

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ**

Михед Т.В., Козяр Д.В.

Література як бібліотерапія в освітній культурі
Навчальний посібник

Київ – 2025

УДК 82-1/-9:37]:028.02/.4+615.85(075.8)

Рецензенти:

Мірошніченко Л. Я., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури ННІ філології КНУ імені Тараса Шевченка

Овчаренко Н. Ф., доктор філологічних наук, завідувач відділу зарубіжних і слов'янських літератур Інституту літератури імені Т. Г Шевченка НАН України

Рекомендовано до друку та оприлюднення на сайті Навчально-наукового інституту філології Вченою радою Навчально-наукового інституту філології, протокол №10 від 27 травня 2025 р.

Михед Т.В., Козяр Д.В.

Література як бібліотерапія в освітній культурі. Навчальний посібник. – Київ, 2025. – 71 с.

У посібнику розглядаються можливості художнього слова як ефективного чинника самозаглиблення, рефлексії та самоаналізу, що є передумовою до саморозвитку і позитивних змін особистості. Вперше у системі бібліотерапії вивчається саме художній аспект формування катартичного впливу на читача, що, через наративізацію типологічних життєвих ситуацій, притаманних певним віковим категоріям, в першу чергу, підліткам, підказує конструктивні шляхи виходу з кризи, яку дорослі вважають несуттєвою. Посібник адресується майбутнім вчителям, філологам та всім зацікавленим у формуванні креативних навичок і критичного мислення, до чого провокують запропоновані тексти і аналітичний дискурс.

ЗМІСТ

Передмова.....	4
<i>Розділ 1. Бібліотерапія – еволюція категорії від містики Логосу до психопоестичальної прагматики.....</i>	<i>5–12</i>
<i>Розділ 2. Концепція катарсису в системі бібліотерапії.....</i>	<i>13–19</i>
<i>Розділ 3. Притча від Річарда Баха, або Чого може навчити Джонатан Лівінгстон.....</i>	<i>20–27</i>
<i>Розділ 4. «They Lived Happily Ever After»: про чарівну казку та її рецепти щастя.....</i>	<i>28–36</i>
<i>Розділ 5. Художні особливості зображення булінгу в літературі для і про дітей: бібліотерапевтичний аспект.....</i>	<i>37–44</i>
<i>Розділ 6. «Він був достоту Супермен, але з іклами і дивною мораллю»: Вампір – дивний супергерой нашого дивного часу.....</i>	<i>45–56</i>
<i>Розділ 7. Психопоестичний потенціал жанру фентезі.....</i>	<i>57–67</i>
<i>Замість висновків: Кода, або Hommage Емілі Дікінсон.....</i>	<i>68–71</i>

ПЕРЕДМОВА

Навчальна дисципліна «Література як бібліотерапія в освітній культурі» належить до блоку вибіркових дисциплін літературознавчого циклу другого року навчання освітнього рівня «Бакалавр» спеціальності «Середня освіта» (мова і література (англійська)) ОПП «Зарубіжна література та англійська мова: теорія та методика викладання». В нашому суспільстві інтерес до бібліотерапії актуалізувався саме в останній час, що безпосередньо пов'язано з повномасштабним вторгненням і, відповідно, довготривалим станом стресу і травми, в якому ми перебуваємо.

Бібліотерапія або, як сьогодні пишуть у вітчизняних ЗМІ, книготерапія, належить до однієї з найдревніших форм інтелектуально-емоційного впливу, що, маючи потужний креативний потенціал, трансформує людину на психологічному рівні. Причому вона не завжди цього свідомо. Бібліотерапія, як різновид арт-терапії, сформувалася на межі кількох різнорідних дисциплін. Для повноцінної реалізації її потенціалу необхідна взаємодія і врахування психологічного чинника з метою психокорекції, фахова підготовка бібліотекаря чи вчителя, здатного дати кваліфіковану пораду при виборі книги, і, найголовніше, КНИГА, що адресована саме ось цьому конкретному читачеві у кризовий момент або період його життя. Цей посібник вирізняється з-поміж уже існуючих тим, що його аналітичний дискурс орієнтований на осмислення літературних явищ із позиції літературознавства, а відтак на з'ясування сукупності і специфіки арсеналу тих художньо-виражальних засобів, які й дозволяють бібліотерапії досягти її прикінцевої мети – допомогти читачеві дистанціюватися від своїх негараздів через читання, де/реконструювати власну ситуацію і повернутися до реальності з відчуттям внутрішньої гармонії. Тому психопоетика як спосіб досягнення катартичного переживання визначає основний зміст посібника.

Мета посібника – ознайомити студентів із основними етапами становлення бібліотерапії, її теоретичними засадами і категоріальним апаратом, зацентрувавши увагу на своєрідності художньо-виражальних засобів, що формують психопоетичний меседж творів.

Предметом курсу, основні положення якого викладені в посібнику, слугують теоретичні напрацювання вітчизняних і зарубіжних науковців, представників різних галузей гуманітаристики, чого вимагає синкретична природа бібліотерапії, а засвоєння різноманітних аналітичних методів відповідає і завданням формування фахових навичок студента-філолога на сучасному етапі існування вищої школи. Наведені в тематично-лекційній частині посібника матеріали і засвоєні теоретичні знання пропонується реалізувати під час семінарських занять, об'єктом аналізу в яких слугують художні тексти, що відповідає кваліфікації, яку набувають студенти, що вивчають зарубіжну літературу. Беручи до уваги формування компетентностей і вчителя англійської літератури, в посібнику наводяться цитати англійською мовою і англійськомовна бібліографія.

Розділ 1. Бібліотерапія – еволюція категорії від містики Логосу до психопоетичальної прагматики

1.1. Бібліотерапія: дефініція, мета, історія побутування

Під **бібліотерапією** / **bibliotherapy** розуміють цільове використання літератури, що має на меті допомогти людям упоратися з емоційними проблемами й стресами, викликаними різкими змінами у житті, або ж сприяє особистісному зростанню та розвитку. Це закладено вже в семантиці терміну, що поєднує два грецьких слова – *biblion* – книга і *therapeia* – лікування, догляд, причому терапія – це розділ медицини, що зосереджений на вивченні та лікуванні внутрішніх захворювань консервативними (нехірургічними) методами, що збігається з функціями СЛОВА – чи є це міф, логос або епос, в усіх тих значеннях, котрі елліни часів Гомера розрізняли в цьому понятті. Бо ж, нагадаємо, «На початку було Слово» – саме так у Новому Заповіті перекладене грецьке *λόγος* на позначення творчого начала Слова Божого (Івана 1:1).

Звісно, вплив читання книг на самопочуття людини був помічений давно. У казках «1001 ночі» можна прочитати: «І потім купець взяв повість і переписав її своєю рукою, з тлумаченнями, і пішов до царя і сказав йому: «О щасливий царю, я приніс казки та розповіді рідкісні та прекрасні, подібних до яких ніхто ніколи не чув ...». І наказав цар писарчукам переписати цю повість золотом і покласти її в його особисту скарбницю, і щоразу, як у царя стискалося у грудях, він кликав купця Хасана, і той читав йому цю повість». В одній із казок «1001 ночі» придворний лікар рекомендував своєму повелителю, який страждав на тяжку хворобу, перегортати сторінки книги, і навіть цим нехитрим методомвилікував його. У «Рігведі» – стародавній збірці релігійних гімнів, написаних ведичним санскритом, що є одним із чотирьох канонічних текстів індуїзму та індійської літератури загалом, звучать рядки, в яких сказано, що для лікування серця необхідно читати «мудрі книги».

У Стародавній Греції впливу книг на людину надавалося велике значення. Грецькі міфи, поеми, байки, п'єси викликали почуття радості, жалю, страху і т. д., забезпечуючи цим лікувальний вплив на людину. Стародавні греки асоціювали поняття «книга» з поняттям «душевне здоров'я» та вважали бібліотеки «ліками для душі». Тож напис над дверима бібліотеки у Фівах не полишав сумніву: «Місце, де лікують душу». Аристофан рекомендував читати злочинцям свої комедії. Платон бачив у книзі потужний інструмент, яким можна впливати на мислення і характер людини, формувати поведінку та допомагати у вирішенні проблем. Піфагор, видатний філософ-математик і відомий цілитель, поряд із травами та музикою успішно застосовував літературу, зокрема, поезію для лікування низки захворювань. Греки, що славилися своїми трагедіями, розуміли важливість створення історій із максимальним терапевтичним ефектом. Аристотель описував ефект *катарсису* і стверджував, що саме переживання трагічної історії позбавляло публіку від хвороби і робило її здоровішою тілом і духом. От як літургія у християнстві служить очищенню і преображенню всіх, хто присутній на службі, так для еллінів, вільних громадян і патріотів свого

міста-держави, присутність у театрі і спільне, колективне відчуття й переживання катарсису означало очищення і зцілення всього полісу, всіх громадян. У середньовічній Європі початок лікуванню книгою поклали перші церковні бібліотеки, в яких зберігалися переважно книги релігійного змісту, що дарували віруючим надію і заспокоєння. У XIII ст. читання Корану у Каїрському шпиталі вважалося частиною лікувального процесу. Авіценна, перський учений, філософ, лікар, у «Книзі зцілення» писав «про три засоби у руках лікаря», і першим із-поміж них було слово. Еразм Роттердамський лікував гнійники на обличчі читанням кумедних книг. Англійський лікар Томас Сіденем (*Thomas Sydenham*, 1624 – 1689), пошанований як «англійський Гіппократ», говорив, що найкращих успіхів у лікуванні досягав без пігулок. Хрестоматійним прикладом бібліотерапії вважається його порада студенту-медику Річарду Блекмору (*Sir Richard Blackmore*, 1654 – 1729). Той запитав «батька англійської медицини», з яких авторів слід починати освоєння лікарської справи. Сіденем порадив йому прочитати роман М. Сервантеса «Дон Кіхот». Блекмор, який став відомим поетом і успішним лікарем, згадував: «Він сказав, що це дуже гарна книга, яку він постійно читає».

Минув час, і у бібліотеках при лікарнях пацієнтам все частіше почали пропонувати гумористичні твори, розважальні книжки, детективи та пригодницьку літературу.

Термін «бібліотерапія», як наукове поняття, з'явився у 1916 році в авторитетному бостонському часописі «*The Atlantic Monthly*» в статті «Літературна клініка» (*A Literary Clinic*) есеїста Семюела Кротерса (*Samuel McCord Crothers*, 1857 – 1927). Саме він об'єднав уже відомі нам грецькі слова для опису практики використання книг у лікуванні недуг. Кротерс, американський унітаріанський проповідник і есеїст, розповів про друга, який вдавався до літератури при лікуванні екзистенціальних нездужань пацієнтів. Кротерс спирався на образ книги як артефакту, що має потенційні лікувальні властивості, намагаючись розширити метафору «відповідного рецепту» для художньої літератури, а його друг керував клінікою-книгарнею, де рекомендували книги пацієнтам на підставі їхнього діагнозу. Мета полягала в тому, щобвилікувати читача від нездужань за допомогою книг, а не пігулок. Книги вважалися більш прийнятним засобом для лікування, «допоміжною речовиною, придатною для застосування та приємною для пацієнта» [Crothers].

Офіційно термін «бібліотерапія» був визнаний у 1916 році Асоціацією медичних бібліотек США. Наукове обґрунтування бібліотерапії одержала на початку XX століття з розвитком психоаналізу. Книга стає не лише зберігачем знань, медичних рекомендацій, а й безпосередньо – ліками. Спершу застосування бібліотерапії обмежувалося лікарнями для ветеранів I Світової війни. У 1950-ті роки бібліотерапію почали застосовувати у лікуванні дітей. Для цього використовували читання класичної художньої літератури. Від 1960-х років бібліотерапія функціонує на професійному рівні: проводяться семінари, конференції, симпозіуми, спеціалісти активно працюють у бібліотеках та інших закладах, створені асоціації бібліотерапевтів, готуються спеціальні фахівці у США та Німеччині, у книгарнях продаються збірки терапевтичної поезії,

оформлені як лікарняні рецепти. Щодо України, то ще у 1927 році професор Ілля Вельвовський (1898 – 1982), невропатолог за фахом, учень родоначальника Харківської психотерапевтичної школи професора К. І. Платонова, в психотерапевтичному диспансері почав застосовувати бібліотерапію у лікуванні пацієнтів.

Науковці розуміють, що бібліотерапія, хоч і не панацея, але відіграє велику роль у лікуванні і реабілітації хворого. Об'єкт її впливу – дорослі і діти, здорові фізично, але з травмою душі, або які мають аномалії в розвитку, вади зору, слуху тощо.

У 1966 році американська Спілка бібліотекарів офіційно прийняла визначення *бібліотерапії* – це терапевтичний вплив, який завдяки використанню читацьких матеріалів, котрі розуміються як допоміжні засоби терапевтичного процесу в медицині, є видом психологічної допомоги і підтримки для вирішення шляхом цілеспрямованого читання особистих проблем пацієнта, підтримуючи його на шляху досягнення відчуття безпеки і дозволяючи вдовольнити його потреби.

1.2. Бібліотерапія як процес, його засадничі моделі та їхні літературознавчі відповідники

Процес бібліотерапії складається з трьох основних етапів чи моделей – це набір постійних елементів дій на кожному етапі.

I етап – **ідентифікація**, коли читач / читачка ідентифікує себе з літературним персонажем або зображеною ситуацією, що викликає комплекс емоцій, як позитивних, так і негативних.

II етап – **катарсис**, переживаючи який читач вивільняє емоції, демонструючи це вербально чи не вербально.

III етап – **інсайт** (insight), що розуміється як осяяння або прозріння, коли, занурившись у себе, читач зрештою знаходить вирішення важливих для нього особистих проблем [Sridhar, D. & Vaughn, S., 2000].

Тобто, бібліотерапія випрацювала свою категоріальну систему на позначення етапів взаємодії з читачем. Усі три етапи мають відповідники в літературознавстві, збігаючись у сутнісних позиціях.

Отже, пропонуємо **літературознавчий глосарій процесу бібліотерапії**.

I етап – **теорія читацького відгуку**, основні положення якої сформулювала американська дослідниця Луїза М. Розенблатт (*Louise Michelle Rosenblatt*, 1904 – 2005). У надрукованій 1978 року праці «Читач, текст, вірш» (*The Reader, The Text, the Poem*) Розенблатт аналізує транзакцію, тобто взаємодію між текстом і читачем. Вона розрізняє поняття «**текст**», яке стосується слів, надрукованих на папері, і «**вірш**», тобто «**твір**», яким стає текст завдяки взаємодії з читачем. Зауважимо, що зустріч читача з текстом у процесі читання, за Розенблатт, приводить до появи нового твору, вірша, адже кожен читач у процесі індивідуальної «естетичної транзакції» / *aesthetic transaction* ідентифікує себе лише з йому притаманними емоціями, персонажами,

ситуаціями. При цьому Розенблатт підкреслює, що кожного разу, коли читач взаємодіє з текстом – байдуже, це перша транзакція чи безкінечне перечитування того самого тексту, завжди формується новий твір, адже читач кожного разу приносить із собою свій новий психологічний стан, нові знання, новий досвід, свою змінену ідентичність.

II етап – **катарсис**, термін той самий, що і в бібліотерапії, але його літературознавче наповнення дещо інше. Оскільки це одна із засадничих літературознавчих категорій, відома за формулюванням з «Поетики» Аристотеля, її з'ясуванню присвячено окремий розділ.

III етап – **анагноризис**, теж дефініція з «Поетики» Аристотеля, який ілюстрував це поняття на прикладі долі царя Едіпа з однойменної трагедії Софокла. Анагноризис, як і інсайт, означає раптове прояснення, коли всі розрізнені фрагменти життя Едіпа раптом склалися в цілісну мозаїку – все, що він робив, намагаючись уникнути жахливого фатуму, неухильно вело до його здійснення. І лише тоді, коли осліп, він зазирнув у себе, побачив себе внутрішнім зором, і в повній фізичній темряві до нього прийшло осяяння – стан такого розуміння себе і світу, який сучасний американський письменник Джонатан Сафран Фоер (*Jonathan Safran Foer*, 1977 р. н.) назвав «Everything Is Illuminated». Так промовисто називається його роман (надрукований 2002 р.) про подорож Україною – а от чи справді стало «все ясно» його героям, які дошукувалися правди про історію своїх родин у часи Другої світової війни? Цього знання потребував і автор, для чого й вирушив «дорогами предків».

Художнє слово впливає на людину і змістом, і ритмікою – на межі музикальності, згадайте принагідно обов'язковий у Стародавній Греції музичний супровід будь-якого ритуалу, свята чи вистави. Суфійський мислитель і музикант Хазрат Інайят Хан (англ. *Inayat Khan Rehmat Khan*, 1882 – 1927) писав: «Якщо людське тіло – це ліра, тоді кожне мовлене слово і кожне почуте слово впливає на нього; і не тільки на тіло, а й на розум».

1.3. Бібліотерапія – від тексту до твору: повість Крістофера Морлі «Книгарня з привидами»

Один із перших застосунків терміну бібліотерапія в художньому творі знаходимо в повісті «Книгарня з привидами» (*The Haunted Bookshop*, 1919) американського письменника Крістофера Морлі (*Christopher Darlington Morley*, 1890 – 1957).

«Книгарня з привидами» – і в наш час популярний у США динамічний трилер, який умовно належить до жанру «бібліомістики» чи «бібліогорору», адже всі незбагненні містичні події відбуваються в світі книжок. Місце дії – Бруклін, відомий район Нью-Йорку, час дії – закінчення I Світової війни.

«Книгарня з привидами» – твір не стільки про надприродне, хоч містики і саспенсу там вистачає, скільки відсилка до привидів минулого, які переслідують усі бібліотеки та книгарні: оті самі «великі мертві», яких ми звично називаємо класиками.

Молодий рекламист Обрі Гілберт (Aubrey Gilbert) у пошуках нових клієнтів заходить до книгарні, відомої як *Parnassus at Home*, або *The Haunted Bookshop*. Табличка в книгарні пояснює цю назву: «THIS SHOP IS HAUNTED by the ghosts of all great literature». Гілберт знайомиться з ексцентричним власником, Роджером Міффліном (Roger Mifflin), який рекламу не придбав, але запросив приятного юнака на обід. Гілберта теж зацікавив Міффлін, переконаний у абсолютній цінності книг і книготорговців для людства. Під час обіду Міффлін постійно говорить про містичну природу книг і не менш містичний книжковий бізнес: «Зрозумійте, мій бізнес відрізняється від багатьох інших. Я торгую лише вживаними книгами; я купую лише ті книги, які, я вважаю, мають якусь гідну причину для існування. Наскільки це дозволяє здоровий глузд, я намагаюся тримати сміття подалі від своїх полиць. Лікар не торгує шарлатанськими ліками. Я не торгую підробками під книги» (A doctor doesn't traffic in quack remedies. I don't traffic in bogus books) [Morley].

А тим часом у книгарні і навкруг неї відбуваються містичні події: примірник «Листів і промов Олівера Кромвелля» Томаса Карлайла, а це улюблена книга тогочасного президента США Вудро Вільсона, то зникає, то з'являється, на Гілберта нападають, коли він повертається додому, аптекаря, сусіда Міффліна, бачать, коли той ховається вночі в провулку за книгарнею та ще й розмовляє з кимось німецькою мовою, а помічник шеф-кухаря готелю «Octagon» друкує оголошення в «The New York Times», обіцяючи винагороду за повернення вкраденої книги Карлайла. Гілберт підозрює, що такий аж надто люб'язний і приятний Міффлін бере участь у змові, аби викрасти продавчиню книгарні Титанію, в яку Гілберт нестямно закохався з першого погляду. От і вплітається в сюжет романічний мотив, який очікувано потребує лицарських подвигів від закоханого – Гілберт обіцяє собі, що неодмінно врятує Титанію.

Титанія теж опинилася в книгарні не випадково. Заможний батько попросив свого приятеля Міффліна взяти її на службу – зрозуміло, не через потребу грошей, але, натякнувши, що справдився смисл її імені. Його донька страждала на судому і нервовий розлад, достоту, як це означає дане їй ім'я, тож книгарня мала стати її literary clinic.

Гілберт дізнається, що Міффлін збирається поїхати на день до Філадельфії, і слідує за ним, переконаний, що ця поїздка є частиною плану «викрадення». У Філадельфії Гілберт розповідає Міффліну про свої підозри. І вони розуміють, що хтось третій виманив Міффліна з крамниці. Той телефонує у книгарню і дізнається, що аптекар залишив там для когось валізу буцімто з книгами. Міффлін просить Титанію не віддавати валізу до його повернення. І знову нагнітається напруга – чи встигнуть вони повернутися? І що за книги у тій таємничій валізі? А до чого тут Карлайл?

Міффлін і Гілберт, повернувшись, не можуть втрапити до книгарні, яка замкнена зсередини. А там аптекар і його підручний зв'язали місис Міффлін і погрожують Титанії пістолетом.

Зав'язується бійка, лунає вибух, частина книгарні зруйнована, аптекар тікає. Жертвами вибуху стали підручний аптекаря і улюблений песик Міффліна.

В останньому розділі книги Гілберт і Міффлін дізнаються, що ж відбувалося насправді: аптекаря вдавав із себе німецький шпигун, який використовував книгарню для передачі розвідданих і вибухівки. Він замаскував бомбу в отій улюбленій книжці Вудро Вільсона, яку уклав Карлайл. Підручний аптекаря, помічник шеф-кухаря готелю «Октагон», був членом екіпажу корабля, на якому президент Вільсон мав відплисти в Європу для участі у перемовинах про мир. Тож кухарчук і повинен був закласти заховану в книзі бомбу в каюті Вільсона й підірвати її.

Історія, розказана Морлі, формує, перш за все, саспенс – напружене і тривожне очікування небезпеки, при цьому оповідач не забуває нагадувати про цінність книг. Міффлін сам себе називає «практиком бібліотерапії або практикуючим бібліотерапевтом», адже він переконаний, що книготорговці лікують розум так само, як лікарі лікують тіла. Саме продавці книг надавали бібліотерапію читачам, які потребували літературної медицини: «недоїдання споживачів книжок – це дуже серйозна річ. Дозвольте нам прописати цього автора саме вам» [Morley]. Звісно, що в книгарні Міффліна є письменники на всі смаки і для всіх потреб. Морлі, перераховуючи книжки на полицях, створив вишуканий перелік світової і вітчизняної класики, в центрі якого вже згаданий Томас Карлайл (*Thomas Carlyle*, 1795 – 1881), видатний шотландський письменник і філософ, який справді уклав і відкоментував збірку листів і промов Олівера Кромвелля, а до всього провідний мисленник вікторіанської доби. Це його Р. В. Емерсон, гуру американської літератури середини ХІХ ст., назвав «очільником красного письменства Британії і світським пророком», адже Карлайл говорив про важливість релігійної віри в добу панування позитивізму і скептицизму. На полицях книгарні «привидами» стояли тексти Ралфа Волдо Емерсона, Генрі Торо, Дж. Б. Шоу, Г. К. Честертона, Фрідріха Ніцше, Джона Кітса, Джозефа Конрада і багатьох інших, чекаючи на зустріч зі своїм читачем, щоби реалізуватися як твори. Кожен персонаж у повісті Морлі має свою книгу, прописану з бібліотерапевтичною метою власником книгарні. До слова, є серед них і вірші Емілі Дікінсон, про які йтиметься далі.

Насамкінець кілька цитат з повісті Крістофера Морлі, котрі, сподіваємось, стануть при нагоді для прояснення як назви, так і загального меседжу твору, і не тільки в контексті бібліотерапії:

“There is indeed a heaven on this earth, a heaven which we inhabit when we read a good book.”

“That's why I call this place the Haunted Bookshop. Haunted by the ghosts of the books I haven't read. Poor uneasy spirits, they walk and walk around me. There's only one way to lay the ghost of a book, and that is to read it.”

“A doctor is advertised by the bodies he cures. My business is advertised by the minds I stimulate. And let me tell you that the book business is different from other trades. People don't know they want books. I can see just by looking at you that your mind is ill for lack of books but you are blissfully unaware of it!”

“Between ourselves, there is no such thing, abstractly, as a 'good' book. A book is 'good' only when it meets some human hunger or refutes some human error. A book that is good for me would very likely be punk for you.”

“There is no one so grateful as the man to whom you have given just the book his soul needed and he never knew it.”

“Malnutrition of the reading faculty is a serious thing. Let us prescribe for you.”

“It's in books that most of us learn how splendidly worth-while life is.”

Глосарій: анагноризис, бібліотерапія, ідентифікація, інсайт, катарсис, літературна клініка, логос, теорія читацького відгуку, транзакція.

Використана література

Анісімова Л. В. «Нова критика» й теорія читацького відгуку в літературознавстві США: компаративний аспект. URL :

https://www.researchgate.net/publication/331201164_New_Criticism_and_Reader-response_Theory_in_Literary_Criticism_of_the_USA_Comparative_Aspect

Демчук Н. Концепція посіву бібліопсихологічних цінностей в інтерпретації Івана Франка // Вісн. Львів. ун-ту. Серія : Мистецтвознавство. Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 147–166.

Демчук Н. Синкретична природа теорії бібліопедагогіки та бібліопсихології (компаративістична студія книгознавчих парадигм Д. Балики та М. Рубакіна) // Вісн. Львів. ун-ту. Серія : Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. Львів, 2006. – Вип. 3. – С. 166–181.

Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.

Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.

Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.

Клименко В.В. Психологія творчості : навч. посіб. К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 316 с.

Олійник І. Д. "Теорія читацького відгуку" як спроба критичного прочитання перекладів (на прикладі творів для дітей Р. Кіплінга) // Питання літературознавства. 2006. – Вип. 71. – С. 199–210.

Ференц Н.С. Теорія літератури й основи естетики : навч. посіб. К.: Знання, 2014. – 511 с.

Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні : Метакритичне дослідження. К. : Видавничий дім “КМ Academia”, 1993. – 111 с.

Crothers, S. A Literary Clinic. URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1916/09/literary-clinic/609754/>

Karges-Bone, Dr. L. Bibliotherapy. Classroom Complete Press Ltd, 2015. ProQuest Ebook Central. URL :

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/ed/detail.action?docID=4812959>.

Morley, C. The Haunted Bookshop. URL : <https://www.gutenberg.org/files/172/172-h/172-h.htm>

Rosenblatt, L. M. The Reader, the Text, the Poem : The Transactional Theory of the Literary Work. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1994. – P. 210.

Sridhar, D., & Vaughn, S. *Bibliotherapy for All. // Teaching Exceptional Children.* 2000, vol. 33, p. 74.

Tyson, L. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide.* 2nd ed. Taylor & Francis, 2006. – P. 466.

Семінарське заняття. Тема: *Бібліотерапія в літературознавчому дискурсі*

План

1. Історія формування бібліотерапії – синтетична природа категорії і практики.
2. Етапи бібліотерапевтичного процесу та їхні літературознавчі відповідники.
3. Застосунок терміну «бібліотерапія» в художній літературі.

Завдання:

Прочитайте оповідання Хорхе Луїса Борхеса «Дзеркало і маска»:

- Визначте жанр оповіді – це оповідання, новела, притча чи мікс жанрових елементів;
- Поясніть назву твору, його архетипний/ символічно-метафоричний, а може, банально побутовий смисл;
- Проаналізуйте текст Борхеса з двох перспектив – бібліотерапевтичної та літературознавчої;
- Як ви вважаєте, чи збігається в обох випадках меседж твору чи, навпаки, вони формують неоднозначні або прямо протилежні тлумачення? Обґрунтуйте свій висновок.

Рекомендована література

Борхес Х. Л. Дзеркало і маска. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8190>

Анісімова Л. В. «Нова критика» й теорія читацького відгуку в літературознавстві США: компаративний аспект. URL : https://www.researchgate.net/publication/331201164_New_Criticism_and_Reader-response_Theory_in_Literary_Criticism_of_the_USA_Comparative_Aspect

Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст. Львів : Літопис, 1996. – С. 380–384.

Дяченко М.В. Х. Л. Борхес : філософсько-поетична картина світу. URL : https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura34/05.pdf

Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.

Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.

Розділ 2. Концепція катарсису в системі бібліотерапії

Другим етапом чи кроком у процесі бібліотерапії, за всього широкого спектру її потрактувань, завжди називають досягнення катарсису, категоріальне наповнення якого, як і бібліотерапія, сформоване на перетині різних наук, практик і методологій. Але саме літературознавча інтерпретація катарсису дозволяє підставно говорити про поетикальний арсенал, спільний для творів бібліотерапевтичного спрямування.

2.1. Катарсис і його різновиди

Термін *катарсис* походить від давньогрецького дієслова *katharein* – очищати. Перші згадки цього слова знаходимо у Гомера, а місцем появи терміну вважають острів Крит, мешканці якого, за переказами, славилися умінням очищати від провини. Саме там Аполлон очистився від пролитої крові гігантського змія Піфона (від його імені і пророцця «піфія», і сучасний «пітон»), який на Криті охороняв вхід у Дельфійський оракул. Аполлон не лише бог музики, покровитель філософії, астрономії й математики, він – батько Асклепія (рим. Ескулап) – бога медицини і лікування. Жреці Аполлона заснували таїнства або містерії для очищення хворих і злочинців від недуг тілесних і душевних. Катарсис-очищення переживав як хворий, так і той, хто проводив ритуал. Греки використовували ритуальний катарсис і як метод зцілення, і як спосіб передачі знання. Німецький філолог-класик Ервін Роде (*Erwin Rohde*, 1845 – 1898) стверджував: «Загальна мета катарсису – і медична, і моральна – оздоровлення душі й тіла через видалення з них шкідливих елементів...» У практиці Піфагора і його учнів катарсису досягали як музикою, так і комплексом фізичних вправ. Платон виділяє в очищенні два різновиди – для душі і для тіла. Зло, за Платоном, це хвороба тілесна і потворність душевна (діалог «Федр»).

Найбільш повно і заразом загадково пояснив катарсис у трактаті «Поетика» учень Платона Аристотель. У VI главі «Поетики» він так визначає трагедію: «Трагедія є наслідування дії важливої і закінченої, що має [певний] обсяг, [виконана] мовою, декорованою по-різному в різних її частинах, втілена у дії, а не в розповіді і здійснює за допомогою співчуття і страху очищення від подібних пристрастей». Тобто, за Аристотелем, катарсис, як прикінцевий наслідок впливу трагедії на глядача, має сприяти його очищенню від пристрастей через спільний вплив емпатії і страху.

Сьогодні нараховують понад 1200 дефініцій катарсису, тому обмежимося найголовнішими і найбільш поширеними його тлумаченнями і, відповідно, функціями.

А) Релігійно-медична або класична інтерпретація катарсису

За Аристотелем, одна з функцій музичного мистецтва, а у древніх еллінів музичний супровід був обов'язковим компонентом усіх ритуалів і дійств, є ентузіастична: «Всі люди підпадають під вплив піснопієв, але різною мірою –

вони викликають стан жалю, страху і ентузіазм. Вони збуджують душу і приносять наче зцілення і очищення – катарсис».

Медичну теорію катарсису випрацював Якоб Бернайс (*Jacob Bernays*, 1824 – 1881), німецький філософ, філолог і перекладач, який заявив, що для Аристотеля катарсис був чимось на кшталт «очищення шлунку» (пургатив). Сам Бернайс, як і елліни у давнину, надавав катарсису два конкретних смисли – культового очищення, спокутування провини через певний ритуал, і полегшення хвороби через лікувальні засоби. Його праця «Два есе про Аристотелеву теорію драми» («*Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*»), видана в Берліні 1857 року, зробила справжній переворот у науковому світі. Один із її критиків, професор Університету Флориди Леон Голден (*Leon Golden*), відслідкував витоки цієї інтерпретації в трактатах XVI ст., де принципи гомеопатичної медицини (лікування подібного подібним) пояснюються принагідно душевних недугів і страждань [Golden, 473]. А за доказ медичної функції катарсису Голден наводить передмову Джона Мілтона до трагедії «Самсон-борець» (*Samson Agonistes*, 1671). Звернімо увагу на назву передмови видатного англійського поета – «Про той вид драматичної поеми, який називається трагедією»: «Трагедія, якщо писати її так, як писали в давнину, була і є найбільш серйозним, моральним і корисним з-поміж усіх поетичних жанрів, тому Аристотель вважав, що вона має здатність, викликаючи співчуття і страх, або жах, тим самим очищати душу від цих і подібних до них пристрастей, тобто пом'якшувати і певним чином стримувати їх за посередництва особливого роду насолоди, яку приносить читання або споглядання п'єси, де вміло відтворені чужі пристрасті. Природа дає нам немало прикладів, які підтверджують його думку: так, медицина лікує меланхолію меланхолійними соками, кисле – кислим, солоні гумори видаляє сіллю» ('Of That Sort of Dramatic Poem Called Tragedy'. "Tragedy, as it was anciently composed, hath been ever held the gravest, moralest, and most profitable of all other poems therefore said by Aristotle to be of power, by raising pity and fear, or terror, to purge the mind of those and such-like passions that is, to temper and reduce them to just measure with a kind of delight, stirred up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is Nature wanting in her own effects to make good his assertion; for so in physic things of melancholic hue and quality are used against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humours") [Milton].

Помилка Бернайса, зауважує Голден, була в тому, що він шукав ключ до розуміння катарсису, яке міститься в «Поетиці», в трактаті Аристотеля «Політика», де, «на його погляд, змальовується процес очищення (purgation) емоційного збудження за допомоги диких і пристрастних мелодій» [Golden, 474].

Наступний крок зробив Йозеф Броєр (*Josef Breuer*, 1842 – 1925), австрійський лікар, друг і наставник Зигмунда Фрейда. Він успішновилікував пацієнтку від істерії гіпнозом і назвав свій метод «катартична терапія». У листі до Фрейда Броєр запропонував назвати таку методику психоаналізом, наслідуючи приклад Фрідріха Шиллера, який розумів п'єсу Софокла «Цар Едіп» як «трагічний аналіз». Згодом Фрейд сформував метод психоаналізу саме для пояснення ефекту катартичної терапії – парадокс, але психоаналіз постав через намагання пояснити сутність катарсису.

Б) Етична інтерпретація

У “Новий час” (*Neuzeit*) етична інтерпретація катарсису практично витіснила всі інші. Так, для П’єра Корнеля головне – задоволення глядача, і саме для його задоволення Корнель спрощено і впізнавано зображує порок, над яким обов’язково торжествують чесноти. Через це його критикував Г.-Е. Лессінг, хоч і сам розумів катарсис етично – як «перетворення пристрастей на чесноти... У житті люди часом надмірно схильні до страху чи співчуття, а часом, навпаки, надто мало; трагедія повертає їх у добродесний щасливий стан поміркованості». Лессінг виступав проти редукування літератури до суто терапевтичної функції.

В) Структурна інтерпретація

Структурна інтерпретація з’явилася в середині ХХ ст. і трактувала катарсис не як психологічний процес, що відбувається в душах глядачів, але як структурний елемент драматичної дії, власне процес очищення самої трагічної дії. Цей процес очищення демонструє, що мотиви головного героя не були злочинними, хоча він і бере участь у «нечистій» дії. Завдяки саме процесу очищення стає можливим співпереживання глядачів трагічному герою. І справді, коли перед глядачами з’являється Едіп, їм непросто йому співпереживати. Звичайно, вони схильні бачити в ньому невинного, бо він чинить усі злочини через незнання. До того ж запальний характер Едіпа не вказує на те, що він здатний на холонокровне вбивство батька. Однак повним його виправданням і свідченням ненавмисності дій можуть служити лише муки совісті та каяття, коли він дізнається про власні злочини. Тому найважливішою частиною трагічної дії, стрижнем, навколо якого обертається емоційна структура драми, є **анагнорізис** (*анагнорізм*), «впізнавання» (*ἀναγνώρισις*) – перехід від незнання до знання, вияв героєм тих злочинів, що він скоїв. Отже, лише побачивши каяття і скорботу протагоніста, глядачі можуть переконатися в чистоті його мотивів, що й викликає істинне, «чисте» співчуття. Процес цей повністю пов’язаний з логікою того, що відбувається в творі, а не з душевними переживаннями глядачів, хоч і враховує останні.

Г) Катарсис як інтелектуальне просвітлення

У 1950-і роки з’явилася інтерпретація катарсису як інтелектуального просвітлення (*Intellectual Clarification*). Її прибічники апелюють до IV глави «Поетики», де Аристотель називає дві причини виникнення поетичного мистецтва, – це схильність людей до наслідування (*μίμησις* / мімезис) і задоволення, яке вони отримують від нього. Це задоволення стає можливим завдяки інтелектуальному процесу пізнання: «...результати наслідування всім приносять задоволення; доказ цього – факти: на що нам неприємно дивитися [в житті], на те ми з задоволенням дивимося в найточніших зображеннях, наприклад, на гидких з вигляду тварин і на трупи. Пояснюється це тим, що пізнання (*μανθάνειν*) – найприємніша справа як для філософів, так і для інших людей, лише останні причетні до нього меншою мірою». Таким чином, за Аристотелем, естетичний зміст драми насправді має глибокі засади в

когнітивних здібностях людини і в тому задоволенні, яке кожна людина отримує від пізнання.

Отже, маємо низку **інтерпретацій трагічного катарсису** з «Поетики» Аристотеля. По-перше, *релігійно-медичне розуміння*, згідно з яким мета драматичної дії – породження в душі глядача пристрастей, переживання яких призводить до позбавлення від цих або подібних до них пристрастей, що веде до полегшення і зцілення. По-друге, *етичне розуміння*, в якому головною метою трагедії є емоційне збалансування душі глядача через видалення зайвих пристрастей і продукування тих, яких бракує. По-третє, *структурне розуміння*, прихильники якого відмовляються бачити в катарсисі процес психологічних змін у душі глядачів, натомість вважаючи його найважливішим структурним елементом трагедії, покликаним показати (прояснити) чистоту мотивів головного героя. По-четверте, *інтерпретація катарсису як інтелектуального просвітлення*, яке полягає в тому, що глядач отримує задоволення від процесу споглядання, що стимулює його власні міркування і рефлексії про відображення універсальних законів буття в окремих діях конкретної театральної вистави чи твору.

Тому у «Поетиці» Аристотель знову й знову повертається до **структури трагічного катарсису**: наслідування (мімезис) – страх – співчуття – насолода. Філософ нагадує, що музика впливає на всіх людей, викликає переживання, які так чи інакше чіпляють за душу кожного, і здійснює очищувальний вплив на тих, хто здатен переживати страх і співчуття чи жалість. Ось таких людей він називає ентузіастами, які отримують катарсис разом зі зціленням. З цього слідує, що Аристотель не ставить знак рівності між катарсисом і зціленням, але при цьому вказує на їхню спільну функцію.

Тож мистецтво здійснює свій ефект у нашому тілі і через наше тіло. Трагедію Шекспіра «Отелло» теоретики бібліотерапії наводять як приклад твору, завдяки якому глядач отримує дозу антиафекту ревнощів, що притлумить чи має притлумити афект ревнощів у реальному житті.

Вважається, що пережити очищення можна, лише вживаючись у самі події. Логіка очищення – це логіка самого життя. Так, у театрі, куди Аристотель радив ходити співвітчизникам, глядач дивиться на сцену, де події відбуваються ззовні, але дія при цьому розгортається всередині кожного з них – через пам'ять міфу, через колективне несвідоме. Древні елліни, беручи участь у містеріях чи споглядаючи вистави, розрізняли два моменти – переживання душевного збудження (пафос) і його заспокійливе вирішення (катарсис). Відтак – маємо захист від стресу, що веде до руйнації внутрішніх систем і зовнішніх зв'язків організму. Тобто катарсис, як органічний компонент мистецтва, упродовж століть утримує, несе і ретранслює очисні й рятівні властивості.

2.2. Катарсис у сучасному культурному дискурсі

Сьогодні все частіше звучить радикальна думка: катарсис – це мета мистецтва. Отже, є необхідність говорити про **варіанти катартичного впливу**, що актуальні для сучасної культурної ситуації:

А) *Катарсис як своєрідна арт-терапія, очищення для автора.* Ось як це описує герой роману Джека Керуака «Ангели спустошення» (*Desolation Angels*, 1965), прототипом якого був Вільям Берроуз: «Уся справа в досягненні катарсису: я друкую найгірші речі, продукую найстрашнішу, брудну, принизливу позу – а на той час, як закінчу цю книгу, я очищуся й обернуся ангелом ... ». За такого механізму катартичного впливу виникають сумніви у можливості «очищення» сприймаючим суб'єктом. Персонажі ледь не всіх романів Дж. С. Фоера пишуть листи, що стають засобом подолання невимовної травми як колективної, так і індивідуальної – чи це трагедія Голокосту, Другої світової війни або терористичної атаки 11 вересня 2001 року. Акцентуючи катартичність акту писання, перш за все для себе – як людини і письменника, Фоер відверто заявив про автобіографічність роману «Ось я / Here I Am» (2016): *«I would say it's not my life but it's me»*.

Б) *Умовно «психоаналітична» модель впливу:* катарсис є звільненням пригнічених емоцій через страх і агресію, проте подібна модель більшою мірою пов'язана з гомеопатією (точніше, нагадаємо, з одним із принципів античної медицини – лікуванням подібного подібним) та медичною інтерпретацією катарсису. Психологи з університету Айови провели експеримент, мета якого – з'ясувати, чи не призводить до катартичного очищення перенесення агресії на зовнішній предмет. 360 осіб піддослідних поділили на дві підгрупи – «за» та «проти» катарсису. Одній демонстрували аудіо-візуальну інформацію, розраховану на збудження агресії. Як спосіб виходу з агресії, пропонувалося гатити щосили по боксерській груші. Іншій групі демонструвалася інформація, яка не викликає негативних емоцій. Результати дослідження показали, що перенесення агресії на зовнішній об'єкт її тільки збільшувало.

В) *Абсурдистський катарсис* – повернення до реального світу стає «очищенням» після божевільно-абсурдного твору, сіре життя сприймається як припустима альтернатива нескінченній шизофренії віртуальної реальності. Подібна модель, по суті, є одним із варіантів теорії розрахунку страждань, в іронічній формі висловленій ще в Античності, яка набула найбільшої популярності в добу Відродження.

У процесі історичної трансформації різні аспекти «катартичної естетико-філософської» полеміки використовувалися відповідно до поточних потреб епохи та відбилися на сучасному багатоманітному й суперечливому розумінні катарсису. Для сучасного мистецтва, що естетизує насильство і пропагує етичний релятивізм, катарсис став зручним інструментом для виправдання своєї позиції.

Якщо класичне мистецтво пропонувало людині ідеали, до яких можна і слід було прагнути, то некласичне мистецтво нерідко створює анти-ідеали, мистецтво показує найгірше в естетичній формі, що, можливо, зруйнує цинізм та байдужість глядача. Ю. Крістева бачить у сучасному мистецтві буквально *фізіологічний катарсис*, котрий видобуває все мерзенне з душі й тіла людини.

Художній твір діє в такий спосіб, щоб викликати в глядача почуття неприйняття (нудоту, огиду тощо), зокрема неприйняття чогось у собі. У цьому неприйнятті немає остаточного варіанту того, яким має бути людське «я». Але «катарсис відторгнення» містить імпульс його пошуку. Некласичне мистецтво передбачає для людини можливість самій завершити катартичну дію вже за межами художньої реальності. Щодо сучасного мистецтва часом неможливо сказати, чи є той чи інший артефакт художнім твором або естетичним (соціальним, етичним тощо) експериментом. Реципієнти найчастіше втягуються у такі експерименти на правах «елементів твору». Тобто, художній феномен тепер не має чітких меж. Натомість про письменників, наприклад, говорять «скриптор»; сучасний художник нерідко виступає такою самою частиною артефакту, як і глядач. У кращому разі, автор постає як ініціатор твору, а «досотворити» сам твір «тут і зараз» може постсучасний глядач, слухач, читач. Відсутність чітких меж естетичних феноменів та уявлення про смерть художника наштовхують на думку про катарсис як відкладену подію.

Використана література

Аристотель. Поетика. Політика.

Платон. Держава.

Платон. Діалоги. Федр.

Астрахан Н. І. Теорія літератури : основи, традиції, актуальні проблеми : навч. посібник. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. – 296 с Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Пер. з польської В. Гуменюк, наук. ред. В.І. Іванюк. – Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.

Пахаренко В. Основи теорії літератури : навч.-метод. посібник. Київ : Генеза, 2009. – 296 с.

Djikić M., Oatley K., and Carland M. Genre or Artistic Merit: The Effect of Literature on Personality // Scientific Study of Literature. – 2012. – 2.1, Pp. 25–36.

Frankl V. Man's Search for Meaning : An Introduction to Logotherapy, first published 1959, trans. by I. Lasch. Boston : Beacon Press, 1973. – P. 192.

Golden, L. The Purgation Theory of Catharsis // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1973. – Vol. 31. – No. 4, Pp. 473–479.

Milton, J. Samson Agonistes. URL :

<https://ia601600.us.archive.org/6/items/miltonssamsonago00miltuoft/miltonssamsonago00miltuoft.pdf>

Nunning, V. Reading Fictions, Changing Minds: The Cognitive Value of Fiction. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2014. – P. 343.

Tomasello, M. A Natural History of Human Thinking. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 2014. – P. 192.

Глосарій: анагноризис, катарсис, катартичний метод, очищення, психоаналіз.

Семінарське заняття. Тема: *Катарсис як літературознавча категорія і метод бібліотерапії*

План

1. Генеза поняття: катарсис в Античності і його сучасні потрактування.
2. Різновиди катарсису.
3. Проаналізуйте структуру трагічного катарсису на матеріалі трагедії Софокла «Цар Едіп».
4. На вашу думку, який різновид катарсису найбільш поширений і запитаний у наш час? Обґрунтуйте свій вибір.

Рекомендована література

Софокл. Цар Едіп.

Платон. Діалоги. Федр.

Антична література. Греція. Рим. Хрестоматія / Упорядники : Михед Т.В., Якубіна Ю.В. К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 952 с.

Аристотель. Поетика. Політика.

Астрахан Н. І. Теорія літератури : основи, традиції, актуальні проблеми : навч. посібник. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. – 296 с.

Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Пер. з польської В. Гуменюк, наук. ред. В.І. Іванюк. – Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.

Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Антична література. К.: Либідь, 2008. – 718 с.

Розділ 3. Притча від Річарда Баха, або Чого може навчити Джонатан Лівінгстон

1970 року вийшла невелика книжечка – повість-притча «Jonathan Livingston Seagull», яку написав професійний льотчик, капітан військово-повітряних сил США у відставці Річард Бах (*Richard David Bach*, 1936 р. н.). Книга стала не просто бестселером, на 1972 рік було продано понад мільйон примірників, автор отримав світове визнання, а «Джонатан» донині зберігає статус культового твору для вже кількох генерацій читачів. За даними ЗМІ, по всьому світові на 2020 рік продано понад 40 мільйонів примірників історії про Джонатана Лівінгстона, чайку. Річард Бах – автор популярних у читачів романів «Ілюзії», «Ніщо не випадково», «Гіпноз для Марії» та ін., але перше місце за запитаністю і впливовістю беззаперечно утримує «Джонатан». 2014 року Бах видав повість під назвою «Jonathan Livingston Seagull: The Complete Edition», додавши четверту частину обсягом у 17 сторінок.

Перш ніж вести подальший виклад, варто сказати кілька слів про українські переклади твору, який входить до шкільної програми, тому прозорість його смислів багато в чому залежить від доступності й адекватності перекладу. Слово ‘seagull’ українською має один відповідник – ‘чайка’, а ‘мартин білий’ англійською – ‘ivory gull’, тобто ‘біла чайка’, тож при перекладі доречніше вживати загальник ‘чайка’, поширений у нашому фольклорі. З цих міркувань ближчим до ретрансляції смислу повісті Баха бачиться переклад Д. Радієнко (Річард Бах. Чайка Джонатан Лівінгстон: Повість / Пер. з англ. Д. О. Радієнко. Харків: Фоліо, 2007), аніж версія Д. Шостака (Річард Бах. Джонатан Лівінгстон, мартин; пер. з англ. Дмитра Шостака. К.: КМ-Букс, 2016.) Адже проблема відповідності оригінальному тексту постає вже в посвяті: «Істинному Джонатану – Чайці, що живе у кожному з нас / To the real Jonathan Seagull, who lives within us all». У цьому реченні ‘мартин’ вочевидь недоречний. Як і в назві, де ‘мартин’ вводить в оману, що неприпустимо для жанру притчі.

Втім, наведемо міркування Річарда Баха про переклади його творів: «...проблема мови мене дуже цікавить. Мої книги перекладені 33 мовами. Часто я чую від людей, що ось такий переклад гарний, а якийсь не дуже. Раніше це мене засмучувало, але згодом я зрозумів, що поганий переклад краще, ніж ніякий. Я зрозумів, що мої книги не можна повністю перекласти. Передивляючись публікації своїх книг тими мовами, які я трохи знаю, я виявив, що інколи мої думки у цих перекладах представлені дуже інteresно – цікавіше і глибше за те, що я написав. У таких випадках я завжди посміхаюсь. Те, що я пишу, – дуже неформальний, багаторівневий спосіб спілкування. І коли перекладають слова, це ще не означає, що всі рівні смислів переносяться в іншу мову. Коли я пишу, я завжди маю на увазі, що мій читач – дуже інтелегентний і чутливий, і все, про що я кажу, він здатен не тільки відчутти, а й домислити».

В чому секрет надзвичайного успіху цієї книги? І чи варто включати її до переліку творів, що мають бібліотерапевтичний ефект? А якщо варто, то яким цей вплив є?

На поверхні підказка, пов'язана з жанром, який дослідники визначають як притчу і проти чого не заперечує Річард Бах.

3.1. Універсальний бібліотерапевтичний потенціал притчі

Притча належить до одного з найдавніших літературних жанрів. Ще суфії викладали своє вчення у притчах, цей жанр активно задіяний у Біблії. На відміну від байки, яка має прочитуватися всіма читачами однозначно, до чого їх скеровує чітко сформульована автором мораль, притча здебільшого формує амбівалентну моральну ситуацію, побудовану на конфлікті чи протиставленні між повсякденням суспільства з його примітивним вдоволенням, за пірамідою А. Маслоу, первісних фізіологічних потреб і стійким волелюбним характером персонажа/протагоніста, здатного принести в жертву і себе заради досягнення вищих цілей. Протагоніст наче інстинктивно розпізнає ці вічні цінності, він зриває з явищ і речей їхню соціальну обгортку, а тоді в чистому вигляді постають перед читачем такі якості як Добро і Зло, Прекрасне і Потворне, Конформізм і Самопожертва, і прозоро зрозумілим стає смисл євангельської притчі про доброго самарянина. Той сенс життя, який формує для себе протагоніст притчі, спирається не на потреби безпосереднього оточення, але на екзистенційні запити людяності, в яких би анімалістичних образах вона не поставала. Саме тому герой, опинившись у ситуації морального вибору, який у притчі завжди має альтернативу, бо саме зроблений вибір і підказує читачеві ймовірний варіант розуміння меседжу, змушений протиставляти себе оточенню, щоби залишитися самим собою, зберегти свою ідентичність. Оце і є чи не найголовніша функція дії та пов'язаних з нею перипетій у притчі – створити таку ситуацію, в якій людську поведінку можна було б «прочитати» і оцінити. От коли ця ситуація склалася, то моральний вибір протагоніста стає наслідком того моменту у розвитку суспільства, коли актуалізується та чи інша моральна цінність, заради якої і приносить себе у жертву герой. Ну, а автор, використовуючи певний арсенал поетикальних засобів, серед яких і емоційно забарвлений наратив чи акцентований пафос, висловлює свою аксіологічну позицію, котра свідчить про самоототожнення з цінностями, які він сповідує і утверджує. Отже, якого ж морального принципу закликає триматися Річард Бах, розповідаючи притчу про чайку Джонатана, в чийй історії закодовані очікування, фобії і устремління самого автора. Чи актуальний цей заклик сьогодні?

3.2. Хто він, Річард Бах – пра-пра-нащадок великого композитора, письменник-мораліст, містик, бібліотерапевт?

Відкриємо таємницю – до родоводу славетного німецького композитора Йоганна Себастьяна Баха автор «Джонатана» не має стосунку. Він згадує, як ще малим запитав дядька про «славетного родича, бо ж прізвища однакові». Дядько посміхнувся і підтакнув. А через роки на це ж запитання відказав: «Ми всі його рідня, бо любимо його музику».

Написані Річардом Бахом твори проростають з автобіографічного підґрунтя, дія зазвичай розгортається у примарному просторі реальності й вигадки, прагматики буденності й дива, якою є здатність літати, котру люди поділяють з птахами. Ми всі літаємо уві сні і пам'ятаємо захват і перехоплений подих від висоти лету, котрі так і залишаються там, уві сні, а от для льотчиків – це емоційний світ їхнього повсякдення. Як для Джека Лондона чи Джозефа Конрада вирішальними при формуванні характеру, світогляду, стилю й тематики творів стали морська стихія й мореплавство, так для світобачення і життєвого вибору Баха значимими виявились професія батька, який був пастором, і той захват, який малий Річард пережив, вперше побачивши у небі літак і зачудованість від лету якого зберіг упродовж життя. Льотчик, християнський мисленник, письменник – три іпостасі творчої особистості Річарда Баха.

За півстоліття, що минули від часу публікації «Джонатана», зібралася вельми багата літературо-, філософсько-, духовно-, психологічно-, релігіє- і т. п. -знавча аналітика можливих інтерпретацій твору.

Сам письменник визначив головний меседж «Джонатана» як заклик до постійного навчання і практикування у тому, що вважаєш для себе сутнісним, не боятися бути індивідуальністю, людиною, дух якої незламний. Смысл історії «Джонатана», як стверджує Бах, – ми дійсно можемо бути більшими, ніж наразі є, тільки треба до цього докласти зусилля. А ще волю, готовність ризикнути і розуміння того, ким ти зрештою можеш стати [Palmisano, 34]. Суть повісті «Чайка Джонатан Лівінгстон» полягає у відсутності обмежень, якщо дійсно хочеш досягти своєї мрії. Тому велика чеснота цієї книги в тому, що вона означає саме те, що ти, читач, хочеш, щоб вона означала. Незалежно від віку, статі, раси, соціального статусу, релігії чи політики, десь там, у контексті свого життя, ти можеш знайти застосунок для тези Джонатана – для тебе «немає обмежень» ('no limits'). А от Річард Бах, підтверджуючи це потрактування, провокативно зауважує: «Джонатан, книга, є архетипом історії Попелюшки» ('Jonathan, the book, is the archetype Cinderella story') [Palmisano, 34].

Тому-то «Джонатан» – це історія не тільки про релігійність чи духовність, про що часто і звично говорять дослідники, наводячи за приклад практики буддизму та індуїзму, адже «індуїзм вчить, що досконалість є метою життя, а буддизм – що небеса множинні» [Beetz, 61]. З таким тлумаченням не погоджується Річард Бах, для якого «глибина впливу Джонатана така ж унікальна, як і люди, які читають його історію. Я написав книгу для себе і для всіх, хто знайшов для неї особливе місце у своєму житті» [Palmisano, 34]. Для Kirk H. Beetz, Джонатан Чайка є бездоганним утіленням ідеального людського духу в тілі птаха, тому «читачі можуть ускладнювати смисл за своїм бажанням, сприймати твір як алегорію та лаштувати до різних життєвих ситуацій». І чим більше люди читають роман, тим більше вони «наповнюють власними конотаціями повторювані загальні терміни, такі як «кохання / love», «досконалість / excellence», «відкриття / discovery», «прорив / breakthrough», «час / time» і «знання / knowledge». Джонатан настійливо тримається своєї мети впродовж усієї історії: він сміливо експериментує з технікою польоту і невтомно вправляється у майстерності, він ледь не повсякчас стикається з небезпеками, але

вперто відданий своєму «бажанню, яке-є-даром-іншим». З набутими мудрістю і досвідом, Джонатан стає щедрішим, люблячим і загадковішим. Можна сказати, що «Джонатан» Баха – мотивуюча і надихаюча історія про особистість, яка не боїться у прагненні самореалізації та самовдосконалення протиставити себе суспільній зграї. У такому разі Річард Бах як письменник продовжує характерну не лише для американської, а й для світової літератури загалом тему особистісного зростання і пошуку відповіді на запитання, якої шукав знедолений Едіп – «хто я?», що й дозволяє говорити про бібліотерапевтичний дискурс твору.

3.3. Річард Бах як Джонатан – «чайка всередині кожного з нас»

А чому ні? Річард Бах теж шукав коріння свого роду, а книгу задумав написати 1959 року, коли йому, як і Джонатану, почувся голос, котрий і продиктував відому світові історію. Тому Бах вважав себе медіумом, яким скористалися вищі сили для віщування.

Річард Бах про історію написання «Джонатана»:

«'Чайка' була першим, що я взагалі написав у своєму житті (перша частина). У той час я не міг знайти роботу і вирішив стати письменником. І ось що зі мною сталося. Я отримав містичний досвід: я побачив, як уся ця історія про чайку розгортається перед моїми очима в повному кольорі на дуже широкому екрані. І я почув ім'я – Джонатан Лівінгстон – і це мене налякало. І поки я намагався зрозуміти, що зі мною відбувається, я почав бачити сцени з книжки. Це так мене заворожило, що я зрозумів, що мені потрібно це записати. Я записав дві треті книжки, і вона раптом зупинилася. І я подумав: чим же це все закінчиться? Я просиджував годинами, намагаючись вигадати що-небудь, але у мене нічого не виходило. На ту мить я так добре знав Джонатана, я жив у його серці, що я мав би знати, що станеться далі... Минуло вісім років. І ось після цих років, за півтори тисячі миль від дому, в штаті Айова – бац! – о п'ятій ранку, наче продовження сну, я бачу, чим закінчується історія. І вісім років промайнули, як одна секунда. Я відразу ж згадав, на якому місці закінчилася перша частина. І подумав: так, звісно, ця історія повинна закінчуватися саме так. Незакінчений рукопис 'Чайки' разом з іншими зберігався у мене в підвалі. Я пам'ятав, що він був написаний зеленими чорнилами. І я знайшов його. Я побачив, що продовження прийшло до мене точно з того місця, де я закінчив. Все це мало статися саме так. Тільки так письменник-початківець може написати щось типу 'Чайки'. 'Чайка' – це божевільна, дивна історія. І тільки якщо ти готовий, як письменник, визнати себе повним дурнем, ти можеш написати історію чайки, яка розмовляє. ... Мені потрібен був цей містичний досвід, він був таким потужним, що пробив захист моєї внутрішньої цензури. Мені абсолютно байдуже, виглядає це дурницею чи ні. ... Я сприйняв цю історію настільки сильно, що вона могла бути записана тільки так, а не інакше. Пізніше, після багатьох років письменства, я вже міг обійтися без подібного досвіду, тому що я зрозумів: головне, що я можу дати світові, – це моя дурість, моє божевілля. Це те, чим володію я. Інші письменники раціональніші за мене. Якщо ви хочете чогось дивного, приходьте до мене» [Palmisano, 46].

Річард Бах відправляв рукопис у різні видавництва, отримав 19 відмов, але не відступався, переконаний у важливості написаного, аж поки видавництво Macmillan не надрукувало «Джонатана». А далі трапилася відома сьогодні історія успіху книги та її автора. Бах, як і Джонатан, не здався, впевнений у своєму покликанні писати так, щоб перехоплювало подих від написаних простими словами простих істин, сотні разів повторюваних і від того не менш важливих – не здавайся, вір у себе і собі, всупереч усім, ти вартий перемоги!

А тепер власне про Джонатана, який з дитинства відрізнявся від інших чайок. І був свідомий цього. В такому разі процес бібліотерапії у притчі Баха розгортається у зворотному порядку – Джонатан інтуїтивно приходить до розуміння своєї ідентичності на початку історії, і всі подальші перипетії сюжету лише підтверджують та увиразнюють його окремішність.

Джонатан порушує приписи, за якими живе Зграя, – літає майже над водою на високій швидкості, постійно вдосконалює техніку польоту і, найголовніше, робить це заради задоволення від самого польоту. Його інакшість настільки визивно дратівлива, що Зграя прирікає його до вигнання на Далекі Скелі. Самотньо, але не сумно минають дні Джонатана, який щодня вчиться чогось нового. Перша частина – це перший етап становлення протагоніста як особистості: він, зіткнувшись із вибором – жити як усі або самому приймати рішення, інтуїтивно обирає останнє, вчиться відповідати за свої вчинки.

У другій частині, а це другий, духовний, етап становлення героя, старий Джонатан зустрічає двох чайок, які літають не згірше за нього і які кажуть, що він – з їхньої Зграї. Так Джонатан потрапляє на небеса / heaven, стає знову білокрилим і сяйливим в оточенні чайок, мета яких – досягти досконалості. Але навіть у цьому середовищі Джонатан – виняток, про що говорить наставник Салліван, який каже, що такі птахи, як Джонатан – виняток. Друга частина – це пролонгований у текстуальному просторі інтелектуальний катарсис, в процесі якого Джонатан усвідомлює безмежність своїх можливостей.

Згідно з фазами процесу бібліотерапії, тепер черга екстраполяції моделі поведінки протагоніста на реципієнта. Підказуючи читачеві таку можливість, герой Баха буквально спускається з небес на грішну землю, тобто повертається в свою колишню Зграю, де за час його відсутності з'явилася чайка, яка насмілилась вирватись із пут свого єства, і її теж прирекли на вигнання. Флетчер стає його першим учнем.

У третій частині, що розкриває третій, духовно-практичний етап шляху перетворення Джонатана, у нього шестеро учнів – «вигнанців, захоплених новою дивною ідеєю: літати заради радості польоту. Джонатан переконаний: “it is right for a gull to fly, that freedom is the very nature of his being, that whatever stands against that freedom must be set aside, be it ritual or superstition or limitation in any form” (чайці належить літати, ... свобода є самою природою її єства, все, що заважає цій свободі, треба відкинути, чи то є ритуал, чи марновірство, чи обмеження в будь-якій формі) [Bach, 81]. Настає фаза анагноризису – повної самореалізації протагоніста, коли учні перейняли модель його життя і засвоїли його моральні принципи. Джонатан, наставляючи Флетчера, звертається і до

читача: «Продовжуй пошук самого себе... намагайся щодня хоч на крок наблизитися до істинного всемогутнього Флетчера. Він – твій наставник».

У частині четвертій дія відбувається через кілька сотень років після того, як Джонатан і його учні залишили Зграю, і їхнє вчення вже шанували як сакральне, але не практикували, бо за вихвалянням чеснот не залишилося часу літати. І знову з'явився бунтівник, птах на ім'я Ентоні Галл, який не бачить сенсу не тільки в житті в Зграї, а в житті як такому, бо воно «...безглузде, а оскільки безглузде за визначенням безглузде, то єдиний правильний вчинок – це пірнути в океан і потонути. Краще взагалі не існувати, ніж існувати, як морські водорості, без смислу чи радості [...] Все одно він мав померти рано чи пізно, і він не бачив причин тягнути далі цю болісну нудьгу життя» [Bach, 116]. Ентоні кидається в море на величезній швидкості та з такої висоти, які мали б його вбити, але поруч із ним спалахує білий вогник. Ентоні наздоганяє цей примарний вогник, який виявляється чайкою, яка запитує, а що саме він хотів зробити. Це був Джонатан, який показав Ентоні неймовірні трюки, і у такий спосіб завадив його самогубству – адже у того попереду ще стільки тренувань, щоб досягти ідеальної досконалості легендарного Джонатана Лівінгстона. Тобто, здатність любити і прощати, а ще заслужена і щира повага так само важливі для природного права особистості бути вільною від слідування правилам лише тому, що вони загальноприйняті. Четверта частина стала акцентованим утіленням трагічного катарсису – емоційно наснаженим художнім відображенням нового життєвого досвіду автора.

У довготривалій практиці Баха як льотчика не було серйозних аварій до серпня 2012 року, коли керований ним літак при посадці зачепив електричні дроти і впав на землю. Річард Бах пережив клінічну смерть, і саме цей досвід, за його зізнанням, надихнув на написання заключної частини «Джонатана», вкотре увиразнивши характерну рису його ідіостилю – вражаючий синтез автобіографізму і фікційності як джерела створюваного ним унікального художнього простору.

«Чайка Джонатан Лівінгстон» – це повість, яка вчить опановувати свої пристрасті та здійснювати свої мрії. Це історія про самопізнання та важливість подолання суспільних обмежень і норм, якщо хочеш бути вільним і щасливим. Про це пише Річард Бах, розказуючи історію чайки Джонатана – самодостатньої особистості, нонконформіста (принагідно згадайте протагоністів романів Джека Лондона «Мартін Іден» і Дж. Д. Селлінджера «Ловець у житті»), а ще мисленника, який дошукується сенсу життя у його нестримному леті. Наведемо максими від Баха, адже лаконічність і афористичність – характерні риси притчі:

«Не вір тому, що бачать твої очі. Усе, що вони показують, – це обмеження. Дивись на все зі свого досвіду, знайди те, що вже знаєш, і тоді побачиш, як саме тобі літати / Don't believe what your eyes are telling you. All they show is the limitation. Look with your understanding, find out what you already know, and you'll see the way to fly».

«Ми можемо вирватися з невігластва, ми можемо вважати себе істотами досконалими, розумними та вправними. Ми можемо бути вільними! Ми можемо навчитися літати! / We can lift ourselves out of ignorance, we can find ourselves as

creatures of excellence and intelligence and skill. We can be free! We can learn to fly!»

«Та чайка бачить найдалі, яка найвище літає / The gull sees farthest who flies highest».

І через це теж книга «Чайка Джонатан Лівінгстон» Річарда Баха увійшла до канону світової літератури як твір, що продовжує надихати читача не зрікатися своєї мрії, жити своїм життям, адже лише в такий спосіб можна зберегти свою ідентичність всупереч тиску зграї – якою б вона не була. У цьому сенсі «висловлювання» Річарда Баха актуальне і нині, як і півстоліття тому, коли його «Чайка» на шаленій швидкості увірвалася в читацьку зграю.

Глосарій: притча, афоризм, зграя, самовдосконалення, катарсис, анагноризис.

Використана література

Bach, R. Jonathan Livingston Seagull : the complete edition. Photographs by Russell Munson. New York : Scribner, 2014. – p. 144.

Beetz, K.H.. Beacham's guide to literature for young adults. – Washington, D.C., Beacham Pub. – 1991. – p. 640.

Martin, J. Harvests of Change : American Literature 1865-1914. – Prentice-Hall, 1967. – p. 382

Ousby, I. A reader's guide to fifty American novels. London : Heinemann, 1979. – p. 351.

Palmisano, J.M. Contemporary authors new revision series : A bio-bibliographical guide to current writers in fiction, general nonfiction, poetry, journalism, drama, motion pictures, television, and other fields. – Detroit, Mich. : Gale, 2006. – p. 464.

Powell, L.C. 1982. California classics: the creative literature of the Golden State: essays on the books and their writers. Santa Barbara : Capra Press, 1982. – p. 420.

Семінарське заняття. *Тема: Бібліотерапевтичний меседж повісті-притчі Річарда Баха «Чайка Джонатан Лівінгстон»*

План

1. Жанр притчі та його авторська інтерпретація в повісті Річарда Баха «Чайка Джонатан Лівінгстон».
2. Головний конфлікт повісті-притчі як спосіб візуалізації філософського дискурсу, центрованого довкола проблеми пошуку сенсу життя та своєї ідентичності. Поясніть, за яких обставин чайки отримують власні імена і прізвища - маркер ідентичності.
3. Поясніть оригінальну структуру хронотопу (вона трикомпонентна – суб'єкт + час + простір) і етапи вдосконалення протагоніста (інтуїтивний, духовний, духовно-практичний), їхні функції. Як це узгоджується з композицією твору? В чому значення четвертої частини?
4. Антитеза як спосіб організації системи образів твору та формування різнорівневих опозицій: лексичних, синтаксичних, семантичних.

Поясніть своєрідність використання графічних засобів у тесті, чому gull, freedom, thought, idea написані з малої літери, а найменування зграї з великої: the Flock, the Brotherhood, the Council Flock і т. д.

5. Який різновид катарсису реалізується в художньому просторі цієї повісті Річарда Баха? Чи сприяє це екстраполяції бібліотерапевтичного меседжу?

Рекомендована література

Бах Річард. Чайка Джонатан Лівінгстон.

Волкова Ю. Досконалості немає меж. Два уроки за повістю-притчею Річарда Баха «Чайка...» // Заруб літ в школах України, 2016, №5. – С.49–53.

Горобченко І. Річард Бах. „Чайка Джонатан Лівінгстон“ Міні-підручник, 8 клас // Всесвітня література в сучасній школі, 2016, №10. – С. 27– 33.

Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту : навч. посібн. [для студ. ВНЗ]. Вінниця : Вид-во "Нова книга", 2004. – 272 с.

Михальчук, Н. О. Мовні засоби відображення індивідуального стилю автора у творі Річарда Баха Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон // Наукові записки [Національного університету Острозька академія]. Сер.: Філологічна. – 2013. – Вип. 36. – С. 198–201.

Северин О. У пошуках себе і високого польоту (Урок позакл. чит. за повістю Річарда Баха „Чайка Джонатан Лівінгстон“ // Зарубіжна література в школах України, 2016, №7-8. – С. 34–38.

Черевченко В. В. Постмодерністські риси повісті-притчі Річарда Баха „Чайка Джонатан Лівінгстон“ // «Всесвітня література в школах України» : щомісячний науково-методичний журнал, 2017, №5 (431). – С. 55–60.

Розділ 4. «They Lived Happily Ever After», або Про чарівну казку та її рецепти щастя

4.1. Жанр казки – від фольклору до «високого» фентезі

Всі народи розповідали і розповідають казки – чарівні, анімалістичні, а ще побутові, які мало чим відрізняються від звичайних побутових нарисів. З часом почали розрізняти казку літературну, авторську і фольклорну, сюжет якої належить до мандрівних і в різних варіаціях зустрічається в літературах народів світу. Всі з дитинства вважають, що знають, що таке казка, хто ж цього не знає! У загальниках – казка має динамічно оповідати про вигадані події, триматися традиційної структури і, найголовніше, чітко розрізняти добро і зло так, щоб їх слухач/читач упізнав із першого погляду. Ще додамо дрібку магії чи містики, в нагоді стануть магичні числа (три, сім, дев'ять, дванадцять), чарівні артефакти – мечі, дзеркала, вода, власне будь-що – від яблука чи квітки до горщика і шафи, які теж сприятимуть наближенню щасливого фіналу.

Про жанр казки 1998 дотепно, лаконічно і вичерпно написала славетна ілюстраторка журналу «The New Yorker» Роз Чест (*Roz Chast*), наступним чином маркувавши чотири компоненти невігладливої рамкової конструкції: жили-були (once upon a time – family); раптом вигулькує отой сірий вовк, гуси, які вкрали Івасика-Телесика, і дракона не треба (suddenly – monster); на щастя – герой нагодився, Котигорошко, Кирило Кожум'яка, тобто супермен (luckily – superman); і жили вони після того довго і щасливо (happily ever after – the same family) [Цит. за. Guillain, 2011]. Зауважимо важливий для бібліотерапевтичного сценарію момент – відновлення щастя в тій самій родині, що на початку «жила-була». Тобто йдеться про відновлення норми після всіх – драматичних, трагічних, будь-яких – випробувань, що їх довелося зазнати персонажам.

Найчастіше **казку** визначають як історію з дивовижним сюжетом і подіями, орієнтованими на розважання, перш за все, дітей. За **формою казка** може бути повістю, романом, поемою, п'єсою і т. п., але при цьому її все одно розуміють як окремих жанр. Які **особливості** все ж притаманні казці? За тисячоліття її побутування чимало дослідників вивчали цей жанр. Можемо згадати німецьких романтиків братів Грімм, професійних філологів, які записували німецькі народні казки відповідно до нині діючих приписів фольклорної практики. А коли записали й уклали величезний том, жажнулися – таким жорстоким виявився національний образ германців, який вони самі собі намалювали. Довелося літературно обробляти.

Сьогодні **структуру** народної казки називають **традиційною** (traditional) або **лаконічною** (compact), позаяк тут немає відступів, побічних сюжетів, психологічних характеристик персонажів, як і оцінки їхній вчинків. Оце все, натомість, є в казці літературній – Шарля Перро чи в редакції братів Грімм, тим більше у казці авторській – Гофмана, Андерсена, Вайлда, Керролла, Роалда Дала і т. д.

Загалом, казкові історії були спрямовані на формування індивіда, який слідуватиме загальноновстановленим правилам: не сходити зі стежки, не псувати

чужу власність, не укладати угод з незнайомцями тощо. І ці оповіді базувалися на ідеї страху та покарання, недарма місцем дії багатьох казок є ліс, який слугував і життєдайним джерелом, і темрявою, сповненою невідомого. Саме з лісу з'являлися вовки, ведмеді, відьми, саме там чигала небезпека. Принагідно можна зіставити сюжети німецької казки «Пані Метелиця», записаної братами Грімм, та української народної казки «Кобиляча голова». Обидві історії мають центрального персонажа, який владний нагороджувати і карати, і пов'язаний із культом мудрих предків. Обидва центральних персонажі також пов'язані з природними елементами: Пані Метелиця живе у світі, потрапити в який можна крізь криницю; Кобиляча голова проживає у лісі. Обидві казки мають на меті повчання та оперують відчуттям страху.

З появою та популяризацією Фройдової теорії сексуальності наприкінці ХІХ століття казки набувають іронічного та сатиричного модусу. Автори частіше звертаються до недитячих тем, висвітлюючи складність процесу ініціації та дорослішання. Тут все частіше піднімаються табуйовані раніше теми, і все рідше зустрічається щасливий фінал.

У постмодерну добу казка все більше наближається до дорослої літератури, знову і знову осмислюючи і переписуючи класичні сюжети під новим кутом зору, вкотре ставлячи «вічно нові» питання, розмиваючи кордони між добром і злом та змінюючи парадигму значень [Єфименко, 2010].

Казка, попри відпочаткову орієнтацію на вигадку, майже завжди утримує і ретранслює морально-філософський смисл – досягти жаданого щастя навряд чи можливо за допомогою магії, а от любов, довіра і дружба цьому сприяють.

4.2. Ніл Гейман: «Роби те, що тільки ти можеш зробити»

Це слова Ніла Геймана з його виступу перед студентами у травні 2012 року. Його промова називалася «Твори гарне мистецтво» (Make Good Art) – творче кредо, яким послуговується письменник упродовж життя.

Про Ніла Геймана (*Neil Richard MacKinnon Gaiman*, 1960 р. н.) написати щось нове дуже непросто. Сьогодні він – один із найбільш яскравих представників світової літератури, автор, відомий не лише фентезійними і фантастичними творами, а й графічними романами, різножанровими сценаріями, публіцистикою, публічними лекціями, а також книгами для дітей. Про нього самого та його творчість написано чимало. Тож зупинимось на тих фактах біографії і творчої діяльності Геймана, що, присутні для розуміння його світогляду та ідіостилю, мають стосунок до бібліотерапевтичного трактування повісті-казки «Кораліна».

Гейман навчився читати в 4 роки і відтоді читає постійно. Навіть учився пристойно в школі лише тому, що підручники видавали в перший день, і він їх одразу брався читати – щоб знати, «що буде далі», адже він уже це прочитав. Як і всі англійські школярі, він був під враженням «Аліси» Л. Керролла («стільки разів прочитана, що знав напам'ять»), епопеї Дж. Р. Р. Толкіна, обожнював американські комікси – особливо про Бетмена, а ще «Хроніки Нарнії» К. С. Льюїса. Дорослий спогад Геймана про його дитяче сприйняття «Хронік»

свідчить, що вже тоді зароджувалась його мрія стати письменником: «Я захоплювався, як він брав висновкові звернення до читачів у дужки, де він просто розмовляв із вами... Коли я стану автором, я хочу мати можливість робити щось у дужках». Неможливо перерахувати всіх письменників, які справили враження на такого ревного читача, як Гейман. Хіба що поповнити каталог книгарні містера Міффліна (теж скористаємось дужками для розмови з читачем: згадайте, принагідно, цього персонажа і його пригоди) переліком творів, надрукованих після I Світової війни. Назвемо тих двох, кому дякував Гейман. Про першого він сказав так: «У Талсі, штат Оклахома, жив собі письменник, який один час був найкращим автором короткої прози у світі. Звали його Р. А. Лафферті» [«Lafferty»].

Підлітком Гейман написав йому листа, попросивши поради, як стати письменником. І отримав докладну відповідь зі справді корисними для набуття літературної майстерності настановами. Другий із тих, «хто проникнув у мою свідомість і спонукав писати», – це Роджер Желязни, вплив якого Гейман підтверджує тематикою і стильовою манерою своїх творів. Третє невичерпне джерело натхнення Геймана – казки [Neil Gaiman].

По закінченні школи в 1977 році, юний Гейман вирішує більше дізнатися про омріяну професію літератора. Він займається журналістикою, пише рецензії на книжки, захоплюється можливостями нового жанру – графічного роману, що саме набирає популярності. І продовжує читати комікси, а згодом і писати їх.

Нині Ніл Гейман – центральна постать у жанрі графічного роману, що поєднує романтичний сюжет із графікою коміксів. Майже всі його твори – бестселери, за які він отримав чимало винагород. Читачів приваблюють його історії, в яких готичний жах сусідить з науковою фантастикою, біблійні персонажі живуть у просторі варварської міфології, а інтенсивна алюзивність спонукає говорити про створений ним постмодерністський неоміф – витончений, багатоплановий, дотепно сконструйований і по-пост-постмодерністському чутливий. Найвідоміша графічна серія Геймана – «Пісочний чоловік» (The Sandman, 1989 – 1996). Це єдиний із коміксів, що отримав премію World Fantasy Award, яка вважається найбільш престижною в сфері фантастики. Окрім цього з-поміж творів Геймана постійно запитаними у читачів залишаються «Зоряний пил» (Stardust, 1999), «Кораліна» (Coraline, 2002) і «Книга кладовища» (The Graveyard Book, 2008).

4.3. «Кораліна» – повість-казка у боротьбі зі страхами

А) Хто достеменно знає історію написання «Кораліни»?

Відповідь проста – звісно, той, хто її написав, тобто автор. У випадку Геймана читачам пощастило двічі – він продовжує творити і відкритий до спілкування. На все життя він запам'ятав відчуття щастя, коли підлітком отримав лист від знаменитого письменника Лафферті. Гейман відповідає всім, кому цікаво зазирнути в його творчу лабораторію.

Якось блогерка запитала його про десять років роботи над «Кораліною» і як він устигав працювати над іншими творами. Гейман відповів: «Певно тому, що

писав їх. Щодо «Кораліни», то я почав приблизно у 1990 чи 91 році. Написав перші 10 000 слів у «свій вільний час». Потім переїхав до США у 92-му, і більше не мав «вільного часу», і написав, можливо, сторінку протягом наступних кількох років. Потім я купив блокнот, поклав його біля ліжка, і щовечора перед сном писав 50 слів про Кораліну. (Не забувайте, що ця історія ... для моєї доньки Голлі. Я пишу для неї та для Медді, якій невдовзі буде три роки, сподіваючись, що зможу закінчити її, перш ніж вона стане для неї занадто дорослою). Тож у 1998 та 1999 роках я старався писати по 50 слів за ніч. Потім у 2000 році я вирушив у благодійний круїз і виявилось, що взяв не той блокнот. Замість того, що мав писати, я взяв блокнот про Кораліну. Тож я й написав розділ «Кораліни».

Потім я повернувся додому. Я вже кілька років поспіль цілими днями писав «Американських богів». Я вже бачив фінал «Кораліни». Тож я закінчив її та надіслав видавцям. Їм вона сподобалась, але вони сказали, що не опублікують її, поки «Американські боги» не будуть готові. Тоді я мусив повернутися до роботи над «Американськими богами».

За цей час було написано та опубліковано багато чого».

Блогерка промовчала, зате відгукнулася інша читачка: «Я така щаслива, що ти дописав «Кораліну». Без неї не було б однієї з моїх найулюбленіших історій всіх часів» [Neil-gaiman].

Тепер ми знаємо, що Ніл Гейман писав історію для доньки, тоді маленької дівчинки, про таку ж маленьку дівчинку та її мрії. Та спершу героїні треба було знайти ім'я. Він вибрав ім'я Кароліна або Керолайн, англ. Caroline, але переплутав літери, вкралася одруківка і вийшла Кораліна або Coraline. Гейман навіть перевіряв, чи існує таке ім'я. І знайшов його – в мемуарах славнозвісного авантюриста і ловеласа Джакомо Казанови. Так «Кораліна» отримала право на існування.

Про що ця історія? Звичний для казки заклик до дітей – триматися подалі від незнайомців, якими б дружніми та приязними вони не виглядали, до якого б ідеального світу не зманювали.

Після публікації повісті в 2002 році невдовзі вийшов її варіант у формі графічного роману, проілюстрований П. Крейгом Расселом. Хоча ця версія за жанром, вочевидь, належить до коміксів, вона зберігає тісний зв'язок з первісною історією. Кораліна так само потрапляє в паралельний світ і знайомиться з «новою родиною». Нове у коміксі – ця Кораліна, на відміну від прототипу первісного тексту, здатна розрізняти реальне і нереальне, вона зображена більш дорослою і врівноваженою, тож спокійно реагує на містичні події. Вона здатна дати собі раду і після зникнення батьків. А коли розуміє, що її справжні батьки неспроможні повернутися, викликає поліцію. А заклик до юних читачів той самий – не все те золото, що...

Найвідоміша версія «Кораліни» – екранізація 2008 року. Тут зміни набагато помітніші порівняно з графічним романом, адже навіть місце дії стає іншим. Ця Кораліна – дотепна і розкута американка, її блакитне волосся зразу кидається у вічі. Мешкає вона у Орегоні, а не в занадто консервативній і передбачуваній Англії. У новому будинку замість старовинних дверей вона знаходить забитий

дошками вхід. У романі Кораліна двічі потрапляє у паралельний світ, у фільмі – чотири рази. Додається схожа на Кораліну лялька, яка шпигує за нею, але з'являється і помічник для боротьби з «іншою матір'ю». Головна відмінність стосується не так зовнішності, як відчуттів Кораліни. У фільмі вона почувається покинутою батьками, тому й спокушається на запропоноване «іншою матір'ю» нове життя. Вона жадає чогось більшого за те, що можуть запропонувати їй справжні батьки. А відтак меседж Ніла Геймана доповнюється новим відтінком – треба бути обережними зі своїми бажаннями.

Насамкінець зазначимо, що всі три версії «Кораліни» розповідають не лише про мужність дитини перед невідомим, а й про те, що найбезпечніше для кожного з нас, незалежно від віку, бути поруч із тими, кому ми справді не байдужі. Отоді й будь-які страхи можна подолати.

Б) Дім із привидами, а haunted house, цього разу від Ніла Геймана

Як розпізнати привидів, навіщо це потрібно і до чого тут бібліотерапія?

Гейман у передмові до «Кораліни» дав відповіді на всі ці запитання. Першу знаходимо в запозиченому з Г. К. Честертон епіграфі, де йдеться про правдивість казки і можливість перемогти дракона, в якому б вигляді він не постав перед кожним із нас: «Чарівні казки більше ніж правдиві – не тому, що вони розповідають нам про існування драконів, а тому, що переконують нас: драконів можна побивати» (*Fairy tales are more than true: not because they tell us that dragons exist, but because they tell us that dragons can be beaten*) [Gaiman N. Coraline].

Книгу Гейман писав для своїх маленьких дочок, бо саме такої правди бракувало йому, коли він був малим: «... бути хоробрим не означає не мати страху. Адже бути хоробрим означає, що ти можеш переживати страх, бути посправжньому наляканим, смертельно перепудженим, але все-таки вчинити те, що маєш учинити». І, нарешті, про катартичний ефект, який дозволяє говорити про бібліотерапевтичний меседж уже не книги, але твору: «Отож тепер, через десять років, мені часто стрічаються жінки, які розповідають мені, що саме «Кораліна» допомогла їм пережити нелегкі часи в їхньому житті. Що коли вони були перелякані, то згадували Кораліну, й чинили так, як і мали вчинити. І саме тому вся ця справа таки варта зусиль». Так 5 грудня 2011 року завершив передмову до чергового перевидання «Кораліни» її автор – Ніл Гейман.

В) Реальність, мрії, задзеркалля і страх

Події казки розгортаються невдовзі після того, як родина Кораліни переїжджає до старого будинку з купою цікавих сусідів. Знуджена дівчинка, не дочекавшись уваги батьків, які постійно працюють, натрапляє на потаємні двері, які ведуть до іншого світу, що дуже схожий на її власний. Тут чітко прослідковується алюзія на Керроллівське задзеркалля. В цьому іншому будинку іншого світу маленька Кораліна знаходить іншу маму, яка, на позір, виявляє до неї більше уваги, ніж рідна. Тут дівчинка спілкується з іншими сусідами, іншим татом, знаходить полонені душі дітей і зрештою дізнається, що інша мама – відьма, яка намагається її вполювати. Кораліні допомагає мудрий кіт, помічник

– обов’язковий у казці фольклорній, і їй вдається обманути і назавжди ув’язнити відьму у старій криниці.

Казка дає матеріал для роздумів над кількома важливими проблемами для читачів як дитячого і підліткового віку, так і дорослих, зокрема, це тривога через входження до нового колективу, самотність і невпевненість у власних батьках, а також дитячі страхи.

Події казки розгортаються наприкінці літа, і Кораліна знає, що незабаром їй доведеться піти до нової школи, до нового класу, що підставно викликає у неї тривогу. Кораліна почувається самотньо і знуджено, адже працюючі батьки, як ведеться, не звертають на неї особливої уваги – аби нагодована була і знайшла собі якесь заняття. Друзів на новому місці поки немає. Нові сусіди поводяться і виглядають дивно, а ще вперто неправильно вимовляють її ім’я – таке враження, що всім до неї байдуже. Тому Кораліна страшенно радіє, коли знаходить ключ до потаємних дверей і потрапляє в інший світ, – хоч якась пригода. За дверима виявляється інший світ, а в ньому інша мама, яка, на відміну від справжньої, готує улюблені страви Кораліни, уважна до неї, а ще пропонує одяг, про який та мріяла. З часом, коли Кораліна відчуває, що не все так чудово у новому світі, інша мама намагається її переконати, що батьки поїхали і покинули її. В цьому епізоді проявляється важлива для юного віку Кораліни риса – віра в батьків. Попри їхню неухважність, дівчинка впевнена, що вони люблять її і ніколи б не покинули. Саме ця віра допомагає їй подолати свій страх і боротися не тільки за власне життя, а й за душі тих, кого відьма вже згубила. У найважчий момент, коли дівчинка намагається вирватися з іншого світу та залишити відьму по той бік дверей, вона відчуває присутність батьків та їхню допомогу.

Важлива роль у сюжеті казки відводиться коту, який, за народними переказами, здатен переміщатися між світами, що й робить, коли відьма зачиняє двері, аби Кораліна не могла втекти. Кіт виступає у ролі мудрого порадника та захисника, який попереджає дівчинку про небезпеку. На відміну від усіх мешканців іншого світу, кіт залишається таким самим, яким Кораліна бачила його у світі реальному, адже він – справжній, а не витвір відьомської магії.

Зауважимо, що ідея трансформації, спотворення, зміни форми – одна з провідних у філософії постмодернізму. Тому будинок, постійно оповитий туманом чи маревом, не лише нагадує готичний масток з «Падіння дому Ашерів» Е. А. По, але він міниться, наче пливе і розпливається у повітрі. Підстаркуваті акторки зливаються в єдину покручену істоту, старий сусід розсипається купою щурів, собаки перетворюються на кажанів і т. п. Це не нові сутності, це лише спотворення реальності, позаяк «інша мати» не спроможна нічого створити, а лише відібрати і привласнити: «The other mother could not create. She could only transform, and twist, and change» [Gaiman N. Coraline].

І в цій непевній реальності тільки кілька речей і людей стабільні і не подвоюються – одні двері, один ключ, одна Кораліна. Саме Кораліна є ключем до іншого світу, це її страхи і комплекси створюють оту химерну реальність, в яку вона втрапляє. Усвідомивши їх, та ще опанувавши свої бажання, вона знаходить в собі сили зачинити ті двері. Тобто, окрім суто казкової структури,

повість Геймана долучає історію дорослішання – перетворення вередливого підлітка на свідому своєї ідентичності особистість.

У цьому контексті важлива функція відводиться імені. Зовсім не випадково ім'я Кораліни вимовляють невірною. Не тому, що не можуть, а тому що відмовляють їй у ідентифікації, у такий спосіб не даючи їй місця в реальному світі. Лише коли вона проходить випробування, завершує ініціацію, переосмисливши себе і дійсність навкруг, отоді її ім'я фіксується в свідомості оточуючих. Привиди дітей, які загубили себе в іншому світі, втратили і душі, і імена (як ви думаєте, чому?). А кумедний старий з верхнього поверху, навпаки, отримує ім'я, а разом з ним і місце в світі Кораліни (цікаво, чому?).

І знову вигулькує невловимий кіт, який свідомо відмовляється від імені. А воно йому непотрібне – він гуляє «сам собі, як знає» (тепер згадаємо казку Кіплінга), бо не приналежний до жодної з систем, тож і ідентифікатор зайвий: «“No,” said the cat. “Now, you people have names. That’s because you don’t know who you are. We know who we are, so we don’t need names”» [Gaiman N. Coraline].

Кожен образ у повісті Геймана складений/сконструйований з алюзивних образів-уламків, які часом легко ідентифікувати, а часом і не впізнати. Читач, який пройшов фентезійний вишкіл, вгадає поклики на «Алісу» навіть у темному-претемному коридорі – хіба це не кроляча нора? А ще Чеширського kota на додачу до Кіплінгового. Можна згадати давньоєгипетські вірування і пошанування котів, які стоять на варті між реальним світом і потойбіччям. А за цією бордерною позицією kota скільки ховається символічних значень! Про впевненість kota у своїй генеричній ідентифікації вже йшлося, додамо ще притаманний йому інтерес до подій і абсолютну незалежність. А ще знання психології людини – що переконливо продемонстрував «Кіт у чоботях» Шарля Перро.

Надзвичайно складним, а через це й цікавим є образ «іншої» матері. Тут прочитується архетип злої мачухи з казок, а деталі портрету вриваються в пам'ять – її пальці постійно рухаються, наче ніжки павука, волосся ворухиться, немов ліниві змії літнього дня (не пам'ятаєте, у кого з персонажів давньогрецьких міфів замість волосся на голові були змії?). Якщо складемо навіть ці фрагменти образу разом, то «інша» мати постане химерним, відразливим і водночас притягальним уособленням синтезу краси і жаху, чарівливості й підступності.

Згадаємо насамкінець, бо ж вони співають заключну пісню, циркових мишей, від мелодій яких Кораліні на початку історії було моторошно, а у фіналі вона слухає їх спокійно – боротьба з відьмою уже в минулому, Кораліна здолала свій страх. Вона в очікуванні нового дня, початку осені, школи і зустрічей з новими однокласниками, але тепер спокійно слухає спів мишей, бо точно знає, що готова зустріти майбутнє.

Отже, фентезійна казка Геймана побудована на контрасті страху та надії, пропонуючи стандартний для традиційної казки щасливий кінець. Історія дає читачам можливість зрозуміти, як важливо вірити в оточуючих людей, а ще мати певність у власних силах.

Казка Геймана постмодерністська за своєю поетикою – це «відкритий» текст, який припускає і пропонує, завдяки алюзивності, безліч інтерпретацій, потверджуючи ефективність теорії і практики «читацького відгуку».

Глосарій: казка, постмодерністська казка, алюзія, структура казки, відкритий текст, теорія читацького відгуку

Використана література

Гейман Н. Кораліна. Пер. О. Мокровольський. URL : <https://uabooks.net/249-koralina.html>

Єфименко В. А. Американська постмодерністська казка : трансформація жанру // Актуальні проблеми міжнародних відносин. – Випуск 91 (частина І). – 2010. – с. 121–124.

Задорожна О. В. Характеристики казки як своєрідного жанру народної творчості // Наукові записки Національного університету «Острозька академія» : Серія «Філологія». – Випуск 27. – 2012. – С. 172–174

Сапригіна Н. В., Трачук К. І. Емоційне сприйняття тексту казки читачами-підлітками // журнал науковий огляд. – № 4(76). – 2021. – С. 59–74.

neilgaiman.com. URL : https://www.neilgaiman.com/About_Neil

Gaiman N. Coraline. URL : <http://www.rednovels.net/fiction/u3108.html>

Gaiman, N. Lafferty. Locus, May 2002, p.68.

Guillain, C. Neil Gaiman: rock star writer. Chicago : Raintree. 2011. – p. 32. URL : <https://archive.org/details/neilgaimanrockst0000guil>

Goss J. The Mother with the Button Eyes : An Exploration of the Story Construct of the ‘Other-mother’ // Papers : Explorations into Children’s Literature. 2009. Vol. 19. № 1. P. 69–72. URL : <http://search.informit.com.au/documentSummary;dn=374747299558939;res=IELHSS>

“Neil Gaiman”. Saturday Live. 12 October 2013. BBC Radio 4.

Neil-gaiman. URL : <https://www.tumblr.com/neil-gaiman/650482219796873216/so-if-it-took-you-a-decade-to-write-coraline-how>

Rudd D. An Eye for an I : Neil Gaiman’s “Coraline” and the Question of Identity. URL : <https://www.researchgate.net/publication/30502993>

Семінарське заняття. Тема: *Жанр казки – фольклорні варіації і постмодерністські експерименти*

План

1. Архетип страху як основний мотив фольклорних казок. Доберіть власні приклади.
2. Історія написання і смисл Передмови Геймана до повісті «Кораліна».
3. Художні засоби формування саспенсу і страху в повісті.
4. Поясніть функцію подвоєння світів у повісті.
5. Ім’я як форма ідентифікації особистості.

6. Функції тварин у повісті – які алюзивні контексти і ланцюжки використовує Гейман? З якою метою?
7. З'ясуйте, які ситуації в повісті сприяють формуванню катарсису і реалізації анагноризису. Чи помічна у цьому сенсі рамкова структура традиційної казки.
8. Поясніть бібліотерапевтичний меседж повісті.

Рекомендована література

Гейман Н. Кораліна.

Задорожна О. В. Характеристики казки як своєрідного жанру народної творчості // Наукові записки Національного університету «Острозька академія» : Серія «Філологія». – Випуск 27. – 2012. – С. 172– 174.

Paproussi, M., Andreou, E., Gkouni, V. Approaching children's fears through bibliotherapy: a classroom-based intervention. Part I: Community-Building and Student Learning // Best practices in human services: A global perspective. – Ed. by J. Hagen, A. T. Kisubi. – University of Wisconsin Oshkosh, 2011. – Pp. 284–300.

Розділ 5. Художні особливості зображення булінгу в літературі для і про дітей: бібліотерапевтичний аспект

5.1. Булінг як інтернаціональне поняття – англомова лексема і її сучасні смисли

Про булінг сьогодні знають, принаймні чули, усі – ця болісна і завжди суспільно резонансна проблема постійно в центрі уваги ЗМІ, а між тим об'єктивного і чіткого визначення терміну немає досі. У широкому сенсі, при вживанні слова «булінг» завжди йдеться про тривалий процес жорстокого фізичного або психологічного впливу, власне, знущання з людини. Не обов'язково жертвою є дитина – начальство різного рангу чи будь-яка спільнота, на кшталт «зграї» Джонатана Лівінгстона, полюбляє переслідувати *Іншого*. Важливо, що «зграя» робить це свідомо, різними способами намагаючись завдати ізгою фізичної та психологічної травми. Якщо пошукати в словниках первісну семантику терміну 'bully', котрий нині українською найчастіше перекладається як «забіяка» або «хуліган», то якихось 500 років тому він був цілком милозвучним і означав, судячи з синоніму 'sweetheart', щось на зразок «любий» або «милий» [Online Etymology Dictionary]. Сучасні словники – Merriem-Webster, Collins, Cambridge – подають тотожні пояснення дієслівної форми *bullying*. Наведемо визначення лексеми за Cambridge Dictionary: це «the behaviour of a person who hurts or frightens someone smaller or less powerful, often forcing that person to do something they do not want to do», тобто «така поведінка, яка завдає болю або лякає когось меншого чи слабкішого, часто спонукаючи цю людину робити те, чого вона не хоче робити». І далі прикметні приклади контекстуального ужитку слова: *Bullying is a problem in many schools*. А також, відповідно до тенденцій нашого часу, виник і новий спосіб булінгу: *Online bullying is a serious concern*. [вид. наше. Bullying].

Явище булінгу, що має місце в реальному житті й сприймається як шокуючий, але при цьому звичний прояв побутової/шкільної/підліткової і т. д. агресивної поведінки, не так давно стало темою зображення в літературі – і не лише для дітей та підлітків. Питання настільки актуальне й глобальне, що вже існує чимало досліджень, покликаних знайти способи зарадити проблемі за допомогою тематичної літератури. Є й низка бібліотерапевтичних рекомендацій щодо того, як обрати правильну для бібліотерапевтичного втручання книгу та як представити її аудиторії.

Художні тексти, які зачіпають тему булінгу, часто написані колишніми учасниками такої діяльності в дитинстві чи підлітковому віці, причому учасниками булінгу слід вважати не тільки жертву і кривдника, а й тих спостерігачів, стороння позиція яких або, навпаки, підбурююча, зробила їх помічниками агресора. Дослідники включають до актантів булінгу також захисників жертви і мовчазних аутсайдерів, які німуть через страх стати наступною жертвою [Salmivalli S., et al, 1996]. Простіше триматися «імперативу мовчання», мовчати про те, чого суспільство не хоче чути, і вважати дітей, які

зіштовхнулися з булінгом чи іншими виявами жорстокості, ненормальними, ніж вирішувати їхні проблеми.

Ще не так давно «невидимі» дорослими, табуйовані теми дитячого насильства і насильства щодо дітей в родині/школі/суспільстві, сексуальності дітей та їхнього гвалтування, як і ранньої вагітності і нетрадиційної орієнтації, сьогодні широко обговорюються в ЗМІ і літературі – як художній, так і нонфікшн.

Американська дослідниця Лурдес Лопес-Роперо відносить твори про булінг до Young Adult Literature, виокремлюючи їх в окремий піджанр (subgenre). Вона переконана, що явище булінгу слід розглядати крізь призму соціальних процесів дискримінації і винятку, адже йдеться про автономність та індивідуальність суб'єктів соціуму. Для Лопес-Роперо, булінг – аж ніяк не особливість підліткового віку, але «це ознака суспільства з високим рівнем фанатизму, яке не допускає відхилень від прийнятих норм, чи то є раса, клас, сексуальна орієнтація, чи особистісні якості» [Lopez-Ropero, 2012].

Дитяча і підліткова література сьогодення руйнує зони замовчування і табуйованості. В літературу прийшов *ІНШИЙ* – герой, який не хоче і не буде мовчати, він прийшов сказати про себе і про таких, як він, ідентичність і травматичний досвід яких – на межі чи за межею мовчазно схваленої спільнотою консервативної норми.

5.2. Елой Морено: «Я вклав частину свого життя в створення інших життів»

Це зізнання Елоя Морено Оларія (*Eloy Moreno Olaria*, 1976 р. н.), культового іспанського письменника сьогодення, автора творів як для дорослих, так і для дітей та підлітків, почасти пояснює причини його митецького успіху в читача будь-якого віку – він завжди йде від себе, пише про те, що турбує саме його, що він сам пережив, звісно, не цураючись вигадки. Він отримав технічну освіту, працював собі в ІТ-компанії, але одного далекого ранку 2007 року, згадує Елой Морено, сидячи перед комп'ютером, раптом подумав: а чи зможу я написати роман, який і мені було б цікаво читати. Два роки безупинної роботи думки і уяви, і в 2009 році з'явився роман «Зелена гелева ручка» (*El bolígrafo de gel verde*), подальша доля якого не менш цікава за історію написання. Елой Морено вирішив обійтися без посередництва редакторів і видавництв. Тож 2010 року влаштував тур, під час якого об'їздив ледь не всю Іспанію, а на зустрічах з читачами розповідав про свою книгу, яку можна було одразу в нього придбати. Поголос ширився читацькими колами, задоволений успіхом автор продав понад три тисячі примірників. Отоді, після успішної самореклами, влаштованої Елоєм Морено, роман вийшов 2011 року вже у солідному видавництві Espasa Calpe, яке й перевидає цей бестселер ледь не щороку: на кінець 2024-го вже 13 перевидань і продано понад двісті тисяч примірників. Як здебільшого пишуть в анотаціях до цього роману Елоя Морено, «це історія про втечу із замкненого простору власного життя у безкрайній світ». Власне, те саме сталося і з автором

– дебютний роман зробив Елоя Морено знаменитим, відкривши перед ним обшири світової читацької аудиторії.

Бестселером став і другий роман Елоя Морено «Те, що я знайшов під диваном» (*Lo que encontré bajo el sofá*, 2013) – рефлексії про речі, які забуваємо, людей, яких полишаємо. Від березня 2013 року письменник зайнятий реалізацією масштабного проєкту з відродження народних казок – «Історії, які допомагають зрозуміти світ» (*Cuentos para entender el mundo*, 2016 – 2020). І цей задум Елоя Морено має успіх – три томи уже перевидали 32 рази, а більше ста навчальних закладів Іспанії включили «Історії» до своїх освітніх програм.

З третім романом «Подарунок» (*El regalo*, 2016) Елой Морено виграв *Premio Benjamín de Tudela*, обійшовши у фіналі знаних класиків – Артуро Переса-Реверте і Карлоса Ауренсанса.

Елой Морено багато пише для дітей, і, як у нього ведеться, сміливо експериментує з формою подачі тексту. Книга «Разом: збірка історій для розмови удвох» (*Juntos (colección Cuentos para contar entre dos)*, 2021) поєднує елементи роману подорожі – хлопчик мандрує на велосипеді – з інтерактивними завданнями, адресованими читачеві, який стає діяльним співучасником подорожі і водночас співтворцем тексту – достоту у відповідності до пост-постмодерністського трактування теорії читацького відгуку.

Невтомний вигадник, Елой Морено відомий ще тим, що організовує екскурсії місцями, де відбувається дія його книжок.

Українською мовою 2022 року вийшов, ймовірно, найбільш популярний роман Елоя Морено «Незримий» (*Invisible*, 2018), відзначений численними нагородами і преміями, за мотивами якого 2024 року з'явився однойменний серіал від Disney+.

2022 року Елой Морено надрукував адаптовану для дітей версію роману «Незримий», для читачів у віці від восьми до шістнадцяти років.

5.3. «Не потрібно мати рентгенівський зір, аби побачити, що щось йде не так»: проблема булінгу в романі Елоя Морено «Незримий»

У заголовку підрозділу використаний один із епіграфів до роману. Симптоматично, що висловлювання належить легендарному герою коміксів Супермену. Елой Морено одним висловлюванням одразу продукує кілька смислів і орієнтовних векторів аналітичного прочитання. Тут і відсилка до архетипу героя, яким він пам'ятається з міфів. З коміксів відомо, що обов'язковим для супергероя є впізнаваний яскравий костюм, а його неймовірні здібності – наслідок якогось техногенного впливу. Згадайте подвійну ідентичність Супермена – його героїчну і повсякденну іпостасі. Нічим не примітний, скромний і навіть недолугий журналіст Кент Кларк миттєво перетворюється в Супермена – його фізично та морально досконале alter ego. І, вірогідно, найважливіше – Супермен сам бачить негаразди і завжди готовий допомогти всім, хто цього потребує, при цьому чітко розрізняючи Добро і Зло – без рентгену.

Масова культура розтиражувала різні варіанти образу супергероя – Супермен, Бетмен, Спайдермен, сформувавши ідеал особистості, націленої на подвиг, здійснення якого потребує надлюдських сил. Певно, лише Супергерой і здатен стати захисником, спроможним подолати вічного монстра насильства. Булінг – один із його проявів, який агресує за мовчазної байдужості суспільства.

Сюжет роману Елоя Морено розгортається навколо підлітка, якого цькування однокласників і байдужість оточуючих доводить до спроби самогубства. Оповідь від першої особи дає можливість познайомитися з думками та почуттями жертви булінгу, зрозуміти внутрішню мотивацію дій персонажа. Обговорення цього роману в класі допоможе учням, які страждають через цькування, побачити, що вони не самотні у своїй біді, а також дозволить разом з учителем розробити стратегію поведінки, використовуючи досвід головного героя; визначити здорові та нездорові способи тамування болю і розв'язання конфліктів.

Протагоніст роману ніколи не скаржиться дорослим і приховує цькування, натомість він поринає у світ коміксів та вирішує будь-яким способом отримати супер-сили для боротьби з кривдниками. Згадайте про джерела появи суперздібностей у героїв коміксів. За їхнім прикладом і персонаж Елоя Морено вирішує змінити своє ДНК – засовує руку в осине гніздо, звісно, оси його жалють, і, отримавши велику дозу отрути, він стає диво-хлопцем-осою. Це також форма ескапізму – вчителі та однокласники не звертають увагу на знущання з нього в школі, батьки, через власні проблеми, не помічають страждань сина, тобто його ніхто по-справжньому не бачить, тож він і вважає, що має супер-здібність ставати незримим. Він хоче просто зникнути, адже це єдиний, на його думку, спосіб припинити страждання. Це й призводить його до спроби самогубства.

Підкреслимо важливість оповіді від першої особи, довірливість інтонації, уривчастість речень, спонтанність реакцій безіменного протагоніста, що викликають у читача ефект безпосередньої присутності. Морено непомітно затягує читача у вир подій, в яких герой теж намагається розібратися. Тож читач, задіяний у процес анагноризису, несвідомо ототожнює себе з персонажами – намагаючись зрозуміти причини їхніх вчинків, він перемикається на осмислення власних. Окрім нарації з погляду жертви, роман представляє точки зору кривдника, матері, друзів і вчительки, сукупність яких створює умовно цілісну картину ситуації. Генрі Джеймс називав цей прийом «ефектом світильників» – одна подія, про яку розповідають з різних позицій.

Вчителька, на відміну від більшості пасивних спостерігачів, втручається в конфлікт, намагаючись припинити знущання з учня. Серед іншого вона використовує читання в класі казки про байдужість, де кожен учень має можливість ідентифікувати себе з певним персонажем, тобто змушує їх замислитись над вибором, який вони роблять.

Таке втручання направлене передусім на тих учасників цькування, яких Е. Ендрю, М. Папароссі та В. Коні називають активними чи пасивними помічниками (Assistant or Reinforcer) або сторонніми спостерігачами (Outsider), де перші – безпосередні актанти знущання, які бездумно слідує за лідером; другі – публіка, що схвально приймає та підбурює цькування; а треті

самоусуваються, ігноруючи проблему. Дослідники також виділяють такі ролі учасників як кривдник, жертва і захисник [Andreou et al. 2013]. У романі Елоя Морено наявні усі зазначені категорії актантів: «...дивно і сумно, що так багато монстрів у цьому суспільстві, ті, які скоюють, ті, які дивляться, ті, які регочуть, і ті, які записують відео» [Морено, 158].

Вочевидь, учителька виступає в ролі захисниці, активна позиція якої зумовлена її минулим, коли вона сама була жертвою, – витатуйований на спині дракон приховує старі шрами. Запам'ятайте це тату, поміркуйте, що означає цей символ. Натомість керівництво, зацікавлене у збереженні репутації коледжу і, відповідно, прибутків, остерігаючись розголосу, замовчує вияви булінгу.

Елой Морено не оминає увагою сторонніх спостерігачів – тих, хто не підтримує знущання, але утримується від протесту. Це друзі хлопчика, котрі йому справді щиро співчують і не проти допомогти, але їх зупиняє страх. Страх стати наступною жертвою, а ще побоювання, що втручання може погіршити ситуацію. Так, вони запитують хлопчика, чому він дозволяє таке поводження, а у нього до них своє невимовне гірке запитання: «А чому ж ви мені не допомагаєте?» [Морено, 128]. Елой Морено, як всевідаючий автор і ментор, сам пояснює таку поведінку – зараз не час для амбівалентності: «Тому що тут, як і деінде, серед усіх однокласників хлопця-оси є стільки ж монстрів, скільки й жертв.

Є, наприклад, один світловолосий хлопець, що сидить у третьому ряду, він воліє насміхатися й бути монстром, ніж протестувати й стати жертвою. Є інший, з ним те саме, він не бере участі в цій розмові, але робить усе можливе, щоб лишатися осторонь. І отак, кого не візьми, у всіх є свої підстави, щоб бути монстрами, головна – це не перетворитися на жертву» [Морено, 180].

Письменник пропонує зазирнути в свідомість безіменного кривдника, позначеного ініціалами ММ. Уже опис його зовнішності наводить на підказку про причини його ненависті до людей і агресії щодо слабкіших; у нього на руках бракує половини пальця, їх дев'ять з половиною, рахує Елой Морено (це прикмета його ідіостилю – лічити секунди, хвилини, метри – щось же має бути стабільно незмінним, не поведінка ж людини!) ММ ще має шрам на грудях, певно, через якийсь вчинок матері, яка нині прагне спокутувати провину, а батько як не помічав нічого колись, байдужий і тепер. Елой Морено пише про ММ: «Він лише шукає приводу знову причепитися,... він потребує чієїсь слабкості, щоб продемонструвати власну силу, так само, як вогню необхідно далі палити ліс, щоб не зникнути» [Морено, 169]. Так формується проблемний простір і головний психологічний конфлікт роману, що реалізується засобами дихотомії – протагоніст хоче водночас і стати невидимим, і бути поміченим, а як інакше довести, що ти – існуєш? Він легко справляється з навчанням, але залишається на другий рік; він – жертва і монстр,... чи все ж жертва / жертва?

Роман Елоя Морено «Незримий» пропонує бачення і тлумачення ситуації майже всіма учасниками булінгу, що не тільки дозволяє читачеві відчувати емпатію, а й краще розуміти власні емоції. Усвідомлення причин своєї агресивної чи пасивної поведінки (підказка – при нагоді стане психоаналітичне тлумачення катарсису) може допомогти у вирішенні проблеми булінгу та інших

проблем, пов'язаних з низьким рівнем емпатії та самопізнання. Це стосується всіх учасників булінгу, адже, за словами Елоя Морено: «...це не потяг розчавить життя цього хлопця, і винуватець навіть не ММ; ні, ті, хто намагається покінчити з ледве розпочатим життям, це всі ті, хто дивилися, але воліли не бачити, і ще всі ті люди, які й дивитися не хотіли...людина не стане невидимою, якщо інші не допоможуть їй у цьому» [Морено, 278].

Тобто, повернемося до смислу епіграфу, письменник використовує в романі концепти видимого-зримого і невидимого-незримого, коли очі, а це стосується як окремих людей, так і спільнот, відводять від того, чого воліють не помічати. Батькам хлопчика простіше не звертати увагу на те, що він не виходить зі своєї кімнати, не їсть, постійно у синцях, а він і не спілкується з ними. Друзям Незримого легше вважати, що його все влаштовує, адже він нічого не робить, коли в нього привселюдно відбирають їжу, жбурляють різні предмети під час уроку, закидають повідомленнями з погрозами та чекають після школи, аби побити. Вони, як і адміністрація коледжу, обирають – не звертати на скандальний булінг увагу.

Лише двоє людей завжди бачать хлопчика-осу, навіть коли він вчиться бути незримим – маленька сестричка, яка любить його усім серцем, і вчителька. Спочатку вона намагається задіяти тих, хто має владу, – звертається до адміністрації, яка ігнорує її прохання. Потім читає вже згадану повчальну казку і говорить у класі про колективну відповідальність. Слів замало – потрібні дії, на кшталт Супермена. Вчителька з'являється поряд з хлопчиком, коли його збираються побити, – в цій ситуації самої її присутності достатньо для його порятунку. Вона рятує хлопчика, коли потяг мчить відібрати у нього життя. Вона обертається на дракона і, розправляючи крила, летить на порятунок. Дракон, зображений у неї на спині, виконує подвійну роль: як уже згадувалось, він ховає шрами, а тепер дізнаємося, звідки вони. Коли вона була школяркою, з неї теж знущалися однокласниці – вони загнали її до шкільної кухні, штовхнули і на неї вилився казан розпеченої олії. А друга роль Дракона – це її інша іпостась, як у Супермена, сильне, сміливе, по-драконівському гнівливе alter-ego, яке сцена чергового знущання викликає до життя і спонукає до дій. Коледж повниться монстрами в різних подобах, але тепер вона не жертва, вона – дракон. Так оповідач і представляє її читачам – дівчина з драконом на спині. Дракон тут є і захисним механізмом вчительки, і виявом її ПТСР, він говорить із нею безсонної ночі і розповідає історію свого народження того дня у школі, який їй не вдається викинути з голови, вона каже йому: «Хоч би ти був тоді поряд», а він їй відповідає: «Хоч би ти ніколи не мала запізнитися зі мною» [Морено, 312]. А ще маємо аж надто прозорий поклик на роман «Дівчина з татуванням дракона» (The Girl with the Dragon Tattoo, 2005) – так в англійському перекладі називається перша частина детективної трилогії «Міленіум» шведського письменника Стіга Ларссона. Героїня трилогії, 18-річна Лісбет Саландер, має достатньо причин для того, аби зробити татування дракона і «гратися з вогнем». Насильство не має національності – me too!

Композиція роману Елоя Морено фрагментарна. Поступово стає зрозуміло, що хлопчик перебуває у лікарні після, як усі евфемістично кажуть, «нешасного

випадку» – знову замовчування правди, бо насправді це була спроба самогубства. Він то спить, то марить і між цими фрагментами його напівпритомності, коли він намагається збагнути, де він, до хлопчика приходять відвідувачі – мати, друг Заро, кохана дівчина і ворог ММ. Поступово вимальовується цілісна картина ситуації, що привела до спроби самогубства. Кожен із персонажів розповідає свою версію – голос подружки хлопчика-ося звучить у фрагментах «Рука із сотнею браслетів» і «Дівчина із сотнею браслетів»; розділам про друга відведені «Обличчя зі шрамом на брові» та «Хлопець зі шрамом на брові», подібним чином представлений і ММ. А ще є загадкова «Вона», візиту якої боїться хлопчик, адже ніхто не вірить у його надприродні здібності.

Його супер-сила – бути незримим і нечувим. Його замовчування виражається не тільки у тому, що він нікому нічого не розповідає, а й у тому, що ніхто не хоче, аби він розказував. Але мовчання стає нестерпним, воно роздирає його зсередини – і він кричить. Щодня хлопчик прокрадається до віддаленого місця, складає перелік своїх монстрів і кричить, викрикуючи увесь біль, який його переповнює. А коли болю стає забагато, прихоплює іграшку сестри, і вирушає назустріч з потягом для того, аби його нарешті побачили, аби всі про нього заговорили, згадали, що він існував, аби на нього звернули увагу, аби монстри навколо більше не могли відводити очі та затуляти вуха. Аби його крик почули.

Елой Морено майстерно передає почуття і переживання своїх персонажів – хлопчика, що бажав зникнути; матері, яка боїться і на мить випустити руку сина, аби він знову не зник; дівчини, котра мучиться питанням «А як же я?»; кривдника, який бажає визнання, аби його бачили, який боїться зникнути; і вчительки, яка рятує дитину, але не спроможна зцілити власні рани.

Тож насамкінець запитання – невже варто мовчки зносити цькування/знущання/булінг? Який ви пропонуєте вихід?

Глосарій: булінг, табу, травма, жертва, актанти, зримий – незримий, комікс, ескапізм, Супермен, Дракон.

Використана література

- Морено, Е. Незримий. Пер. з іспан. І. Оржицький. Харків: Віват, 2022. – 315 с.
- Andreou, E., Paparoussi, M., & Gkouni, V. The effects of an anti-bullying bibliotherapy intervention on children's attitudes and behavior. // *Global Journal of Arts Humanities and Social Sciences*, 1(4), European Centre for Research Training and Development UK. – 2013. – Pp.102–113.
- Bullying. URL : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bullying>
- Eloy Moreno. *Goodreads*. URL : https://www.goodreads.com/author/show/4710057.Eloy_Moreno
- eloymoreno.com. URL : <https://eloymoreno.com/>
- Lopez-Ropero, L. “You are a Flaw in the Pattern”: Difference, Autonomy and Bullying in YA Fiction // *Children's literature in education*. 2012. – Vol. 43. – No. 2. – Pp. 145–157.
- Online Etymology Dictionary. URL : <https://www.etymonline.com>

Salmivalli, C., Lagerspetz, K., Bjorkqvist, K., Osterman, K., & Kaukialnen, A. Bullying as a group process: Participant roles and their relations to social status within the group // *Aggressive Behavior*, 22(1), 1996. – Pp. 1–15.

Семінарське заняття. Тема: Проблематика роману Елоя Морено «Незримий»

План

1. Булінг як соціальне явище і травма. Актанти і жертви.
2. Основні проблеми в романі Елоя Морено «Незримий»: які з них чи їхня сукупність привели до формування комплексу жертви.
3. Архетип героя і монстра в романі, множинність конотацій та інтерпретацій. Поліфункціональність образів Дракона і Супермена.
4. Фрагментарна композиції як художній засіб характеристики образу протагоніста. Дихотомія концептів «зримий» і «незримий».
5. Проаналізуйте епіграфи, імена і, головне, поясніть безіменність протагоніста. З якими творами з цього посібника ви бачите подібність тематики або героя?
6. Проілюструйте реалізацію категорій катарсису і анагноризису прикладами з тексту. Чи спроможний цей текст виконати те надзавдання, яке поставив перед ним і собою письменник Елой Морено? Невже булінг неподоланий?

Рекомендована література

Морено, Е. Незримий.

eloymoreno.com. URL : <https://eloymoreno.com/>

Andreou, E., Paparoussi, M., & Gkouni, V. The effects of an anti-bullying bibliotherapy intervention on children's attitudes and behavior. // *Global Journal of Arts Humanities and Social Sciences*, 1(4), European Centre for Research Training and Development UK. – 2013. – Pp. 102–113.

Розділ 6. «Він був достоту Супермен, але з іклами і дивною мораллю»: Вampir – дивний супергерой нашого дивного часу

6.1. Еволюція образу вампіра у фольклорі та в літературі

У назві розділу використана фраза з роману «River Marked» популярної американської авторки фентезі Патрісії Бріггс (Patricia Briggs). Вона означила кінцеву, на даний момент, фазу сучасного сприйняття вампіра, який з перебігом століть непомітно перетворився з жахаючого монстра-вбивці на захисника і рятівника.

Розтиражований всіма видами сучасного мистецтва образ вампіра пройшов довгий шлях переінтерпретацій і змін ціннісних векторів: від фольклорного монстра, який однозначно асоціювався з хворобою та смертю, до трагічного страдника-аутсайдера – такого собі байронічного антигероя, щоби нині постати ледь не ідеальним фентезійним героєм. Ці три іпостасі сьогодні сприймаються як окремі архетипні матриці, котрі ледь примітно зберігають примарний зв'язок з оригінальним жахним прототипом. Таку еволюцію науковці пояснюють розвитком людства та його релігійних уявлень, зокрема концепцією очищення від гріхів.

Вampir, як безсумнівний монстр, відпочатково був покликаний оприявнити найгірше в людині. Закарбований у міфах, його образ уособлює Юнгову Тінь – витіснену частину людської свідомості, тобто підсвідоме, де причаївся страх, де вкоренилося ще не проросле зерно гріха, маніфестацією якого він і постає [McFadden, 2021]. Білл Моєрз вважає міфи результатом когнітивного дисонансу, тобто неспроможності людини корелювати певне явище з доступним їй знанням, що не дозволяє знайти його логічне пояснення.

Згадки про створіння ночі, які постають по смерті та позбавляють людей життєвих сил, зустрічаються у фольклорі багатьох народів і мають як спільні, так і відмінні риси. У **кельтському** фольклорі зустрічаємо карлика Абартах (Abhartach) – жорстокого ірландського вождя і чаклуна, що правив у V-VI ст. Після його смерті, що сталася чи то в результаті спроби спіймати дружину на зраді, чи то від рук сусіднього правителя, Абартах, похований за місцевим звичаєм стоячи, повернувся, вимагаючи від підданих, аби вони розрізали собі зап'ястки та збирали краплі крові у чашу – йому на споживання. Його вбивали і ховали, але Абартах знову й знову повертався у світ живих, допоки не з'явився мудрий друїд, який порадив проколоти його серце мечем із тисового дерева, поховати вождя головою донизу і покласти на надгробок важкий камінь, аби ув'язнити його у могилі [Abhartach The Irish Vampire].

В Індії є свій варіант історії про вампірів. Його містить **санскритська** оповідь XI ст. про Байтала Пачісі (Baital Pachisi) або Ветала Панчівімшаті (Vetala Panchvimshati), відома з XIX ст. в англomовному перекладі Річарда Бартона як «Vikram and the Vampire». Байтал у міфології стародавніх індусів – злий дух, який вселяється в покійників. Вигляд його химерно моторошний – тулуб людини переходить у тіло кажана з коротким подертим хвостом. Люди втрачали сили і свідомість від одного погляду на байтала, який харчувався їхньою кров'ю та

плоттю. Для остаточного ефекту, ну, і віддаючи належне природі нижньої частини свого тіла, байтали, як і личить кажанам, відпочивають на деревах, звисаючи головою вниз, а як вампіри – обирають дерева поблизу кладовищ [Burton].

Шотландська легенда оповідає про заможного купця з селища Бервік (Berwick), який, ушавлений за життя добрими вчинками та ревною вірою, після смерті перетворився на злого грішника. Вночі він виходив із могили, нападав на людей і випивав їхню кров до останньої краплі. З часом за ним до світанку почали ганятися пекельні пси, і люди здригалися у ліжках, зачувши погоню. Нарешті він сам підказав, як упокоїти його навечно. Чи то благаючи, чи то погрожуючи, вампір кричав, щоб селяни спалили його. Після цього ще половина села померла через чуму, і люди пояснили це тим, що занадто пізно вбили грішного купця [Lang].

У слов'янському фольклорі існує свій кровопивець – упир. Упирі, на переконання слов'ян, бувають двох видів – живі, тобто вони народилися кровопивцями, бо, ймовірно, їх призвела на світ відьма від вовкулаки; та мертві, тобто ті, хто стали такими по смерті – саме цей вид упиря вважається пращуром сучасного вампіра. За легендами, упирями ставали еретики, що, ймовірно, пов'язано з обрядом спалення померлих через страх, що покійник повернеться у світ людей упирем. Аби навіки упокоїти упиря, його належало або спалити, або обезголовити, або встромити в груди кілок з осики [Упир].

Загалом, діями вампіра у фольклорі нерідко пояснюють симптоматику поширених (інфекційних) недуг, як-от: туберкульоз (розпашілі червоні щоки), чума (пухирі на шкірі), сказ (піна з рота й агресивна поведінка), порфірія (чутливість до сонця, малокрів'я, свербіж, шлунково-кишкові та нервові розлади) і, звісно, випадки коматозу чи летаргічного сну. Зовнішній вигляд упирів варіюється в різних регіонах, але спільним залишається висмоктування з людини життєвих сил, а також смерть людей без очевидних причин. Збігаються також способи остаточного упокоєння створінь ночі.

6.2. *«Вона стала чудовим трупом», або Про вампіризм як первісну форму евтаназії*

Саме так граф Дракула говорить про одну зі своїх жертв, і уточнює, аби читач вірно зрозумів шляхетний смисл покликання вампіра: «Яке прекрасне, заспокійливе слово 'евтаназія'. Я на правду вдячний тому, хто його придумав». Але спочатку кілька зауваг до передісторії появи Дракули.

У художній літературі образ вампіра зберіг притаманні йому монструозність і відсутність моральних орієнтирів. Керований жагою поживи та потребою виживання, монстр навчився вдавати з себе живу людину, що полегшило його перебування у суспільстві і пошук жертв.

Вперше вампір у художній літературі з'явився у вірші «The Vampire» (1810) «сліпого барда», як прозивали англійського поета Джона Стегга (*John Stagg*, 1770 – 1823). Його твір починається з діалогу помираючого чоловіка, Германа, який розказує дружині Гертруді про неминучу смерть через те, що до

нього щоночі приходять гоблін – привид померлого друга Сигізмунда, який висмоктує з нього кров і життя. Порятунку немає – наступної ночі Герман помре, він це знає. У нього до Гертруди прохання – щоби вона була поруч у ніч його смерті. А коли почує похоронний подзвін, що означатиме його смерть, аби запалила світло і відігнала потвору від його тіла. І головне – він просить Гертруду: «But to avoid this horrid fate, / Soon as I'm dead and laid in earth, / Drive thro' my corpse a jav'lin straight; – This shall prevent my coming forth». (Щоб уникнути страшної долі, як я помру і в землю ляжу, простромить наскрізно труп мій списом, тоді не зможу я назовні вийти) [Stagg]. Почувши подзвін, Гертруда з-під плаща дістала вогник, у світлі якого побачила вампіра: «His jaws cadaverous were besmear'd / With clott'd carnage o'er and o'er, / And all his horrid whole appear'd / Distent, and fill'd with human gore!» (На його мертвих щелепах запеклася кров, кров'ю він вимазаний, і крові багато, тіло жахливе його наче набрякло, кров'ю людською насичене) [Stagg]. Потвора втекла, а Гертруда звернулася до старійшин, які вирішили негайно позбутися небезпеки, що загрожувала всім городянам. Відчинили труну вампіра і побачили його труп без ознак розкладу, навпаки, повний сил і енергії, хоч і лежав він нерухомо. Тіло Германа поклали в гробницю до вампіра, обидва трупи простромали загостреними кілками так, щоб їх аж до землі загнати. «By this was finish'd their career, / Thro' this no longer they can roam;/ From them their friends have nought to fear, / Both quiet keep the slumb'ring tomb». (Ось так закінчилася їхня кар'єра, / Через це вони більше не можуть блукати; / Друзі їх не бояться, / Обидва примовкли у спаплюженій могилі) [Stagg]. Останній катрен звучить вельми містично, тут з однозначністю змісту, до якого закликали нові критики, зовсім непросто. Перший рядок – наче звіт з відділу кадрів – «цим закінчилася їхня кар'єра», лексема «career» явно несуголосна стилю вірша. А як термін «career» пояснюють англійські словники? Етимологічний словник, Etymonline, серед іншого, зазначає, що це “the sense of ‘general course of action or movement’ from 1590s, hence ‘course of one's public or professional life’ (1803)”. Тут важлива і дата тлумачення терміну, 1803 рік, що корелює з сучасним Стеггу розумінням [Etymonline]. Зі словника Merriam-Webster наведемо два перших значення: 1. A profession for which one trains and which is undertaken as a permanent calling; 2. A field for or pursuit of consecutive progressive achievement especially in public, professional, or business life [Merriam-Webster]. Отже, кар'єра – це постійне покликання або діяльність, в якій вдосконалюються чи прогресують. І в останньому реченні катрену – вампіри, обидва, зберігають мовчання, а їхнє поховання з епітетом slumb'ring не тільки занедбане, а й сонне, дрімотне, відповідно до комплексу смислів лексеми. Тобто, вже перший твір, з якого починається вампірська тематика у світовій літературі Нового часу, імпліцитно формує відчуття дистанційованої у часі небезпеки – кар'єра вампірів урвалася на якийсь час, але не назавжди.

Відповідно до періодизації, прийнятій в історії літератури, творчість Джона Стегга збігається з передромантичним інтересом до містики і готики, що невдовзі розквітнуть у літературі романтизму. Згадаємо ім'я англійського письменника Джона Вільяма Полідорі (*John William Polidori*, 1795 – 1821), автора повісті «The Vampyre» (1819), з якого починається традиція осучаснення

образу вампіра – віднині це не хтонічний монстр, а привабливий і успішний лорд Рутвен – попередник обожнюваного підлітками Едварда Каллена з культових «Сутінків» Стефені Маєр.

Загальновідома історія написання повісті Полідорі, задум якої належить Джорджу Гордону Ноелю Байрону. У дружньому колі вони вирішили позмагатися – хто розповість найстрашнішу історію. Байрон щось розказав про вампіра, Полідорі запам'ятав якісь епізоди звідти, а потім їх використав у повісті. До слова, перемогла тоді Мері Шеллі, яка вигадала свого монстра – Франкенштейна.

Повість Полідорі актуалізувала сенсаційну тему вампіризму, яка відтоді постійно в центрі уваги митців різного гатунку – всіх годі перелічити. Але без одного не обійтися, тим більше, що в заголовку підрозділу використані цитати з його роману. Звісно, це Брем Стокер (*Abraham "Bram" Stoker, 1847 – 1912*), ірландський письменник, уславлений романом «Дракула» (*Dracula, 1897*). Брем Стокер вдався до епістолярної форми, що дозволило представити бачення протагоніста різними оповідачами. (Зауважимо постійне використання «прийому світильників» або стереоскопії в містичних історіях. Події і персонажі настільки неймовірні, що, як і в «Повороті гвинта» Генрі Джеймса, для ілюзії достовірності потребують потвердження кількох нараторів). Отже, граф Дракула – старий вампір, який може керувати мертвими, тваринами та прикликати бурі, зникати і з'являтися, розчинятися туманом, подорожувати променями Місяця, потрапляти в приміщення крізь найменші щілини, гіпнотизувати людей, перекидатися на вовка та кажана, а також молодшати від випитої крові. Та в нього є свої слабкі місця, про які лікар Абрагам Ван Гельсінг дізнається зі щоденника адвоката Джонатана Харкера, що побував у замку графа: Дракула здатен змінювати форму лише опівдні, на заході сонця чи на світанку, спочивати лише на рідній землі (тому й перевозить її з собою до Лондона в ящиках і розставляє по будинках-схованках), його відлякують, а це вже данина фольклору, часник і зображення хреста. Цього разу, аби зупинити вампіра, потрібно загнати йому у серце кілок та відрубати голову, а ще покласти гілку дикої троянди на труну [Стокер].

Таким образ бездушного монстра-вбивці постає і в кіно. Кінострічка «Носферату: Симфонія жаху» (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922*) німецького режисера Фрідріха Вільгельма Мурнау (*Friedrich Wilhelm Murnau, 1888 – 1931*), знята за сюжетом Брема Стокера, показує згорблене та понівечене чудовисько з довгими іклами і кігтями, яке мало нагадує людину.

Ця іпостась літературного вампіра близька до фольклорних образів, які навіюють жах і страх смерті, асоціюючись із хтонічними монстрами.

6.3. Вампір-мученик: «...щастя не для мене, я не заслуговую на нього»

Романтизація образу вампіра почалася з екранізації роману Стокера «Дракула» режисерами Тодом Броунінгом (*Charles Albert Browning, Jr., 1880 – 1962*) і Карлом Фройндом (*Karl Freund, 1890 – 1969*). У кінострічці 1931 року з'явився статечний джентльмен у гарному костюмі і з вишуканими

манерами, приємний у спілкуванні вдатний спокусник, шарм якого, завдяки акторській грі Бели Лугоші, зробив його невідпорним.

1976 року вийшов дебютний роман американської письменниці Енн Райс (*Anne Rice*, 1941 – 2021) «Інтерв'ю з вампіром» (*Interview with the Vampire*), головний герой якого, вампір Луї, розповідає репортеру про помилки свого стражденного життя, якому судилося бути безкінечно довгим. Він ненавидить пити кров і вбивати невинних, і цим відрізняється від жорстокого кровожерливого вампіра Лестата, який перетворив його. Тому-то у заголовку підрозділу звучить гірке зізнання Луї, що він не заслуговує на щастя, та й не прагне його. Попри всі, розказані Луї історії, ідея вампіризму виявляється привабливою для юного репортера, який вирушає на пошуки того, хто міг би перетворити його. Тут вже почасті прослідковується сутнісний зсув у сприйнятті вампіризму – від прокляття до блага, за всієї амбівалентності його зображення.

Цей літературний варіант образу вампіра карається через власну природу вбивці, бо це для нього єдиний спосіб жити. На противагу фольклорним монстрам, вампір-страдалець свідомий свого прокляття і приреченості. Йому властиві меланхолія та егоцентризм, він байдужий до всього, зосереджений не своїх душевних муках. Цей варіант образу слугує своєрідним містком між первинним образом вампіра-монстра та романтичним вампіром ХХІ століття.

6.4. Вампір – супергерой: «Як це воно – коли твій хлопець вампір? – Краще не буває»

Подальший розвиток образу вампіра в літературі привів літераторів до проблеми пошуку засобів його порятунку від прокляття. Але не всякий вампір хоче порятунку, не всякий і заслуговує на це. Тепер уже й самі вампіри поділяються на добрих та злих, і вампір-герой бореться проти вампірів-монстрів, не приймаючи їхню архаїчну, варварську модель життя. На цьому етапі відкидається більшість фольклорних рис матриці образу, новітні вампіри не бояться ні часнику, ні святої води, перестають сприйматися як монстри і постають в образі героя-рятівника. Переосмислюється і процес перетворення на вампіра. Героїня «Сутінок», Белла Свон, у розмові з вовкулакою, наведеній у заголовку, пишається бойфрендом-вампіром. А про вибір, який роблять і вампіри, і люди, говорить девіз до фільму «Сутінки»: «Все починається з вибору». Тож нагадаємо слова Белли Свон, яка свідомо хоче стати вампіром: «Я вибрала життя і хочу його почати».

Про це все і багато іншого «Сутінкова сага» (*The Twilight Saga*, 2005 – 2020) американської письменниці Стефені Маєр (*Stephenie Meyer*, 1973 р. н.), що докладно оповідає про вампірів, які називають себе вегетаріанцями, бо ж харчуються кров'ю тварин, і, захищаючи людину, протистоять «поганим» вампірам. Якщо фольклорний монстр – потворний вбивця, керований жагою крові, то вампіри Маєр – яскраві індивідуальності, з надзвичайними здібностями – хтось читає чужі думки, хтось бачить майбутнє, своє довге життя вони використовують для навчання і вдосконалення у талантах (згадайте про «кар'єру» з вірша Джона Стегга, може, це малося на увазі?). Вони рухаються

блискавично, для них немає перешкод у просторі, вони ніколи не хворіють і, що може бути привабливішим для юного читача, – вони всі прекрасні й юні, і так житимуть вічно, не знаючи старості й недуг.

Серія книг канадської письменниці Лінсі Сендс (*Lynsay Sands*) про родину Арджено (*Argeneau Family*), розпочата 2005 року, виводить образ вампіра з міфічної Атлантиди, де науковці винайшли нано-ботів, які мали б лікувати людину від хвороб, але натомість зробили її безсмертною. Така форма інакшості приводить заражену людину в її найкращу фізичну форму, що саме по собі робить ідею вампіризму вкрай привабливою. Приваблює й те, що вампіри Сендс закохуються один раз і зберігають вірність коханим упродовж життя, тобто їхня любов – вічна. Навіть і ця мрія людства стає реальною у світі вампірів!

Співіснуючи, три іпостасі вампіра задовольняють різні потреби читачів: від бажання пояснити страх ночі й темряви, розкрити монстра в собі до втілення мрій про прекрасне безсмертне кохання в ідеальному вічному житті. І всі ці потреби залишаються запитаними читачем – не зважаючи на час.

6.5. Йон Айвіде Ліндквіст про тихі жахи Швеції

Світова вампіріана постійно поповнюється новими текстами, кожен із яких пропонує свій варіант трактування класичного образу. Долучився до неї і шведський письменник і кіносценарист Йон Айвіде Ліндквіст (швед. *John Ajvide Lindqvist*, 1968 р. н.) дебютним романом «Впусти мене» (*Låt den rätte komma in*, 2004), (англ. назва *Let the right one in*). Це історія про двохсотлітнього вампіра, який назавжди застряг у тілі 12-річної дівчинки, хоч з гендером вампіряти не все однозначно, і який опинився у Стокгольмі, точніше у його передмісті Блакеберг, де пройшло дитинство письменника. Тож деталі життя в стандартних багатоповерхівках і мешканців таких мікрорайонів Ліндквіст знає з власного досвіду. Звичний жах сірого повсякдення, байдужість і пияцтво, бомжі і педофіли, типова середня школа з втомленими вчителями і агресивними підлітками – от тільки вампірятка не вистачало для абсолютного горору.

Роман мав і має успіх у читача, увагу привернули і дві екранізації твору – у Швеції та в США, зіставлення яких візуально демонструє, яким бачать Іншого підлітки у школах різних країн, хоч на форми булінгу і агресію це не впливає – вони скрізь однакові.

У 2005 році вийшов друком другий роман письменника («Блаженні мертві») (*Hanteringen av odöda*). В цьому жахастикі двісті померлих повертаються до життя, але не в образах страхітливих ненажерливих зомбі, а як звичайні люди, принаймні спочатку.

Ліндквіст працює і в жанрі малої прози. Збірка горор-оповідань «*Rappersväggar*» (Паперові стіни) вийшла 2006 року. Розширений англomовний варіант 2013 року відомий під назвою «*Let the old dreams die*». В кожному з 10 оповідань збірки йдеться про історії людей, які у різний спосіб стикаються з Іншим. Одне з оповідань, «*Gräns*» (Межі), було екранізоване у 2017 році як фантастичний романтичний фільм, українською стрічка відома під назвою «На межі світів».

2008 року Ліндквіст випустив роман жахів «Människohamn» (Людська гавань / Порт) – батько, розшукуючи зниклу без вісти доньку, вимушений зважати на містичну історію острова Домаро, адже минуле простягає свої пазурі в сьогодення.

Своєю найкращою книгою Ліндквіст вважає «Lilla stjärna» (Маленька зірка, 2010) – криваву історію про кохання, голоси з позасвіття та поклоніння ідолам. 2011 року виходить збірка «Нехай помруть давні мрії» (Låt de gamla drömmarna dö), перше оповідання якої є сиквелом роману «Впусти мене». В тому ж році Ліндквіст оприлюднив роман «Tjärven» (Дьоготь), який існує в електронному та аудіо форматах.

Визнання читачів здобула трилогія Ліндквіста, наскрізним сюжетом якої є історія Поля, куди дивним чином потрапляють десятеро людей, кіт і собака. Перший роман трилогії «Himmelstrand – Den första platsen» (Небесний пляж – Перше місце, англійська назва «I am behind you») вийшов друком 2014 року; у 2015 році вийшла друга частина – роман «Rörelsen – Den andra platsen» (Рух – Друге місце, англ. – I always find you). В цій частині йдеться про молодого фокусника Йона Ліндквіста, який розкриває таємницю сусіди, що зрештою призводить до вбивства шведського політика. Завершив трилогію у 2017 році роман «X – Den sista platsen» (X – Останнє місце, англ. – I am the tiger) – містична кримінальна історія, хоч і про дрібні злочини.

Йон Ліндквіст розкрив таємниці свого письма у книзі «Misslyckas igen, misslyckas bättre: Anteckningar om skräck och skrivande» (Fail Again, Fail Better: Notes on Horror and Writing, 2018), де жартівливо, але не забуваючи про настанови в дусі creative writing, розповів про історію роботи над своїми семи горрор романами.

На сьогодні найбільша, буквально, бо має понад 700 сторінок, книга Ліндквіста роман «Vänligheten» (Доброта, 2021), де йдеться про те, як непомітно, але невідворотно, з дня у день мешканці містечка Норртельє стають агресивними і непривітними, як ненависть і злість витісняють з їхніх душ доброту.

Йон Айвіде Ліндквіст отримав низку винагород за свою творчість, зокрема Guldbagge (Шведська премія Золотого жука) за сценарій до однойменної екранізації його роману «Впусти мене» (2008), на цю ж нагороду номінований був і сценарій до фільму «На межі світів» [Lindqvist]

6.6. «Щасливий той, у кого є такий друг»: вампір як друг і захисник у романі «Впусти мене»

Протагоніст роману, 12-річний Оскар, ще цього не знає, коли з вікна бачить нових сусідів, які вночі заселяються в їхній будинок. А в лапках назви підрозділу дублюється назва першої частини роману «Впусти мене», що слідує зразу за неочікуваним коротеньким вступом (а це стиль Ліндквіста) «Місце дії» – наче ремарка у трагедії. Отаке попередження – трагедія таки станеться у вже згаданому передмісті Стокгольма Блакеберг. Оскільки в тексті постійно хронометруються дії, то знаємо й час – 1981 рік. А в Блакеберга нема історії,

іронічно зауважує оповідач – це вам не «Мейфлауер» чи Новий Світ. Тридцять років тому забудували, 10 тисяч мешкає, і немає у цьому місці минулого, бо історії не було. Навіть церкви й тієї не було і немає. Суцільна сучасність і раціональність. Яка тут може бути містика, які привиди, які жахи. А вони не забарилися.

У звичайнісінькій вантажівці приїхали посеред ночі підліток-вампір Елі і дорослий чоловік Хакан. Коли після всіх дивних убивств поліціанти реконструювали історію прибуття цих двох у Блакеберг, то водій таксі повторював одне – вони неодмінно хотіли їхати вночі. Батько і донька. А дівчинка гарна. Так само, як і решта 10 тисяч пересічних мешканців, вони не привернули уваги.

Оскар навіть вночі страждає через самотність і неможливість викричати свої образи, тому й дивиться безнадійно у вікно – там така ж темрява, як і в його душі. Батьки розлучилися, він живе з мамою, іноді навідується до тата-алкоголіка, якому він непотрібен. З Оскара знущаються у школі, і агресію він випускає, коли кидає ніж у дерево, кожного разу уявляючи, що влучає в кривдника. Самотній і беззахисний, Оскар зациклений на помсті, він вирізає з газет статті про вбивства, цікавиться кримінологією.

Поволі між Оскаром та Елі зароджується дружба, і вони поступово розповідають один одному про своє непросте життя. Виявляється, що Елі, яка вдягається у дівчачий одяг, ніколи не мерзне, має надзвичайну силу та швидкість, бо це насправді двохсотрічний хлопчик-вампір, якого, оскопивши, обернули у віці дванадцяти років.

Образ вампіра у романі доволі неоднозначний і близький до іпостасі мученика. Навічно замкнена у тілі дитини, Елі не здатна прогородувати сама себе, чому і потребує допомоги Хакана, латентного педофіла, який відчуває до неї сексуальний потяг. Вампіризм тут зображений як інфекція чи хвороба, що, потрапивши в організм людини через укуси, змінює її зсередини. Про це свідчать два показові приклади. Першим слугує Вірджинія – жінка, на яку нападає Елі, аби не померти з голоду, коли Хокан не спромігся добути їй крові. Напад перервав коханий Вірджинії, тож Елі не встигла її вбити, і через це починається процес перетворення. Опритомнівши у лікарні, поранена жінка не може зрозуміти, що з нею відбувається, доки від нестерпного голоду не почала пити власну кров. Усвідомивши, чим заразила її дівчинка, Вірджинія не приймає долю вампіра і скоює самогубство – вона підставляє себе під сонячне проміння, яке її спалює. В цьому образі втілена мученицька іпостась вампіра, який ненавидить свою природу і прагне її позбутися.

Другим, дещо відмінним прикладом слугує Хакан, який, аби не видати Елі поліції, обливає собі обличчя кислотою, коли його спіймали при спробі вбивства. Елі відвідує його у лікарні і він просить, щоб вона пила його кров, але через втручання охорони вона не встигає завершити процес. Хакан намагається вбити себе, аби не перетворитися на вампіра, але все одно оживає. У його випадку розкривається фольклорна іпостась монстра. Він втрачає усе людське, і єдиним сенсом його буття тепер слугує сексуальний потяг до Елі, яку він намагається звалтувати.

Образ Елі теж утримує зв'язок із фольклорним прототипом, що почасти відображено у назві роману, яка мовою оригіналу звучить радше «Впусти того, кого треба», або ж «Впусти правильну людину». Англійською назва перекладена у двох варіантах: «Let the right one in» та «Let me in». При підготовці американського видання роману розглядався також варіант «Let her in», чого не дозволив Йон Ліндквіст, зазначивши, що це сформувало б невірний підтекст, і запропонував натомість займенник *me*. Таким чином, назва роману має подвійну конотацію. Перший, експліцитний смисл пов'язаний з фольклорними віруваннями у те, що вампір не може увійти до оселі, до якої його не запросили. Другий, на якому і наполягав автор, полягає у тому, що це вампірові треба дуже обережно підпускати до себе людей, розкриваючи їм свою таємницю.

Вампір у романі, попри надзвичайну силу та інші надприродні здібності, постає передусім таким, який потребує зовнішньої допомоги для виживання. У творі цілком однозначно виражене і ставлення до вампіризму – ніхто не спокушається такою можливістю і не бажає так жити. Елі рідко полює сама не лише через свою слабкість і нездатність прогнати себе. Це пов'язано радше з тим, що невдале «полювання» потенційно створюватиме нових вампірів. Вбивства, до яких вдається Елі, не спровоковані жорстокістю чи байдужістю. Навпаки, вони вмотивовані милосердям, адже смерть постає кращою альтернативою до вічного життя.

У романі, окрім вампіризму, розглядається низка важливих соціальних проблем, зокрема це булінг, алкоголізм, педофілія, депресія, неповна родина і відсутність довірливих стосунків.

З Оскара не просто безжально знущаються у школі, його збивають у кров, нові синці від побоїв з'являються ледь не щодня, але мати їх не помічає, заклопотана своїми проблемами. Булінг лише інтенсифікується через постійне замовчування, і зрештою Оскар наважується на помсту. Він жорстоко розправляється зі своїм кривдником, що переводить стосунки «жертва-нападник» на новий рівень. Йоні, однокласник і кривдник Оскара, приходять до школи зі старшим братом-садистом, і вдвох вони ледь не втопили хлопчика в басейні. На допомогу Оскару летить Елі – вона відриває голови потенційним вбивцям і тікає з врятованим другом з міста. Ліндквіст вочевидь не знає, як вирішити проблему булінгу. Зате знає Елі, яка сама пережила насильство, тому й вирішує способом – доступним вампіру-захиснику.

Ліндквіст чесно пише про алкоголізм, що став справжньою катастрофою у затишній Швеції. Нехай це не головна тема твору, але в соціальному оточенні Оскара і Елі алкоголіків вистачає. Якщо Елі потребує крові, щоб жити, то батько Оскара живе заради випивки, тому й не має часу на сина. Номінально батько є, а фактично його немає. Алкоголізм – це й проблема Лаке, коханого Вірджинії, та його компанії. Один із них стає свідком убивства, яке вчиняє Елі, але не певен, що це йому не примарилося. Та й алкоголіку звертатися в поліцію якось не личить. Не кращий за нього Лаке. Ну, цей хоч запрягся знайти вбивцю Вірджинії.

Про алкоголізм благополучних шведів активно говорять у ЗМІ, а от проблема педофілії належить до категорії замовчуваних. Колишній професор

Хакан, який тепер безтямно закоханий в Елі, присвячує своє життя служінню їй. Він добуває для неї кров, вбиваючи невинних людей, і отримує за це від неї гроші. З цими кривавими грошима Хакан йде до стокгольмської міської бібліотеки, бо знає, що це «хороше місце» для того, аби купити кохання. Розриваючись між бажанням і страхом, він замовляє послуги дванадцятирічного хлопчика і намагається уявити на його місці свою кохану Елі. У хлопчика-повії немає жодного зуба, і Хакан зупиняється, щось людське в ньому залишилось – тому він не кидає Елі, яка без нього не виживе, тому й обличчя обливає кислотою, щоб її не видати. Він не наважується прийняти секс-послуги травмованого хлопчика, віддає йому всі гроші і просить у нього вибачення.

Хакан страждає через свої сексуальні нахили, тому вдовольняє себе, гортаючи порножурнали і роздивляючись відверті фотографії. Він соромиться себе і своїх бажань, постійно згадує випадок, коли його друзі замовили хлопчика, який по-черзі обслуговував кожного з них – трьох, окрім Хакана, бо той так і не наважився. Приятелі посміялися з нього, а він після того не міг їх бачити і обірвав усі зв'язки.

Прикметно, що Хакан і боїться, що його заскочать у непристойній ситуації, і хоче, щоб заскочили, тоді б його зупинили. Цю психологічну дилему розкриває епізод, коли Хакан очікує на хлопчика у кабінці бібліотечної вбиральні. Зачувши кроки, він сподівається, що це поліція і що його, нарешті, поб'ють. Він прагне покарання. Він намагається відмовити Елі від убивств, але вона щоразу вмовляє його не зупинятися. Тоді він зажадав нової винагороди – фізичної близькості після вбивства. Вона пообіцяла йому дозволити доторкнутися до неї. Тож для Хакана арешт – єдина можливість вийти з замкненого кола ненависті до себе і пристрасті до Елі.

Роман Йона Айвіде Ліндквіста піднімає багато актуальних проблем, ставлячи під питання сутність людини і змушуючи замислитись, а хто ж насправді є монстром. Проста, близька до розмовної лексика, реалістичність і впізнаваність побутових деталей, такі знайомі ситуації в родині, навіть інтонації в спілкуванні, формують, з одного боку, ілюзію достовірності, реальності, з якою читач може ототожнити себе, а з іншого – містична постать Іншого, вампіра, який стає другом і захисником, попри свою сутність убивці, створюють захоплюючий авантюрно-кримінальний сюжет. Читач, співчуваючи Оскару і Елі, разом з ними постійно опиняється в ситуації вибору – чи можна вбивати негідника? Чи кожна людина заслуговує на співчуття? Елі все розуміє про себе, а от на Оскара анагноризис ще чекає. Якщо не вибачити, то принаймні зрозуміти вибір героїв роману можна.

Глосарій: вампір, вампіріана, архетип, Тінь, Дракула, новий критицизм.

Використана література

Стокер Б. Дракула : [пер. з англ. Л. Дзера]. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=11485>

Упир // Українські традиції. URL : <https://traditions.in.ua/viruvannia/demonologia/40-upyr>

Abhartach The Irish Vampire // YourIrish.com. URL : <https://yourirish.com/folklore/abhartach-irish-vampire>

Burton R.F. Vikram and the Vampire. Classic Hindu Tales of Adventure, Magic, and Romance / ed. by Isabel Burton. URL : <https://www.gutenberg.org/files/2400/2400-h/2400-h.htm>

Etymonline. URL : <https://www.etymonline.com/word/career>

Hernandez J.A. The Vrykolakas of Greek Folklore // Into Horror History. – 2022. – April 19. URL : <https://www.jahernandez.com/posts/the-vrykolakas-of-greek-folklore>

Lindqvist, J.A. Let the Right One In / transl. by Ebba Segerberg. – New York : St. Martin's Griffin, 2008. – 480 p.

Lang J. The Vampires of Berwick and Melrose // Stories of the Border Marches. – Heritage History. URL : <https://www.heritage-history.com/index.php?c=read&author=langjohn&book=border&story=vampires>

Lindqvist J.A. Om John. URL : <https://www.johnajvidelindqvist.com/about.php>

McFadden M. A History of Vampires and Their Transformation From Solely Monsters to Monstrous, Tragic, and Romantic Figures // Curiosity: Interdisciplinary Journal of Research and Innovation. – 2021. – Vol. 2. – DOI: <https://doi.org/10.36898/001c.22205>

Merriam-Webster. URL : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/career>

Stagg J. The Vampyre // Academy of American Poets. URL : <https://poets.org/poem/vampyre>

Troy M.H. Predator and Prey. The Vampire Child in Novels by S. P. Somtow and John Ajvide Lindqvist // Edda. – 2017. – Vol. 104, № 2. – С. 130–144. – DOI: <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2017-02-04>

Wichmann A. Vampires in Greece: From Ancient Greek Creatures to the Vrykolakas // GreekReporter.com. – 2023. – June 3. URL : <https://greekreporter.com/2023/06/03/vampires-in-greece-from-ancient-greek-creatures-to-the-vrykolakas>

Семінарське заняття. Тема: *Зустріч з вампіром як спосіб самопізнання – «впусти мене» в свою душу*

План

1. Образ вампіра у фольклорі та його еволюція. Хтонічний жах і його проєкція в архетипі Тіні.
2. Становлення і модифікація образу вампіра в літературі: жахливий, трагічний, романтичний і т. д. Які нові риси набуває образ вампіра у порівнянні з фольклорним прототипом? Чим може привабити монстр? Чи правомірне таке його зображення?
3. Роман Й.А. Ліндквіста «Let the Right One In»: своєрідність хронотопу (точність локації і часу, деталізоване зображення простору), способи

імплементації містики, система образів як передумова розкриття соціально важливих тем (булінг, родина, соціальна ізоляція, алкоголізм, педофілія, насилля, селфхарм).

4. Тема дружби і довіри. Зверніть увагу, в якій ситуації Елі просить Оскара сказати важливе – “let me in”. Які види катарсису ви можете назвати? Наведіть приклади з тексту.
5. В чому полягає (не)типовість вампіризму у романі «Впусти мене»? Чи можна уникнути фатуму Іншого? І в чому бібліотерапевтичний вплив, якщо він є, цієї історії?

Завдання:

- прочитайте наступні розділи з роману – The Location, Part One, Epilogue;
- знайдіть у Інтернет походження вислову Let the Right One In і поясніть, як це пов'язано з творчістю Morrissey – улюбленого співака Ліндквіста.

Рекомендована література

Lindquist, John Avjide. Let the Right One In. URL : <https://epdf.pub/queue/let-the-right-one-in9249441b18e204f6513785d95587bc1393382.html>

McFadden M. A History of Vampires and Their Transformation From Solely Monsters to Monstrous, Tragic, and Romantic Figures // Curiosity: Interdisciplinary Journal of Research and Innovation. 2021. Vol. 2. DOI: <https://doi.org/10.36898/001c.22205>.

Troy M.H. Predator and Prey. The Vampire Child in Novels by S. P. Somtow and John Avjide Lindqvist // Edda. 2017. Vol. 104, Iss. 2. С. 130–144. DOI: <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2017-02-04>.

Let the Right One In. 2008. https://uakino.me/filmy/genre_drama/725-vpusti-mene.html

Let Me In. 2010. https://uakino.me/filmy/genre_detective/9448-vpusti-mene.html

Розділ 7. Психопоетичний потенціал жанру фентезі

7.1. «Блискітки золота в жмутку зів'ялого листя» (Дж. Р. Р. Толкін): становлення жанру фентезі, його головні ознаки і здобутки

Сучасне літературне фентезі залишається і дотепер маловивченим явищем, для якого наразі відсутня остаточна класифікація. Фентезі здебільшого позиціонують поряд із такими жанрами як наукова фантастика та казка. Вирізняється ж фентезі тим, що висвітлює нереальний, «вторинний» світ, сповнений магії та міфічних істот, а дидактично-настановний меседж у таких творах ретельно прихований. Простір фентезі створює для читача примарну можливість ескапізму від складних або відразливих реалій буденності [Лонгвіненко, 2014].

Жанр фентезі, заявивши про свою окремішність у 1950-х роках, донині утримує позиції в рейтингах запитаності й популярності. Відомо, що актуалізації будь-якого жанру в певний період сприяють різноманітні фактори – від суспільно-історичних, політичних, культурних до суб'єктивно-ідентичнісних.

Перші тенденції, характерні для майбутнього фентезійного жанру, літературознавці пов'язують з творами видатного шотландського письменника і богослова Джорджа Макдональда (*George MacDonald*, 1824 – 1905). Непересічна особистість, він підтримував дружні стосунки з Льюїсом Керроллом, якого заохотив надрукувати «Алісу в Дивокраї», після лекційного туру до США до кола його друзів приєдналися Генрі Лонгфелло, Волт Вітмен і Марк Твен. Серед його відданих читачів була королева Вікторія, а Дж. Р. Р. Толкін і К. С. Льюїс покликалися саме на Макдональда як фундатора жанру, класиками якого стали. За довге творче життя він написав більше 50 різножанрових творів. З-поміж них у контексті нашої теми варто згадати фентезійні романи – для дорослих «Фантастес» (*Phantastes: A Faerie Romance for Men and Women*, 1858 – зверніть увагу на підзаголовок, який маркує жанрову природу твору), для дітей – «Принцеса і Гоблін» (*The Princess and the Goblin*, 1872, книга, що, за словами Г. К. Честертона, змінила все його існування / *made a difference to my whole existence*, «перетворивши звичайні сходи, вікна і двері на магичні речі»), [Macdonald, Greville, 1924], і знову для дорослих – «Ліліт» (*Lilith: A Romance*, 1895). Останній, який вважається зразком готичного фентезі, прикметний для нас тим, що протагоніст, такий собі містер Вейн (*Mr. Vane*), володіє великим маєтком, в якому є старовинна бібліотека, де час від часу з'являється колишній бібліотекар – містичний містер Рейвен, тобто Крук (*Mr. Raven* – експліцитна алюзія на вірш Е. А. По, мотиви якого виразно прокреслені в романі). При його першій появі і Вейн, і читач розуміють, що Рейвен – привид. А далі, за законами жанру, фігурує дзеркало як портал у паралельний всесвіт – у «світ семи вимірів», куди за Рейвеном прямує Вейн. Кого і що там побачив Вейн, так само як потрактування Макдональдом образу Ліліт – за міфами, першої жінки біблійного Адама, своє бачення якої у трагедії «Фауст» запропонував Гете, пропонуємо з'ясувати самотійно – повірте, ця література – аж ніяк не архаїчна. А ми

повертаємося до першого роману, де прозвучав термін «бібліотерапія». Пригадайте, що це за роман, який із гетеротопічних просторів там задіяний і чому. На завершення короткої розмови про «батька фентезі» наведемо його слова: «Я писав не для дітей, а для тих, хто схожий на дітей (child-like) – байдуже, їм п'ять, п'ятдесят чи сімдесят п'ять років» [MacDonald, George, 1893].

Серед передвісників фентезі зазвичай згадують імена ще двох британців. Це лорд Дансейні (*Edward John Moreton Drax Plunkett*, відомий як *Lord Dunsany*, 1878 – 1957) зі збіркою оповідань «Боги Пегани» (*The Gods of Pegāna*, 1905), сукупність яких не лише формує цілісну космогонію «вторинного світу», а й започатковує фентезійний піджанр «Меча і Магії» (MiM, англ. *Sword and Sorcery*, S&S), в самій назві якого зазначені два обов'язкових атрибути, що визначають карколомні перипетії сюжету. І другий автор – Ерік Рюкер Едісон (*Eric Rücker Eddison*, 1882 – 1945) з романом «Змій Уроборос» (*The Worm Ouroboros*, 1922), котрий, написаний стилізованою староанглійською мовою, засвідчив можливості лінгвістики при конструюванні фантастичних світів.

А звідси вже один крок до лінгвістичних експериментів професора Дж. Р. Р. Толкіна (*John Ronald Reuel «J. R. R.» Tolkien*, 1892 – 1973) та створених ним штучних мов легендаріуму. Надрукований 1937 року роман-казка Толкіна «Гобіт, або Туди і звідти» (*The Hobbit, or There and Back Again*) не мав розголосу. Слава прийшла до Толкіна вже по закінченні Другої світової війни, коли «Гобіта» перевидали 1954-го. Тоді критики пояснили неочікуваний читацький успіх книги тим, що це – актуальна казкова алегорія про нещодавню війну і в ній можна віднайти прямі відповідники до реальності. Всім було ясно, що Гітлер – це Саурон, а Мордор, під яким ми розуміємо сучасну Росію, в 1950-х асоціювався з фашистською Німеччиною. Проти такого занадто поверхового трактування твору Толкін попереджав ще у лекції 1939 року, яку під назвою «Про чарівні казки» (*On Fairy-Stories*) надрукував есеєм (1947 р.), де виклав свою філософію міфотворчості й розуміння фентезі. Для нього чарівна казка прикметна особливою природою: «...це така історія, що має прямий стосунок до Чарівної Країни, а сама може бути будь-якого жанру – сатиричною, пригодницькою, моралізаторською або фантастичною» [Tolkien]. А ще Толкін виокремив головні функції чарівної казки, котрі прямо кореспондують завданням бібліотерапії: 1. Відновлення душевної рівноваги; 2. Втеча від реальності і 3. Щасливий фінал, котрий має благотворно впливати на людську душу й через переживання дива і краси вести її до істинного просвітлення, тобто до катарсису.

Толкін вважав, що читач, занурившись у фентезійну реальність, сховавшись від жорстокої дійсності, в світі фентезі відновлює душевну рівновагу, а тоді повертається (туди і назад, достоту, як Гобіт), прояснивши для себе, вкотре, що є добро чи світло, а що – зло чи темрява. Так працює механізм бібліотерапії – не просто ескапізм, але переформатування себе в іншій реальності. Отоді стає можливим жаданий протагоністом і читачем гепі-енд / happy end, коли Добро торжествує, хоч Зло видавалося неподоланим. Для відчуття повноти перемоги Толкін придумав термін *евкатастрофа* – щось на зразок неочікуваного повороту в перебігу подій, коли ситуація для протагоніста змінюється на краще. Якщо перипетії в сюжеті трагедії Софокла «Цар Едіп» вели до катастрофи героя, то у

Толкіна навпаки – катастрофа обертається перемогою. Він створив цей термін з двох давньогрецьких слів – іменника «катастрофа» / *καταστροφή*, що означало розв’язку сюжету, і префікса «ев» / *εὖ*, тобто «хороший».

Цей термін, як і поклики на Толкіна, нині активно задіяний в наукових студіях, присвячених фентезі, жанрова природа якого так остаточно і не визначена. Але в усіх потрактуваннях жанру йдеться про авторську міфологію і існування міфоподібної істоти чи істот, які мешкають або в світі нереальному, «вторинному», або приходять, як Рейвен, у світ реальний, тобто наш «первісний» світ, і тоді дійсність починає мінитися, наче марево, прибираючи міфологічно-символічний вимір. І ще про кілька генологічних рис фентезі слід згадати. Неоміфологічні засади фентезійного світу заявляють про себе на поетикальному рівні – це фрагментарність оповіді, чим пояснюється порушення хронології, а відтак химерне суміщення і зміщення просторів і часів, амбівалентність подій і персонажів, обов’язкове використання архетипних образів-символів – вода, дорога, дерево, любов, смерть і т. д., мотив сновидінь і т. п., що сукупно формує атмосферу містичної таємничості, часом трагізму, але тепер ми знаємо – в сюжеті фентезі обов’язково передбачена евкатастрофа. Адже до якого б підвиду фентезі твір не належав – героїчного чи високого, готичного, християнського чи сакрального і т. п., притаманний цій літературі ескапізм повинен не відштовхувати, але приваблювати, заманювати читача у свій магічний світ, обіцяючи перепочинок і порятунок.

І насамкінець. Афоризм від мудрого римлянина Саллюстія (*Sallustius*, 86 – 35 до н. е.): «Міф – це те, чого ніколи не було і ніколи не буде, але те, що завжди є». Через століття після нього німецький філософ Фрідріх Вільгельм Йозеф фон Шеллінг (*Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, 1775 – 1854), розмірковуючи про «філософію мистецтва» (надр. посмертно, 1859), виснував: «Міфологія – це світ, так би мовити, ґрунт, на якому тільки й спроможні квітнути і рости твори мистецтва. Тільки в межах такого світу можливі стійкі та певні образи, крізь які лишень і можуть набути втілення вічні поняття».

7.2. *Романістика Патріка Несса – вільний простір для історій, які, «дикі створіння», інакше б нарobili лиха*

Класичне фентезі завжди зображує боротьбу добра і зла, зазвичай, слідуючи моделі казки з її запланованим гепі ендом, а як цього не сталося і Зло тріумфує, обнадійливо натякає на поразку у недалекому майбутньому – уже за межами конкретного тексту, що забезпечує серіальність епопеї. Постмодерністське фентезі може відходити від цієї схеми чи варіювати її, але прикінцева мета не змінюється. Про це свідчить успіх як роману Патріка Несса «Поклик монстра», так і його екранізація.

Патрік Несс (*Patrick Ness*, 1971 р. н.) – американський і британський письменник, сценарист і журналіст, слава якого пов’язана з книгами для підлітків, починав літературну кар’єру як автор творів для дорослих: 2003 року вийшов його сатиричний роман-антиутопія “Падіння Генінгтона” (*The Crash Of Hennington*), в 2004-му збірка оповідань “Теми, в яких я нічого не тямлю” (*Topics*

of Which I Know Nothing). Перший роман, який Несс написав для підлітків, «Ніж, якого не відпустиш» (The Knife of Never Letting Go, 2008), відкрив трилогію «Ходячий хаос» (Chaos Walking), де зображений антиутопічний світ, в якому інфіковані вірусом люди набули здатність читати чужі думки. Думки сприймаються як неперервний хаос – потік слів, звуків і образів, які людина нездатна відфільтрувати, тож і перетворюється на “ходячий хаос”. За всієї фантастичності змальованих подій, Несс говорить про актуальну нині небезпеку поширення інформації, зокрема через інстантні повідомлення та електронну пошту. До серії входять романи «Запитання і відповідь» (The Ask and the Answer, 2009), «Монстри з людей» (Monsters of the Men, 2010) і три оповідання-приквели. У 2011-му Несс видає роман «Поклик монстра» (A Monster Calls), заснований на ідеї визнаної ірландської письменниці Шивон Дауд (Siobhan Dowd, 1960 – 2007), яка хотіла створити для дітей ілюстровану історію про зцілення від раку, на що її надихнула інформація про появу чудодійних ліків, розроблених з використанням тисового дерева. Шивон Дауд не встигла реалізувати свій задум, вона померла 2007 року через онкохворобу. Її чернетки передали Патріку Нессу, який і написав книгу, що отримала численні відзнаки, включно з медалями Carnegie та Greenway. Несс написав і сценарій до екранізації 2016-го року. Наступні твори – More Than This, The Crane Wife (2013), The Rest of Us Just Lives Here (2015) – Несс самокритично назвав романами про життя без реального знання про нього. Патрік Несс відомий також романами Release (2017), And the Ocean Was Our Sky (2018), Burn (2020), The Wide Wide Sea (2020), Snowscape (2020), Different for Boys (2023), Chronicles of a Lizard Nobody (2024), This Whole Demoning Thing (2025). Його короткі оповідання публікувалися у збірках Doctor Who: 12 Doctors 12 Stories (2014) та Doctor Who: Thirteen Doctors 13 Stories (2019) [У Т. Патрік Несс].

Українською перекладені трилогія «Ходячий хаос» і роман «Поклик монстра».

7.3. «А хороший герой не завжди існує», зате монстри завжди поряд: про роман "Поклик монстра», істину, обман, відчай – і все це фентезі

Місце дії твору – провінційне містечко у Великій Британії, де мешкає звичайний підліток, тринадцятирічний Конор О’Меллі. І життя його теж звично буденне. Батьки розлучилися, і тато перебрався у США. Там у нього нова родина, тож сином він цікавиться вряди-годи і завжди квапиться покласти слухавку. А розповідати Конору є про що – мама помирає через рак, хоч і бадьориться. Бабуся, на очах якої помирає її донька і чому вона не може зарадити, намагається підтримати онука, та її опікування і турботу він сприймає як зазіхання на його почуття і спробу зайняти місце матері. Конор безмежно, невимовно самотній – і вдома, і в школі, перебування в якій стає нестерпним після нетактовних намагань учителів його пожаліти. Однокласники жорстоко знущуються з нього, і булінг – це його повсякдення. До Конора, який буквально потопає у власних переживаннях, починає приходити Тисове Дерево, яке видно з вікна дому, і розповідати йому історії, свідком яких був Тис за свою довге-предовге життя. З

кжною історією-притчею, яку розповідає, не моралізуючи, Тис, він підводить Конора до визнання його власних страхів, до розуміння невідворотності найстрашнішого – смерті матері.

Роман розкриває низку проблем, які посутньо зав'язані на (не)можливості та (не)бажанні комунікації. Це і стосунки батьків та дітей, і дружба та булінг, і самотність та самокартання, а також смерть, утрата та головне – зцілення. Розглянемо їх детальніше.

Конора виховує мати, котра вже тривалий час лікується від онкохвороби. Її віра в зцілення передається і синові, який відмовляється думати про майбутнє без матері. Цю тему намагається підняти бабуся, яка тверезо оцінює стан справ. Вона помічає зміни в характері хлопчика, котрий саме вступає в період дорослішання, але відрізняється від однолітків переживанням трагічних подій, які стали його повсякденням. Бабуся докладає усіх можливих зусиль для того, аби забезпечити хоч якусь нормальність і стабільність у житті онука.

Стосунки Конора з матір'ю дуже близькі і лише покращуються через її хворобу, понад усе він боїться утратити цей зв'язок, що спричиняє ще більшу алієнацію бабусі, яка намагається підготувати хлопчика до утрати. От саме про це і говорить Тис у своїй першій оповідці, кожна з яких має на меті донести до хлопчика суперечливість і неоднозначність світу та правди. Історія злої королеви, яка зазіхає на молодого принца, начебто дзеркально відображає ставлення Конора до бабусі, але фінал історії стає неочікуваним для хлопчика – злочинними і підступними зрештою виявилися дії принца, а от добродієсна королева заслужила порятунок і співчуття. І не тільки Тиса, який розважливо висновує: «Не можна покладатися на людей, які виправдовують злочини високими ідеалами», адже «Люди – складні істоти».

Значення цієї притчі і її морального уроку вповні розкривається у фіналі роману, коли хлопчик нарешті усвідомлює, що бабуся теж переживає утрату, яка в них спільна – вони обоє втратили найдорожчу людину, і саме від цієї втрати слід будувати їхні подальші стосунки. До цього Конор, засліплений своїм горем і переживаннями, не здатен був помітити страждань навколо себе. Це навіть спричиняє конфлікт з матір'ю, коли вона зізнається, що ліки з тиса, на які він покладав надії, не здатні її врятувати. Оптимізм матері, яка понад усе бажала залишитися із сином, переконала і себе, і його, що все зрештою владнається і вона одужає, хлопчик сприймає за обман, і, не в змозі погамувати шквал емоцій, звинувачує матір, а потім виливає увесь агресивний гнів на дерево, Тис, який самотньо височіє на пагорбі: «Він зрозумів, що насправді не було дороги назад. Те, що має статися, – станеться, незалежно від його почуттів і бажань».

Впродовж роману Конор постійно тягнеться до батька. Розуміючи на несвідомому рівні, що мама не видужає, він плекає надію, що тато забере його до себе. Але в спілкуванні батька й сина не відчувається родинної теплоти. Коли той приїздить на короткий час, то не здатен ні підтримати, ні зрозуміти, ні заспокоїти сина. Він намагається розважити хлопця прогулянками, атракціонами та смачною їжею, але чітко показує, в його новому житті немає місця синові. Спілкування схоже на дружнє, чи радше товариське, бо батько постійно

звертається до сина «Чемп» – американський сленг від “чемпіон”, бо ж батькове життя тепер у Штатах, а старе життя, разом з Конором і мамою – це незручні відголоски минулого, що забудуться, як поганий сон.

Батько теж намагається поговорити із сином про невідворотне, але радше з обов’язку, а не зі щирого бажання допомогти. Тема незручна для нього, як колючий светр, і при першій же відмові Конора поїхати з ним, він квапиться повернутися до нової родини. Лише бабуся не полишає Конора, не звертаючи увагу на його роздратування і навіть ненависть до неї.

Шкільні будні підлітка сповнені мовчання та очікування. Єдина подружка героя – Лілі – сприймається хлопчиком як найгірший ворог, бо саме через неї уся школа дізналася про хворобу матері. Конор звинувачує її в тому, що тепер учні цураються його і обходять стороною, наче прокаженого. Єдині, хто звертають на хлопця хоч якусь увагу, – це улюбленець учителів Гаррі та його компанія, які знуцаються з хлопця морально та фізично, хоча в безпосередній контакт із Конором вступає лише ватажок.

Хлопчик не розповідає нікому про булінг, і навіть приховує це, коли їх помічають вчителі, або удома хтось побачить синці. Така поведінка хлопчика прояснюється для читача в моменти, коли він очікує покарання: за те, що потрошив бабусин антикваріат чи побив Гаррі у всіх на очах. Він хоче, щоб його покарали, так, як це з зробили з іншими, “нормальними” розбишаками, але його жаліють, дорослі співчутливо кивають головами, і тільки Гаррі ставиться до нього жорстоко – ознака нормальності в світі Конора, що ось-ось полетить у прірву. Конор відкидає дружбу Лілі, бо певен, що не заслуговує на неї, і в той же час радіє знуцанням Гаррі, бо саме це вважає справедливістю. І коли Гаррі усвідомлює цю потребу Конора, то відмовляється продовжувати, він знає, що найгіршим для хлопця буде непомітність, відсутність уваги до нього, і тому каже: «Більше я тебе не бачу». Для Конора це гірше за булінг: «Це не була справжня невидимість. Люди просто звикли його не бачити. А якщо ніхто тебе не бачить, чи існуєш ти насправді?» [Несс, 2020]. (Згадайте принагідно епізоди невидимості з уже прочитаних творів – «Кораліни», «Невидимого», який схожий або відмінний смисл вони утримують?). Якщо шведському хлопчику Оскару, якого не помічають ні вчителі в школі, ні родина, ні сусіди, допомагає вижити вампір, то єдиний порадник Конора – Тисове дерево. От воно й розказує третю оповідку про невидимого хлопчика. Конор запитує, що той зробив, аби допомогти невидимому: «Гучний голос зазвучав у нього в голові. – Я зробив його видимим, – сказав монстр» [Несс, 2020]. Конор привселюдно нападає на Гаррі і руками Тиса б’є його доти, доки його бачать усі.

Тис підводить Конора до визнання правди, яка його мучить. Четверту історію повинен розповісти Конор, а гірkota правди в тому, що якоїсь миті, десь там, у глибині душі, він захотів закінчення страждань, а значить – смерті матері. Провина за таку страшну думку і є причиною деструктивної поведінки підлітка, котрий не здатен поєднати у своїй свідомості два прямо протилежних бажання – щоби мама жила і щоб вона померла, поклавши край стражданню – і своїм, і його.

Ключовим образом роману і, відповідно, творення фентезійного простору, є Тисове Дерево, символічний образ якого проростає з міфічного ґрунту. Тис називає себе Мисливцем Герном, Цернунносом, Зеленим чоловіком. Усі ці імена стосуються міфологічних істот, тісно пов'язаних із дикою природою: Мисливець Герн – необачна душа, що потрапляє в полон до диявола і змушена вічно мандрувати світом, залишаючи по собі викорчовані дерева та понівечених тварин; Цернуннос, як і Зелений чоловік, репрезентують ідею життя, відродження природи і родючості. Першого зображують у короні з оленячих рогів та в супроводі оленя і баранорогого змія, а другий постає в обрамленні з молодого листа [Britannica; Castelow; The Woodland Trust].

Цікавою є й така самоідентифікація Тиса: «Я – вовк, що вбиває оленя, яструб, що вбиває мишу, я – павук, що вбиває муху! Я – олень, миша й муха, яких з'їли! Я – змія, що проковтнула свій хвіст» [Несс, 2020]. Ці характеристики перетворюють дерево на символ універсуму, життя і смерті. Уроборос, Змій, що ковтає власний хвіст, демонструє взаємозалежність кінця і початку, життя і смерті. Це відповідає персонажу скандинавської міфології, одній з дочок бешкетливого бога Локі – Йормунганді – світовій змії, що обперезала світ людей, і стає жертвою та вбивцею Тора під час Рагнарйоку, який також є кінцем богів і світу, але пророцтво розповідає і про відродження світу. Тобто, описуючи себе таким чином, Тис наголошує на своєму проміжному стані між життям та смертю, що корелює з переживаннями Конора і тим, що плоди Тиса отруйні, але з його кори виготовляють ліки від раку, на які хлопчик покладає сподівання.

Вагому роль у змісті відіграє образ монстра, який зафіксований у акцентній позиції – назві роману. Упродовж розвитку сюжету перед читачем постійно виникає питання – хто ж той монстр? Першим претендентом може бути Тис, правічне хтонічне створіння, що від часу першої появи погрожує Конору і мало б викликати у нього страх, але Конор його не лякається. Саме Тис у той чи інший спосіб допомагає Конору. Він розповідає три історії, які покликані підготувати до неминучої втрати і подальшого самотійного життя. «Історії важливі, – сказав монстр. – Вони можуть виявитися важливішими за все інше! Якщо утримують у собі правду» [Несс, 2020]. Тис змушує Конора вербалізувати власні страхи і наративізувати свою травму, аби нарешті зцілитися від неї. Роман Несса завершується такими словами: «Конор міцно тримав маму. І, роблячи так, він нарешті зміг її відпустити» [Несс, 2020]. В цих словах розкривається основна проблема героя – нездатність і неготовність відпустити матір, небажання прийняти можливість життя без неї. Саме з цим йому допомагає змиритися Тис, він навіть приходять до маминої палати, аби підтримати Конора о 12.07, коли вона помирає.

Тис виконує в творі терапевтичну функцію, виправдовуючи тим самим ім'я лікувального дерева, а не страхітливого монстра.

Нагадаємо, що Конор не боїться Тиса, бо вже «бачив гірше». Ймовірно, що монстром у романі є саме це «гірше» – нічне жахіття хлопчика, яке переслідує його щонаочі, і в якому і полягає найбільша, на думку Конора, його провина. Сюжет цього сну розкривається в четвертій оповідці, яку Тис змушує хлопчика розповісти і яка ледь його не вбиває. Уві сні Конора мама падає в провалля, на

дні якого Темрява, що затягує її, а він щосили тримає матір, а потім відпускає. В цьому епізоді акцентні два основних елементи: Темрява і Провина.

Темрява – традиційний образ, пов'язаний зі страхом, невідомістю та смертю. У контексті роману доцільно асоціювати її саме зі смертю, яка невідворотно наближається до матері, тією неспинною силою, з якою годі боротися і яка призводить до страждань. Провина ж пронизує увесь роман, і полягає в тому, що Конор відпускає мамину руку. Провина змушує Конора почуватися монстром, який бажає смерті своїй матері. Це тлумачення підтверджується і назвою роману, і словами Тиса Конорові: «... ти мене покликав» [Несс, 2020].

Монструозність Конора розкривається і в іншому – в його поведінці і ставленні до однолітків, тата і особливо до бабусі. Дорослішання, на фоні хвороби матері, робить Конора вкрай жорстоким і позбавленим емпатії. Він сварить та ігнорує Лілі, яка щиро намагається допомогти, звинувачує її у зневажливому ставленні до нього у школі. Підліток вчиняє жорстокий акт насилля над Гаррі, коли той відмовляється його бачити. В цей момент саме розкривається третя оповідка, під час якої хлопчик і Тис, якого він називає монстром, зливаються воедино: «Конор відчував, що монстр робив із Гаррі, наче робив це своїми руками. Коли монстр схопив Гаррі за сорочку, Конор відчув тканину у власних долонях. Коли монстр наніс удар, Конор відчув біль у своєму кулаку. Коли монстр скрутив Гаррі руку за спину, Конор відчув опір м'язів Гаррі» [Несс, 2020].

Хлопчик, повторимо, критикує батька і відсторонюється, ревнуючи його до нової родини. Але найгірше він ставиться до бабусі, йому не до вподоби в ній усе, навіть те, що на відміну від «нормальних» бабусь, які носять сукні та печуть пироги, вона вдягається в костюми і ходить на роботу. Він раз-по-раз говорить, що йому не потрібна бабуся, ігнорує її, звинувачує у всьому і трощить увесь її антикваріат (хоч і несвідомо). Епізод із руйнацією відбувається на фоні другої оповідки. Тис розповідає про пастиря, доньки якого померли від хвороби, яку відмовився лікувати місцевий цілитель, Зілляр, бо колись пастир не дозволив йому зрубати тиса для виготовлення ліків, та ще й віднаджував паству користуватися його послугами. Мораль, яку виводить Тис, полягає в тому, що пастир, який проповідував Боже слово, втрачає віру, і саме це призводить до смерті його доньок. І доки Тис руйнує будинок пастиря, Конор трощить меблі бабусі, яку звинувачує в тому, що лікування мамі не допомагає, бо вона у нього не вірить.

Аналітичний потенціал психопоетики в романі безмежний. Найцікавішим і найочевиднішим аспектом у цьому контексті постає включення автором чотирьох оповідок, які розгортаються паралельно до сюжету і часто слугують своєрідним коментарем до нього. Перша оповідка увиразнює глибину конфлікту між Конором і бабусею, але неочікуваний коментар Тиса до буцімто очевидного перебігу подій, змушує і Конора, і читача побачити їх під іншим кутом зору. Підліток упевнений, що він робить все правильно, а бабусю, як ота зла королева, є його антагоністом, Тис учить його, що й лиховісні королеви можуть бути невинними, а прекрасні принци - насправді монстри.

Друга оповідка говорить про важливість не втрачати віри і надії саме тоді, коли йдеться про нові ліки для мами, і далі підтверджує думку про те, що стереотипно погані персонажі можуть виявлятися невинними, а «герої» здатні до поганих вчинків. У цьому епізоді починається входження Конора у роль монстра, коли він доєднується до Тиса у руйнуванні дому пастиря, а в реальності трощить бабусині меблі. Ось так ненав'язливо Тис готує підлітка до необхідності прийняти співіснування двох взаємовиключних істин.

Третя оповідка продовжує цю тему, тепер уже спираючись на ще один парадокс: невидимий хлопчик стає ще самотнішим, коли змушує інших себе побачити. У цій ситуації Конор повністю зливається з монстром, яким бачить собі Тиса, коли саме під час оповіді б'є однокласника кулаками чудовиська.

Четверта оповідка, наратором якої, з примусу Тиса, стає хлопчик, розкриває найпотаємніший страх Конора і найбільшу його таємницю. Наративізація травми дає змогу підлітку не лише вивільнити болісну правду, а й вислухати думку іншого. Змусивши хлопчика зізнатись, Тис використовує цю можливість, аби той засвоїв урок, який став лейтмотивом усього твору: дві правди у світі реальному, а не вигаданому, можуть співіснувати. Можна любити маму і до останнього боротися за її життя, і в той же час бажати завершення страждань.

Поклик монстра стає криком Конора про допомогу, і на нього відгукується стародавнє цілюще дерево, якому випало підготувати хлопчика до неминучої втрати і життя після неї. Тому що «історії не закінчуються після того, як автор ставить крапку в кінці останнього речення, – вони тільки починаються» [Несс, 2020].

Глосарій: фентезі, монстр, травма, наративізація, амбівалентність, психопоетика.

Використана література

Несс П. Поклик Монстра : [пер. з англ. І. Савюк]. – Київ : Видавництво. – 2020. – 216 с.

Витоки літератури фентезі. Поезія у контексті метажанру фентезі. Збірн. матеріалів наук. семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (17 листопада 2016, 21 квітня 2017) / Ред. Рязанцева Т. М., Канчура Є. О. – Київ, 2018. – 97 с.

Інтермедіальні виміри літератури фентезі. Збірка матеріалів наук. семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (20 квітня 2016р.) / Ред. Рязанцева Т. М., Канчура Є. О. — Київ, 2016. — 72 с.

Логвіненко Н. Фентезі як вид фантастичної прози // Українська література в загальноосвітній школі. – 2014. – № 5. – С. 38–40.

Михед Т.В., Чмут Д. Функціональність концепту “монстр” у романі Патріка Несса “Поклик Монстра” – від уособлення жаху до “монстротерапії” // Збірник тез VII Всеукраїнських наукових читань за участю молодих учених “Філологія

XXI століття: нові дослідження і перспективи”. – Київ : ННІФ КНУ, 6 – 7 квітня 2023. – С. 162–163

Britannica. URL : <https://www.britannica.com/topic/Herne-the-Hunter>

Castelow, Ellen. The Green Man // The History and Heritage Accommodation Guide. URL : <https://www.historic-uk.com/CultureUK/The-Green-Man/>

Hein, R. George MacDonald: Victorian Mythmaker // Foreword by F. Buechner. – Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2014. – P. 496.

MacDonald, G. A Dish of Orts: Chiefly Papers on the Imagination, and on Shakespeare. – 1893. URL : <https://www.gutenberg.org/ebooks/9393>

Macdonald, G. George Macdonald and his wife. – London : George Allen and Unwin, 1998. – P. 583.

Prasannan M. Fantasy as Escapism into Reality: Realistic Resonances of the Battles in Lewis' Narnia and Tolkien's Middle-Earth // An International Refereed e-Journal of Literary Explorations. – 2017. – Vol. 5, Issue III. – Pp. 44–51.

Reis, R.H. George MacDonald. – Twayne Publishers, Inc, 1972. – Pp. 25–34.

Tolkien, J. R. R. On Fairy-Stories. URL : https://archive.org/details/on-fairy-stories_202110/page/n3/mode/2up

Yew / The Woodland Trust. URL : <https://www.woodlandtrust.org.uk/trees-woods-and-wildlife/british-trees/a-z-of-british-trees/yew/>

Семінарське заняття. *Тема: «Привабливість гарних ідей в тому, що їх хочеться розвивати»: фентезі, психопоетика, Патрік Несс і «Поклик монстра»*

План

1. Жанр фентезі: історія виникнення, характерні риси. Бібліотерапевтичний потенціал.
2. Особливості підліткового фентезі. Творчість Патріка Несса в контексті фентезійної YAL.
3. Історія створення роману «Поклик монстра». Семантика назви.
4. Проблематика роману: утрата, родинні стосунки, дружба і булінг, відчуття провини. Мотив невидимості як компонент психопоетики.
5. Концепт «монстр» у романі, образи Тиса і Темряви.
6. Антитеза чи синтез – проблема позірності і внутрішньої сутності, вигадки та реальності.

Завдання:

- Проаналізуйте епізоди, що свідчать про катартичний вплив, які види катарсису прогнозовані в романі;
- Визначте етап анагноризису протагоніста, чим він зумовлений.

Рекомендована література

Несс П. Поклик Монстра: [пер. з англ. І. Савюк]. – Київ: Видавництво. 2020.

Витоки літератури фентезі. Поезія у контексті метажанру фентезі. Збірн. матеріалів наук. семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при

Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (17 листопада 2016, 21 квітня 2017) / Ред. Рязанцева Т. М., Канчура Є. О. – Київ, 2018. – 97 с.

Інтермедіальні виміри літератури фентезі. Збірка матеріалів наук. семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (20 квітня 2016р.) / Ред. Рязанцева Т. М., Канчура Є.О. — Київ, 2016. — 72 с.

Чмут Д. В. Поліфункціональність Танатосу в літературі для старших підлітків: на матеріалі романів “Сирітський потяг” Крістіни Бейкер Клайн та “Поклик монстра” Патріка Несса : кваліфікаційна робота ... «магістр» : 014.02 Середня освіта. – Київ, 2023. – 73 с. URL : <https://ir.library.knu.ua/handle/123456789/6468> С. 25-27, 41-49, 52-54.

Prasannan M. Fantasy as Escapism into Reality: Realistic Resonances of the Battles in Lewis' Narnia and Tolkien's Middle-Earth // An International Refereed e-Journal of Literary Explorations. – 2017. – Vol. 5, Issue III. – Pp. 44–51.

Замість висновків: Кода, або Hommage Емілі Дікінсон

У романі «Книгарня з привидами», де йшлося про перші спроби зображення і застосування бібліотерапії в літературі, згадувалась і поезія Емілі Дікінсон, вірші якої компетентний бібліофіл Міффлін «прописував» страждаючим на самотність і зневіру в собі. Тож, віддаючи належне традиції, яка вимагає Післямови, пошануємо поетесу, котра, як ніхто, відчувала КНИГУ і писала про неї так, як ніхто не спромігся.

There is no Frigate like a Book

To take us Lands away
Nor any Coursers like a Page
Of prancing Poetry.
This Traverse may the poorest take
Without oppress of Toll;
How frugal is the Chariot
That bears the Human Soul! (1263)

У дужках зазначений номер, під яким вірш про книгу, що, наче корабель, здатна миттєво віднести читача за обрії, обов'язково фігурує у всіх виданнях поезій Емілі Дікінсон – як пронумеровані рядки поем Гомера чи творів Шекспіра. Хоч би для того, щоб, натрапивши на переклад, віднайти оригінал і скоригувати прочитане – відповідно до теорії читацького відгуку. Тому й перекладачі мають завжди вказувати цей номер – за примарною простотою і легкістю, з якою буцімто летить над водою вітрильник поетичного слова Дікінсон, ховаються незміряні глибини філософії духу і думання, втілені тими самими простими словами. Можна і треба залишити в першому рядку наведеного вірша порівняння книги з фрегатом, що зробила українською Н. Тучинська, а можна, як у перекладі М. Тарнавської, замінити фрегат на човен. В усіх визначеннях терміну «фрегат», включно часів життя Емілі Дікінсон, зберігається його характеристика як легкого, маневреного і швидкісного вітрильника. Човен, звісно, теж плистиме, от тільки як?

Емілі Дікінсон (*Emily Elizabeth Dickinson*, 1830 – 1886). Таємнича постать в історії літератури, геніальна американська поетеса, про біографію якої, на позір, відомо ледь не все, але факти і домисли чомусь не корелюють з масштабом її поетичного універсуму.

Народилася в м. Амхерст (Масачусетс, Нова Англія) у поважній родині, предки – першопоселенці, легендарні батьки-пілігрими. Вчилася в коледжі, який заснував її дід. Ректором цього коледжу тривалий час був її батько – шанований юрист, політик, конгресмен. Після коледжу навчалася в духовній семінарії. Коли батька обрали до конгресу, Емілі їздила з ним у Вашингтон. Начебто там сталася любовна історія чи драма – чоловік, якого вона покохала, священник, старший на 16 років. Кохання, доведено біографами пост-фактум, було платонічним та епістолярним – листувалися 8 років. А бачила вона свого коханого двічі чи тричі у житті – ідеальне романтичне кохання. Через 8 років він з нею попрощався і

обірвав стосунки. І, гостро страждаючи, як впевнено пишуть дослідники, вона усамітнилась у батьківському домі – гуляла в саду лише вночі і завжди вдягала біле плаття, прикрашала волосся лілеями, така собі ефемерна Офелія, не виходила зі своєї кімнати на другому поверсі, а коли у вітальню на першому приходили друзі чи знайомі, відчиняла двері і, не виходячи з кімнати, з ними спілкувалася. Їжу приносила сестра і тацю залишала на порозі. А потім на таці знаходила клаптики паперу з якимись рядками, що нагадували вірші, адже були не римовані, але ритмізовані. Дікінсон з усіх розділових знаків віддавала перевагу тире і крапкам. А ще любила вживати великі літери, тобто вдавалася до капіталізації там, де читач цього не очікував. А писала про те, що прийнято називати вічними темами – про природу і її незбагненні загадки, про Бога, який для неї співрозмовник, з яким можна сперечатися і якого можна запитувати – от чому не допомагає і не втішає молитва, чому в Біблії стільки неправдоподібних сюжетів, і чи можна на неї взагалі покладатися в буденному житті, що таке людина, кохання, і що таке час і смерть. Вона плекала і роз'ятрювала біль від свого вигаданого кохання, акцентувала сум від втрати того, чого й не мала. Вже по її смерті ці клаптики з віршами впорядкували, пронумерували, і виявилось, що вона написала майже 1800 віршів і понад 1000 листів – її спілкування було здебільшого епістолярним. А хто її кореспонденти? Найвідоміший серед них Ралф Волдо Емерсон.

От жила вона в своєму мікросвіті, а сьогодні – це найбільш читана американська поетеса, яка завжди розрадить, коли тобі сумно. Беззаперечно, її вірші, мав рацію книгар Міффлін, це бібліотерапія, яка підтримає, бо ти виживеш, якщо покладатимешся на себе, своє почуття гідності і свою уяву. А допоможуть тобі, багато в чому, книжки. Дікінсон у своїй кімнаті залишила їх дві, двох співрозмовників, які ніколи не зрадять і завжди розрадять, – це Біблія і зібрання творів Шекспіра.

Дікінсон був 31 рік, коли вона відправила авторитетному видавцеві в респектабельний часопис *Atlantic Monthly* (може, згадаєте, де фігурувала ця назва?) чотири вірші і супровідний лист. Вона не просила надрукувати вірші, як роблять усі початківці, – вони просила сказати, чи «дихають вони». Вже через роки після смерті Дікінсон, коли вона стала надвідомою, Томас Вентворт Гігінс писав, що одразу у тих чотирьох віршах «побачив абсолютно новий, оригінальний поетичний геній». А тоді він дуже обережно похвалив її думки і дуже різко розкритикував форму – слабкі рими, рваний ритм, а пунктуація!?! Дікінсон чемно подякувала за «хірургію» і нічого не змінила. А листи незмінно підписувала «Your Scholar». Вона була ким завгодно, тільки не ученицею. А коли він написав, що варто зачекати з публікацією, вона відповіла, що найменше про це думає: думка про публікацію їй така ж чужа, як «небеса – плавнику риби» або у вірші 709: публікація – це «аукціон, продаж серця і розуму», що принижує дух людини: “Publication – is the Auction // Of the Mind of Man –“

Перша збірка поезій Дікінсон вийшла в 1890, через 4 роки після її смерті. Коли в 1930-х з'явилася школа нового критицизму з методом *close reading*, в основі якого ігнорування будь-якої інформації, що є поза текстом – вартують уваги лишень *words on the page*, Дікінсон з мінімумом знань про неї стала

ідеальним автором для аналізу і канонізації. Так, це поезія ідей, а ще вона говорить, що не читала Вітмена і Едгара По, тільки чула про Генрі Джеймса, а з англійської літератури цілком вдовольнилася читанням Джона Кітса, Колріджа, чогось там із Діккенса і сестер Бронте. Але при цьому в одному з листів зазначила, що батько купував багато книжок, хоч і просив їх не читати, аби не скаламутили розум дітей. Біблія і Шекспір – чудові субститути світової літератури. Біблія (уже знайоме грецьке слово βιβλία) – канон сакральних текстів юдаїзму та християнства, тобто книга книг, як її почали називати наприкінці III – на початку IV ст. А про Шекспіра і його місце в каноні західної культури теж навряд чи варто говорити.

Сьогодні, в добу пост- усього – пост-постмодернізму, пост-гуманізму, пост-правди і навіть пост-терору – Дікінсон, яка все ставить під сумнів, актуальна як ніколи. Кожний феномен потребує доказів і підтвердження, лише тоді його можна вважати більш-менш достовірним чи очевидним.

Емілі Дікінсон – питома, справжня американка. Тож попри сумніви та іронію, вона оптимістично вірить у любов, у силу великого почуття, здатного здолати все, і смерть теж:

I have no Life but this —

To lead it here —

Nor any Death — but lest

Dispelled from there —

Nor tie to Earths to come —

Nor Action new —

Except through this extent —

The Realm of you — (1398)

У нашому перекладі це звучить так: «Немає іншого Життя лиш це – / Щоб жити тут – / Ні Смерті – лише та / Що не страшна – / Бо не прив'язана я до Землі – / Нічим ніяк – / Хіба що лиш трима мене – The Realm of you – » Отут починається поезія – слово Realm має багато синонімів – від З/земля, територія, царство, сфера до арена, поле, орбіта, коло, юрисдикція і т. п. Можемо перекласти і Любов твоя, Душа твоя і т. д. Кожен вибирає сам. На це і теорія читацького відгуку – який смисл виберемо, такий твір з тексту і отримаємо. Що мала на увазі Емілі Дікінсон, тепер не знати. Але те, що вона жила повноцінно, насиченим духовним життям, а не лише виживала, безперечно, відбулося завдяки двом надважливим книжкам і тому безмежному світові, який вони утримували і утримують.

Один з її останніх віршів – наче пояснення, звідки її поезія.

To make a prairie it takes a clover and one bee,

One clover, and a bee.

And revery.

The revery alone will do,

If bees are few. (1755)

Як справжній романтик, причому той, хто завершує романтичну епоху в американській літературі, Дікінсон писала винятково від першої особи і винятково про себе, про свій Realm. Але як вона це робила! На часі було активне самоствердження, покладання на себе, створена Емерсоном концепція self-reliance, засаднича для американської ідентичності, а вона, всупереч всім, каже:

I'm Nobody! Who are you?

Are you – Nobody – too?

Then there's a pair of us!

Don't tell! they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!

How public – like a Frog –

To tell one's name – the livelong June –

To an admiring Bog! (288)

Одного цього вірша достатньо для бібліотерапевтичного меседжу, катартичного просвітлення і анагноризису. Так, Я – НІХТО, але якщо ТИ, читачу, теж НІХТО, тоді ми разом, нас уже двоє, ми – не самотні, і яке це щастя бути собою! Тому що, а в цьому Емілі Дікінсон переконана,

We never know how high we are

Till we are called to rise;

And then, if we are true to plan,

Our statures touch the skies—

The Heroism we recite

Would be a daily thing,

Did not ourselves the Cubits warp

For fear to be a King— (1176)