублеўская асэнсоўвае ў рамане актуальныя ў нашы дні праблемы адчужэння людзей у грамадстве, хаатычнасці і разарванасці чалавечай свядомасці, крызіснага стану асобаснага самавызначэння на мяжы тысячагоддзяў. Нягледзячы на тое, што большасці людзей уласціва боязь сьмерці і заўсёднае адчуванне блізкасці, гераіня *Скокаў сьмерці* перакана, што хоць мы ўсе і роўныя перад сьмерцю, але наша жыццё знаходзіцца толькі ў нашых руках, як у нашых руках знайсці сабе моцную духоўную апору: “Часам, калі я ўключаю тэлевізар, не магу адагнаць думкі, што дзесьці побач з убачаным цікаюць гадзіннікі Бернацоні... Ляціць шалёны карагод... Трымаемся мы ўсе за рукі, жывыя і нябожчыкі, і кіруе нашымі скокамі нехта нябачны і бязьлітасны, прагнучы ўлады. Але я ведаю, што заўсёды можна ўтрымацца ад шалёных скокаў. І не абавязкова для гэтага трэба хавацца ў сваю ракавінку. У кожнай ракавінцы – гучыць мора, у кожным камяні і ў кожнай

¹ *Ibidem*, с. 23.

² *Ibidem*, с. 71.

валошцы – жыве Беларусь”¹. Справядлівасць меркавання Ганны часткова пацвярджаецца лёсам Анэты Ляскевічанкі, якая ў прамым сэнсе слова здолела вырвацца са скокаў смерці. Ганна ўрэшце знайшла свой шлях процістаяць *скокам смерці*, процістаяць масавай безасабовасці: ён у захаванні гістарычнай памяці і аднаўленні гістарычнай справядлівасці, праўды.

Раман *Скокі смерці* Л. Рублеўскай унаследаваў традыцыі гатычнага рамана. Доказам таму з’яўляюцца спосабы стварэння эфекту замкнутай прасторы, выбар хранатопа, наяўнасць персанажа-нягодніка, гераіні з хваравітай псіхікай, прысутнасць містыкі і мноства таямніц, што ўплываюць на лёсы людзей і патрабуюць разгадкі. У адрозненне ад аўтараў гатычных раманаў, беларуская пісьменніца шырока выкарыстоўвае гумар і іронію, адмаўляецца ад шчаслівага завяршэння гісторыі кахання галоўнай гераіні. *Скокі смерці* правамерна назваць своеасаблівым мастацкім эксперыmentам Л. Рублеўскай, заснаваным на творчым успрыманні кананічнай жанравай формы шляхам яе дапаўнення элементамі дэтэктыўнага, гістарычнага, філасофскага і сацыяльна-бытавога раманаў.

Hanna Khrapunovich

Gothic Tradition in the Novel *Death Dance* by Ludmily Rublevskaya

A b s t r a c t

The novel *Death Dance* by Ludmily Rublevskaya reminds of classic gothic novels, which is visible in the ways it creates the effect of a closed space, the choice of the chronotope, the presence of a typical character, i. e. a villain, mysticism and mysteries as well as in the choice of a person with unstable mentality as the main character. Unlike other authors of gothic novels, the Belarusian writer commonly uses humour and irony. *Death Dance* is an example of creative rethinking of the genre canon, with external signs of the genre preserved and the internal structure changed.

¹ *Ibidem*, c. 71.