

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БОРЗОВА МАРІЯ ОЛЕКСІЇВНА

УДК 821.111(73)-344.09(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

ПОЕТИКА ГОРОРУ В ПРОЗІ СТВЕНА КІНґА

035 Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з філології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ *М. О. Борзова*

Науковий керівник
Мірошніченко Лілія Ярославівна
доктор філологічних наук, професор

Київ 2024

АНОТАЦІЯ

Борзова М. О. Поетика горору в прозі Стівена Кінга. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія». – Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2024.

Дисертаційна робота є першою спробою системного вивчення прози Стівена Кінга в українському літературознавстві. Новизна дослідження визначається також потребою подолання розриву між вітчизняним та зарубіжним літературознавством, адже в Україні горор-студії перебувають на етапі становлення. Робота поглиблює теоретизацію горору як важливого жанру сучасної літератури. Аналіз поетики горору в романах та оповіданнях Кінга здійснено з оперттям на літературознавчі та міждисциплінарні праці зарубіжної гуманітаристики, які переважно є новими для вітчизняного літературознавства, тож дослідження вводить в обіг нові плідні для української горористики праці.

Мета роботи полягає у визначенні специфічного поетикального інструментарію горору у романах та оповіданнях письменника у зв'язку з індивідуальною авторською моделлю та зумовлену літературною традицією жанру, специфічною американською національною історією і культурою, кризовими станами у суспільстві.

Актуальність дослідження зумовлена запитом на визначення специфічної поетики горору культового представника жанру у зв'язку з його проблематикою, а також запитом на розширення літературознавчої рецепції сучасного горор-жанру у вітчизняній науці. В Україні горор як жанр сучасної літератури впродовж останнього десятиліття набув чималої популярності. Значною є і популярність Кінга серед української читацької аудиторії. Проте, навіть у широкому літературознавчому контексті осмислення літературного

феномену горору потребує уточнення складної природи жанру та оприявнення розмаїтої взаємодії тексту та читача.

Для реалізації поставленої мети у Розділі 1 було окреслено рецепцію Кінгового горору у літературознавстві 1980-2020-х років. Зроблено висновок про те, що якщо протягом 1980-1990-х років кінгознавство переважно зверталось до класичного інструментарію горор-студій – порівняльно-історичних і психоаналітичних прочитань творів, то сучасні розвідки дедалі частіше поєднують класичні та новітні стратегії дослідження тексту, а також доповнюють літературознавчу аналітику антропологічними і культурологічними студіями.

Систематизовано теорію горору в літературознавстві та простежено модифікації теоретичного означення горору. Доведено, що горор – це жанр, який актуалізує у свідомості читача цілий спектр емоцій, пов'язаний зі страхом і жахом. Серед формальних і художніх констант горору виокремлено такі: впізнаваність текстових елементів; «перемикання» між різними просторами/світами; часта зміна темпоральних координат і відсутність чіткої каузальності подій; зображення тілесних станів персонажів; настанова на взаємодію з читачем.

У Розділі 2 досліджено художній простір гетеротопії та визначено специфіку темпоральності у жахах Кінга. Було засвідчено, що одним із найдієвіших і найупізнаваніших інструментаріїв авторської поетики є моделювання художнього часопростору. Зокрема, продуктивним принагідно до горору є звернення до концепції гетеротопії, оскільки гетеротопний простір не лише дозволяє утримати зв'язок між реальним світом читача і світом художнього твору, але й наснажує взаємодію з читачем у психологічній площині. Здійснена аналітика дає підстави стверджувати, що рушієм сюжетів жахів може бути також категорія темпоральності – увиразнення темпоральних елементів генерує нові читацькі антиципації та оприявнює закладені у текстах психологічні смисли. Додаткові можливості для дискурсивного простору створює складне мереживо інтертекстуальних зв'язків.

У Розділі 3 проаналізовано практики апропріації літературної традиції

горору, а саме – конвергенції горору та казки, а також модифікації готичних мотивів. З'ясовано, що діалог із традицією простежується не лише у конфігурації персонажів та сюжетних запозиченнях, а і в смисловій площині. Розуміння літературного контексту Кінгових жахів дозволяє окреслити світоглядні домінанти письменника. Автор апелює до загально-людського досвіду, як-от травматичного минулого, актів насильства, щоденних небезпек, війн, зневіри. Водночас Кінг імпліцитно позиціонує себе як автора, який бере участь у сучасних соціальних дискурсах.

В осерді Розділу 4 – дослідження функціональності чинника випадковості та окреслення місця Кінга у традиції лавкрафтівських жахів. Було засвідчено, що наслідування Лавкрафта простежуються не лише в образності твору, а й мотиві космологічного детермінізму. Водночас Кінгове осмислення космізму ґрунтується більшою мірою на логіці функціонування його власного фікційного мультивсесвіту, а розгортання сюжету випадковості задіює внутрішньодієгетичні стратегії, які створюють простір для читацького «занурення». Крім того, було відзначено застосування автором сюжетного фрейму випадковості (за Даннеберг), який оприявнюється на онтологічному рівні твору з виразним провіденційним дискурсом.

У Висновках узагальнено основні положення дослідження. Серед характерних художньо-стильових особливостей Кінгової прози виокремлюємо такі: вживання простих речень; відтворення розмовної мови; лаконізм, еліптичність і фрагментарність оповіді; моделювання метафоричних та алегоричних конструкцій; численні прояви тілесності; особливе значення художньої деталі; графічні елементи.

Іншими домінантними рисами поетики Кінгового горору є: специфіка часопростору; складне мереживо інтертекстуальних зв'язків (фольклор, готична образність, твори М. Шеллі, А. Мекена, Г. Ф. Лавкрафта, Р. Блоха, та ін.); алюзивність як засіб інтелектуалізації прози (Н. Готорн, Т. С. Еліот, Р. Л. Стівенсон, Д. Г. Лоуренс, А. Бергсон та ін.); метафікційність прози; складний комплекс внутрішньодієгетичних стратегій, насамперед «фракталів», схем «покликань», а також формальний і графічний рівень організації тексту;

алегоричність та символічність; психологізація; звернення до проблем сучасності; ефект фантастичної непевності; здебільшого закладена у підтексті моральна настанова.

Матеріали дисертаційної роботи можуть бути використані під час укладання курсів із історії та сучасної зарубіжної літератури й підготовки спецкурсів із популярної літератури та горору зосібна у вищій школі, а також при розробці програм, спрямованих на залучення творів популярної літератури до освітнього процесу в середній школі. Висновки щодо художньо-стильових особливостей прози Кінга можуть бути використані при перекладі його творів українською та підготовці коментарів для читачів.

Ключові слова: література жахів, горор, роман жахів, Стівен Кінг, новела, жанр, готичний роман, саспенс, міждисциплінарність, інтертекстуальність, простір, пам'ять, забуття, ідентичність, міф, концепт, Т. С. Еліот, травма, Говард Філіпс Лавкрафт.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях (які входять до переліку МОН України):

- 1) Борзова М. (2023). Гетеротопія художнього простору у горорі. *Література та культура Полісся*. №109. Серія «Філологічні науки». № 23. С. 209–219.
- 2) Борзова М. (2023). «У драговині визначень та змін, які невтомно множаться як цвіль у “Будинку Ашерів“: атрибутивні ознаки горор-жанру». *Вісник Київського національного університету. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. Вип. 1 (33). С. 16–23.
- 3) Борзова М. (2023). Horror temporis: фантастична непевність часу. *Сучасні літературознавчі студії*. Вип. 20. С. 7–16.

Статті в іноземних виданнях:

- 4) Borzova M. (2022). Likantropia w horrorze Stephena Kinga. *Perspektywy Prowoczości*. T. 13. S. 309–334.

ABSTRACT

Borzova M. O. The poetics of horror in Stephen King's fiction. – Manuscript.

Thesis for Scholarly Degree in Philology (PhD). Speciality 035 Philology. – Educational and Scientific Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2024.

This thesis is the first attempt at a comprehensive study of Steven King's prose in literary studies in Ukraine. Horror studies is an emerging field in Ukrainian scholarship, thus the need to bridge the gap between Ukrainian and foreign scholarships also contributes to the novelty of the research. This dissertation enriches the theorization of horror as a significant genre in contemporary literature. The analysis of poetics of horror in King's novels and short stories draws upon the pertinent literary and interdisciplinary works most of which are new to the Ukrainian horror studies.

The research aims to identify the poetics of horror in Stephen King's novels and short stories in relation to the specific authorial model, literary tradition as well as American history and culture.

The relevance of the research is determined by the need to outline the specific poetics of horror in the works of the genre's major representative in connection with its key themes and problems, as well as to expand the literary reception of the contemporary horror genre in the Ukrainian scholarship.

Over the last decade, horror as a genre of contemporary literature has gained considerable popularity among Ukrainian readers, and King's works are particularly highly regarded. However, even in a broad literary context, the understanding of the literary phenomenon of horror requires further exploration of its complex nature and diverse interactions between the text and the reader.

The reception of King's horror in the literary studies of the 1980s-2020s is outlined in Chapter 1, providing a previous context for the research. The paper finds that in the 1980s-1990s, King's studies relied mainly on classical methodologies of horror studies such as comparative and psychoanalytical readings. Later and now they increasingly combine classical and innovative

approaches, as well as complement literary analysis with anthropological and cultural studies.

The thesis systematizes the theory of horror in literary studies and traces modifications in the theoretical definition of horror. It is argued that horror is a genre that activates a spectrum of emotions related to fear and terror in the reader's mind. The formal and fictional constants of horror include the recognizability of textual elements; "switching" between different spaces worlds; frequent temporal shifts and the lack of clear causality of events; manifestations of corporeality; and intentional interaction with the reader.

Chapter 2 explores heterotopia and temporality in Stephen King's horrors. The study demonstrates that one of the most effective and recognizable tools of his poetics is the shaping of fictional space and time. The concept of heterotopia is especially pertinent to horror because of its ability to maintain a connection between the reader's real world and the narrative's fictional world while enhancing interaction on a psychological level. The analysis gives reason to claim that temporality plots the narrative, thus highlighting that temporal elements may generate readers' anticipations as well as emphasize the psychological meanings hidden in the texts. Additionally, the study explains the complex network of intertextual connections.

In Chapter 3, the use of horror's literary tradition has been thoroughly examined, particularly the convergences of horror and fairy tales, and the modifications of the Gothic motifs. It was found that the dialogue with tradition can be traced not only in the configuration of characters and plot borrowings but also in the meanings of the text. Dealing with the literary background of King's horror tales helps to comprehend the author's worldview. His writing addresses universal experiences such as traumatic past, acts of violence, daily hazards, wars, and disbelief. At the same time, King implicitly establishes himself as a writer who is engaged in contemporary social discourses and who ensures that his works remain relevant to the contemporary readers.

Chapter 4 investigates the role of coincidences in King's narrative fiction, as well as attempts to position him in the tradition of Lovecraftian horror. The study

indicates that Lovecraft's influence is evident not only in the level of imagery but also in the concept of cosmological determinism. However, King's perspective on cosmicism is primarily based on the logic of his own fictional multiverse. The author deploys the so-called coincidence plot (a term coined by Dannenberg) to create space for readers' immersion. The coincidence plot's narrative frame manifests itself on the ontological level of the text with a profound providential discourse.

The main findings of the dissertation are summarized in the Conclusions. The analysis highlights distinctive artistic and stylistic peculiarities of King's writing, such as the use of simple sentences and the reproduction of colloquial language; laconic, elliptical and/or fragmentary narration. The author also uses plenty of metaphorical and allegorical lexical constructions. Manifestations of corporeality are numerous in his texts. The author emphasizes the importance of artistic detail and graphic elements in his writing.

S. King's poetics of horror is characterized by several dominant features which include: the specificity of space and time; a complex network of intertextual connections; allusiveness as a means of intellectualization; metafictional elements; combination of internal diegetic strategies; allegory and symbolism; psychologization; addressing the contemporary issues; creating the effect of fantastic uncertainty; moral guidance, mostly implied in the subtext.

The findings of this research can be used in the preparation of courses on the history of foreign literature, on contemporary literature as well as special courses on popular literature and horror fiction in high school. They can also be used to develop programs aimed at incorporating popular literature into the curriculum of secondary school. The conclusions regarding the artistic and stylistic features of King's prose can also be used while translating the author's fiction into Ukrainian and preparing commentaries for readers.

Key words: horror literature, horror, horror novel, Stephen King, short story, genre, gothic novel, suspense, interdisciplinarity, intertextuality, space; memory, forgetting, identity, myth, concept, T. S. Eliot, trauma, Howard Philips Lovecraft.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ВСТУП | 13 |
| РОЗДІЛ 1. ГОРОР І ТВОРЧІСТЬ СТІВЕНА КІНГА У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ 1980-2020-Х РОКІВ | 22 |
| 1.1. Рецепція горор-оповідань та романів Стівена Кінга у літературознавстві 1980-2020-х років | 22 |
| 1.1.1 З історії кінгівських студій | 22 |
| 1.1.2 Український дискурс кінгівських студій | 33 |
| 1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження | 34 |
| 1.2.1 Теорія горору в літературознавстві | 34 |
| 1.2.2 Атрибутивні ознаки жанру | 37 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1 | 57 |
| | |
| РОЗДІЛ 2. СВОЄРІДНІСТЬ ЧАСУ І ПРОСТОРУ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ КІНГОВОЇ ПРОЗИ | 60 |
| 2.1. Гетеротопія художнього простору у творчості Стівена Кінга | 60 |
| 2.1.1 «Бібліотечний поліцейський» Стівена Кінга: дискурс страху | 64 |
| 2.1.2 Локус бібліотеки: тріада «контроль-дискурс-страх» | 67 |
| 2.1.3 Архітектура бібліотеки та її паноптичні властивості: підсилення контролю | 71 |
| 2.1.4 Бібліотека як гетеротопія | 74 |
| 2.1.5 Тексти горору як гетеротопія | 83 |
| 2.1.6 Висновки: ефективність гетеротопій у жахах | 87 |
| 2.2. «Horror temporis»: фантастична непевність часу | 89 |
| 2.2.1 Частина перша: страх за порогом первинної реальності | 93 |
| 2.2.2 Частина друга: горизонт між реальністю і кошмарами та видимість вторинної реальності | 99 |
| 2.2.3 Частина третя: мультиплікація перспектив | 112 |
| 2.2.4 Висновки | 115 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2 | 118 |
| | 10 |

Розділ 3. ЛІТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ ГОРОРУ В ХУДОЖНІЙ АПРОПІАЦІЇ СТВЕНА КІНГА 120

| | |
|--|-----|
| 3.1. Конвергенція горору та казки | 120 |
| 3.2. Модифікація готичного мотиву лікантропії у сучасному горорі | 147 |
| 3.2.1 Лікантропія: «стара як світ, широка як час» | 151 |
| 3.2.2 Серійний вбивця: на межі міфу та дійсності | 154 |
| 3.2.3 «The Man Who Loved Flowers»: лікантроп VS серійний вбивця | 157 |
| 3.2.4. Актуалізація інтертексту: Кінговий протагоніст та ефект «психо» | 164 |
| 3.2.5 Висновки | 165 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3 | 166 |

РОЗДІЛ 4. ВИПАДКОВІСТЬ ЯК ЧИННИК ФІКЦІЙНОГО СВІТУ ГОРОРУ 170

| | |
|---|-----|
| 4.1. «Але хто пише сценарії наших життів?»: випадковість у творах Стівена Кінга | 170 |
| 4.2. «Сюжет випадковості» у романі «Відродження» | 176 |
| 4.2.1 Передісторія: зустріч перша | 178 |
| 4.2.2 Перетин: зустріч друга | 183 |
| 4.2.3 І знову перетин: зустріч третя | 188 |
| 4.2.4 Впізнавання | 191 |
| 4.1.5 Наративне пояснення: провіденційний дискурс «Відродження» | 194 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4 | 201 |
| ВИСНОВКИ | 203 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 209 |

ВСТУП

Сприйняття літературного горору постійно змінюється та еволюціонує. Як зазначає Девід Гартвелл у вступі до антології 1990 р. «Колір зла» («The Colour of Evil»), горор досяг тієї точки розвитку, коли можемо вповні оцінити його здобутки. Сучасні зарубіжні дослідження вже сформували повноціллі горор-студії, як і певним чином канон, до якого ввійшли письменники різних генерацій.

У традиції горору ХХ століття важливими залишаються імена Амброза Бірса (1842-1914), Артура Мекена (1863-1947), Абрахама Мерріта (1884-1943), Говарда Філіпса Лавкрафта (1890-1937), Ширлі Джексон (1916-1965), Енн Райс (1941-2021), Джеймса Герберта (1943-2013), Пітера Страуба (1943-2022), Клайва Баркера (нар. 1952), Адама Невілла (нар. 1969), Томаса Олде Хьовелта (нар. 1983) та інших. Та все ж центральне місце належить американцю Стівену Кінгу.

Вже протягом півстоліття твори Кінга видаються мільйонними накладками у всьому світі, на основі його творів створено комікси та графічні романи, знято десятки стрічок і поставлено декілька вистав. Стівен Кінг став феноменом популярної культури, – його справедливо називають «Королем Жахів». Він увійшов у літературу в 1965 р. після публікації оповідання «I Was a Teenage Grave Robber» у фензині «Comics Review», але став популярним через десять років після того – у 1974 р. після публікації роману «Керрі» («Carrie»). Автор понад двохсот оповідань, трьох науково-популярних книжок, а також понад шістдесяті романів, серед яких «Сяйво» («The Shining», 1977), «Протистояння» («The Stand», 1978), «Кладовище домашніх тварин» («Pet Sematary», 1983), «Воно» («It», 1986), «Мізері» («Misery», 1987), «Зелена миля» («The Green Mile», 1996) та «Під куполом» («Under the Dome», 2009), Стівен Кінг не лише зробив неоціненний внесок у розвиток горор-жанру, але й забезпечив собі місце у сучасному літературному каноні. Письменник неодноразово отримував нагороди на «Bram Stoker Award», «The Edgar Allan Poe Awards» та «International Horror Guild Award», а у 2003 р. став лауреатом премії

США в галузі літератури й отримав медаль «За особливий внесок в американську літературу». У 2015 р. Барак Обама нагородив Стівена Кінга «Національною медаллю мистецтв США», охарактеризувавши його як одного із «найпопулярніших та найбільш продуктивних авторів сучасності, які поєднують оригінальний стиль із гострим аналізом людської натури» [181].

У сучасному літературознавчому дискурсі творчість Кінга досліджується широко. На батьківщині твори письменника представлені у навчальних програмах Університету Вермонта (в ньому викладає відомий кінгознавець Тоні Меджістралі), Массачусетського університету в Емгерсті, який регулярно публікує результати наукових досліджень творів письменника та організовує відкриті лекції за його участі для студентів, та альма-матері Кінга – Університеті Мену. Активно Кінга вивчають і за межами США – як приклад слід згадати Кінгстонський і Портсмутський університети, які неодноразово організовували симпозиуми, присвячені творчості письменника.

Ключовими працями, які досліджують Кінговий горор, є такі: «Stephen King: The Art of Darkness» (1984) Дугласа Вінтера, «The Many Facets of Stephen King» (1985) Майкла Коллінгса, «The Gothic Stephen King: Landscape of Nightmares» (1987) Гарі Гопенстенда, «Landscape of Fear: Stephen King's American Gothic» (1988) Тоні Меджістралі, «Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism» (2006) Гайді Стренгелл, а також «The Modern Stephen King Canon: Beyond Horror» (2018) Патріка МакАлера та Патріка Сімпсона. Ці дослідники аналізують твори Кінга з позицій їхнього зв'язку з готичною традицією, а також відтворення у них страхів і тривог реального світу. На їхню думку, твори Стівена Кінга близькі пересічному американцеві – він пише про звичайних людей, а його читачі можуть ототожнювати себе з персонажами, співчувати їм.

Важливими є праці останніх десяти років, в яких твори автора розглянуто з позицій класичних і новітніх стратегій літературознавчого аналізу, зокрема такі: «The Linguistics of Stephen King» (2017) та «Excavating Stephen King: A Darwinist Hermeneutic Study of the Fiction» (2020) Джеймса Артура Андерсона. Крім того, новітні праці розглядають численні твори Стівена Кінга

беручи до уваги культурні, соціальні та політичні дискурси минулого та сьогодення – наприклад, «America's Dark Theologian. The Religious Imagination of Stephen King» (2018) Дугласа Коуена, «Stephen King and American History» (2020) Тоні Меджістралі та Майкла Блуїна, а також «Stephen King and American Politics» (2021) Майкла Блуїна. Водночас дослідження останнього десятиріччя ще виразніше експлікують те, як у просторі власних творів Кінг шукає відповіді на складні виклики сьогодення – війни, пандемії, непередбачуваність розвитку сучасних технологій, руйнівний вплив політичних ідеологій. Утім, у згаданих працях ми не знаходимо комплексного осмислення поетики Кінгового горору, яка б враховувала водночас і значення традиції, і характерну інтелектуалізацію його прози, що оприявнюється не лише у численних референціях до соціокультурних реалій, але й складному мереживі інтертекстуальних зв'язків із визначними творами світового красного письменства.

Інтерес до Кінга давно вийшов далеко за межі американського континенту – читачі в різних частинах світу відгукуються на його твори, адже письменник звертається до загальнолюдського, універсального досвіду. В українському літературознавстві дослідження творчості Кінга перебуває на етапі становлення. Власне горор як жанр сучасної літератури лише віднедавна почав звертати на себе увагу дослідників, хоча жанр набув чималої популярності впродовж останнього десятиліття. У 2014 р. засновано фензин «Підвал», присвячений насамперед україномовній горор-літературі. У 2018 р. з'явилася ще одна тематична платформа, спрямована на огляд зарубіжної та вітчизняної горор-спадщини – «Бабай». Дедалі частіше горор є темою публічних лекцій (Ростислав Семків про творчість Кінга; курс лекцій, присвячених доробку Лавкрафта, від мистецької книгарні «Небо»). Укладено низку тематичних збірок українського горору («Крамничка жахів», «Свині», «Підвал», «Дотик зачаєного жаху» та інші). Є і спеціалізоване видавництво «Дім химер», засноване у 2018 р. письменницьким подружжям з міста Вінниці – Вікторією Гранецькою та її чоловіком, учасником бойових дій Владом Сордом. Своєрідним підсумком зробленого є науково-популярна книга

Ростислава Семківа «Уроки Короля Жахів: Як писати горор?» (2020).

Популяризації жанру серед українських читачів сприяє робота видавництва «Клуб Сімейного Дозвілля», яке плідно перекладає та видає твори Стівена Кінга. Окрім останніх романів автора, видавництво активно публікує ранні і менш відомі твори, а також перевидає програмні твори письменника. Популярність Кінга серед української читацької аудиторії є значною, як і симпатія самого автора до українців. Кінг був одним із перших письменників, які засудили повномасштабне вторгнення російських військ в Україну. Тоді він одразу ж розірвав угоди з російськими видавництвами і дотепер заохочує західний світ до постійної підтримки Збройних сил України.

Вітчизняне літературознавство лише останніми роками демонструє виразну зацікавленість літературою горору. Свідченням цього є захищена у 2023 р. Анастасією Трофименко дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за темою «Модифікації жанру горор в українській літературі». Різні аспекти жанру вивчають Адріана Раті, Олена Вовк, Олена Божко і Артур Гудманян. Своєрідність горору Стівена Кінга є предметом дослідження Галини Чумак, Ольги Головнєвої-Коппи, Ірини Фролової, Наталі Євтушенко, Наталі Казьміної та Олександра Черевченка. Наразі здебільшого йдеться про особливості перекладу горорів Кінга, лише статті Казьміної та Черевченка мають літературознавчу спрямованість. Так, Наталя Казьміна у статті «Трансформація історії в романі С. Кінга „Буря Сторіччя“» (2008) аналізує вплив історичних подій на написання роману «Буря сторіччя» («Storm of the Century», 1999) [15]. У статті Олександра Черевченка «Стильові доміанти роману Стівена Кінга „Зелена миля“» (2017) йдеться про художньо-естетичні особливості творчого доробку Стівена Кінга та характерний для роману стильовий синкретизм [32].

Таким чином, **актуальність нашого дослідження** зумовлена запитом на визначення специфічної поетики горору культового представника жанру у зв'язку з його проблематикою, а також запитом на розширення літературознавчої рецепції сучасного горор-жанру у вітчизняній науці.

Предметом дослідження є поетика горору Стівена Кінга.

Об'єктом дослідження є прозові твори автора різних років: романи «Історія Лізі» («Lisey's Story», 2006), «Відродження» («Revival», 2014); оповідання «The Man Who Loved Flowers» (1977), «The Library Policeman» (1990) та «The Man in the Black Suit» (1994). В аналітичній частині роботи залучені й інші твори письменника (романи «Керрі», «Салимове Лігво», «Куджо», «Сяйво», «Мертва зона», «Протистояння», «Кладовище домашніх тварин», «Крістіна», «Воно», «Очі дракона», «Мізері», «Темна половина», «Нагальні речі», «Гра Джеральда», «Дівчина, яка любила Тома Гордона», «Серця в Атлантиді», «Казка», оповідання «Нічний політ», «1408», «У високій траві», новела «Таємне вікно, таємний сад», цикл «Темна вежа» та інші); коментар до них доповнює основну лінію викладу. Ключовим критерієм добору текстів була їхня репрезентативність відповідно до тематики, використання характерних, формальних прийомів, художніх засобів на різних етапах творчості письменника. Крім того, важливо було обрати ті тексти, які експлікують шляхи інтелектуалізації прози, зокрема, завдяки наявному у них мереживу інтертекстуальних зв'язків. Слід зазначити, що есеїстика та науково-популярні твори Стівена Кінга посідають важливе місце в доробку письменника і як такі, що містять міркування та узагальнення автора щодо природи горору, допомогли уточнити специфіку тем, образів, мотивів, персонажів. До розгляду залучено тексти як мовою оригіналу, так і в перекладі.

Мета дослідження полягає у визначенні специфічного поетикального інструментарію горору у романах та оповіданнях письменника у зв'язку з індивідуальною авторською моделлю та зумовлену літературною традицією жанру, специфічною американською національною історією і культурою, кризовими станами у суспільстві. Мета роботи передбачає вирішення таких завдань:

- окреслити в загальних, але присутніх рисах рецепцію Кінгового горору у літературознавстві 1980-2020-х років, виокремити ті проблемні вузли, які перебувають у центрі уваги дослідників;
- простежити основні теоретико-методологічні засади дослідження горор-текстів і сформулювати ключові теоретичні аспекти жанру;

- дослідити художній простір гетеротопії у жахах Стівена Кінга, окреслити його специфіку;
- апробувати концепцію «horror temporis» Бенджаміна Нойса на прикладі роману «Історія Лізі» й визначити специфіку темпоральності у творі;
- окреслити модифікації готичної традиції, зокрема, мотиву лікантропії у прозі Кінга та ті можливості для аналітики, які пов'язані з актуалізацією готичної образності та інтертексту в оповіданні «The Man Who Loved Flowers»;
- дослідити функціональність випадковості у провіденціальному дискурсі роману «Відродження», виокремити ті особливості наративного та онтологічного вимірів твору, які виникають у зв'язку з її актуалізацією;
- на прикладі малої прози автора дослідити конвергенції та відхилення між Кінговим горором і казкою;
- зважаючи на те, що Кінг є центральною постаттю сучасного горор-жанру, сформулювати ті поетикальні особливості його творчості, які дозволяють узагальнити трансформацію традиції у діахронії.

Методологічну базу дослідження утворюють наукові праці українських та зарубіжних дослідників горору, в яких: 1) теоретизуються різні аспекти горор-жанру (Д. Гартвелл «Темний узвіз: еволюція горору» («The Dark Descent: The Evolution of Horror», 1987), Н. Керолл «Філософія горору» («Philosophy of Horror», 1990), колективна монографія «Нові напрями в надприродній горор-літературі» («New Directions in Supernatural Horror Literature», 2018) за редакцією Ш. Морленда та ін.); 2) представлено аналітику творів С. Кінга (Д. Вінтер «Мистецтво п'тьми» («The Art of Darkness», 1982), Г. Стренгелл «Анатомуючи Стівена Кінга» («Dissecting Stephen King», 1983), Г. Гоппенстенд «Готичний Стівен Кінг: ландшафт жахів» («The Gothic Stephen King», 1987), збірка критичних есеїв за редакцією Г. Блума (2006), Д. Ковен «Темний теолог Америки Стівен Кінг» («America's Dark Theologian», 2018) та ін.); 3) визначено своєрідність типології персонажів і локусів (статті української дослідниці А. Трофименко «Жанрові особливості літератури жахів» (2021) та «Жанротвірні елементи літератури жахів» (2021)); окреслено

зв'язок горору з популярною культурою та кінематографом (А. Хас-Токаж «Горор у сучасній літературі та кіно» («Horror w literaturze współczesnej i filmie», 2011), Д. Стрінаті «Вступ до вивчення популярної культури» («An Introduction to Studying Popular Culture», 2000)); 5) розроблено методи критичного аналізу (праці М. Фуко «Слова та речі» («Les mots et les choses», 1966), «Інші простори» («Des Espace Autres», 1967) та «Наглядати й карати» («Surveiller et Punir», 1975), есе А. Бергсона «Час і вільна воля: Есей про безпосередні дані свідомості» («Essai sur les Données Immédiates de la Conscience», 1889), праця Д. Г. Лоуренса «Фантазія несвідомого» («Fantasia of the Unconscious», 1922), дослідження британських вчених Г. та М. Редфордів «Libraries, Librarians, and the Discourse of Fear» (2001), «Transformative Spaces: The Library as Panopticon» (2015) та «The Library as Heterotopia: Michel Foucault and the Experience of Library Space» (2015), монографія Г. Даннеберг «Випадковість і контрфактуальність» («Coincidence and Counterfactuality», 2008)); 6) представлено результати соціологічних опитувань (стаття Ф. Фіцсіммонса «Turning Dark Pages and Transacting with the Inner Self: Adolescents' Perspectives of Reading Horror Texts» (2018)).

Методи дослідження. У науковій роботі використано комплексний методологічний підхід, що передбачає поєднання низки літературознавчих методів дослідження, а саме: історико-літературного, біографічного, культурно-історичного, наративного, інтертекстуального, компаративного, герменевтичного, архетипного та рецептивного. Аналітика текстів здійснюється із залученням методу «close reading».

Наукова новизна дослідження. Зважаючи на те, що в українському літературознавстві вивчення творчості Стівена Кінга відбувалось спорадично, дисертаційна робота є першою спробою системного вивчення прози автора в обраній перспективі. Робота поглиблює теоретизацію горору як важливого жанру сучасної літератури. Аналіз поетики горору в романах та оповіданнях Кінга здійснено з опертям на літературознавчі та міждисциплінарні праці зарубіжної гуманітаристики, які переважно є новими для вітчизняного літературознавства, тож дослідження вводить в обіг нові плідні для

української горористики праці. Крім того, новизна дослідження визначається потребою подолання розриву між вітчизняним та зарубіжним літературознавством, адже в Україні горор-студії перебувають на етапі становлення.

Теоретичне значення дослідження полягає у тому, що його висновки та результати сприяють розвитку горор-студій у вітчизняному літературознавстві. Окреслення атрибутивних ознак горору уточнює складну природу жанру й оприявнює розмаїту взаємодію тексту та читача. Визначення особливостей поетики горору провідного представника цього жанру дає можливість зрозуміти траєкторію подальшого розвитку горору. Висловлені в роботі міркування збагачують літературознавче осмислення літературного феномену концепціями з інших галузей знань, таким чином унаочнюючи присутню важливість інтердисциплінарного дискурсу вивчення горору.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання одержаних результатів під час укладання курсів із історії та сучасної зарубіжної літератури й підготовки спецкурсів із популярної літератури та горору зосібна у вищій школі, а також при розробці програм, спрямованих на залучення творів популярної літератури до освітнього процесу в середній школі. Висновки щодо художньо-стильових особливостей прози Кінга можуть бути використані при перекладі його творів українською та підготовці коментарів для читачів.

Особистий внесок здобувача. Усі результати дослідження отримані дисертанткою особисто, всі статті написані одноосібно.

Апробацію результатів дослідження здійснено у доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях: 1. Всеукраїнська конференція «Мова. Література. Реальність» (29-30 жовтня 2020 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 2. Всепольська наукова конференція «Fantastyka, Fantazmaty, Imaginaria» (13 грудня 2020 р., Ягеллонський університет, дослідницький центр «Facta Ficta»); 3. Конференція американської Асоціації поп-культури (4 червня 2021 р.); 4. «Мова, література, переклад у комунікативному просторі сучасного

світу» (4-5 листопада 2021 р., Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 5. Всепольська наукова конференція «Pop/kultura» (26 липня 2022 р., Ягеллонський університет, дослідницький центр «Facta Ficta»); 6. «Нові виміри сучасних філологічних досліджень: міждисциплінарний підхід» (10-11 листопада 2022 р., Навчально-науковий інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 7. Всеукраїнська наукова онлайн-конференція «Література як семіотичний ресурс культури» (2-3 лютого 2023 р., Дніпровський національний університет ім. Олеся Гончара); 8. VII Всеукраїнські наукові читання «Філологія ХХІ століття: нові дослідження і перспективи» (6–7 квітня 2023 р., Навчально-науковий інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка).

Публікації. За результатами дослідження було опубліковано 4 статті, у тому числі 1 – у зарубіжному фаховому філологічному часописі.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел, який налічує 207 позицій.

РОЗДІЛ 1. ГОРОР І ТВОРЧІСТЬ СТІВЕНА КІНГА У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ 1980-2020-Х РОКІВ

1.1. Рецепція горор-оповідань та романів Стівена Кінга у літературознавстві 1980-2020-х років

1.1.1 З історії кінгівських студій

Перші дослідження, присвячені Кінгу, з'явилися всередині 1970-х років після публікації дебютного роману письменника – «Керрі» («Carrie», 1974), але розбудова повноцілних кінгівських студій припадає на наступне десятиліття. Розглянемо ключові і важливі для вирішення завдань дисертаційної роботи праці 1980-2020-х років.

Перше ґрунтовне дослідження здійснив Дуглас Вінтер [195]. У розвідці «Stephen King: The Art of Darkness» (1984) Вінтер зосередився на художніх творах та документальній книзі автора «Танок смерті» («Danse Macabre», 1981). Дослідник дійшов висновку, що за «картонними масками» монстрів письменник сховав справжні обличчя реальності. Зняття цих масок демонструє, що засоби контролю, які створило людство, – наука, релігія чи цивілізація – є не менш штучними, ніж власне самі маски, адже вони так само не позбавляють людину ані первинних страхів, ані тривоги. Слід зазначити, що праця Вінтера містила єдине на той момент інтерв'ю письменника з коментарем щодо закладених ним смислів у романі «Кладовище домашніх тварин» («Pet Semetary»¹, 1983).

У тому ж таки 1984-му була опублікована збірка есеїв «Fear Itself: Horror Fiction of Stephen King» за редакцією Тіма Андервуда та Чака Міллера [188]. Як і Вінтер, автори есеїв (серед них – колишній викладач Стівена Кінга Бертон Гатлан, знакові для жанру імена – письменники Пітер Страуб та Алан Райан) зосередилися на великій і малій прозі Кінга. Предметом дослідження є різні

¹ Неправильне написання слова «semetery» у назві роману потребує експлікації. На таке написання письменника надихнув знак на справжньому кладовищі, розташованому поблизу його старого будинку, тож орфографічну помилку збережено автором навмисно. Водночас вважаємо, що таке написання перегукується з семантикою твору, оскільки люди та тварини поховані на зображеному у творі кладовищі не знаходять вічного спокою. Відтак назва твору перегукується з його семантикою.

аспекти новаторського письма амбітного автора (приміром, специфічні локуси), а також його зв'язок із традицією жанру (зосібна через звернення до міфологічних і готичних мотивів). Вступ до книги написав Кінг; у ньому він розповів історію свого становлення як автора горорів.

Одним із засновників кінгівських студій справедливо вважають Майкла Коллінгса. У 1985 році він уклав угоду з «Starmont House» (невеличким видавництвом, яке спеціалізувалося на огляді науково-фантастичної літератури). Результатом стала публікація праці «The Many Facets of Stephen King». У ній Коллінгс зазначає, що до 1985 року критичні огляди, присвячені доробку Стівена Кінга, дотримувались хронологічного принципу, не беручи до уваги той факт, що послідовність публікацій творів не відображала послідовності їхнього написання. Коллінгс зосередився на проблемі тематизації творів. Застосовуючи компаративний метод, дослідник з'ясував те, яким чином автор розв'язує той чи інший проблемний вузол у творах, написаних у різні роки. У центрі уваги дослідника – серед іншого – зображення так званих «поганих» місць і готичних монстрів [68, с. 1-4]. У 1985 році з'явилася ще одна праця Майкла Коллінгса – «The Shorter Works of Stephen King», яка дотримується того ж підходу, але за цим разом об'єктом дослідження є лише мала проза автора [69].

Важливою подією в історії кінгівських студій вважають появу у 1985 році періодичного видання «Castle Rock: The Stephen King Newsletter». Ним відпочатково опікувалася Стефані Леонард – секретарка Стівена Кінга. «Касл-Рок» не лише відобразив запит на глибше розуміння творів Кінга, але й мав задовольнити потребу у критичному вивченні творів автора. Впродовж чотирьох років на сторінках видання публікувалися критичні огляди Кінгових творів, написані провідними дослідниками (серед них уже згаданий Дуглас Вінтер), художні та публіцистичні твори автора («Dolan's Cadillac» (1989) та «The Politics of Limited Editions» (1985)). Крім того, вийшла друком стаття дружини Кінга – Табіти, в якій вона розповіла про співпрацю з чоловіком [127].

У 1985 році за редакцією Тіма Андервуда і Чака Міллера була опублікована збірка «Kingdom of Fear», присвячена не лише творам Кінга, але й

їхнім екранізаціям [122]. У центрі уваги дослідників – міфологічні структури та провідні мотиви (мотив допфельгангера – один із них), специфіка художнього моделювання психології персонажів. Автори колективної праці залучають до аналізу і ті Кінгові твори, які не належать до жанру жахів. Вступне слово до збірки написав Кінг, а серед авторів не лише представники кінгівських студій, але й визнані представники горор-жанру (Ремсі Кемпбелл, Роберт Блох та ін.).

У 1987 році дебютував ще один впливовий кінгознавець Гарі Гоппенстенд зі збіркою есеїв «The Gothic Stephen King: Landscape of Nightmares» [184]. У центрі уваги – алегоричність Кінгового горору, а саме – його властивості відображати соціо-культурні чинники доби. Водночас збірка містить чимало аналітики, присвяченої зіставленню творчості Кінга з творами його попередників, зокрема, представниками готики. Як зазначає Гоппенстенд, у таланті Кінга має бути щось дійсно «величне», що сприяло популярності горору не лише у літературно-художній справі, а й кінематографі, телебаченні та навіть коміксах. Гоппенстенд називає це «ефектом засліплення» (англ. *dazzle effect*). Він також звертає увагу на «міф про автора» як складову успіху Кінга, порівнюючи його із культом, який свого часу супроводжував горор-письменників Едгара Алана По, Амброза Бірса та Говарда Лавкрафта [184, с. 1-19]. Кінг залишається вірним характерним мотивам своїх горорів, використовуючи впізнавані елементи (будинки з привидами, образи вампірів та перевертнів), адаптуючи їх до емоційних потреб аудиторії. Окрему увагу Гоппенстенд приділяє тим культурним функціям, які притаманні горор-літературі. На думку дослідника, горор – це система переконань, яка, можливо, діє так само, як релігія та забобони, а Стівен Кінг, як ніхто інший, відчуває цю «ірраціональну раціональність» жанру [184, с. 9]. Тож зміст Кінгових жахів є алегоричним і символічним водночас. Автор працює у двох площинах – меншій, пов'язаній з особистістю, та більшій, яка відтворює культурні страхи.

У 1988 році Тоні Меджістралі опублікував не менш вагому книгу «Landscape of Fear» [133]. Найбільше про її актуальність свідчить відгук самого Стівена Кінга – за словами письменника, Меджістралі сприяв «вписуванню» його творчості у загальний літературний контекст і залученню його творчості

до розмови про «високу» культуру. Тож варто зупинитись на ключових ідеях дослідника. На думку Меджістралі, Кінг переконаний у тому, що зло існує всередині людини, соціальних і політичних інститутах, у всьому людському загалом – і це пов'язує твори сучасного письменника з літературними традиціями американської готики. З'ясування зв'язку Кінга з літературою XIX ст. потребує особливої уваги з кількох причин. По-перше, це дозволяє визначити місце Кінга в американській літературній традиції. По-друге, є важливим контекстом для окреслення світоглядних домінант письменника. Будинки з привидами Аллана По та Натаніеля Готорна, а також символічні ліси разом із підземеллями Германа Мелвілла – це класичні «Сяйво» («The Shining», 1977) та «Кладовище домашніх тварин» («Pet Sematary», 1983) Стівена Кінга. Особливо Меджістралі цікавить те, що поєднує Кінга з Готорном. Кінг фіксує мову, місцевий колорит та звичаї штату Мен. Подібно до того, як Готорн повертався до Массачусетса, Кінг повертається до Мену: обидва розуміють, що універсальні теми великої літератури – людський гріх, страх і витривалість – можна правдиво передати лише описуючи те, що відомо митцю з власного досвіду. Меджістралі висновує: Кінгові герої розпочинають подорож до моральної цілісності, лише переживши найтривожніші зустрічі зі злом, як-от у «Талісмані» («The Talisman», 1984) чи «Кладовищі домашніх тварин» («Pet Sematary», 1983). Відбувається це з тих самих причин, що й у творах XIX століття: подорож – чи на захід сучасною Америкою, чи вниз за течією Міссісіпі або у таємничі ліси Нової Англії сто років тому – є подорожжю у глибини самого себе. Молоді герої Кінга, так само як герої Натаніеля Готорна або Марка Твена, дізнаються, що справжнє моральне вдосконалення відбувається лише у протистоянні пільмі, а не її уникненні.

1990-і роки започаткували новий етап науково-критичного дослідження прози Стівена Кінга. Відтоді дедалі частіше з'являються розвідки компаративного характеру. Варто згадати про класичну натепер працю Лінди Бедлі «Writing Horror and the Body: the Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice» (1996) [40]. Аналізуючи твори трьох найвизначніших авторів жахів – Стівена Кінга, Клайва Баркера та Енн Райс, Бедлі викристалізовує тезу про те,

що література жахів описує нове розуміння людиною самої себе. Крім того, зважаючи на інтерес сучасної культури до категорії тілесності, який з роками лише зростає, у полі зору Бедлі знаходяться також проблеми гендеру, сексуальності та фемінізму.

Про репрезентацію жіночих образів у творах Кінга йдеться у новаторській розвідці Кетлін Лант і Тереси Томпсон 1998 року «Imagining the Worst: Stephen King and the Representation of Women» [103]. В її осерді – питання жіночої та чоловічої влади, стереотипізація пов'язаності жіночого начала зі злом, проблема тлумачення образу матері. Дослідження скероване назагал до тих питань, які протягом тривалого часу залишалися поза увагою дослідників, бо замовчувалися і в американській культурі – страхи, тривоги та нав'язливі ідеї, що їх пов'язували із жіночою статтю.

У 1999 році вийшла збірка есеїв за редакцією Гарольда Блума [176]. Втім, у вступі американський теоретик, дослідник літератури прямо говорить, що сам факт написання цієї збірки є свідченням «падіння» цілого покоління американських читачів і що «Кінг запам'ятається як соціологічний феномен, як образ смерті грамотного читача» [176, с. 3]. Блум висловлює жаль з приводу популярності Кінгових творів, бо переконаний, що «тріумф Кінга – це велика емблема промахів американської освіти» [176, с. 2]. В очах Блума твори автора не заслуговують на увагу дослідника, а той факт, що вже існує така кількість присвячених йому аналітичних праць, свідчить про занепад американської літератури, якою ми її знаємо. У той сам час автори есеїв доводять зворотне – твори Кінга гідні науково-критичного осмислення. Фантастичні елементи лише приховують від читача цілком реальні тривоги, з якими він (читач) має справу щодня, а інтертекстуальне мереживо творів письменника свідчить про глибоке переосмислення ним знакових творів світової літератури.

На початку 2000-х років з'являється ціла низка праць, присвячених циклу «Темна Вежа» («The Dark Tower», 1982-2004). Вони переконують, що написані Кінгом твори вкладаються в одну цілісну систему, один всеохопний художній всесвіт, центральне ядро якого становить згадана книжкова серія. До такого узагальнення критиків заохочував і коментар автора: «Я приходжу до

розуміння того, що світ Роланда насправді містить усі інші світи, які я створив» [185]. Ба більше, за підтримки письменника у 2004 році Бев Вінсент публікує працю «The Road to The Dark Tower: Exploring Stephen King's Magnum Opus» (Стівен Кінг особисто виклав авторові логіку функціонування всесвіту «Темної Вежі»), в якій аналізує послідовно кожний том серії, простежуючи зв'язки «Темної Вежі» з іншими романами Кінга, як-от «Протистоянням» («The Stand», 1991), «Безсонням» («Insomnia», 1994) та «Серцями в Атлантиді» («Hearts in Atlantis», 1999).²

У 2006 році виходить праця, яка стане класичною, – «Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism» Гайді Стренгелл [179]. Стренгелл досліджує авторську літературно-художню модель жахів і з'ясовує місце письменника у літературній традиції. За Стренгелл, Кінг використовує класичну готичну образність задля розкриття сучасних фобій людини. Приміром, покликаючись на репресовану сексуальність вампіра або ж роздвоєну ідентичність перевертня, Кінг досліджує питання індивідуальних і колективних одержимостей. Як зазначає Стренгелл, Кінг віддає своїх порядних і назагал хороших персонажів на поталу байдужих зовнішніх сил і демонструє, наскільки їхнє виживання залежить від їхнього морального духу та готовності взяти на себе відповідальність за ближніх.

2009 рік відзначився ще однією знаковою розвідкою Тоні Меджістралі. У «Stephen King: America's Storyteller» він досліджує «питомий американський досвід, який виходить за расові, вікові та класові межі» [134]. Меджістралі залучає біографічний метод, окреслюючи ті чинники, які вплинули на творчість Кінга, – від звичаїв рідного містечка у штаті Мен до читацької обізнаності письменника. У центрі уваги Меджістралі й американські соціальні інститути – школа, церква, уряд, карна система та громади невеликих міст, які слугують тлом художнього моделювання автора. На думку вченого, творчість Кінга має виразний політичний вимір – коли йдеться про уподібнення соціальних

² Пізніше, у 2009 р. з'явиться «The Good, the Bad, and the Ugly: Eight Secondary Characters from the Dark Tower Series» – продовження попередньої праці Бена Вінсента. У ній окреслено важливість другорядних персонажів.

інститутів в'язницям. У постакаполіптичних творах Кінг звертається до ідеї краху цінностей, він також розбудовує можливі сценарії їхнього впорядкування. Дослідник переконує у вмінні Кінга створити справжній національний портрет Америки, навіть якщо такий портрет не завжди «пасує для Національної галереї чи Білого дому, адже розкриває історичні та культурні вади і шрами». Кінг описує трансцендентні, унікальні риси американського суспільства [134, с. 9]. Вартує окремо зазначити на розділі, присвяченому «Сяйву» («The Shining», 1977) та його однойменній екранізації Стенлі Кубриком, а також міні-серіалу самого Стівена Кінга. Меджістралі акцентує на різних тлумаченнях проблеми класу, раси та статі – проблемах, які перетворили Кінгові твори на критику Америки минулого й сьогодення.

Починаючи з 2010-х років, у кінгівських студіях спостерігаємо тенденцію до поєднання класичних і новітніх стратегій аналізу. Наприклад, Клотільда Ланде у «Stephen King as a Postmodern Author» (2012), досліджуючи роман «Темна половина» («The Dark Half», 1989) та повість «Таємне вікно, таємний сад» («Secret Window, Secret Garden», 1990) [124], пропонує прочитання творчого доробку Стівена Кінга як літературної рефлексії про художню особистість письменника та про красне письменство, водночас демонструючи, що жахливі описи Кінга не обов'язково включають фантастичні елементи. Тож дослідниці ще раз доводять – своєю популярністю серед читачів Кінгові твори завдячують не лише художній образності.

У 2015 році за редакцією Філіпа Сімпсона та Патріка Макаліра було видано книгу «Stephen King's Contemporary Classics: Reflections on the Modern Master of Horror» [172]. До збірки ввійшли есеї, які аналізують твори, написані після 1995 року. Обрана авторами дослідницька оптика є новаторською для кінгівських студій. Дженніфер Л. Міллер вивчає роман «Під куполом» («Under the Dome», 2009) і доходить висновку: «...різні оповідні, прийоми використані в романі, створюють історію, яка ускладнює бінарні відмінності між правильним і неправильним, кидає виклик поширеному погляду на романи Кінга як на гру моралі, де добро однозначно перемагає зло» [172, с. 28]. Натомість Майкл Перрі досліджує роман «Острів Дума» («Duma Key», 2008) з огляду на те, чим є

метаоповіді про мистецтво, а Міка Еловаара аналізує Кінга не як невидимий авторський голос, а як реальну людину, яка бере участь у конструюванні сучасних соціальних дискурсів.

У 2016-му виходить знакове дослідження «Teaching Stephen King» Алісси Бергер [58]. У центрі уваги – використання Кінгом тропів горор-жанру та образів-архетипів (вампіра, перевертня та привида). Чимало уваги приділено аналізу тих творів, які безпосередньо покликаються на жахи американських реалій (як-от «шкільні» оповідання Стівена Кінга), а також дослідженню серійних видань, електронних книг і графічних романів. Праця отримала чимало позитивних відгуків від провідних кінгознавців. На думку Патріка МакАліра, представлений всебічний аналіз значного корпусу творів Кінга, зокрема, його останніх романів, «допомагає подоланню прогалів у наукових дослідженнях» [58].

Новаторською є праця Джеймса Артура Андерсона «The Linguistics of Stephen King» (2017) [36]. Серед методологій, які були застосовані під час проведення аналізу, – марксистська, феміністична та психоаналітична критика, лінгвістичні теорії Людвіга Вітгенштейна, Фердинанда де Соссюра, Джона Ленгшо Остіна та Джона Серля, структуралізм, семіотика, деконструктивізм і постструктуралізм, включаючи теорії Жана Бодрійяра, Жака Дерріда, Жан-Франгуа Ліотара, Цветана Тодорова та Ролана Барта. І хоча основна частина праці містить ретельний лінгвістичний аналіз, за потреби дослідник залучає біографічні відомості з життя Стівена Кінга. Андерсон висновує, що художню літературу жахів можна розглядати як металінгвістичний «перформатив», який лежить в основі всіх творів Стівена Кінга.

Дуглас Ковен у «America's Dark Theologian. The Religious Imagination of Stephen King» (2018) звертається до ідеї страху як генези релігійної уяви; на думку дослідника, горор утримує зв'язок із релігією більше, ніж будь-який інший жанр [72]. За Ковеном, значна кількість Кінгових романів і оповідань не лише торкається релігійних тем переконливо та витончено – релігійні питання займають центральне місце в численних і різноманітних «світах» автора. Тож, розглядаючи такі твори, як «Керрі» («Carrie», 1974), «Мертва зона» («Dead

Zone», 1979), «Сяйво» («The Shining», 1977) та «Під куполом» («Under the Dome», 2009), це дослідження фокусується на тому, яким чином велика та мала проза одного з найвизначніших майстрів горору звертається до релігійної уяви. Хоча чимало дослідників переконує у тому, що страшні історії так чи інакше функціонують радше як аргументи на користь секуляризації, Ковен вважає, що Кінгові твори не мають на меті відобразити кінець релігійної віри, якою ми її знаємо, а якраз навпаки. Жахи демонструють амбівалентність релігійних традицій, вірувань і практик, в які людство все ще глибоко занурене та від яких не бажає відмовлятися.

У 2019 році з'являється праця «The Modern Stephen King Canon: Beyond Horror» за редакцією Філіпа Сімпсона. Це власне аналітика, яка скеровує до мало досліджених творів Кінга [172]. Мері Фіндлі звертається до жіночих персонажів у контексті так званого «жіночого ренесансу» (Кінгові твори середини 1990-х років) та новіших творів, постулюючи думку про те, що автор відходить від зображення сильних жіночих голосів [172, с. 45-58]. Кімберлі Біл також зосереджується на «жіночій трилогії» Кінга – романах «Гра Джеральда» («Gerald's Game», 1992), «Долорес Клейборн» («Dolores Claiborne», 1992) і «Роуз Меддер» («Rose Madder», 1995) – разом з тим з не меншим інтересом вивчає жіночі голоси як до, так і після публікації цих трьох ключових романів. У центрі уваги Біл – проблеми домашнього та сексуального насильства. Дослідження Клотільди Ланде присвячене своєрідності постмодерністського тлумачення образу диявола. На її думку, Кінг звертається до образу Фауста Гете та біблійного Йова, використовуючи їх як «mise en abyme» сучасної Америки з її недавніми травмами (зокрема, 11 вересня та війни в Іраку). У Кінгових творах трансакційні, капіталістичні угоди постають алегорією угоди з дияволом [172, с. 33-44]. Крім того, один із розділів скеровує до «Трилогії Білла Годжеса» («Bill Hodges Trilogy», 2014-2018). Ребекка Фрост порівнює двох найжорстокіших антагоністів Кінга, які з'являються у творах, написаних з різницею у майже двадцять років, – Нормана Деніелса та Брейді Хартсфілда. Уявлення Кінга про цих персонажів, їхнє віддзеркалення один одного відображають страхітливую перспективу, яка свідчить про незначні зміни на краще у питанні чоловічого

насильства. Філіп Сімпсон доходить висновку: автор деконструє та деміфологізує сучасні уявлення про серійних убивць, характерні для американської масової культури, проте оповідь завершується їхньою реміфологізацією.

У 2020 році Тоні Меджістралі та Майкл Блуїн видають «Stephen King and American History» [136]. Фактично у розвідці зроблено спробу окреслити місце масової культури та Кінгових творів зосібна у сучасних суспільних дискурсах. Так, праця досліджує метанаративи та альтернативні історичні сценарії, які протистоять руйнівним моделям американського минулого. Меджістралі та Блуїн стверджують, що, зображаючи американську історію як «приречений цикл жадібності та насильства», Кінг піднімає низку важливих питань, а саме: хто має право творити історію, як людина розуміє свою роль у історії, як уникнути повторення помилок минулого? За приклад дослідники наводять роман «Кладовище домашніх тварин» («Pet Semetary», 1983), який немов долає прогалини, котрі розділяють сучасну цивілізацію та минуле, індіанську міфологію та культурне привласнення. Ще один знаковий роман Кінга – «Сяйво» («The Shining», 1977) – звертається до «кривавих уламків» американської історії: від геноциду корінних американців до «брудних воєн» кінця XX століття. Натомість такі твори, як «Серця в Атлантиді» («Hearts in Atlantis», 1999) і «Ловець снів» («Dreamcatcher», 2001), містять чимало покликань на війну у В'єтнамі – саме історія цієї війни, на думку дослідників, перетворила Стівена Кінга на хронікера жахів сучасної Америки. Тож Меджістралі та Блуїн постулюють тезу про те, що проблеми, про які говорить Кінг у контексті конкретного містечка штату Мен, представляють мікрокосм, тісно пов'язаний з культурною та економічною історією всієї країни.

Джеймс Артур Андерсон у «Excavating Stephen King: A Darwinist Hermeneutic Study of the Fiction» (2020) розробляє концепцію дарвіністської герменевтики – критичного інструментарію, який синтезує еволюційну психологію, нейронауку, біологію та літературний дарвінізм, поєднуючи їх з традиційними критичними теоріями, включаючи структуралізм, наратологію, семіотику та лінгвістичний аналіз [35]. За Андерсоном, літературний дарвінізм

може пролити світло на те, чому певні історії не лише сприймаються читачем, але, по суті, мають властивість ставати частиною колективної свідомості та масової культури.

Праця Майкла Блуїна «Stephen King and American Politics» (2021) скеровує до специфіки відображення у творах Стівена Кінга американських політичних дискурсів [49]. Огляд корпусу текстів оприявнює широке коло питань, включаючи вихід США з Бреттон-Вудської угоди у 1971-1972 роках, розвиток пізнього капіталізму, доктрину Буша-Чейні та сучасний популізм. На думку Майкла Блуїна, дослідження художнього світу горор-романів Стівена Кінга вимагає занурення у політичну й економічну проблематику творів. Дослідника цікавить, яким чином, з одного боку, антиполітичне реноме Кінга підтверджує постійне зростання демофобії після 1960-х років, з іншого боку, як Кінг демонструє інтерес до політичних питань сучасного американського суспільства. За Блуїном, доробок Кінга відображає політичний неспокій і напруженість у межах інституційної політики – як приклад дослідник наводить романи «Томмінокери» («The Tommyknockers», 1987) та «Серця Атлантиди» («Hearts of Atlantis», 1999). Водночас відмова від егалітарних проєктів на кшталт Нового курсу та Великого суспільства на користь стратегій, спрямованих на розвиток бізнесу, а також звернення до економіки як методу досягнення консенсусу, як зауважує Блуїн, наповнює тексти Кінга антикапіталістичною семантикою. Дослідник підсумовує: чимало текстів викликають «політичне перенасичення» – цей фундаментальний парадокс проливає світло на «подвійні» імпульси, характерні для творчого доробку Стівена Кінга.

Ми зосередились лише на тих працях, які дозволяють простежити траєкторію насамперед літературознавчого осмислення горору 1980-2020 років. Слід також зазначити, що за ці ж сорок років кінгознавчих студій з'явилася значна кількість книг поп-культурного характеру – «путівники» творчістю Кінга (та навіть коміксами, відео-іграми, кіно і теле-адаптаціями), порадики для вивчення його творчості, збірки інтерв'ю з автором і його близьким оточенням, колекційні ілюстровані видання, книги-вікторини, біографії тощо.

1.1.2 Український дискурс кінгівських студій

В Україні кінгівські студії наразі перебувають на етапі становлення. Йдеться про поодинокі статті, здебільшого лінгвістичної та перекладознавчої спрямованості.

Ірина Фролова у статті «Відтворення реалій роману С. Кінга “Країна розваг” в українському та російському перекладах» зосереджується на одній із головних труднощів, з якими стикаються перекладачі Кінгових творів, – перекладі реалій, які не мають прямих еквівалентів у мові перекладу [28]. Метою статті Наталі Євтушенко «Відтворення безеквівалентних граматичних одиниць як перекладацька проблема (на матеріалі перекладу роману С. Кінга “It”)» є зіставлення англійських безеквівалентних граматичних одиниць і їхніх відповідників в українськомовному перекладі роману Кінга «Воно» («It», 1986) [12]. Натомість Галина Чумак у статті «Особливості відтворення американських реалій в українських перекладах Стівена Кінга» розглядає функції американських реалій у романі «Історія Лізі» («Lisey’s Story», 2006) і збірці оповідань «Коли впаде темрява» («Just After Sunset», 2008) та аналізує способи їхнього перекладу українською мовою [31]. Схожою є мета Ольги Головнєвої-Коппи у статті «Лексичні засоби створення страху та збереження їх під час перекладу» [10]. Фокусуючись на аналізі роману «Воно» («It», 1986) та збірці оповідань «Коли впаде темрява» («Just After Sunset», 2008), дослідниця виділяє найбільш вдалі трансформації для перекладу лексики жанру жахів.

Станом на сьогодні лише розвідки Наталі Казьміної та Олександра Черевченка мають літературознавчу спрямованість. Наталя Казьміна у статті «Трансформація історії в романі С. Кінга „Буря Сторіччя“» аналізує вплив історичних подій на написання цього твору («Storm of the Century», 1999) [14]. Олександр Черевченко у статті «Стильові домінанти роману Стівена Кінга „Зелена миля“» розглядає художньо-естетичні особливості творчого доробку митця, визначає постмодерністські особливості твору, а також окреслює його стильовий синкретизм [30].

У 2020 році Ростислав Семків, автор книжок «Як писали класики» та «Як читати класиків», видав науково-популярну працю «Уроки Короля Жахів: Як писати горор?», в якій на прикладі творчості Кінга проаналізував закони функціонування горору [26]. Він розмірковує над проблемою Кінгового канону. Крім того, з'ясовуючи поетикальні особливості творів Стівена Кінга, Семків обґрунтовує необхідність критичної концептуалізації його творчості. Дослідник не оминає увагою теоретичні аспекти горору, зокрема, звертається до Кінгових книжок «Танок смерті» («Danse Macabre», 1981) та «Про письменництво» («On Writing», 2010). Крім того, літературознавець надає короткий огляд історії горор-студій, зосереджуючи увагу на психоаналітичному підході – приміром, Семків досліджує співвідношення жанрової проблематики творів Кінга та ідей Серена К'єркегора, Фрідріха Ніцше, Жака Лакана та Зигмунда Фрейда.

Маємо підстави вважати, що останніми роками вітчизняне літературознавство демонструє виразну зацікавленість літературою горору. Свідченням цього є захищена у 2023 році Анастасією Трофименко дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за темою «Модифікації жанру горор в українській літературі».

Наша робота є, з одного боку, однією із перших в українському літературознавстві спроб осмислити феномен горору Кінга, з іншого – продовжує розвивати напрацювання горор-студій на новому матеріалі.

1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження

1.2.1 Теорія горору в літературознавстві

Початок теоретизації горору пов'язуємо з 1939 роком, коли видання «Арктем Гаус» опублікувало «Надприродний жах в літературі» («Supernatural Horror in Literature») Говарда Філіпса Лавкрафта як частину «The Outsider and Others». Того ж року Джон Кемпбелл заснував часопис «Невідоме» («Unknown»), який став своєрідним естетичним «проривом» для традиційної літератури жахів і заохотив появу певних напрямів літератури психологічного жаху.

Говард Філіпс Лавкрафт, у прихильності до якого часто зізнавався Стівен Кінг, назвав страх «первісним відчуттям». Шукаючи першоджерел його появи, Лавкрафт дійшов висновку, що страх, подібно до відчуття тривоги, є функціональним адаптивним механізмом, настільки ж давнім, як і витоки релігійного мислення [132]. Невідомі сили, непередбачувані природні явища та забобони з давніх-давен слугували невичерпним джерелом таємничого та невідомого, викликаючи у свідомості наших пращурів відчуття страху.

Це пояснює той факт, що чимало досліджень, присвячених горор-жанру, зосереджується саме на його генезі та відшукує елементи горору у зразках античної літератури (творах Софокла та Арістотеля), середньовічної літератури (приміром, англосаксонському епосі «Беовульф») та літературі Відродження («Божественній комедії» Данте Аліг'єрі чи драматургії Вільяма Шекспіра). Прагнення дослідників відшукати витоки горору відбуваються і в часи так званого «горор-буму»³ у 1970-1980 роках. Власне тоді ж було започатковано історичний підхід, який разом із психоаналітичним, стали основними підходами у вивченні жанру горору.

Більшість прихильників історичного підходу точкою відліку жанру вважають публікацію роману «Замок Отранто» («The Castle of Otranto», 1764) Горація Волпола, а готичну літературу назагал – попередницею сучасних горор-творів. Окрім Волпола, слід згадати й про такі класичні зразки готики, як «Франкенштейн» Меррі Шеллі («Frankenstein; or, The Modern Prometheus», 1818), «Дракула» Брема Стокера («Dracula», 1897), «Удольфські таємниці» Енн Редкліф («The Mysteries of Udolpho», 1794) та «Чернець» Метью Ґрегорі Льюїса («The Monk: A Romance», 1796). Якщо говорити про американську літературу, засновником жанру вважають Едгара Алана По.

Творчість згаданих письменників надихає авторів сучасного горору. Водночас звернення до текстів попередніх літературних епох виявляється важливим аспектом критичного осмислення жанру, адже дозволяє простежити

³ 1970-1980 рр. відзначились особливою активністю у розвитку горор-жанру – значною кількістю публікацій літературних творів і коміксів, виходом стрічок, а також появою низки нових вагомих досліджень.

вплив попередників, відшукати спільні орієнтири, популярні жанрові моделі та побудувати таку концепцію горору, яка здатна спрогнозувати перспективи його подальшого розвитку. Як приклад праць, які дотримуються історичного підходу в дослідженні горору, можна назвати «Темний узвіз: еволюція горору» («The Dark Descent: The Evolution of Horror», 1987) Девіда Гартвелла [96] та «Невимовний жах: історія надприродного горору» («Unutterable Horror: A history of Supernatural Horror», 2014) Сунанда Джоші [112]. Остання аналізує окремі елементи горору, починаючи ще від часів античності. Значну частину історичного осмислення жанру презентують вступи до тематичних антологій. Яскравим прикладом є «The Penguin Book of Horror Stories», в якій Джон Каддон також відшукує витоки горору ще у зразках античної літератури [73].

Горор-письменників другої половини ХХ ст. цікавлять соціальні, культурні та історичні реалії – війни, розвиток технологій, відкриття у психології. Стівен Кінг, Енн Райс, Пітер Страуб, Клайв Беркер, Роберт Блох – яскраві представники цієї повоєнної генерації. Розширення тематики горор-творів вплинуло і на специфіку критичного осмислення жанру. Власне на цьому етапі було сформовано другий провідний підхід у вивченні жахів – психоаналітичний.

Прихильники психоаналітичного підходу спираються на есеї «Жахливе» («Das Unheimliche», 1919) Зигмунда Фрейда. Головною метою таких студій є аналіз «репресованих» станів, які у горор-жанрі «маскуються» під виглядом монструозних істот. Наприклад, можна згадати про «Пишучи жахи та тіло» («Writing Horror and the Body», 1996) Лінди Бедлі, в якій дослідниця розглядає творчість Стівена Кінга, Клайва Баркера та Енн Райс значною мірою з опорою на ідеї фрейдистської та пост-фрейдистської психоаналітики [40]. Праця «Нові напрями в надприродній літературі жахів» («New Directions in Supernatural Horror Literature», 2018) за редакцією Шона Морленда так само містить низку статей, які аналізують горор крізь призму психоаналітичної теорії [148]. У збірці «Bloom's Modern Critical Views», присвяченій Стівену Кінгу, Клер Хенсон відштовхується від психоаналітичних теорій, але окрім Зигмунда Фрейда, в полі її зацікавлення з'являються також теорії, запропоновані Жаком Лаканом і

Юлією Крістевою; страх сприймається як щось, що лише намагаються приборкати [176].

Дослідники також фокусується на горорі як на суто афективному жанрі. Першим на афективності горору наголошував ще Говард Філіпс Лавкрафт. На думку письменника, оцінювати жанр слід «не за авторським задумом або сюжетною механікою, а саме за емоційним рівнем...» [132, с. 8]. Широковідомим осмисленням цього аспекту є концепція, сформульована на початку 1990-х Ноелем Керролом і викладена у книзі «Філософія горору, або парадокси серця» («The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart», 1990) [60]. Американський мистецтвознавець пропонує естетичний підхід до розуміння природи жаху та у суперечці з психоаналізом формулює теорію парадоксів.⁴

Усі три підходи до вивчення горору актуальні дотепер, адже поглиблюють розуміння природи жанру, а також пропонують дієві інтерпретаційні моделі аналізу горор-текстів. Далі, з опертям на міркування Дугласа Вінтера, Джона Каддона, Філіпа Фітцсімонса та Джека Моргана, охарактеризуємо атрибутивні ознаки горору.

1.2.2 Атрибутивні ознаки жанру

У зарубіжному літературознавстві критичні праці, присвячені горору, почали з'являтися у 1940-х роках. Відтоді було запропоновано різні визначення жанру. За Оксфордським словником, горор – «вид художньої оповіді, спрямований на те, аби викликати переляк у читачів» [41, с. 357]. У «Вступі до вивчення популярної культури» (2000) Домінік Стрінаті називає горор жанром, «який викликає дискомфорт і тривогу, що їх доводиться притлумлювати в процесі читання» [181, с. 82]. Авторитетному укладачеві словника літературознавчих термінів Джону Каддону належить цілком суголосна

⁴ За Керролом, парадоксальність горор-жанру полягає у його привабливості для читачів власне через свою здатність викликати відторгнення («repulsion»). Загальна зацікавленість жанром пов'язана з прагненням людини до пізнання та з процесом співучасті у розкритті таємниці, пошуком доказів на користь її існування. Крім того, дослідник наголошує на когнітивній привабливості горор-творів, а саме – на можливості пережити почуття страху.

дефініція: «Горор – зразок художньої прози змінної довжини [...], який шокує або навіть лякає читача чи, можливо, викликає відчуття огиди або ненависті» [74, с. 388].

Коректність сформульованих вище дефініцій підтверджують спостереження інших практиків і теоретиків жанру. Джек Салліван в «Енциклопедії горору та надприродного» сформулював тезу про те, що горор є одночасно і жанром, і явищем [182, с. 221]. У 1989 році Дуглас Вінтер у вступному слові до антології «Стародавнє зло» пояснив популярність горорів так: «Горор – це не жанр [...]. Горор – це емоція» [196, с. 12]. Класичним стало висловлювання Говарда Лавкрафта із програмної розвідки «Надприродні жахи в літературі»: оцінювати жахи варто «не за авторським задумом або сюжетною механікою, а саме за емоційним рівнем» [132, с. 8].

Окреслюючи вже напрацьовані дефініції жанру, Метт Кардін підсумовує: найперша асоціація, яка виникає у зв'язку з терміном «горор», – відчуття страху, саме через це для багатьох дослідників і читачів термін постає синонімом власне цієї емоції. Утім, теза Кардіна потребує уточнення. Звичайно, горор включає страх, але водночас він стосується чогось більшого, адже представляє страх «з домішкою чогось іншого» [59, с. 22]. Дослідник акцентує, що лексема «горор» є водночас іменником і прикметником, тож належить з'ясувати, які саме емоційні реакції виправдовують використання терміну «горор». Зазначимо, що такі тези висувують прихильники еволюційного підходу в дослідженні горору. На їхню думку, жанр визначається саме афективно, тобто реакцією читача. Утім, як відомо, література жахів може використовувати цілий спектр негативних емоцій. Найчастіше автори звертаються до страху і тривоги. Пояснення цьому знаходимо в міркуваннях вже згаданого Говарда Лавкрафта: подібно до тривоги, страх є «первісним відчуттям», «функціональним адаптивним механізмом» [132, с. 3]. Водночас чимало жахів мають на меті викликати огиду чи відразу, наприклад, через зображення порушень фізіології або ж садистської, антисоціальної поведінки принагідно до персонажів твору.

Стівен Кінг запропонував схематичний фрейм функціонування жанру у розвідці «Танок смерті»:

Якщо говорити про раціональне переосмислення горор-жанру, то максимум, на який я спроможний відповісти, – це те, що він існує на трьох більш-менш незалежних рівнях, при цьому кожний наступний рівень є менш «чистим» порівняно з попереднім. Найчистіша емоція – жах, такий, що породжує в людині історія про Крюка або класична «Мавпяча лапа». У кожній із цих історій немає нічого огидного [...] Лише те, що може побачити свідомість, перетворює їх на квінтесенцію жаху [115, с. 36].

Розгортаючи приклад із «Мавпячою лапою», письменник пояснює принципову перевагу цього рівня над двома попередніми: «...лунає стукіт у двері та вбита горем жінка йде їх відчинити... Але наша свідомість починає уявляти, що могло би бути за дверима... – це і є зародження жаху» [115, с. 36]. Існування другого рівня Кінг пояснює на прикладі коміксів 1950-х років («Tales from the Crypt», «The Haunt of Fear»). Його відображає відчуття страху – емоції, яка є менш «чистою» порівняно з жахом, адже «породжується не лише свідомістю», а включає в себе і «фізичну реакцію при появі потворного» [115, с. 36]. Страх, стверджує Кінг, часто виникає через усвідомлення непевності як наслідку руйнації усталеного світу. Тож маємо справу з жахом, коли автор акцентує на читацькій уяві, яка повинна доповнити пропущені деталі, тоді як страх є «серцебиттям, що не сповільнюється» [115, с. 38].

Є ще третій рівень – рівень відрази, із яким маємо справу, коли читаємо про понівечені тіла та їхні різноманітні мутації. Отже, у горорі відчуття загрози може бути настільки ж ефективним, як і очевидна присутність джерела страху. Читача тривожить як розвиток подій, так і раптова шокуюча розгадка. Літературне вираження жаху – це пікова точка взаємодії тривожної, страшної атмосфери з «раптовим спалахом хаосу» [143, с. 37]. Тут варто згадати теорію так званого «космічного жаху» Лавкрафта, за яким емоція оприявнюється у відчутті «безмежного та нез'ясованого жаху перед зовнішніми та невідомими силами; вона повинна містити натяк [...] на найжахливішу думку людини – про

часткову або повну зупинку дії тих непорушних законів Природи, які є нашим єдиним захистом від Хаосу та демонів позамежного простору» [132, с. 3]. Можемо висновувати, що жанр апелює одразу до багатьох негативних відчуттів, відтак базова термінологія надалі потребує перегляду. Водночас важко заперечити висновок Джесса Невінса: поширене визначення жанру пов'язане з його основною характеристикою – горор зосереджений не так на змісті твору, як на його впливі на читача [147, с. 18].

Метт Кардін вважає, що аналізуючи, чим є горор, висуваючи найрізноманітніші припущення, розбудовуючи теорію жанру, ми так чи інакше повинні поставити перед собою запитання, яке часто залишається поза увагою: «Чому власне горор?» [59]. Свою відповідь на це запитання він формулює у вступі до антології «The Penguin Book of Horror Stories»: «під пером серйозного і наділеного уявою письменника горор-оповідання, попри свій обсяг, досліджують межі людського досвіду та можливостей» [73, с. 45]. На думку дослідника, горор-оповідання – це не лише літературна традиція, а й одна з наших «інстинктивних потреб» [73, с. 13]. Афективна властивість жанру сприяє тому, що його теоретичне осмислення дедалі частіше актуалізує різні аспекти рецептивної критики. Доповнюють розуміння особливостей функціонування жанру й читачі горорів.

Дослідження рецепції читачів переконують, що окрім відчуття страху є ще один аспект, який робить горор привабливим для реципієнта. Австралійський вчений Філ Фіцсіммонс проаналізував специфіку сприйняття горору учнями середньої та старшої школи. Спираючись на отримані результати, він дійшов висновку про те, що читання жахів є шляхом до так званого «фізичного стазису» (англ. *psychical stasis*), а взаємодію читачів із творами жахів зумовлюють рефлексивні принципи (англ. *reflexive principles*), які виходять за межі простого задоволення від читання та осмислення прочитаного. Як зауважує Фіцсіммонс, ця взаємодія зосереджена навколо подвійної рефлексивної спіралі «страху як насолоди» та «бачення різних версій себе».

Рефлексивний процес виникає внаслідок так званого «занурення» (англ. immersion), коли читач займає позицію «всезнаючого спостерігача», через що досвід читання значною мірою стає «інтуїтивним і сенсорним». Після відкриття книги читач настільки емоційно занурюється у текст, що час і його безпосереднє оточення, здається, перестають існувати. Натомість завдяки процесу візуалізації читач починає бачити найдрібніші деталі, які, на перший погляд, видалися узагальненими. У вибірці опитаних Фіцсіммонсом знаходимо такі їхні відгуки: «те, що ви читаєте, залишається у вашій голові. І ніби ... розповзається. Це не стільки жах, скільки ... постійний страх простих речей». Або ж: «Мені доводиться осягати власні почуття та світосприйняття. Так, на цих сторінках є монстри та щось про зло, але це зовсім не те, що тобі вдалося на перший погляд. Це... про тебе [...] це стосується усіх нас» [83, с. 104–109].

Отже, взаємодію опитаних читачів із горор-жанром Фіцсіммонс пов'язує насамперед із практикою «рефлексивної трансгресії» як способу усвідомлення самого себе. Горори створюють багат шарову платформу, яка скеровує читачів до екзистенційних питань. Порівняння мінливих емоційних станів читачів із емоційними станами персонажів та атмосферою у творах дозволяють шукати точки перетину з тим, що ми бачимо та відчуваємо щодня. Як зауважує один із респондентів, «у багатьох відношеннях жахи та монстри у прочитаному збігаються з реальним життям» [83, с. 107]. Із таким відгуком погоджується американський мистецтвознавець Ноель Керролл. На думку дослідника, історії жахів, зазвичай хоча й містять чимало надприродних об'єктів, усе ж відображають реальні небезпеки [60]. Саме читання між рядків і встановлення зв'язків із жахливою метафориною спонукає читачів усвідомити фізичні, психологічні та соціально-емоційні межі власного життя. Або ж – що, можливо, важливіше – насолоджуватися порушенням табу. Час, проведений за читанням, дозволяє когнітивно й емоційно дослідити те, які саме межі дозволеного читачі були б готові переступити, а до яких уважно придивитися [83].

Читання жахів може бути формою ескапізму. Однак, вважаємо, ідеться не про втечу чи відчуження, а про формування нового відчуття дійсності, оскільки читання жахів – це насамперед занурення всередину себе. Наше

припущення суголосить міркуванням Дугласа Вінтера. На його думку, горор не про шок – він про емоції, і жанр впевнено доводить, що зображення може бути таким же потужним, як і контекст написання твору: «У своїх найбільш проникливих утіленнях горор викликає бездоганну ясність прозріння, яку ми називаємо мистецтвом» [196, с. 50]. Розвиваючи цю думку, Метт Кардін наводить паралель між афективною властивістю жанру та Аристотелевим поняттям катарсису [59, с. 54]. Натомість горор-критик Сунанд Джоші в таких працях, як «Дивна історія» і «Сучасна дивна історія» вказує як на одну з відмінних рис найвидатніших авторів горору гостру особисту чутливість до більш страхітливих, темних і тривожних аспектів життя [111, 112].

Із цим погоджується й Елізабет Баррет. В есеї «Елементи відрази» («Elements of Aversion», 1997) вона стверджує, що найкращі зразки горору роблять дещо більше, аніж викликають природну реакцію «fight-or-flight», шокують чи викликають огиду, – вони «змушують нас думати, змушують протистояти тим ідеям, які ми зазвичай ігноруємо, кидають виклик усіляким упередженням» [42, с. 2]. Вінтер влучно зазначає, що великі горори насправді ніколи не були про монстрів, радше про людей, адже вони «вказують нам на щось важливе про нас самих, щось темне <...>. Ці історії виходять з архетипу скриньки Пандори...». І далі: «На сторінках горору ми відкриваємо цю скриньку, водночас відкриваючи, чим є табу повсякденного життя, перевіряємо межі прийнятної поведінки. Автори горору поступово витягують наші страхи з тіні та змушують дивитися на них із відчаєм або полегшенням» [196, с. 52].

Література жахів порушує соціальні, філософські і моральні теми, адже, як зауважує Андріана Раті, за своїм змістом є алегоричною й символічною [25]. Отже, неабияка зацікавленість жанром жахів у ХХ–ХХІ ст. пов'язана не лише з розвитком кіноіндустрії та поп-культури, а й з тими зрушеннями, які відбуваються в людській свідомості. Ця властивість горору вказує на його зв'язок із готичною літературою, яка, на думку Джесса Невінса, стала почасти реакцією спротиву просвітницькому раціоцентризму [147, с. 19]. Девід Пантер підкреслює, що одне з його головних припущень стосовно жанрових особливостей горору полягає в тому, що давні мотиви жахів – вампіри, зомбі,

передчасне поховання – постійно актуалізуються, адаптуються та наповнюються новою силою в сучасній художній літературі жахів [154].

Ключ до неперервної популярності горору – у його здатності зазирати у темряву й досліджувати порожнечу, приховану за фасадом порядку. Прагматична спрямованість жанру не визначається лише конструюванням атмосфери страху, жаху, саспенсу чи відрази. Як слушно зауважує Метт Кардін, сенс як для автора, так і для читача горору полягає в тому, аби «зіткнутися, розпізнати, пережити, назвати та пізнати жах як такий» [59, с. 47]. Тож складові горор-текстів виявляються реальною частиною людського досвіду. Кен Гельдер звертає увагу на соціокультурні наслідки горор-текстів; їхня «риторика» та образність піддають сумніву загальноприйняті уявлення про сексуальну, культурну та національну ідентичність [91]. Кардін продовжує: цей вид мистецтва є вираженням цієї істини, особистим і культурним визнанням та діалогом з нею, засобом, за допомогою якого ми її пізнаємо, підтверджуємо і «залишаємося» з нею, замість заперечувати її та дивитися вбік. Як і будь-яке мистецтво, література жахів пов'язана з історичними, культурними, соціологічними, ідеологічними, науковими, художніми, філософськими, релігійними, духовними та екзистенційними проблемами [59, с. 46].

Алегоричність горору дозволяє йому проникати в інші типи оповіді. Джек Морган наголошує, що, наприклад, література ранньої високої готики (як ми зауважили вище, попередниці горору) тяжіла до реалістичного чи «квазіреалістичного» вираження, до «природного надприродного» [143, с. 40]. Надприродне було применшене або було пояснено природними факторами, як, приміром, у творах Енн Редкліф. Те ж відбувалося від початку «ренесансу жахів» – на зламі ХХ–ХХІ ст., аж до того моменту, коли «повзуче проникнення горору в літературний та розважальний ландшафт стало однією з визначальних характеристик нової ери» [59, с. 40]. За словами Кардіна, доля горору стала долею літератури загалом [59, с. 52]. Відтак властивість жанру відображати соціокультурні особливості історичної доби зумовлює інтерес сучасного горору до реалістичної манери письма. Автори намагаються переконати читача в тому, що образи героїв і фікційні події, навіть за умови наявності фактоу ірреального,

наближені до дійсності. Крім того, як зауважує, Джон-Пол Рікельме, «сама історія стала Готикою», тож надприродні передумови перестали бути «необхідним рушієм саспенсу» [164, с. 229].

Ці міркування спонукають звернутися до дискусії щодо розмежування горору й інших суміжних жанрів. На думку Джесса Невінса, жахи можуть втілюватися в різних формах: романтичних, науково-фантастичних, повчальних жахах тощо [147, с. 17]. Натомість Сунанд Джоші зазначає, що теоретичні пошуки дослідників спричинили «невиправну плутанину таких термінів, як жах, терор, надприродне, фентезі, фантастичне, історія про привида, готична фантастика та інші» [112, с. 32]. Утім, найбільші труднощі спричиняє трикутник «горор – трилер – фантастика», адже базові характеристики одного жанру віднаходимо в іншому.

Розмежувати першу нескладно, адже наявність саспенсу в горорі не є вирішальною. Більше труднощів виникає у зв'язку із фантастикою. Ці два жанри мають спільні ознаки, наприклад, обидва можуть включати образи неіснуючих істот, надприродні елементи, магичні талісмани, замовляння тощо. Ми вже наголошували на тому, що фантастичний елемент не є обов'язковою ознакою горор-жанру. Так, на інтернет-сторінці Асоціації авторів літератури жахів наголошується, що горор може мати справу «із земним або ж надприродним, із фантастичним або ж нормальним». Його не обов'язково мають населяти привиди, упирі чи інші «нічні істоти». Єдина вимога – викликати емоційну реакцію, яка включає в себе певний аспект страху чи жаху [101]. За словами Джесс Невінс, фантастичні та нефантастичні жахи працюють однаково: «Твори жахів можуть бути фантастичними або міметичними; вони можуть відбуватися в будь-якому місці чи часі, включати будь-який тип персонажа та підтримуватися будь-яким сюжетом» [147, с. 18]. Водночас Джон Клут у книзі «The Darkening Garden» (2006) висновує, що концепція так званого «афективного горору» працює більш ефективно з нефантастичним жахом, аніж із фантастичним [147, с. 19].

Маємо зазначити, що є труднощі в розмежуванні горору й так званого «темного фентезі» (dark fantasy). Канадська дослідниця Алія Ахмад стверджує,

що межі між ними на практиці стираються [33]. Чимало дослідників сходиться на тому, що темне фентезі лише створює в читача відчуття про минулий страх. Насамперед такі твори фокусуються на фантастичних, а не жахаючих елементах. Крім того, естетична цінність фентезі багато в чому залежить від онтологічного відокремлення фікційного світу від нашого власного. Цей жанр прагне розвинути в читача відчуття нереальності. Натомість успіх жахів залежить від міцності онтологічного зв'язку з нашим власним світом задля посилення емоційного впливу художнього твору. Як зауважує Карен Штайн, якщо історія жахів розгортається у світі, який помітно відрізняється від нашого власного, її емоційний вплив на нас зменшується, оскільки ми розуміємо, що події цієї історії були б неможливими в нашому власному світі. Тобто пом'якшується так званий «терор можливого».

Підсумовуючи проблеми термінології, Джек Салліван звертається до впізнаваної метафорики творів одного з класичних представників літератури горору Едгара По: «Ми опиняємось у драговині визначень та змін, які невтомно множаться, як цвіль у "Будинку Ашерів"» [182, с. 322]. Кріс Болдік у Вступі до «Оксфордського словника літературознавчих термінів» додає таке застереження: «...усвідомлюю, що ширше визначення готики можливе» [46, с. 50]. Ноель Керролл пише, що більшість робіт По не вписується в жанр жахів. Лінда Бедлі називає «Мовчання ягнят» готичним романом [149].

І таких прикладів можна навести чимало. Навіть такий блискучий класифікатор як Нортроп Фрай вимушений визнати у вступі до «Анатомії критики», що об'єктивізація «про що воно та що з того» може заперечуватися читачем, а питання жанрової класифікації творів може викликати сумніви в самих авторів [143]. Натомість Невінс нагадує, що якщо бартівська «смерть автора» чогось нас навчила, то це тому, що інтерпретація твору читачем, а не наміри автора під час написання твору є найважливішою [147, с. 20]. Зауважимо, що такий проблемний аспект горор-студій яскраво експлікує характерну для горору стильову поліфонію. Найчастіше різні жанротворчі елементи, притаманні як внутрішній видо-жанровій системі, так і зовнішній, нашаровуються один на одного в горор-творах.

Низка дослідників та авторів однією з таких ознак називають фізіологічний аспект. Щонайменше важливість категорії тілесності продиктована вже самою етимологією слова: «горор» походить від латинського «*horre*» – «стати дибки» або «настовбурчитися» та від давньофранцузького «*orog*» – «здрігатися» [64, с. 24]. Стівен Кінг казав, що горор-література необхідна не лише для людей, які «читають, щоб думати, але й для тих, хто читає, щоб відчувати» [115, с. 4]. Лінда Бедлі називає горор «найбільш фізіологічним жанром», який «викликає тремтіння, що виникає як соматична відповідь на історію» [40, с. 12], а Лінда Вільямс підкреслює важливість тілесних реакцій: на її думку, реакції героїв горор-творів нерідко «передаються» його читачам [40, с. 4]. Схожої думки дотримується українська дослідниця Олена Божко. За її словами, література жахів реалізуються за формулою: емоції персонажів = відгук читачів, тож значна частина сюжету припадає саме на описи внутрішніх станів героїв [3].

Зауважимо одразу, що особливо актуальним обговорення тілесності постає в контексті субжанру, так званого «*body horror*»⁵. У цьому випадку особливу увагу автори приділяють людському тілу, а також його трансформаціям (серед провідних мотивів – хвороби, мутації, паразитизм, експерименти), а корпоральні акценти у творах постають осердям інтересу новітніх психоаналітичних і гендерних прочитань. До питання субжанрової диференціації горору ми повернемося незабаром, але зараз маємо наголосити на багатьох ознаках, що є атрибутивними для горору загалом. Наведемо визначення горору, сформульоване американською письменницею Енн Райс. Дослідниця зауважує, що жанр постає як «плутанина почуттів, безладдя свідомості через переважаючі фізичні реакції» [40, с. 20].

Таке визначення наближає нас до висновку про взаємодію тілесного та когнітивного в горорі. На цьому наголошував і Лавкрафт у програмній праці «Надприродний жах в літературі» («*Supernatural Horror in Literature*», 1939). На думку письменника, «страх і тривога створюють миттєві калібрування

⁵ Термін уперше вживає Філіпом Брофі у 1983 р. у статті «*Horrority: The Textuality of the Contemporary Horror Film*».

фізіології та пізнання, зосереджуючи нашу увагу на потенційній загрозі та відволікаючи наші ресурси від невідповідних соматичних процесів, таких, як травлення та дія м'язових груп, щоб забезпечити паливом для боротьби чи втечі» [132, с. 3]. Різноманітні небезпеки поступово формували людську природу, тож навіть сьогодні людина народжується з багатьма генетично успадкованими механізмами, які дозволяють швидко виявити найтонші ознаки небезпеки й допомагають адекватно реагувати на ці сигнали.

Обидві емоції є функціональними компонентами того, що Лавкрафт називає розвиненим «модулем страху». Цей модуль характеризується швидкістю, автоматичністю та гіперактивністю. Якщо страх є адаптивною реакцією на неминучу небезпеку, то тривога є адаптивним реагуванням на віддалену або ж потенційну загрозу [132, с. 1–20]. Як зауважує Лавкрафт, «жодна раціоналізація, жодна реформа, жодний фрейдистський аналіз не в стані сповна знищити тремтіння, що виникає під час бесід біля каміна чи в лісовій гушавині», адже «йдеться про психологію або традицію, яка вкорінилася в людській свідомості так само глибоко, як будь-яка інша; ідеться про ровесницю релігійного почуття, яка тісно пов'язана з його аспектами, традицію, яка займає забагато місця в нашій внутрішній біологічній спадщині...» [132, с. 3].

Як бачимо, Лавкрафт наголошує на фізіологічних реакціях на відчуття страху; водночас, говорячи про страх як категорію, що своїми витокami сягає релігійного почуття, Лавкрафт не оминає його когнітивного аспекту. Натомість Джек Морган зауважує, що жах драматизує нашу «смертну вразливість», роблячи її глибшою для емоційного осмислення. Звичайно, комедія, трагедія й інші жанри також можуть торкатися теми темряви, але саме художній винахід, що характеризує традицію літературних жахів, ставить її в центр уваги. Можна стверджувати, що основою горору є створення ілюзії того, що ми «падаємо», це процес «падіння до найнижчої точки» [143, с. 40].

За Керолом, викликаний горором емоційний вплив можна визначити як «художній жах» (англ. art-horror). Як зауважує Артур Гудманян, «художній жах» має в своєму арсеналі зброю, що здатна приємно «лоскотати» нерви і пробуджувати неабияку зацікавленість [11]. Страх, крім того, передбачає

перехід із нормального фізичного стану у стан збудження, який оприявнюється фізіологічно, зосібна відчуттями прискороного серцебиття або дихання. Хоча горор і передбачає певні повторювані відчуття й автоматичні реакції організму (м'язові скорочення, тремтіння, нудоту, мимовільні крики тощо), визначальним показником цієї емоції дослідник називає саме її когнітивний вимір [60]. У праці «Філософія горору, або парадокси серця», яка з часу публікації стала програмною для академічної горористики, американський мистецтвознавець дослідив парадоксальність жанру.

Горор вабить читача тим, що відштовхує від себе. Феномен художнього жаху дозволяє припустити, що отримання задоволення та загальна зацікавленість горором пов'язані із прагненням людини до пізнання, співучасті в розкритті таємниці, пошуку доказів на користь її існування. Хоча бажання відчувати страх є головним у процесі визначення аудиторії цього жанру, страх не є єдиною метою, а радше тією ціною, яку читач готовий заплатити за відкриття чогось неможливого й невідомого. Тож, щоб зрозуміти причини зацікавлення горором, варто припустити, що головною спонукою до задоволення є не так споглядання якогось чудовиська, як та оповідна модель, у структуру якої це чудовисько вписане. На рівні формальної організації в текстах літератури жахів переважає наративна структура складного сюжетотворення, яка розгортається за схемою: 1) початок (поява монстра); 2) виявлення себе; 3) підтвердження (герой пересвідчується у присутності монстра); 4) конфронтація (зіткнення, боротьба героя з монстром).

Так ми наближаємося до ще однієї ключової особливості горору, яка, на нашу думку, полягає у специфічному хронотопі. Українська дослідниця горору Анастасія Трофименко зауважує, що однією з провідних характеристик хронотопу в літературі жаху є викривлення дійсності, що зазнає впливу «хронотопу героя». Простір, де відбуваються події, відіграє визначальну роль не лише в розвитку сюжету та створенні відповідної атмосфери, але й відзначається тісним взаємозв'язком із героєм твору. Тож локуси жахів нерідко наділені символічним значенням і відіграють у сюжетній структурі твору роль «точки трансформації» персонажа, активатора процесу ініціації. Трофименко

поділяє локуси літератури жахів на герметичні та відкриті. У випадку з першими маємо справу з умовним порогом, що стає пунктом неповернення – сюжетна модель фатального проникнення персонажа в інфернальний замкнений простір бере початок від романтичних художніх матриць. Натомість у творах із відкритим простором персонажі постійно подорожують, а автор не обмежує героїв у пересуванні [27].

Дослідниця зазначає, що для літератури жахів характерна двовимірність художньої картини світу. Часто це реальний та ірреальний (інфернальний) світи, які межують і пов'язані міжпросторовим елементом. Тут Трофименко покликається на Павла Амнуеля, автора багатьох статей, присвячених дослідженню фантастичного. За Амнуелем, концепція багатьох світів як принцип моделювання художнього простору реалізується у сюжетній і образній структурі творів через різні моделі: деформацію хронотопу, часопросторові зсуви, зміщення часопросторових координат, співіснування реального та ірреального хронотопів. Канон жанру літератури жахів визначається динамічною композицією, деталізованою карколомною фабулою, а його мовне вираження полягає в деталізованому, нагромадженому та скрупульозному використанні лексичних і лінгвостилістичних засобів [27].

Власне оприявлення особливостей хронотопу на мовному рівні, на нашу думку, заслуговує окремої уваги. Повернімось до дослідження Фіцсінмонса, а саме – відгуків опитаних ним «реципієнтів» горору. Один із них стверджує таке: «Я можу читати ту ж книгу знову і знову та кожного разу бачити різні речі. Через це я віддаю перевагу саме їм, а не фільмам жахів. З книгами та графічними романами ви можете повернутися назад, зупинитися і знову рухатися вперед» [83, с. 106]. Читання жаху «відновлює порядок, хоча б тимчасово» [197, с. 330], «торкаючись сторінок книги, ти торкаєшся відчуття жаху та зла [...] ти маєш повернутися назад, помітити уривки та фрагменти тексту, тоді ти зможеш розгледіти причини цих відчуттів» [83, с. 104].

Іншими словами, читачі не лише беруть участь у тексті майже як віртуальні учасники, адже він постає «наче відео у голові», але й, здається, виокремлюють конкретні слова та граматичні структури, які формують

інтуїтивне відчуття зосередженості на вживанні мови. Відтак ключовим компонентом рецепції горору є можливість для читача сприймати текст на рівні окремої лексичної одиниці, а також на граматичному рівні, щоб створити «не лише значення, але й резонанс» [83, с. 106]. Варто зазначити: те, що більшість респондентів помічала тонкі деталі використання мови, засвідчує зв'язки текстів з іншими текстами. Ці «транстекстуальні або інтертекстуальні» інтерфейси, за словами Аллена, стають впізнаваним джерелом рефлексії і дозволяють простежити глибоко вкорінені суб'єктивні смислові зв'язки [34].

Відтак інтер- і транстекстуальність є характерною для горору й належить до його атрибутивних ознак. З одного боку, ідеться про ті зв'язки, які поєднують горор із готичною або навіть більш давньою фольклорною традицією. З іншого – ідеться про алюзивність, джерела якої – це інші зразки горор-мистецтва, які нерідко подибуємо в одному тексті. Варто зацентувати й те, що для авторів сучасного горору характерне створення певного метафікційного всесвіту. Переконливим є коментар Метта Гіллса з цього приводу. Хоча коментар ґрунтується на зразках кінематографічного горору, але й у контексті літературного горору видається доречним. За Гіллсом, інтертекстуальність у горор-жанрі постає як комплекс комунікативних систем, які створюють і підтримують відчуття «уявної спільноти». Іншими словами, замість бути пасивним носієм «культурного чи субкультурного капіталу» або бути «впізнаними» відповідною аудиторією, тексти жахів можуть прагнути інтертекстуального позиціонування самих себе [100, с. 182–200]. Це створює певну інтертекстуальну «гру», а водночас і додаткові можливості для дискурсивного простору.

Повертаючись до специфіки хронотопу горор-творів, вартує наголосити, що каузальність подій у творах літератури жахів найчастіше відсутня. Щоразу поява фактора «жахливого» означає початок нового кола нагнітання страху, тож цей цикл невпинно повторюється та створює своєрідний ритм твору. Доречним у цьому контексті видається судження польської дослідниці Аніти Хас-Токаж про те, що поетичні особливості горору головним чином спираються на ідентифікацію універсальної наративної граматики – моделюванні сюжетних

схем, правил їхнього застосування, модифікації й комбінування [97]. Ця теза потребує пояснення. Гіларі Данненберг, аналізуючи популярні жанри літератури, зауважує, що подібно до базових культурних явищ, таких, як релігія та політика, вони включають моделювання різноманітних недосяжних світів, у яких читач сподівається відшукати звільнення. Релігійні чи політичні культури набирають обертів лише завдяки вірі в існування чи доцільність того чи іншого світу [77].

На нашу думку, велике значення в наративах горору належить вірі, адже лише завдяки вірі у правдивість світу наративу може відбуватися процес занурення, а відтак реалізуватися афективна властивість горору. У горорі, як і в багатьох інших жанрах, художній світ оповіді постає своєрідною ментальною конструкцією, яка забезпечує місце втечі для людської свідомості і є втіленням бажання вийти за межі онтологічних просторово-часових меж дійсності. Застосовуючи запропоновану Даннеберг модель, вважаємо, що горор розташований між крайнім зануренням і виштовхуванням, тож його наративне середовище підтримується реалістичними когнітивними стратегіями, навіть попри те, що фантастичні елементи містять потенціал відштовхувати. Тексти горору використовують багато смислових операцій із метою встановлення автономії наративного світу та створення середовища для читацького занурення. Інакше кажучи, тексти намагаються замаскувати кінцевий, екстрадієгетичний причинно-наслідковий рівень автора (який насправді пише текст, а, отже, маніпулює подіями в ньому) шляхом конструювання – створення наративного світу із власними внутрішньо-дієгетичними сполучними системами. Ці сполучні системи створюються завдяки програмуванню читачеві певного розуміння конфігурації подій. Якщо ці системи виглядають переконливо, читачеві пропонується повірити у внутрішню логіку та автономію фікційного світу.

На перший план так виходить напружена гра між автором і читачем, а сюжет горору характеризується постійною інтригою: у процесі ознайомлення з текстом читач висуває послідовно багато припущень, формуванню яких сприяють невизначеність, недомовленість або амбівалентність оповіді. Виклад

подій фікційного світу співвідноситься з нав'язуванням читачеві певної позиції: він змушений розшифрувати запропоновану таємницю. Фрустрація та непередбачуваність, які допомагають «приховувати» сюжетну розв'язку, водночас генерують очікування та провокують читацькі антиципації. Багато дослідників наголошують на специфіці образів персонажів горору. Олена Вовк у статті «Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів» окреслює персонажа горору як «нетривіальний образ».

На її думку, герой жахів повинен «зображуватись так, щоб читач міг асоціювати себе з ним» [8, с. 85]. Вона поділяє персонажів горору на дві категорії: по-перше, ті, що відчують жах, і, по-друге, ті, що лякають. Натомість характеристика героя може бути прямою (коли маємо справу з детальним описом зовнішності, а особлива увага приділяється змалюванню фізичних вад, потворності та неприродної анатомії) і непрямую (здійснюється за допомогою безпосереднього зображення вчинків і поведінки героя, містить детальний опис сцен убивства, насильства, девіантної поведінки тощо) [8]. Вважаємо, що запропонована Вовк класифікація охоплює не всю варіативність персонажів горору, її варто було б доповнити, сказати б, «нейтральними» персонажами, значення яких може полягати, зокрема, у поєднанні декількох сюжетних ліній.

Анастасія Трофименко також говорить про те, що умовно персонажів горору можна поділити на антагоністів і протагоністів, а одним із найбільш промовистих видів композиційного зв'язку в горорі є групування персонажів. Водночас кожна з груп характеризується своєю специфічною атрибутикою та має властиві їй характери / архетипи. Дослідниця пропонує і власну класифікацію персонажів горору. По-перше, ідеться про дві загальні групи – протагоністів й антагоністів. Протагоністи найчастіше опиняються в центрі сюжету не за своєї ініціативи, а стають заручниками обставин. Обговорюючи цю групу, Трофименко покликається на Кінга, у творах якого спеціально сконструйовані текстові обставини не лише сприяють, сказати б, «динамізації» сюжету, але й дають поштовх до трансформації персонажів-протагоністів.

Підсумовуючи, Трофименко стверджує, що «протагоністи є інтуїтами, що робить їх непересічними та підходящими для містичних подій та надприродних явищ»: ця їхня риса є даниною романтичній традиції, із якої й починається відлік історії літератури жахів. Перший тип протагоністів становлять «персонажі-жертви» – «аутсайдери», поглинуті власними страхами, вони слабкі фізично та вразливі емоційно (цей тип персонажа теж сформувався завдяки романтичній традиції). Другий тип становлять «борці»: ця група персонажів менш вразлива психологічно та більш обдарована фізично, вони самі моделюють певну екстраординарну ситуацію. Третій тип – «інфернальні створіння»: за зовнішнім описом вони співвідносні з інфернальними персонажами, але психологічно постають інваріантами персонажів-жертв, адже позбавлені можливості вибору або диференціації. Як зауважує дослідниця, ці образи «формують велику галерею Інших» [27, с. 75].

Другу велику групу становлять антагоністи, які уособлюють страх і загрозу та постають персоніфікованим злом. Водночас наявність антагоністів свідчить про зв'язок із фольклорними демонологічними образами, на репрезентацію яких вплинула середньовічна традиція, позначена християнськими мотивами, а також художній дискурс «Танку смерті» з характерною для нього естетизацією смерті. Серед інших персонажів Трофименко називає персонажів-медіумів (медіаторів), які уособлюють тонку межу між двома світами та підштовхують інших персонажів до здійснення вибору (група складається з антропоморфних і зооморфних персонажів), і перехідних персонажів, які перебувають на етапі вибору власної ролі у творі, є заручниками обставин або переживають процес болісної самоідентифікації [27].

Вважаємо, що запропонована Трофименко класифікація персонажів виправдовує себе принагідно до великої вибірки горор-творів. Утім, вона охоплює не всі тексти, поза її увагою опинилися зразки психологічного горору, згаданого вище «боді-горору» або ж будь-якого іншого субжанру, фікційний світ якого виявляється подібним до реального світу читача. Крім того, Трофименко переважно звертається до тих зразків горору, які актуалізують певні фантастичні елементи, а як приклади іноді обрано тексти, які, на нашу думку,

не відповідають моделі горор-жанру (твори М. Гоголя, М. Шеллі або ж О. Вайльда – хоча вони справді містять багато характерних для горору елементів, усе ж не дозволяють висновувати про жанрологічні особливості горору загалом). В іншому ми погоджуємось з висновком щодо створення авторами горору певного набору «стандартизованих елементів», який створює «горизонт очікуваного» для читача та диференціює види персонажів усередині кластеру літератури жахів.

Як ми зауважили вище, для горору характерний доволі типізований поділ персонажів на прото- та антагоністів. На нашу думку, він діє на користь інтуїтивного розпізнавання читачем певних елементів тексту, а відтак дозволяє не лише залучити його до інтертекстуальної гри автора, але і спровокувати читацькі антиципації. Попри часте заглиблення авторів у психологію персонажів, найчастіше вони зображуються дещо схематично, адже, говорячи про персонажів горору, ми, безперечно, маємо справу з певними архетипами. Варто також наголосити, що фактично персонажем горору може стати будь-хто. Те, що справді здатне диференціювати персонажів цього жанру, – це швидше набір тих масок, які вони приміряють на себе, і ролей, відіграних у фікційному світі.

Отже, формулюючи атрибутивні ознаки горору, дослідники сходяться на тому, що жанр не містить ані комплексу власних, лише для нього характерних персонажів, ані такого ж унікального набору тем / ідей. На нашу думку, спростити це завдання здатне формулювання класифікації можливих типів горору. Придивімося до тих, які були виокремлені на матеріалі дослідження літературних текстів. Цветан Тодоров називає три форми літератури жахів як жанру: 1) надприродне; 2) чудесне; 3) фантастичне. Перша категорія актуалізує елементи надприродного в розв'язці твору. Друга є подібною до першої завдяки наявності ірраціональних явищ, але актуалізує їх упродовж усього твору. Остання категорія (фантастичне) не дає читачам чіткого пояснення ірраціонального та водночас пропонує декілька альтернатив [186]. Запропонована Тодоровим класифікація не зовсім виправдовує себе на практиці. Окрім очевидної умовності, вона не враховує чималого шару тієї літератури

жахів, яка серед арсеналу своїх художніх стратегій не містить фантастичних, художніх або ж надприродних елементів.

Горор-дослідник Девід Гартвелл формулює типологію сучасного літературного горору, виокремлюючи: 1) моральну алегорію; 2) психологічну метафору та 3) фантастику. До першого типу горору переважно належать розповіді про надприродне; сюди слід віднести твори, у яких злі духи з минулого переслідують у сьогоденні, твори про «погані місця», відьомство, сатанізм. До другого типу належать розповіді про відхилення у психіці; у центрі оповіді – «відверто схиблена людина чи істота, дії якої або навіть саме існування якої викликає жах» [96, с. 21]. В основі третього типу – невизначеність щодо природи самої дійсності; страх у цьому випадку генерує саме двозначність. Тексти, які належать до цієї категорії, відзначає домінування надприродного пояснення над психологічним, у них «взагалі бракує розумних пояснень з погляду повсякденної дійсності» [96, с. 22]. Вважаємо, що хоча така класифікація здатна охопити більшу кількість текстів порівняно з запропонованою Тодоровим, усе ж не враховує невпинне розширення меж жанру.

Анастасія Трофименко зауважує, що узагальнена концепція класифікації творів літератури жахів поділяє їх на сентиментальні та френетичні: сентиментальна література жахів представляє собою «солодкий» жах, що переплітається з меланхолією та має раціональне пояснення, тоді як френетична література створює принципово антиреалістичну та інфернальну картину світу [27]. Такий поділ, на нашу думку, обмежує розуміння специфіки функціонування того чи іншого виду горору. Аби створити більш повну картину субжанрів, вважаємо продуктивним звернутися до тих класифікацій, семантичним ядром яких постає домінантне джерело страху. Прихильників цього підходу знаходимо серед кінематографістів. Найчастіше серед субжанрів горору вони виокремлюють такі, як космічні, психологічні, окультні, «криваві» тощо. Проте кожен із них розпадається на підгрупи, у центрі яких – конкретне джерело страху: психологічні жахи можна поділити на підгрупи «параної», «виживання» та «фобії», окультні – на тексти про будинки з привидами,

одержимість, відьом тощо. Вироблення подібної класифікації щодо літературних текстів сприяло б визначенню більш-менш стійких моделей функціонування кожного субжанру.⁶

⁶ Частина цього розділу написана на основі опублікованої статті: «У драговині визначень та змін, які невтомно множаться як цвіль у “Будинку Ашерів“: атрибутивні ознаки горор-жанру» [5]. Матеріал розширено та уточнено.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Протягом останніх сорока років рецепція горору в літературознавстві змінюється, оновлюючи методологію аналізу та інтерпретаційні фрейми – найяскравіше цю тенденцію ілюструє траєкторія розвитку кінгівських студій. Науково-критичне вивчення прози Стівена Кінга розпочалось наприкінці 1970-х. Протягом 1980-1990-х років кінгознавство переважно зверталось до класичного інструментарію горор-студій – порівняльно-історичних і психоаналітичних прочитань творів. Дослідники порівнювали прозу автора зі зразками літературної традиції XIX-XX ст., досліджували актуалізацію Кінгом готичних тропів, апелювали до міфологічної та архетипної критики, намагаючись відшукати ключ до Кінгової «марки горору» (розвідки Дугласа Вінтера, Майкла Коллінгса, Гарі Гоппенстенда, Тоні Магістрале та інших).

Станом на зараз дослідники творчості Кінга дедалі частіше поєднують класичні та новітні стратегії дослідження тексту, звертаючись до наратології, марксистської та феміністичної критики, різноманітних лінгвістичних теорій, структуралізму та постструктуралізму, семіотики, деконструктивізму. Крім того, найновітніші науково-критичні розвідки доповнюють літературознавчу аналітику антропологічними і культурологічними студіями (розвідки Дугласа Ковена, Тоні Магістрале, Майкла Блуїна та Джеймса Андерсона). Водночас прочитання Кінгових текстів усе частіше зосереджується на висвітленні психологічних аспектів повсякденного життя людини, причому у розмаїтті контекстів – політичного, соціального та культурного розвитку американської спільноти минулого та сьогодення. Є підстави вважати, що дедалі менше дослідники звертаються до аналізу суто макабричних елементів, натомість зосереджуються на жанровому синкретизмі та знову ревізують базові теоретичні питання горору (як приклад можна назвати праці Тоні Магістрале, Філіпа Сімпсона та Патріка Макаліра).

Спільним для всіх етапів розвитку студій є інтерес дослідників до біографії Кінга – це ми бачимо в аналітиці Дугласа Вінтера, Джозефа Рейно, Тайсона Блу, Тоні Магістрале, Джеймса Андерсона та багатьох інших. Для

цього є низка причин. По-перше, розуміння письменницької уяви вимагає встановлення культурно-історичного контексту написання творів – це дозволяє уточнити специфіку художніх образів прози Стівена Кінга. По-друге, звернення до біографії дозволяє відкрити нові прочитання творів, які радше стосуються сфери особистих страхів письменника. Наприклад, дослідники нерідко повертаються до подій, які Кінг пережив наприкінці ХХ ст. (боротьба з алкогольною та наркозалежністю, автотроща, повернення до письменницької діяльності).

Зауважимо також, що попри велику популярність Кінга, горор досі залишається *terra incognita* для українських дослідників. Тож завдання, які виникають в українському контексті горор-студій, ускладнені потребою заповнення лакун у теорії та аналітиці. Відтак ми систематизували теорію горору в літературознавстві та врахували модифікації теоретичного означення горору, зокрема, у світлі праць провідних горор-дослідників Дугласа Вінтера, Джека Саллівана та Девіда Гартвелла, новіших розвідок зарубіжних і українських дослідників, наприклад, Аніти Хас-Токаж, Анастасії Трофименко Олени Божко, Адріани Раті, а також знаних практиків жанру – Говарда Лавкрафта та Стівена Кінга.

Можемо висновувати, що теорія горору оперує такими понятійними словосполученнями, як «темне фентезі», «таємничі історії», «історії жахів», «готичні історії», «історії про надприродне» та інші. Часто вони використовуються рівнозначно. Підсумовуючи, спробуємо сформулювати робочу дефініцію жанру, яка буде доречною для великої вибірки творів. На нашу думку, горор – це жанр, який актуалізує у свідомості читача цілий спектр емоцій, пов'язаний зі страхом і жахом. Відтак, головною особливістю горору є створення у художньому просторі певного настрою, а головною метою – реалізація його афективної функції. Остання найяскравіше оприявнюється завдяки тяжінню текстів цього жанру до зображення тілесних і когнітивних станів персонажів. Зокрема, ефект нагнітання похмурої атмосфери підсилює зображення зовнішніх реакцій (як-от вербальних) і внутрішніх рефлексій. За своїм змістом горор переважно є алегоричним і символічним, тож, попри

активну взаємодію з іншими жанровими утвореннями, зокрема, фантастикою, фікційний світ горору не розриває онтологічних зв'язків із дійсністю.

Для жанру також характерні певні художні константи, які забезпечують його пізнаваність і свідчать про адресованість до певної читацької аудиторії. Ще однією особливістю горору постає актуалізація інтертекстуальних елементів, зокібна готичних. Персонажі горору найчастіше чітко поділяються на анти- та протагоністів, хоча і зберігають властивість трансформуватися чи переходити у власну протилежність. Завдяки тому, що герої жахів відповідають певним жанровим архетипам, основним рушієм сюжетного розвитку є процес їхньої трансформацій, а горор-тексти нерідко оприявнюють художню модель ініціації. Специфічний хронотоп – ще одна жанрологічна особливість горору. Для локусів жахів характерна похмурна атмосфера, вони ніби закріплюються за персонажами, стаючи для них точкою неповернення. Водночас горору притаманна часта зміна часопросторових координат, і тоді центральною стає гра між автором і читачем. Читач висуває багато припущень і розшифровує текст не лише завдяки пошуку наративних систем, які сполучають між собою різні текстові елементи, але й завдяки окремим елементам граматичного або ж лексичного рівня твору.

РОЗДІЛ 2. СВОЄРІДНІСТЬ ЧАСУ І ПРОСТОРУ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ КІНГОВОЇ ПРОЗИ

2.1. ГЕТЕРОТОПІЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ У ТВОРЧОСТІ СТІВЕНА КІНГА

Попри часту актуалізацію потойбічних і фантастичних елементів, жанр жахів звертається до повсякденних страхів людини. Так, американський мистецтвознавець Ноель Керролл стверджує, що наративи горорів відображають реальні небезпеки [60]. На думку Дугласа Вінтера, горори ніколи не були про монстрів, вони – про людей, адже вказують нам на «щось важливе про нас самих, щось темне» [196, с. 403]. Горор-критик Сунанд Джоші наголошує, що однією з відмінних рис найвидатніших авторів горору є гостра особиста чутливість до найбільш страхітливих, темних і тривожних аспектів життя [110]. Елізабет Баррет в есеї «Елементи відрази» («Elements of Aversion», 1997) стверджує, що найкращі зразки горору змушують нас розмірковувати над ідеями, якими ми зазвичай нехтуємо [42]. Натомість Лорен Ніємі та Елізабет Елліс у розвідці «Запрошуючи вовка: міркування про складні історії» («Inviting the Wolf In: Thinking About Difficult Stories», 2001) припускають, що наративи жахів постають як «тривожні історії», котрі «торкаються суті того, що означає бути людиною» [149, с. 10].

Найважливішим у горорі є той аспект, який видається ключовим для його читачів: жанр стосується постійного страху простих речей і відкриває правду про кожного з нас. У цьому контексті слід звернутись до розвідки австралійського вченого Філа Фіцсіммонса. У статті «Turning Dark Pages and Transacting with the Inner Self» (2018) дослідник використав етнографічний підхід до жанру та простежив специфіку його перцепції учнями середньої та старшої школи. Фіцсіммонс пояснив взаємодію респондентів із горором принципом так званої «рефлексивної трансгресії»: горори дають читачу можливість дослідити його уявлення про себе самого, тож читання жахів – це засіб досягнути власне «Я». Відтак, взаємодія читачів із горором зосереджена

навколо подвійної рефлексивної спіралі «страху як насолоди» та «бачення різних версій себе» [83, с. 5].

Літературу жахів характеризує викривлення дійсності – як правило, цю тезу аргументують прикладами зображених у горорах локусів. Нерідко перші асоціації, які виникають у свідомості людини, коли та чує про типові для жанру локації, є підкреслено гротескними. Наша уява охоче малює замки з таємничими кімнатами і крученими лабіринтами, стародавні кладовища, заселені неупокоєними душами, або ж моторошні, приховані від стороннього ока лісові хатини. Такі асоціації нескладно пояснити: мотив проникнення в потойбічний світ і переступання «порогу» був успадкований горором від попередниці – готичної літератури, яка своєю чергою взяла його на озброєння в фольклорі.

Тут належить зауважити на розповсюдженому у бік жанру закиді: на думку деяких літературознавців, художній інструментарій горору клішований, про що, зокрема, свідчить повторюваність елементів художнього простору. Аби спростувати цю тезу, достатньо підкреслити, що навіть у тих випадках, коли сюжет горору розгортається у замкненому герметичному просторі (а нерідко простір у творах взагалі залишається відкритим), наші очікування стосовно його інфернальності виявляються дещо завищеними. Ця теза потребує пояснення. Стівен Кінг, розмірковуючи над своїм «Оверлуком» (готелем, зображеним у романі «Сяйво» – місцем, яке стало культовим у традиції горору та перетворилось на уособлення суцільного зла), зауважував: «...номери готелів зазвичай самі по собі викликають страх, чи не так?» [114].

Від зображених Кінгом локусів мурашки йдуть по шкірі. Проте, такий ефект досягається не завдяки страхітливості декорацій. Окрім вже згаданого «Сяйва» («The Shining», 1977), класичними є локуси, які подибуємо у романах «Салимове лігво» («Salem's Lot», 1975) і «Кладовище домашніх тварин» («Pet Sematary», 1983). Зауважимо, що назви творів одразу скеровують увагу читача до домінуючої ролі простору. Якщо у «Кладовищі» ключовим є заявлений у назві локус, то у «Лігві» темрявою просякнуте все місто – втім, певні зображення (зокрема, церкви) розбурхують уяву найсильніше. Читач

спостерігає за життям невеличких містечок штату Мен – загалом, приховані у Мені секрети стали рушієм багатьох Кінгових сюжетів. У будь-якому випадку, які б локації не формували тло розгортання подій, їм притаманна спільна риса: вони пристосовуються до вимог «нормальності» і «буденності» навколишньої дійсності. У цьому простежуємо розвиток готичної традиції.

Те, що лякає Кінгових читачів, – типовість зображених ним локацій, усвідомлення того, що страх здатні акумулювати не лише віддалені маргіналізовані місця. Відмінність творів жахів у порівнянні до готичних романів полягає щонайменше у тому, що фізичний простір навколо нас в принципі виявляється просякнутим страхом. Кінг цього свідомий, тож його читачі мешкають у містах, які мало чим відрізняються від вигаданого Касл-Рока (тут розгортаються події «Куджо», «Мертвої зони», «Нагальних речей», «Гри Джеральда» та багатьох інших творів) або Деррі («Воно», «Безсоння», «Ловець снів» тощо), зупиняються у готелях, які виглядають точнісінько як його «Оверлук» (прототипом якого, зокрема, став готель «Стенлі» у штаті Колорадо). Повертаючись до тези самого автора, – номери готелів зазвичай самі по собі викликають страх. Самі по собі страх можуть викликати й інші, здавалося б, цілком безпечні місця – скажімо, бібліотеки.

Тож, досліджуючи локації жахів, слід враховувати їхню багатоаспектність. На нашу думку, сприяти цьому може вивчення гетеротопних властивостей художніх просторів. Актуальність концепції гетеротопії у контексті горору підтверджує вже той факт, що її осмислення формувалось на ідеї розриву, зламу, порубіжжя. Саме зосередженість гетеротопії на опозиціях, здатність поєднувати їх у межах одного фізичного простору стає тут єдиною ланкою, адже для горору звернення до певних опозицій (Я / Інший, свій / чужий, відкритий / замкнений тощо) є константою. Така властивість гетеротопного простору оприявнює характерні для нього «зовнішні» ознаки – серед гетеротопій знаходимо, зокрема, сакральні та заборонені місця. Це може бути цвинтар (простір живих і мертвих), церква (простір людського та божественного), готель (місце, яке водночас є домом і ним не є) тощо [29].

Отже, навіть прикладу вищезгаданих романів достатньо для того, аби припустити, що звернення до гетеротопного простору може бути особливо продуктивним у горорі: у «Салимовому Лігві» маємо справу з гетеротопним простором церкви, у «Сяйві» – готелю, у «Кладовищі домашніх тварин» – цвинтаря. Можна б було навести чимало інших прикладів, обмежимося декількома. Оповідання «1408» (2002) розповідає про письменника, який захотів потрапити у проклятий готельний номер. Перегуків із «Сяйвом», до речі, не заперечував і сам Кінг – за його словами, кожен автор, який працює у жанрі жахів, повинен написати принаймні дві подібні історії. Кінг знову звертається до гетеротопного простору готелю, хоча й повністю модифікує його у порівнянні з попередніми творами, у пізнішому романі – «Грі Джеральда» («Gerald's Game», 1992), твір розповідає про подружню пару, яка вирушає у приватний готельний будиночок на вікенд. Не менш цікавим є роман «Країна розваг» («Joyland», 2013) – зображений у ньому парк розваг (як простір буденного та карнавального) також виявляє низку гетеротопних властивостей.

Хоча гетеротопії і постають як абсолютно реальні просторові конструкції, вони водночас є нереальними з точки зору своєї здатності породжувати досвід «віртуальної» або «психічної» реальності. Те, що лякає Кінгових героїв найбільше, – це здатність фізичного простору впливати на їхній власний внутрішній простір (найчастіше цю властивість вони усвідомлюють одразу та інтуїтивно). Цю особливість горор також успадкував від готичних романів, локуси яких оприявнювали фрагментарність людської свідомості. Неможливість осмислювати зовнішній простір відокремлено від внутрішнього – ще один доказ релевантності концепції гетеротопії у студіях горору. Гетеротопія – це не стільки конкретне місце, скільки спосіб його бачення, сприйняття [22, с. 4]. У творах Кінга гетерогенність художнього простору виразняється у свідомості персонажів, тож його локуси починають лякати саме тоді, коли вони перехрещуються та взаємодіють із множинними гетеротопіями свідомості, пам'яті, спогадів його героїв.

Звернімося до наших прикладів. За фасадом Салимового Лігва приховані не лише потойбічні істоти, але й реальне повсякденне зло – жорстоке

поводження з дітьми, насильство, зґвалтування, вбивства. У Кінговому Оверлуку минуле продовжує жити – воно здатне до насильства і впливу на сьогодення. Що більшою стає влада Оверлука над Джеком Торренсом, що більше його поглинає готель, то більше правди оприявнюється – тієї, що прихована у стінах готелю, та тієї, яка була витіснена у темні підвали несвідомого Джека. У «Кладовищі домашніх тварин» досвід гетеротопії призводить до зустрічі протагоніста Луї з обличчям власної демонічної одержимості. Виявляється, що хоча він здатний прийняти природну смерть як суто теоретичний факт, він абсолютно неготовий сприймати її у реальності, тож Луї опиняється у павутині влади та продовжує виправдовувати свої спроби взяти в облогу пограничний простір, який розділяє живих і мертвих. Перетинання гетеротопного простору також стає точкою неповернення для Джессі Берлінгейм з «Гри Джеральда» – для неї досвід гетеротопії закінчується прийняттям власного травматичного минулого.

Так стається і з Семом Піблзом – протагоністом Кінгового оповідання «Бібліотечний поліцейський» («The Library Policeman»), яке було вперше опубліковане у збірці «Чотири після півночі» («Four Past Midnight», 1989). Квінтесенцією жаху у творі стає бібліотека.

2.1.1 «Бібліотечний поліцейський» Стівена Кінга: дискурс страху

У передмові до «Бібліотечного поліцейського» Стівен Кінг зізнається, що у нього самого в дитинстві бібліотека нерідко викликала страх:

Адже і я в дитинстві панічно боявся Бібліотечних поліцейських — безликих і лютих дядечків, які без всяких там жартів могли вдертися до тебе додому, якщо вчасно не повернути позичені з бібліотеки книги. Історія сама по собі паскудна... а що, якщо ці книжки відшукати не вдасться? Що тоді? Що зроблять із тобою ці громили? Що заберуть замість зниклих томів? [118].

Бібліотека лякає не лише Кінга. Констанс Меллон у статті «Library Anxiety: A Grounded Theory and Its Development» (1986) стверджує: найчастіше досвід відвідування бібліотеки студенти описують у «термінах страху чи тривоги». Результати опитування засвідчують, що 75-85% респондентів (вибірка становила 6000 осіб), відгукуючись про свій «бібліотечний досвід», уживали характеристики на кшталт «страшний», «втрачений», «безпорадний», «страх перед невідомим» тощо [139, с. 3]. Властивість бібліотеки лякати активно репрезентує поп-культура, зокрема, кінематографічні зразки горору. Згадаємо хоча б такі фільми: «Дракула» («The Horror of Dracula», 1958 – головного героя наймають новим бібліотекаром графа Дракули), «Церква» («The Church», 1989 – головний герой стикається із стародавнім злом, яке вселяється в бібліотекара готичного собору) або ж класичний «Некрономікон» («Necronomicon», 1993 – за сюжетом, досліджуючи монастирську бібліотеку, Лавкрафт знаходить рідкісну копію «Некрономікону», здатну випустити на волю стародавнього монстра). Зрештою, макабрично зображують і самих бібліотекарів. Поряд із постаттю людини, яка відчуває пристрасть до читання та потребу передати її іншим, існують гротескні, ворожі та неприязні персонажі. Як приклад можна навести стрічки «Саллі з бензопилою» («Chainsaw Sally», 2004) або ж «Все про зло» («All About Evil», 2010), які розповідають історії бібліотекарів із вбивчим альтер-его [138]. Тож, бібліотека – це місце таємниці, небезпеки та смерті – місце, якого слід боятися.

Зображена Кінгом бібліотека оприявнює низку гетеротопних властивостей, які роблять цей локус особливо продуктивним у контексті горору. Втім, застосування фуковіанської концепції гетеротопії принагідно до Кінгового тексту передбачає звернення й до інших міркувань французького філософа. В оповіданні Кінга, гетеротопний простір бібліотеки актуалізує культурний код страху, який пов'язаний з іншими дискурсивними формами. Бібліотечному простору притаманні: по-перше, взаємозв'язок із дискурсом страху, по-друге, паноптичні характеристики та, врешті, гетеротопні властивості.

Досліджуючи локус бібліотеки у Кінговому оповіданні, скористаємось напрацюваннями американських дослідників Гері та Мері Редфордів, які

присвятили низку статей цій проблематиці. Йдеться про «Libraries, Librarians, and the Discourse of Fear» (2001), «Transformative Spaces: The Library as Panopticon» та «The Library as Heterotopia: Michel Foucault and the Experience of Library Space» (обидві 2015 р). З опорою на інтердисциплінарні ідеї Мішеля Фуко, автори аналізують специфіку художнього зображення бібліотечного простору у зразках популярної культури, з особливою увагою до його макабричних виявів. Тож, концептуально наша аналітика наслідує запропоновану вченими модель. Ми також звернемося до праць самого Фуко – зокрема, «Слова та речі» («Les mots et les choses», 1966), «Інші простори» («Des Espaces Autres», 1967) та «Наглядати й карати» («Surveiller et punir», 1975) та скористаємось коментарями до них українських дослідників Діани Коваленко та Валентини Мусій.

Перш ніж розглянути засадничі положення, що стосуються бібліотеки, звернімось до сюжету оповідання. Головному герою, Сему Піблзу, якось увечері телефонує приятель із проханням замінити його у ролі спікера на бізнес-банкеті. Текст свого виступу Сем віддає на розсуд Наомі Хіггінс, яка, прочитавши, висновує: вийшло «сухувато», слід переробити, а для цього непогано було б знайти відповідну літературу. Так Сем опиняється у міській бібліотеці Джанкшен-Сіті. Місце одразу викликає у нього гнітючі передчуття. У дитячому відділі Сем зустрічає директорку – літню жінку на ім'я Арделія Лорц. Попри виявлену люб'язність місс Лорц, Сем чи не одразу усвідомлює: щось в жінці його відштовхує, навіть лякає.

Проте, її поради виявляються слухними. В ейфорії від успішного виступу Сем перебуває до того моменту, як отримує повідомлення на автовідповідач із нагадуванням: книги слід негайно повернути. Згодом із справжнім жахом він усвідомлює: напідпитку він викинув їх у коробку для переробки паперу. Відвідуючи бібліотеку вдруге, Сем збентежений раптовими змінами, які відбулися у будівлі всього лише за тиждень. Залишаючи місце, Сем відчуває, ніби божеволіє. Ситуація погіршується тим, що до нього навідується бібліотечний поліцейський – страшна потвора, яка здається підозріло знайомою. Перш ніж Сем опиниться у бібліотеці втретє, аби зійтися у фінальній

битві з Арделією, йому доведеться згадати щось насправді жахливе, щось про своє дитинство.

2.1.2 Локус бібліотеки: тріада «контроль-дискурс-страх»

Повсюдність влади, розподіленої за соціальним простором, підштовхнула Мішеля Фуко до дослідження різноманітних проявів «множинності відносин сили». За Фуко, модель публічного управління, характерна для дисциплінарного суспільства, прагне до зміцнення влади за допомогою різних бюрократичних інститутів. Демократичні суспільства створюють дедалі більше можливостей упорядковувати простір і час людей, відтак під сумнів ставиться сама можливість існування просторів, в яких реалізовувались би практики свободи.

Використовуючи ідеї Мішеля Фуко, Редфорди стверджують: тріада тем «контроль-дискурс-страх» є тією перспективою, яка експлікує природу зображення бібліотеки у сучасній масовій культурі. Насамперед концепція Редфордів спирається на вступну лекцію Фуко, яку він прочитав у Коледж де Франс у Парижі в 1971 році. Тоді Фуко припустив, що існує певний страх, який мотивує практики, притаманні інститутам дискурсивного контролю, таким як бібліотека. Практика бібліотеки представляє собою не лише область знань, але й різновид влади.

На думку Фуко, дискурс має «страшні і навіть диявольські риси» і без механізмів порядку стає «некерованим» [87, с. 215]. Відтак, існує невимовна небезпека розгортання дискурсу, а бібліотека стає місцем інституціоналізованих «табу, бар'єрів, порогів і меж», які служать для опанування та контролю великого поширення дискурсу [87, с. 228]. Дискурсивні практики бібліотеки складаються з ритуалів, методів, учасників і їхніх ролей, гри у питання та відповіді, системи класифікацій. «Ритуали» оприявнюються насамперед на прикладі користувачів бібліотеки, оскільки вони повинні навчитися розуміти «учасників і їхні ролі», а також брати участь у «грі у питання та відповіді» [156, с. 303]. Подібно до в'язниці, яка перетворює людину на в'язня, практика

бібліотеки перетворює людину на користувача, який визначається межами та структурами бібліотеки.

Виходячи з міркувань Фуко, Редфорди висновують: страх є основним організуючим принципом або кодом, через який репрезентації бібліотек проявляються у сучасній популярній культурі. Страх забезпечує дискурсивний контекст і фрейм, в якому ці уявлення як кодуються, так і декодуються. Бібліотека існує як остаточний символ дискурсивного контролю та порядку, а всі перешкоди, за словами Редфордів, неначе навмисно встановлені для того, аби організувати безлад дискурсу, обійти його найбільш неконтрольовані сторони. Щоб увійти в бібліотеку, треба увійти в її світ, де «структура дискурсу не ототожнюється з нашою, де спілкування зі знанням – це не розмова, а прохання» [156, с. 299]. Ключем є мовчання – неконтрольованому мовленнєвому дискурсу немає місця в цій святині дискурсивного порядку. Виразно ця вимога відображена у тексті оповідання Кінга. Коли Сем Піблз відвідує бібліотеку вперше, йому одразу впадає в очі напис:

SILENCE!

it read. Not

SILENCE IS GOLDEN

or

QUIET, PLEASE

but just that one staring, glaring word:

SILENCE! [118]

Водночас бібліотека є місцем парадоксальним, оскільки, з одного боку, вимагає від користувача слухняності та дотримання низки встановлених правил, а з іншого, заохочує людей до неслухняності, творчості, дослідження, відкриття та вираження себе скоріше у такий спосіб, який пропонує фуковіанська концепція гетеротопії (до її детальнішого обговорення ми звернемось дещо згодом). Подібна двоїстість у сприйнятті простору виникає у свідомості Сема ледь не одразу, зокрема, Кінг додає таке уточнення: «Here Sam

felt all that old sense of benevolent after-school welcome, **a place where the books did all but beg to be touched, handled, looked at, explored. Yet these feelings had their own dark undertaste**»⁷ [118].

Хоча в оповіданні чимало характерних «організаційних структур», які експлікують зв'язок бібліотеки з тріадою «контроль-дискурс-страх», найбільше враження на протагоніста справляють плакати у дитячій залі. Перший проголошував: «RETURN ALL MAGAZINES TO THEIR PROPER PLACES!» [118]. Він одразу змусив Сема пошкодувати про свій візит. Ба більше, у свідомості пролунала думка: «This place was spooky» [118]. Другий постер виявився ще більш моторошним: на ньому була зображена величезна темна автівка, яка від'їжджала від школи. До бокового скла був притиснутий малий хлопчик – «his mouth was open in a scream» [124]. А за ним був чоловік – «only a vague, ominous shape – was hunched over the wheel, driving hell for leather» [124]. Плакат застерігав: ніколи не сідайте в автівку до незнайомця. Проте, малюнок на третьому викликав у Сема справжній жах – на ньому був зображений бібліотечний поліцейський зі шрамом на обличчі. Найдивніше, та мабуть найгірше, – чомусь він видався йому знайомим. Мораль плакату була такою: з бібліотечним поліцейським краще не мати справи, адже добрі хлопчики та дівчатка повертають книжки вчасно.

Зображена Кінгом бібліотека містить виразні елементи, які мають на меті формування почуттів та поведінки людини. Серед них, зокрема, – відкрита демонстрація правил і норм, що підтверджується численними бібліотечними повідомленнями, як ті, що ми розглянули вище. Водночас користувачі бібліотеки знаходяться у постійній дисциплінарній милості бібліотекарів – Кінговий герой не виняток. Перш ніж познайомитись з Арделією Лорц, Сем Піблз був наляканий побаченими плакатами настільки, що очікував натрапити у стінах бібліотеки на справжнього дракона. Втім, «no dragon presented itself» [118]. Натомість він побачив директорку бібліотеки. Це була «a plump, white-haired woman of about fifty-five», яка зовнішньо здалась Сему цілком приязною

⁷ Тут і далі виділення тексту жирним шрифтом наше. Тут і далі цитування мовою оригіналу подається за відсутності перекладу українською.

особою: «Her white hair fell around her pleasant, unlined face in neat beauty-shop curls» [118]. Попри це, він не міг позбутися враження, що очі Арделії «не посміхаються»; її «забавна» та «зворушлива» жестикуляція теж не зворушувала Сема, а розповідь про бібліотеку взагалі змусила засумніватися у її щирості. Як зауважує Кінг, «головною та дивною» особливістю їхнього знайомства було те, що «sweet face or not, he didn't like her one bit» [118].

Зважаючи на властивість бібліотеки втримувати дискурс, промовистою є ще одна деталь. У діалозі головного героя та бібліотекарки Кінг водночас розгортає полеміку відносно доцільності знайомства дітей з творами жахів. До авторської позиції тяжіє якраз Арделія. На відміну від Сема, який вважає, що не варто «нав'язувати» дітям свої смаки, вона слушно зауважує, що хоча темрява і жахає дітей, вона водночас манить їх до себе. «I have never heard an Ozzy Osbourne record and have no desire to do so, nor to read a novel by Robert McCammon, Stephen King, or V. C. Andrews. Do you see what I'm getting at, Sam?» – така метатекстуальна згадка відсилає читача до дискусій, які тривали навколо творчості Стівена Кінга у 1990-х роках (власне, коли «Бібліотечного поліцейського» було видано вперше) [118]. Як зазначає Алісса Бергер, в їхній основі лежало питання того впливу, який художня література здатна справляти на читачів [58, с. 1-7]. Повертаючись до сюжету: Семові аргументи не переконують Арделію. Радше, вони її дратують. Вона цього не озвучує, але нагадує Семові про необхідність вчасно повернути книги. Обмеженість у часі використання бібліотечних книг виступає черговим структурним прийомом – наслідки «прострочення» передаються через неявні насильні штампи:

And they're not renewable, so be sure to get them back by April sixth.'

She raised her head, and the light caught in her eyes. Sam almost dismissed what he saw there as a twinkle . . . but that wasn't what it was. It was a shine.

A flat, hard shine. For just a moment Ardelia Lortz looked as if she had a nickel in each eye.

'Or?' he asked, and his smile suddenly didn't feel like a smile - it felt like a mask.

'Or else I'll have to send the Library Policeman after you,' she said. For a moment their gazes locked, and Sam thought he saw the real Ardelia Lortz, and there was nothing charming or soft or spinster librarian about that woman at all.

This woman might actually be dangerous, he thought, and then dismissed it, a little embarrassed [118].

Бібліотечний поліцейський, як і бібліотекар, схильний принижувати, ганьбити, змушувати користувачів виконувати завдання через занедбані зобов'язання. Проте, на відміну від бібліотекара, він здатен здійснити страшну і жорстоку розплату [156, с. 321]. У Кінга ж він, крім всього, висловлює найгірші хвилювання Сема, які стають реальністю, коли той навідується до нього у гості: «What was important was that there was a monster in his kitchen, and the most terrible thing about this monster was that Sam almost knew his face» [118]. Пізніше, коли Сем знову зустрінеться із бібліотечним поліцейським, але вже у своїх спогадах, він гостро підмітить: незнайомиць у жахаючих темних окулярах уособлює владу («He was all authority, all power, all force. He was judge, jury, and executioner» [118]), ба більше – «one cannot run from Authority; it is everywhere» [118].

Тож, «страх» перед бібліотекою – це не об'єктивний страх, це дискурсивна практика, в якій страх перед дискурсом стає дійсним і значущим об'єктом знання. Бібліотекарі визначають себе, виходячи зі свого місця в цій специфічній структурі дискурсу, а сама бібліотека стає інституцією, яка має чітке завдання створювати та підтримувати дискурсивний контроль. У цій дихотомічній ієрархії користувач постає кимось, хто змушений підпорядковуватися.

2.1.3 Архітектура бібліотеки та її паноптичні властивості: підсилення контролю

Бібліотека – це не лише місце, де дискурс контролюється за допомогою організаційних процедур. Бібліотека стає пам'ятником дискурсивного порядку й

контролю вже завдяки своїй архітектурі. Подібно до організаційних процедур, її архітектурні елементи символізують межу між раціональним і хаотичним, а велична і владна присутність попереджає про небезпеку свавільного та неконтрольованого дискурсу [156, с. 690].

Як припускає Ненсі Пікерінг Томас, архітектура бібліотеки – це не просто нейтральне тло бібліотечних послуг. Будівля бібліотеки – це повідомлення, частина «семантично-навантаженого комунікативного моменту» [цит. за: 156, с. 309]. В американській культурі будівля бібліотеки грандіозністю та величністю нерідко нагадує будівлю собору. Подібне враження виникає й у Сема Піблза під час перших відвідин, але, як зауважує Сем, бібліотеку можна було б порівняти також із самотністю склепу:

The Junction City Public Library stood on the corner of State Street and Miller Avenue, **a square granite box of a building with windows so narrow they looked like loopholes.** A slate roof overhung all four sides of the building, and when one approached it from the front, the combination of the narrow windows and the line of shadow created by the roof made the building look like the frowning face of a stone robot [...] at the end of a hard Iowa winter, the maples were still bare **and the Library looked like an oversized crypt.**

[...]

He didn't like it; it made him uneasy; he didn't know why. It was, after all, just a library, not the dungeons of the Inquisition [118].

Крім того, домінування нагляду та порядку в бібліотечному просторі дозволяють зіставляти його із паноптиконом. Ідею паноптикону заснував англійський філософ-утилітарист Джеремі Бентам. У листах 1786–1787 років він запропонував ідею в'язниці круглої форми: ув'язнені утримуються в окремих камерах, які розташовані по периметру споруди, а за ними з центральної вежі споглядає інспектор. Визначальною особливістю так званого

«Інспекційного будинку» є те, що інспектор бачить ув'язнених, а вони його – ні. Тож, передумовою створення паноптикону було припущення стосовно того, що самої архітектури будівлі достатньо задля формування бажаної поведінки людини. З цього приводу Бентам зазначає: «Що більша ймовірність того, що людина у даний момент фактично перебуває під наглядом, то сильнішим буде її переконання у цьому» [цит. за: 158, с. 687]. Як наслідок, «поступово встановлюється суверенітет погляду – ока, яке все знає і все вирішує, ока, яке всім керує» [цит. за: 158, с. 686].

Отже, архітектура паноптикону дає можливість замінити фактичне безперервне спостереження його ілюзією: не має значення, чи присутній інспектор в інспекційній вежі. Влада походить не від особи, яка здійснює спостереження, а від архітектури будівлі, яка стає «жорстокою, геніальною кліткою», що «автоматизує та деіндивідуалізує владу» [цит. за: 158, с. 687]. У Кінговому оповіданні вже у сцені знайомства Сема з Місс Лоренц виявляється, що бібліотекарка цілком усвідомлена щодо життя Сема Піблза: «'And you are ... ?' // 'Sam Peebles.' // 'Oh yes! Real estate and insurance! That's your game!'" (King, 1994). Дедалі частіше Сем відчуватиме, що за ним спостерігають: «**If you show your teeth or tongue in here, does A. Lortz make you pay a forfeit? he wondered. He looked around again, let his nerve-endings feel the frowning quality of the silence...**», або ж «**...he looks out like a small hunted animal [...]** He doesn't see the Library Cop, but of course this doesn't matter; **the Library Cop sees him. From today on, the Library Cop will always be close**» [118]. Такий ефект дозволяє бібліотеці виховувати поведінку слухняності. Подібно до паноптикону, бібліотека «буде доброю»: вона «запобігатиме злочинству»; «рятуватиме від покарання» [цит. за: 158, с. 690]. Покірність користувачів забезпечується низкою суворих положень, а фактичне або уявне спостереження передається шляхом відкритої демонстрації правил і норм. Це, зокрема, оприявнюється у бібліотечних повідомленнях, про які йшлося вище.

Інтер'єр бібліотеки лише посилює ефект спостереження. Кінгова бібліотека представлена як «сховище мертвого дискурсу, де тексти вишикуються в ряд і розкладаються, як тіла в старих трунах» [156, с. 311]. Як у

склепі, «потенційний жах криється за фасадом будівлі; тіла, привиди та духи, що закриті всередині, готові піднятися, якщо їхню тишу порушити» [156, с. 311]. Водночас, бібліотека Кінга – безлюдна, а її порожнеча стає ще одним елементом дискурсу страху, адже Сем Піблз виявляється її єдиним в'язнем:

But this Friday was overcast and dreary, and the light was dim. The corners of the lobby were filled with gloomy webs of shadow.

[...]

The library was deserted.

Shelves of books stretched above him on every side. Looking up toward the skylights with their crisscrosses of reinforcing wire made Sam a little dizzy, and he had a momentary illusion: **he felt that he was upside down, that he had been hung by his heels over a deep square pit lined with books** [118].

Отже, у страхітливій будівлі бібліотеки, під поглядом і наглядом страшного бібліотекара, актуалізується дискурс страху, який робить можливою найпоширенішу реакцію на бібліотечний досвід у сучасній масовій культурі: страх бути спійманим і згодом приниженим бібліотекарем. Водночас, за Фуко, паноптичні простори належать до просторів гетеротопних [85]. Отже, Фуко цікавили не лише ті простори, в яких дисциплінування здійснювалося за принципом абсолютного нагляду. Фуко також виявляв інтерес до тих просторів, які можна розглядати як останню перешкоду до сфери неконтрольованого дискурсу, межу між порядком і безладом, гармонією і хаосом, розсудливістю і божевіллям. Утіленням цих характеристик і є гетеротопія, властивості якої яскраво оприявнює локус бібліотеки.

2.1.4 Бібліотека як гетеротопія

Наприкінці ХХ ст. постнекласична епоха додала до арсеналу «поворотів» (онтологічного, культурного, лінгвістичного, антропологічного) ще й поворот «просторовий». У 1967 році М. Фуко виступив з доповіддю для

архітекторів⁸, де вжив термін «гетеротопія». Як зауважив філософ, ми живемо в пору, «коли час відчувається не стільки як велике життя, що розвивається, скільки як мережа, що зв'язує між собою точки й перехрещує нитки єдиного клубка» [цит. за: 18, с. 19]. На думку Фуко, природа простору змінилась, і тепер він репрезентується як «форма відношень місцерозташування, місцезнаходження», як «множинність відношень, що визначають місцезнаходження» [86, с. 193].

Хоча концепція гетеротопії займає важливе місце у сучасних дослідженнях часопростору, більшість дослідників констатує: Фуко не надав належних пояснень терміну, не запропонував системного способу його вживання. Вперше він з'являється у друкованому виданні 1966 року. Йдеться про вступ до «Слів та речей», де наводиться таксономія істот із китайської енциклопедії, яка згадується в творі Борхеса. Цей безпорядок (або ж загадковий для європейської свідомості порядок) Фуко називає «гетеротопією» [20, с. 67]. Водночас термін запозичений із медичного дискурсу й означає нетипову локалізацію тканин або частин органів. Із цієї перспективи гетеротопії є просторовими конструкціями або ж фігурами, що вставлені в дискурси та виявляються недоречними, ненормальними або ілюзорними. Крім того, етимологія слова скеровує до лексем «інші» (Hetero) «місця» (Topia). Відтак концепція звертається до «реально існуючих місць» на противагу «утопії», або не-місцям, створеним уявою і репрезентуючим місце ідеальної політики, законів, звичаїв та умов.

Дослідники сходяться на тому, що для гетеротопій характерна низка атрибутивних ознак: 1) здатність гетеротопії зіставляти в одному єдиному місці декілька просторів, декілька місцезнаходжень, які самі по собі не сумісні; 2) гетеротопії допускають особливу організацію часу («гетерохронії»); 3) принцип гетеротопій передбачає певну систему відкритості й замкненості, відокремлення; 4) гетеротопії функціонують відносно до всього іншого простору в двох вимірах – просторі ілюзії та реальності [24]. Концепт

⁸ Доповідь була оформлена у текст, опублікований з його дозволу лише у 1984 р. під назвою «Інші простори».

гетеротопії дозволяє відмовитись від традиційних бінарних опозицій – дискурсивного / недискурсивного, приватного / публічного. Гетеротопії – це не стільки способи владарювання, нагляду та контролю з боку влади, скільки складна система координат для індивідів [20, с. 67]. Ці простори не вписуються у звичайні дискурси, навіть суперечать їм, «зупиняючи, нейтралізуючи або перегортаючи усю сукупність відношень, котрі тим самим ними позначаються, відображаються або рефлектуються [цит. за 20, с. 67].

Визначальною рисою гетеротопного простору є його здатність породжувати «своєрідний змішаний спільний досвід», де людина не перебуває ані в тому, ані в іншому місці, але де має потенціал відчутти декілька місць одночасно в одному фізичному просторі. Фуко описує досвід гетеротопії дуже практично – порівнюючи його з поглядом у дзеркало. Для Фуко погляд у дзеркало – це водночас досвід, відчуття, що бачиш себе у віртуальному місці, якого фізично не існує. Місце, яке людина займає в той момент, коли дивиться на себе крізь дзеркало, водночас постає абсолютно реальним (пов'язаним з усім простором, що її оточує) та абсолютно нереальним:

Проте дзеркало – це також і гетеротопія, адже воно існує і чинить зворотній вплив на місце, де я знаходжуся: саме завдяки дзеркалу я помічаю, що відсутній у тому місці, де був, тому що бачу себе там, у дзеркалі [...]. Завдяки цьому поглядові, направленому відповідно на мене із віртуального простору, що знаходиться по той бік скла, я повертаюся до себе, знову спрямовую погляд на себе самого і віднаходжу себе там, де перебуваю. Дзеркало функціонує як гетеротопія у тому сенсі, в якому воно робить місце, яке я займаю в момент споглядання себе за склом, водночас абсолютно реальним відносно всього довколишнього простору й абсолютно ірреальним, оскільки його сприйняття проходить через віртуальну точку, що знаходиться по той бік» [цит. за: 20, с. 52].

Цю тему у своїй повісті-казці розвинув Льюїс Керрол (1910): Аліса проходить через поріг дзеркала і фактично входить у «віртуальний світ», що приховується за поверхнею. Крім того, до схожих визначень часопросторових образів, не оперуючи поняттям гетеротопії, наближалися й інші дослідники. Зокрема, вони наголошували на категорії межі або кордону, яка виконує смислову й моделюючу функцію. За Раумом Гофманом, напрямки, місця та інтерфейси є носіями настрою та змісту. Особливе значення дослідник надає місцям, що знаходяться на межі двох, зазвичай відмінних просторів. Мірча Еліаде говорить про церкву як межу двох онтологічних світів – священного і мирського. Діана Коваленко підкреслює, що межовий ефект двох точок у просторі часто використовуються для передачі екстремальних психологічних станів героїв [18, с. 56].

Назагал Фуко та його послідовники будують концепт гетеротопії «на розриві, зламі, виявленні складної системи (ризому) особливих просторів / місць» [18, с. 4]. Водночас вони наголошують: гетеротопії є константами кожної спільноти. Вони локалізують людей з певною функціональністю (військова служба), девіацією (психіатричні заклади), деструкцією (в'язниці) [7, с. 110]. Крім того, у сучасній культурі існують гетеротопії, пов'язані з нескінченним викривленням і накопиченням часу, – гетеротопії увічнення, до яких належать бібліотеки. Хардіп Кохлі, зокрема, стверджує, що «зводити бібліотеку до простої архітектури, цегли та розчину – це помилка» [цит. за: 158, с. 738]. Помилковим виявляється також припущення, що бібліотеку визначають книги на полицях. Сам Фуко також зауважував на гетеротопних властивостях бібліотечного простору, стверджуючи, що він є реалізацією «волі помістити в одне місце всі часи, всі форми, всі смаки» та втілює «проект організації [...] свого роду постійного і невизначеного накопичення часу в нерухомому просторі» [цит. за: 158, с. 739].

Хоча, розвиваючи ідею гетеротопії, Фуко зосереджувався на «зовнішньому просторі», сьогодні неможливо осмислювати його відокремлено від простору внутрішнього. Простір, в «якому розгортається ерозія нашого

життя», сам по собі є гетерогенним [86, с. 194]. Відтак, гетеротопії акцентують на категоріях сучасних рефлексій про суб'єктивне сприйняття людиною світу – «віртуальній» або «психічній» реальності, порубіжжі, трансгресії [22, с. 78]. Гетеротопія, з одного боку, покликана позначати об'єктивний, фізичний простір, але в той же час вона висловлює суб'єктивне ставлення до нього. Крім того, гетеротопію характеризують особливі стосунки часу, простору та тілесності, тож її гетерогенність увиразнюється у свідомості людини.

Придивимось до Кінгового тексту:

What Sam Peebles felt was **a sense of wrongness**. It was as if he had done more than step through a door and cross a foyer; **he felt as if he had entered another world**, one which bore absolutely no resemblance to the small Iowa town that he sometimes liked, sometimes hated, but mostly just took for granted. **The air in here seemed heavier than normal air, and did not seem to conduct light as well as normal air did. The silence was thick as a blanket, as cold as snow** [118].

Такі думки лунають у свідомості Сема щойно він переступає поріг бібліотечної будівлі. Гетеротопії завжди висувують на перший план особливості стану людини, яка в ній знаходиться. Гетеротопія – це не стільки конкретне місце, скільки суб'єктивне відчуття стосовно відокремленості цього місця від загального простору [26, с. 80]. Це яскраво оприявнює наведений фрагмент тексту. Важливою ремаркою супроводжується перше враження Сема Піблза від фізичної присутності поблизу будівлі: «Also, it's just a dumb little small-town library. What's the big deal? There aren't even any bushes growing along the sides» [118]. І далі свідомість Сема хапається за цю деталь: чому він звернув на увагу на відсутність кущів? Чому цей факт змусив його відчути полегшення? Вже біля будівлі він спробував пригадати, чи навідувався до бібліотеки у дитинстві. Чомусь йому здавалося, що він повертається до давно знайомого, але забутого місця. Проте, спогади були «незрозумілими» та «розпливчастими». Побачивши жахаючі плакати у дитячій залі, окрім суто когнітивних реакцій, Сем починає

відчувати щось незвичне на фізичному рівні: «That taste was in his mouth again. That sweet, unpleasant taste» [118].

Замкнені простори гетеротопій постають як особливі місця, основним принципом функціонування яких є консервування, зупинка часу або своєрідна позачасовість [18, с. 10]. Вперше Сем відчуває це на собі під час знайомства з Арделією:

At that moment he felt as if he was in the fourth grade again, and about to be called to task by Mrs Glasters for cutting up rough at exactly the wrong moment. He looked around uneasily, half-expecting an ill-natured librarian to come swooping out of the main room to see who had dared profane the silence.

Stop it, for Christ's sake. You're forty years old. Fourth grade was a long time ago, buddy.

Except it didn't seem like a long time ago. Not in here. In here, fourth grade seemed almost close enough to reach out and touch [118].

У Кінговому творі гетеротопні властивості бібліотеки увиразнює низка асоціацій-спогадів, що їх фіксує свідомість Сема. Водночас, за Фуко, функція гетеротопій полягає у створенні простору ілюзії, який викриває іще більшу ілюзорність будь-яких реальних просторів, усередині яких міститься людське життя. Гетеротопії «створюють інший реальний простір, настільки досконалий, настільки ретельно й добре організований, наскільки наш простір невпорядкований, погано влаштований і заплутаний» [86, с. 203]. Так стається із персонажем Кінгова, адже, як виявляється, його життя до зустрічі з Арделією дійсно було ілюзорним.

Він отримує від неї дзвінки з потойбіччя, в товаристві бібліотечного поліцейського вона навідується в його сні – сфери, яка сама по собі асоціюються із гетеротопним простором (подібно до гетеротопії, у снах можуть відбуватися небувалі та неіснуючі в реальності та повсякденності речі). Вві сні та наяву Сем переслідує образ стріл («Arrows? Why arrows? He didn't want to

think about it. He was tired of thoughts which came whizzing out of the previously unsuspected darkness inside him like horrid, stinking Frisbees») та присмак солодки, у голові постійно лунає та сама репліка («I'm a poleethman» [118]). Приголомшлива різниця між бібліотекою, яку він побачив уперше, та бібліотекою, побаченою вдруге, змушує Сема усвідомити, що, ввійшовши туди, він став порушником у дивному, потойбічному місці: «What's going on here? I feel like a character in Rod Serling's old show. 'Submitted for your examination, one Samuel Peebles, ex-resident of Junction City, now selling real estate and whole life in ... the Twilight Zone» [118].

Як простір «інакшості», гетеротопія характеризується моделюванням «нової нормальності», а сама людина, отримавши такий досвід, може трансформуватись. Фуко також зауважував, що в гетеротопіях здійснюється принцип поєднання несумісного, реалізації того, що не може бути реалізовано. Те саме відбувається з людиною, яка отримує можливість опинитись поза «обмежувальною лінією». Гетеротопії — контр-місця, де знаходить прихисток узагальнений Інший. Вони створюють умови для трансгресії суб'єкта – його виходу за межі себе та загальноприйнятої норми. Натомість порушення або витіснення принципу гетеротопії веде до зустрічі або невпізнання власного Двійника – у Кінговому оповіданні мотив реалізується якраз у сюжетній лінії Сема та Арделії. Остання у разі перемоги буквально мала забрати собі фізичну оболонку Сема.

Перш ніж Сем опинився в бібліотеці втретє, він мав заново віднайти свою власну історію. Точкою неповернення на цьому шляху стала зустріч Сема з бібліотечним поліцейським. Обличчя монстра знову видалось Сему знайомим, а в «запаленому» мозку виринули давно забуті картини – ніби він знову дитина, яку застукали просто на місці злочину. Замість «Помічника оратора», взятого за рекомендацією Арделії Лорц, він тримав у руках «Чорну стрілу» Роберта Стівенсона. Такі спогади виникали постійно, але фрагментарно – переважно вони супроводжувались відчуттям знайомого присмаку, нудкої солодки, яку Сем, здавалося, все життя терпіти не міг. Коли Сем і Наомі летіли до Де-Мойна в пошуку примірників знищених книжок, Сему наснився жах. Він був малим

хлопцем у Сент-Луї, коли зустрів шепелявого чоловіка у тренчі, зі шрамом на обличчі. Чоловік стверджував, що він – бібліотечний поліцейський. У руках Сем тримав пачку з червоною солодкою та «Чорну стрілу» Стівенсона, яку власне прострочив. Сем добре розумів, що мусить понести покарання та легко довірився тому чоловіку. Сем також згадав, що покаранням було зґвалтування:

This was a watching dream.

[...]

He watched as the little boy carefully removed the dollar bill his mother had tucked into the card-pocket in the back of **The Black Arrow** [...] He watched as Little White Walking Sam went on his way - only three blocks to the Library now - **munching the long red whips of candy** as he went.

[...]

At this point Sam - Big White Plane-Riding Sam - **tried to pull himself out of the dream**. He sensed that Naomi and Stan Soames and **the world of real things were just outside** this hellish egg of nightmare in which he found himself.

[...]

No, Dave said. **No, Sam, don't do that. You mustn't do that.** If you want to save Sarah from Ardelia, **forget about breaking out of this dream**. There's only one coincidence in this business, but it's a killer: **once You had a Library Policeman, too. And you have to get that memory back** [118].

Розмірковуючи щодо побаченого або радше згаданого, Сем починає розуміти: йому не втекти від нудкого смаку солодки, від Бібліотечного вовка, який завжди біжить поряд, нашіптуючи «Come with me, son ... I'm a poleethman». Тож, він зібрав пазл до купи – жертвою Арделії він став не через суперечки стосовно плакатів і точно не через знищені книжки. Приманку з нього зробив власний страх. У кульмінаційній сцені гетеротопні характеристики бібліотеки відображено ще чіткіше, вона постає нескінченним сховищем мертвого дискурсу: **«and then they were all falling like dominoes, all the way across this**

huge, shadowy storage area, crashing and clanging and spilling everything from Marryat's works to The Complete Grimm's Fairy Tales» [118]). Проте, цього разу раз її відвідує вже інший Сем:

An instant later the emergency light winked out, plunging them into darkness again.

Once more the interval of darkness was very brief, but **it was long enough for Sam to sense the change.**

He felt it in his head - a clear sensation of things which had been out of joint snapping back into place. When the emergency lights came back on, there were four of them. Their batteries made a low, self-satisfied humming sound instead of a loud buzz, and they were very bright, banishing the shadows to the furthest corners of the room. **He did not know if the world of 1960 they had entered when the arc-sodium light became a mercury-vapor lamp had been real or an illusion, but he knew it was gone [118].**

Підсумовуючи: добре відомі простори людської щоденності можуть виступати в іншому фокусі просторовості. Зокрема, бібліотека – це набагато більше, ніж сховище книг. У Кінга вона має виразні властивості гетеротопії, адже постає як автономна часопросторова конструкція, що існує на межі земного та трансцендентного. Визначальною рисою Кінгової бібліотеки є здатність виконувати функцію медіального простору; вона з'єднує минуле, теперішнє й майбутнє, для неї характерний принцип накопичення та поглинання часу. Водночас вона провокує конфлікти в пам'яттєвому дискурсі, завдяки чому постає місцем, куди Сем входить з метою трансформації. Крім того, бібліотека актуалізує культурний код дискурсу страху, який пов'язаний з іншими дискурсивними формами (зокрема, в'язницею).

Втім, актуальність концепції гетеротопії у контексті горору не обмежується дослідженням специфічних властивостей зображеного простору. Варто зауважити й на іншому аспекті – метафікційному.

2.1.5 Тексти горору як гетеротопія

У більшості з вищезгаданих творів Кінга звернення до готичної традиції є цілком очевидним. Так, «Салимове Лігво» звертається до класичного вампірського нарративу, «Кладовище домашніх тварин» має виразні покликання на «Сучасного Прометея» Мері Шеллі, а «Сяйво» і «1408» звертаються до типового готичного мотиву «haunted house». Ба більше, попри обмеження, задані формою малої прози, для «Бібліотечного поліцейського» Кінга характерна розлога інтертекстуальність. Особливо важливим є роман «Чорна стріла» («Black Arrow: A Tale of the Two Roses», 1883) Роберта Луїса Стівенсона.

Подібно до багатьох інших творів письменника – та типowo для літератури вікторіанської доби загалом – «Чорна стріла» дотична до проблеми ідентичності, тривожного усвідомлення того, що особистість не є цілісним і однорідним цілим. Зауважимо також, що повторюваність цього мотиву є причиною появи великої кількості праць, присвячених дослідженню творів письменника з перспективи психоаналізу. Водночас, саме психоаналітичний метод став одним із найпопулярніших у горор-студіях ще з часу їхньої появи. Варто додати, що про захопленість Кінга творчістю Стівенсона свідчать й інші його твори, наприклад, «Сяйво» та повість «Таємне вікно, таємний сад» («Secret Window, Secret Garden», 1990). Дослідники зауважували на важливості мотивів роману «Дивна історія доктора Джекіла й містера Гайда» («Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde», 1886). Звісно, мотив двійництва Кінг успадкував не лише від шотландського письменника, втім, можливо, саме Стівенсон сприяв тому, що Кінг реалізовує його у пригодницькому дусі, занурюючи читача у світ загадок і таємниць.

Повертаючись до «Бібліотечного поліцейського» – важко позбутись асоціацій із ще одним «Луїсом», які виникають ледь не одразу, коли бачиш назву оповідання. Обговорення будь-якого аспекту, пов'язаного з художнім образом бібліотеки, не відбувається без згадки про Хорхе Луїса Борхеса. І хоча в оповіданні відсутні прямі покликання автора або ж його «Вавилонської бібліотеки» («La Biblioteca de Babel», 1941), Кінг продовжує вести діалог із аргентинським письменником імпліцитно – саме продовжує, адже до Борхеса

Кінг звертається вже не вперше. Як стверджує укладач іспаномовної горор-антології «Не заходь у 1408» («No entren al 1408: Antología en español tributo a Stephen King», 2013), письменник Хорхе Луїс Касерес, для Кінга Борхес – це автор, «який його приголомшує» [53]. Спробуємо розгорнути цю тезу. Щонайменше, Кінг згадує Борхеса в романі «Історія Лізі» («Lisey's Story», 2007 – ми аналізуватимемо його у наступній частині розділу): Борхес виявляється одним із улюблених письменників протагоніста – теж письменника Скотта Лендона. Втім, що значно важливіше, у книзі «Танок смерті» («Danse Macabre», 1981) Кінг згадує Борхеса вже на першій сторінці – як одного з «шести великих письменників жаху, які продовжують жити» («six great writers of the macabre who are still alive») [115, с. 1]. Ця теза потребує пояснення.

У статті «Abominable Mirrors: On the “Macabre” Hyperfictions of Jorge Luis Borges» (2001) Ігнаціо Інфанте стверджує, що поява Борхеса у присвяті книги є «на диво актуальною», адже вказує як на «значну амплітуду того, що може бути названо літературою жахів», так і на «далекосяжні наслідки гіперфікцій Борхеса» [110, с. 198]. Центральною категорією у творчості Кінга є «справжній жах», який, за словами автора, Борхес міг зобразити так вдало, як ніхто інший. За Кінгом, твір жахів – «це справді танець... рухливий, ритмічний пошук» [цит. за: 104, с. 198]. На думку Ігнаціо Інфанте, те, що поєднує Кінга з Борхесом – це передусім карнавальний характер «danse macabre», який передбачає інверсію реального через симулякр смерті. Дослідник слушно зауважує, що справжній жах відчувається тоді, «коли повна порожнеча невизначеності проникає у свідомість з усією своєю непереборною силою», справжній жах там, де ти «проникаєш у вимір, у якому раціональність цілком втрачає свої позиції і розсипається в небуття» [104, с. 199]. І ось де з'являється «страшне» Борхеса. Сунанд Джоші, дослідник знаковий для горору і лавкрафтівських студій зокрема, також наголошував на подібній властивості прози Борхеса, вбачаючи у цьому переосмислення поетики Говарда Філіпса Лавкрафта [110, 111].

Тезово зупинимося на «Вавилонській бібліотеці» у контексті її впливу на аналізоване оповідання. У творі Борхеса завдання бібліотекара полягає у тому,

аби серед заплутаних коридорів знайти потрібні книжки – воно уподібнюється тому завданню, яке має виконати читач, аби розшифрувати символічну мову оповіді. Бібліотека Борхеса – це також лабіринт, який представляє собою «символ системи, яка містить дві одночасні цілі: вийти з лабіринту і повністю зануритися в нього» [75, с. 36]. Це означає, що створюючи неоднозначний лабіринт, Борхес взаємодіє з аудиторією. Читачі знають, що вони спостерігають за фікційним світом із багатьма глухими кутами, але все одно виявляються «ошуканими» складною формою та зацікавлені вирішенням «головоломки». Кінг також віддає перевагу складним переплетенням художніх елементів, образів, змістів. «Бібліотечний поліцейський» – лише один із прикладів того, як майстерно Кінг нашаровує додаткові семантичні значення на різні деталі тексту. Врешті, Кінговий читач знає, що за основним викладом подій завжди приховано низку «збігів», які формують водночас шалену і логічну систему функціонування Кінгових світів – детально таку властивість прози автора ми розглянемо згодом, аналізуючи роман «Відродження» («Revival», 2014). Наразі обмежимося «цифровими» загадками з «Бібліотечного поліцейського». Протагоніста Сема Піблза зґвалтували у 1957 році – у тому самому році Арделія Лорц перебралася до Джанкшен Сіті. Уважний читач також помітить, що хвилі її «нападів» відбувались із різницею у переважно десять років.

Варто згадати і про те, що в оповіданні Кінга «У високій траві» («In the Tall Grass», 2012) один із персонажів говорить про поворот ліворуч або праворуч у «цьому саду розгалужених стежок». «Сад з розгалуженими стежками» – це оповідання Хорхе Луїса Борхеса («El Jardín de Senderos que se Vifurcan», 1941), образ саду у ньому асоціюється з поворотами ліворуч і праворуч, які ведуть до різних точок простору, часу та різних можливих результатів. Зауважимо також, що у «Високій траві» компоненти поезики Борхеса органічно переплітаються із тезами лавкрафтівської поезики «космічного жаху». Втім, відлуння цієї проблематики можна знайти й в інших творах, наприклад, у «Сяйві» і «1408» – щонайменше вона виявляється актуальною у контексті звернення до гетеротопних просторів. Крім того, на нашу думку, ідеї Борхеса вплинули на розбудований Кінгом усесвіт «Темної

вежі» («The Dark Tower», 1982-2012) – попри те, що цикл не належить до горорспадку Кінга, саме він знаходиться у центрі його канону та оприявнює логіку функціонування інших художніх світів (на цьому ми неодноразово наголошуємо й в інших частинах нашого дослідження).

Кінг визнає, що Борхес – майстер створення страшно непевних фантастичних вигадок, у яких «реальність» розширює свої раціональні межі до більших світів, які, здається, вміщують один одного до нескінченності, створюючи відчуття «приголомшливого епістемологічного вертиго» [104, с. 199]. І у цьому сенсі Кінг рівняється на Борхеса, роблячи свою творчість посправжньому метатекстуальною. Зокрема, на початку розділу ми вже згадували, що сюжети Кінга нерідко розгортаються в одному з вигаданих містечок штату Мен, а під час аналізу оповідання натрапили на згадку Кінга про самого Кінга. Але для автора характерне створення тонших і суттєвіших взаємозв'язків між власними текстами. Обмежимося прикладами, пов'язаними з аналізованим оповіданням: Сем Піблз і Наомі Хіггінс згадуються у романі «Нагальні речі» («Needful things», 1991), а наприкінці цього твору головний антагоніст Ліланд Гаунт перебирається саме до Джанкшен-Сіті. Крім того, «Бібліотечний поліцейський» містить посилання на роман «Мізері» («Misery», 1987): за словами Наомі, одним із її улюблених письменників є Пол Шелдон – протагоніст роману. На здогадки наштовхує також постать Арделії – скоріш за все, вона належить до того ж типу істот, що і Пеннівайз із роману «Воно» («It», 1986).

Така підкреслена інтер-, або скоріше метатекстуальність Кінгових творів спонукає до міркувань про текст як гетеротопію з підвищеною значимістю складних внутрішніх взаємовіддзеркалень і взаємопереплетінь нових смислів. На нашу думку, найкращі зразки горорів дійсно постають у свідомості читача як простори гетеротопії. У теоретичному розділі роботи ми покликалися на дослідження австралійського вченого Філа Фіцсінмонса. Виходячи з відповідей, опитаних ним реципієнтів горору, читання жахів потребує повернення назад у текст, переосмислення окремих фрагментів, пошуку відповідностей між смисловими або навіть граматичними структурами. Аби налякати, горор

повинен створити в уяві читача ефект подібний до ефекту перебування у просторі гетеротопії – коли читач усе ще зберігає зв'язок із довоколишнім світом (а отже може співставляти фікційний світ зі своїм власним, віднаходити символічні значення) та водночас повністю «занурюється» у світ оповіді, в якому відчуває себе ледь не віртуальним учасником. Водночас, говорячи про «гетеротопні» властивості горору, йдеться про здатність поєднувати в межах одного тексту, однієї історії невизначеної низки додаткових наративів. Читач горору, беручи до рук новий твір, несвідомо буде звертатись до характерних для жанру моделей, або ж навіть архетипів, формуючи свої антиципації від тексту.

2.1.6 Висновки: ефективність гетеротопій у жахах

По-перше, можна висновувати, що звернення до простору гетеротопії дозволяє утримати зв'язок між реальним світом читача і фікційним світом. Цей фактор є особливо важливим, адже дозволяє горору реалізувати свою головну функцію – афективну. Іншими словами, аби бути дієвим, горор повинен переконати читача у достовірності фікційного світу. Кінг покладається на ідеї Борхеса. Замість декорацій, які відштовхують штучністю і непереконаливістю, він звертається до реально існуючих місць. Як зауважує Хорхе Луїс Касерес, у цьому Кінга можна дійсно порівняти з аргентинським письменником, з цією простотою і природністю, «де фантастичне трактується звичайним, буденним способом» [53].

По-друге – і це важливіше, зважаючи на наш інтерес у роботі – гетеротопії пов'язані з трансформацією суб'єктивності, яка часом реалізовується за принципом ініціаційної моделі. У Кінга, локуси здатні виконувати функцію медіального простору. Кожен із згаданих творів актуалізує низку повторюваних опозицій (суспільне / приватне, жіноче / чоловіче, минуле / теперішнє, свій / чужий, відкритий / замкнутий, божественний / демонічний, живий / мертвий тощо) – фактично Кінгові тексти сповнені протиставлень, які можна звести до загальної константи – Я / Інший. Часами Кінгові протагоністи буквально зустрічають монструозну постать Іншого, часами вони породжують її власноруч, часами виявляється, що Інший завжди був прихований всередині

них самих. У будь-якому випадку, сприяє цьому саме отримання досвіду гетеротопії. Герої Кінга нерідко опиняються в особливих місцях, і їхнє перетинання ніколи не є випадковим, врешті для них воно стає логічним та закономірним, а часами взагалі набуває провіденційного характеру. Гетеротопні простори немов резонують із простором свідомості і пам'яті протагоністів, виводячи назовні травматичний досвід, болісні переживання, нав'язливі прагнення та бажання.

Водночас, припускаємо, що концепція гетеротопії виявляється продуктивною принагідно до метафікційних властивостей горору. У Кінговій моделі горору йдеться про врахування інтересу постійного читача; автор нашаровує покликання на інші тексти горору, вступає у полеміку як з попередниками, так і з власними творами. Водночас Кінг інтелектуалізує горор на мотивному / образному / сюжетному рівнях, звертаючись до канонічних для сучасного літературознавства авторів. Такі транстекстуальні / інтертекстуальні / метатекстуальні інтерфейси стають впізнаваним джерелом рефлексії і дозволяють читачеві відстежити глибоко вкорінені суб'єктивні смислові зв'язки. Інакше кажучи, вони дають можливість не тільки розширити межі концептуального осмислення текстів, а й сприяють створенню в текстовій тканині такого простору, який «занурює» читача в оповідь.⁹

⁹ Частина цього розділу написана на основі опублікованої статті: «Гетеротопія художнього простору у горорі» [4]. Матеріал розширено та уточнено.

2.2. «HORROR TEMPORIS»: ФАНТАСТИЧНА НЕПЕВНІСТЬ ЧАСУ

Стівен Кінг часто маніпулює часом: він звертається до часових аномалій, зміщує хронологію фікційних подій або ж включає у свої твори часові петлі та паралельні реальності, які впливають на події теперішнього. У Кінга час непередбачуваний, а порушення його нормального порядку призводить до відчуття безпорадності та втрати контролю, відтак, породжуючи відчуття загрози. Обмежимося декількома прикладами: у романі «Сяйво» («The Shining», 1977) жахливі події минулого готелю «Оверлук» переплітаються із подіями сучасними, генеруючи у свідомості персонажів жахливі візії. У «Кладовищі домашніх тварин» («Pet Sematary», 1983) персонажі відкривають ворота до іншого простору часу – того, де смерть повертається до життя. Автомобіль Крістіна з однойменного роману («Christine», 1983) також стає втіленням зловісної потужності часу, адже змушує персонажів зануритись у страшне минуле, водночас наводячи все більший морок на їхнє теперішнє. «Воно» («It», 1986) зображує монструозну істоту – Пеннівайза, який знаходиться поза впливом часу як такого. З'являючись в історії міста у різні часові проміжки, він викликає у мешканців справжній жах. Так само у збірці «Кошмари і сновидіння» («Nightmares and Dreamscapes», 1993) Кінг неодноразово експериментує з часовими петлями, затримкою та прискоренням часу. Тож, категорія темпоральності може бути повноцінним рушієм сюжетів жахів.

Британський вчений Бенджамін Нойс запропонував концепцію так званого «horror temporis», спираючись на творчість Кінгового прекурсора – Говарда Філіпса Лавкрафта. У Лавкрафта час не зводиться до дрібної людської екзистенції та її скінченності, радше він стосується тверджень щодо його космічних масштабів. Час передує існуванню людства та самого життя, перевищує їх. Саме у цьому, на думку Нойса, полягає джерело «horror temporis» [151]. Сам Лавкрафт у своїх «Нотатках про написання химерної фантастики» («Notes on Writing Weird Fiction», 1933) писав, що у його белетристиці час відіграє надважливу роль, адже він постає «найдраматичнішою і найжахливішою річчю у Всесвіті» [131]. Для апробації концепції «horror temporis» на матеріалі

Кінгової прози ми обрали роман «Історія Лізі» («Lisey's Story», 2006) – щонайменше, цікавим для дослідження у цьому фокусі його роблять численні покликання на лавкрафтівську ідею. У романі час дійсно сягає космологічних масштабів, а певні художні образи (як-от, темний бік «Місячного Кола» або потворна постать «Довгого хлопця») нагадують зображення лавкрафтівських всесвітів і, зокрема, його «стародавніх»¹⁰.

Зауважимо також, що єдиною ланкою між творчістю Кінга і Лавкрафта є зацікавлення науковими парадигмами, породженими квантовою механікою, а також шляхами їхньої інтерпретації у художньому тексті. Словацький дослідник Марош Будай стверджує, що про таку властивість Кінгової прози свідчать не окремі твори автора, а радше їхній комплекс. На його думку, творчість Кінга цілком узгоджується із теорією множинних світів, адже представляє собою модель, відому у теоретичній фізиці як «мультивсесвіт». Відповідно до її теоретичного осмислення, Всесвіт постає «частиною гігантської структури, яка називається Мультивсесвітом» [57, с. 88]. Аргументом на користь цього твердження є переплетіння сюжетів, місцевостей або ж постатей у межах різних текстів – чимало прикладів ми наводимо у інших розділах дослідження.

Повертаючись до «Історії Лізі»: необхідність пригадати минуле (не лише своє, а й свого чоловіка) змушує Лізі Лендон зіштовхнутися із наявністю у нашій реальності певних «дірок». Для неї усвідомити їхню наявність означає не лише впасти «крізь отвір у часі», але й побачити «інший світ, одразу за дверима до цього світу», а отже – «схибнутися розумом» [17, с. 134]. У цьому випадку роман Кінга знову оприявнює подібності з тезами лавкрафтівської поетики, адже «найжахливіша думка людини» – за Лавкрафтом – пов'язана з усвідомленням «часткової або повної зупинки дії тих непорушних законів Природи, які є нашим єдиним захистом проти Хаосу та демонів позамежного простору» [132, с. 3].

¹⁰ Могутні істоти, ровесники Всесвіту, які мешкають в інших зоряних системах або за межами нашого всесвіту.

Водночас, з наведеної цитати стає зрозумілим те, що Кінг не поступається принципами власного канону. Так, найчастіше його осмислення часу передбачає звернення до певного травматичного минулого і чергове переживання цього досвіду у теперішньому – як приклади можна навести романи «Воно» («It», 1986), «Гра Джеральда» («Gerald's Game», 1992), «Долорес Клейборн» («Dolores Claiborne», 1992), «Доктор Сон» («Dr. Sleep», 2013) або ж проаналізоване у попередній частині розділу оповідання «Бібліотечний поліцейський» («The Library Policeman», 1990). Подібно до персонажів цих творів, Лізі Лендон настільки відмежовує себе від травматичного досвіду, що та частина її, яка цим досвідом володіє, сприймається нею в опозиції як Інший. Тут достатньо зауважити на поділі героїнею власного «Я» на декілька «зразків» різних часових проміжків. Звертає на себе увагу й те, що у всіх згаданих творах, актуалізуючи проблеми пам'яті та ідентичності, Кінг водночас звертається до мотиву дитинства.

Тож, страх перед незбагненністю космологічного простору часу у творах Кінга межує із страхітливостю індивідуальних, психологічних особливостей його сприйняття. Загалом, наведена далі аналітика свідчить про те, що у випадку з «Історією Лізі» характерне для Лавкрафта осмислення «*horror temporis*» інспірувало радше образний, аніж смисловий рівень твору. Аргументом на користь цієї тези є звернення Кінга до інших класичних міркувань на тему природи часу. Сюжетно, «Історія Лізі» – це історія вдови відомого та успішного романіста Скота Лендона, хоча насправді книга розповідає дві різні історії – історію Лізі в сьогоденні та історію життя її померлого чоловіка, яка розгортається у спогадах героїні. Типово для Кінга оповідь веде всезнаючий наратор, який подає події життя Лізі та Скота шляхом відтворення плину свідомості головної героїні. Поетапно Кінг заглиблюється не лише в спогади Лізі Лендон, але також в її підсвідоме – сни, видіння та асоціації.

Важливу для осмислення темпоральності деталь можна виокремити, навіть не звертаючись до сюжету: кожна з трьох частин твору розпочинається з цитати із твору Девіда Герберта Лоуренса. Розроблена англійським

письменником і філософом концепція часу має певні особливості. Відомо, що Лоуренс захоплювався ідеями Альберта Ейнштейна, проте у своїй «відносності» він йде ще далі – розглядає час як живу, динамічну сутність, яка не піддається раціональному осмисленню. На його думку, теорія відносності Ейнштейна не скасовує ньютонівського закону тяжіння або інерції, не звільняє нас від старого розуміння центральності. Радше, робить їх набагато дивнішими, тоншими і складнішими.

У Лоуренса час пов'язаний із внутрішніми властивостями людини і відображається в її відчуттях. Так, в есеї «Фантазія несвідомого» («*Fantasia of the Unconscious*», 1922) він підкреслює важливість інтуїтивного сприйняття та внутрішнього ритму у розумінні часу. Тож єдиною підказкою для розуміння Всесвіту виявляється індивідуальна душа всередині індивідуальної істоти. Наприклад, ми відчуваємо глибокий резонанс із чуттєвим вираженням свідомості тоді, коли чуємо дикі ритми музики, барабанний гуркіт або ж лев'ячий рик [125, с. 46]. Бачення письменника тяжіє до певних архаїчних картин, які – як ми впевнимось незабаром – відтворені й у романі Кінга. Відтак, навіть поверхового ознайомлення із текстом достатньо, аби стверджувати, що Кінг розбудовував власну концепцію темпоральності із урахуванням широкого кола осмислення цього предмету.

Нашою метою є апробація концепції «*horror temporis*» на матеріалі роману Стівена Кінга «Історія Лізі». По-перше, досліджуючи проблематику темпоральності у творі, ми зупинились на елементах її формального втілення, як-от, характерній для тексту фрактальності. По-друге, ми виявили інтертекстуальні аспекти осмислення проблематики часу. Йдеться про звернення до знакових для цього поля студій імен – зокрема, англійського романіста Девіда Герберта Лоуренса, а також французького філософа Анрі Бергсона та аргентинського письменника Хорхе Луїса Борхеса. Кінг створює з художніх подій складне мереживо, у якому минуле, теперішнє та майбутнє виявляються одним неподільним цілим. В «Історії Лізі» Кінг проблематизує найгірші переживання персонажів, тож у його творах час взаємодіє із низкою додаткових категорій – зокрема, пам'яттю та уявою.

На нашу думку, концепція «horror temporis» є ще одним теоретичним каркасом для вивчення текстів жахів. Концепція може бути використана для дослідження багатьох питань, пов'язаних із часом – наприклад, включати сучасні наукові парадигми його осмислення, відносність, циклічність та нескінченність часу або ж стосуватись проблематики змін, втрати минулого, незворотності майбутнього, розпаду нормального стану речей, втрати контролю. Вона ж може відображати складність людського сприйняття або спотворення рецепції часу під впливом жахливих подій. Водночас використання різноманітних темпоральних технік у творах Кінга підсилює ефект так званої «фантастичної непевності», який стає ще одним джерелом Кінгового «horror temporis». Отже, саме час придивитись до «Історії Лізі» у тій послідовності, що пропонує фабула, а не сюжет оповідання.

2.2.1 Частина перша: страх за порогом первинної реальності

В експозиції роману читач спостерігає за Лізі та її старшою психічно хворою сестрою Амендою: вони проводять день у кабінеті Скота, перебираючи стоси книг і журналів у пошуках будь-яких світлин або ж згадок про Лізі Лендон. Свідомість головної героїні одразу реагує на артефакти минулого, тож у її думках починають майоріти різноманітні кадри минулого. «А тепер Скот був мертвий», – факт смерті чоловіка Лізі стає для читача абсолютно несподіванкою. Єдине, про що можна висновувати, – Скота не стало два роки тому, стільки ж часу знадобилось Лізі, аби наважитися перетнути кабінет чоловіка. Воно й не диво – кожна дрібниця, як-от чернетки творів або ж їхні спільні «інкубили» (так подружжя називало пам'ятні для обох речі) затоплює свідомість Лізі спогадами. Деякі речі, звісно, стерлися з пам'яті. Втім, вони незначні та несуттєві. Все значиме, здається, тримається в її голови міцно.

Спогади про чоловіка швидко починають чергуватися із спогадами, пов'язаними з власним дитинством. Хоча в родині Лізі було аж четверо дівчат, її увага зосереджена саме на Аменді. Порівнюючи дванадцятирічну дівчинку із шістдесятирічною жінкою, яку вона бачить перед собою просто зараз, Лізі раптово усвідомлює, що та стала геть Іншою. Вона навіть вигадала власний

термін на позначення таких станів сестри – Аменда просто «відлучилася». Цікаво, що «відлучатися» вмiла не тільки її сестра, але й померлий чоловік. У Лізі навіть закрадається думка – Аменда «заразилася» цим від Скота, якому завжди було чимало відомо про «темні місця» та якого завжди «переслідували привиди» [17, с. 7].

Отже, вже в експозиції твору, не надаючи читачу належних пояснень, Кінг водночас залишає відкритими шляхи для раціонального та ірраціонального розвитку подій. У будь-якому випадку Кінговий читач знає: у фікційному світі жоден привид не виникає безпричинно, тож слова Лізі одразу наштовхують на здогадку про певний травматичний досвід у житті Скота Лендона. У цьому контексті метафора «зараження» одразу увиразнює проблематику твору. За словами американської психотерапевтки Джудіт Герман, травми дійсно виявляються «заразними» [99, с. 116]. Очевидці та спостерігачі травматичного досвіду виявляють схильність до так званого «вторинного досвіду» або «вторинної травми» – це, своєю чергою, приводить до конфлікту між пам'яттю і забуттям [152, с. 63]. Уже незабаром ми переконаємось у тому, що саме він стає рушієм Кінгового роману.

Уява Лізі Лендон автоматично домальовує поруч із фігурою сестри «істоту з плямистим богом», «щось нескінченно довге» – щось, що переслідувало її чоловіка протягом багатьох років. Хоча читач ще не розуміє контексту цього божевілля, Кінг невпинно насичує текст «сотнями фрагментів пам'яті», які чекають, поки Лізі їх «покличе». Поринаючи у спогади Лізі, автор зненацька перемикається на зображення сну, в якому вона чує голос небіжчика, а незабаром знову повертається до її спогадів – всі вони ніби «підкидають» Лізі фрази, вирвані з контексту минулого («Татовим призом був поцілунок», «Я був у темряві» тощо). Ідентифікувати межу між тим, що відбувається у пам'яті або ж снах Лізі, та тим, що відбувається у дійсності, вкрай важко, адже Кінг фокусується на найменших зрушеннях у свідомості героїні.

Крім того, спогади, які належали Скоту Лендону, певним чином впливають на те, як його дружина відчуває та сприймає дійсність. В якийсь момент вона навіть ловить себе на думці: а чи не слідкує за нею Довгий

хлопець Скота, ким би він не був? Одного разу Лізі ніби знову опиняється на презентації Скота. Хоча очевидним є те, що події розгортались у минулому (врешті, у теперішньому Скот уже два роки як помер), автор – навіть на рівні граматичних структур – наполегливо створює враження того, що Лізі дійсно переживає ці події знову. Її свідомість перетворюється на клейке «павутиння божевільно уповільненого часу» і:

Вона бачить Білявчика з пістолетом у руці (потім слідство з'ясує, що то був Ледісміт-22, виготовлений у Кореї й куплений на розпродажі домашніх речей у Південному Нешвілі за тридцять сім доларів), націленим на її чоловіка, який нарешті побачив небезпеку й зупинився. **У тому часі, який існує для Лізі, усе це відбувається дуже й дуже повільно.** Правда, вона не бачить, як куля вилітає з 22-міліметрового дула — принаймні виразно цього не бачить, — але вона чує, як Скот каже, дуже лагідно, розтягуючи кожне слово, як їй здається, на десять або й п'ятнадцять секунд: «Поговорімо про це, сину, гаразд?» А потім **вона бачить**, як полум'я вихоплюється з нікельованого пістолетного дула таким собі нерівним жовто-білим букетом. **Вона чує** звук пострілу — ідіотський, малозначущий, ніби хтось розірвав руками пакет із ланчем. **Вона бачить**, як Драпаел, цей пропечений на південному сонці паскудник, перелякано відстрибує ліворуч. **Вона бачить**, як нижня частина тіла Скота ніби падає назад [17, с. 60].

«Пробитися крізь товщу часу» Лізі допомагає сон – варто звернути увагу на те, як фрагментарність оповіді розмиває межі між зображенням реального та ілюзорного простору. За власними спостереженнями Лізі, вона не стільки пам'ятає замах на Скота, скільки «відчуває інтуїтивно». Втім, вона не може бути впевненою, що все відбувалось «саме так». Чомусь їй здається, що існують такі спогади про той день, які вона приховує від себе самої. Спогади Лізі знаходяться у постійній взаємодії з її снами, вони замінюють та провокують один одного. В «Історії Лізі» сон виступає як герменевтичний інструмент, за

допомогою якого героїня осягає не лише своє або Скотове минуле, але також приховану за «багряною завісою» «Істину». Ледь не кожного разу, засинаючи, Лізі водночас літає **«на чарівному килимі у вічному теперішньому часі свого сну»** [17, с. 84]. Наяву ж свідомість Лізі постійно нашаровує на місця і предмети, пов'язані з минулим, нові спогади. Відтак, буденні заняття перетворюються на справжні подорожі часом.

В якийсь момент Лізі навіть починає здаватися, що її переслідує привид Скота. Він звертається до неї зразка 2006 року з дивними порадами, як-от знайти «ту саму» срібну лопату. Подібні текстові елементи (зважаючи на те, що це прохання згодом стане зрозумілим) варто віднести до так званих фракталів – проєкцій «майбутніх подій подальшої розповіді» [23, с. 160]. Фрактали постають як структури, які представляють собою «баланс» порядку й хаосу: в «Історії Лізі» вони стають точкою відліку для наступного відгалуження сюжету та пов'язані з пригадуванням старих і розгортанням нових подій. Подібні текстові елементи з'являтимуться дедалі частіше – це будуть інші матеріальні предмети (наприклад, кедрова скринька), «кодові» слова та фрази подружжя («бул», «ПЕЗКАПЕТЕ») або ж певні образи, які переслідуватимуть свідоме та несвідоме Лізі (дерево, рожеві троянди, озеро).

Важливою є й інша нав'язлива думка Лізі Лендон. Вона постійно порівнює чоловіка із сестрою, адже обидвом властиві дивні «стани збудження». Втім, такі асоціації «неприємні», тож, ловлячи себе на них, Лізі завжди **«покvapно повертається у теперішній час»** [17, с. 101]. Окрім випробовування власною пам'яттю, вона змушена мати справу із сюрпризами, які приготувала для неї реальність. Так, одного дня вона отримує тривожний телефонний дзвінок від чоловіка, який називає себе Заком Мак-Кулом: він каже, що якщо Лізі не передасть документи Скота професору, якого вона нещодавно виставила за двері, він, Зак, буде змушений завдати їй шкоди. Після розмови Лізі здається, що вона фізично відчуває присутність померлого чоловіка. І, звісно, вона його чує: за цим разом Скот вже наполягає знайти срібну лопату, адже незабаром почнеться «бул». Чим є «бул», читач дізнається пізніше, хоча одразу зрозуміло: годі чекати від нього чогось приємного. Зрозумілим для

читача є й інше: певним чином із останніми подіями у житті Лізі пов'язана її сестра Аменда.

Аменда Лендон власне має новий напад «пасивного напівступору», як це називав її психіатр. «Пасивний напівступор», на думку Лізі, відрізнявся від того, що сталося зі Скотом у 1996 році, та «однаково був збіса страшним» [17, с. 100]. Такому стану Аменди передували напади збудження, їм на зміну приходила істерія, потім – короткі спазми самокалічення. Наприклад, під час одного з них Аменда Лендон намагалася вирізати пуп. І ось Лізі дізнається від іншої сестри Дарли, що це сталося знову. Вона одразу вирушає до лікарні. Це місце фігуруватиме в тексті ще не раз, воно ж буде постійним каталізатором процесу пригадування. Так відбувається і зараз, адже фізична присутність сестри породжує у голові Лізі божевільну здогадку: а що, як події останніх днів якось пов'язані між собою?

Вночі (а Лізі залишається із сестрою) їй сниться низка епізодів з минулого життя. Зокрема, той день, коли Скот вперше розповів їй про «криваві були», які для нього та його старшого брата влаштовував батько. За словами Скота, після того, як тато припиняв робити їм боляче (одного разу він змусив Скота стрибнути з даху, бо погрожував порізати Пола), він завжди дарував їм поцілунок. Старший брат Скота, Пол, теж влаштовував були – добрі були, були для розваги – щось на кшталт пошуку скарбів, коли ти користуєшся певними ключами та врешті отримуєш приз – цукерку або колу. Інший спогад – про озеро, яке для Лізі поки що залишається лише вдалою метафорою:

Коли він говорить про озеро, він завжди подається вперед, ніби сам хотів би занурити в нього руки, якби міг, або щось витягти з нього — можливо, риби-слова. Цей жест здається їй дуже милим, якимсь хлоп'ячим. **Іноді він називає це озером міфів; іноді — озером слів. Він каже, що кожного разу, коли ви називаєте когось добрим серцем або поганим оком, ви п'єте з цього озера або ловите пуголовків біля його берега; що кожного разу, коли ви посилаєте свого сина на війну та небезпеку смерті, тому що ви любите свій прапор і навчили свого**

сина любити його, ви плаваєте в цьому озері... плаваєте на глибокому... де плавають також великі створіння з хижими зубами [17, с. 170].

Постійного читача Стівена Кінга цей фрагмент наштовхне на певні здогадки. Подібно до Кінга, його персонаж – Скот Лендон писав твори, які критики відносили до «романів жахів». Водночас, обидва вбачали у них чимало зв'язків із реальністю: Кінг неодноразово стверджував, що горори розповідають про нас самих, а його персонаж, як стане зрозуміло, буквально перекладав на папір божевілля, з яким зіштовхувався у житті. На озеро, про яке згадував Скот, Кінг неодноразово покликався і сам. Зокрема, у «Танку смерті» («Danse Macabre», 1981) він стверджує, що архетипні для горору образи належать до так званого «озера міфів». Метафору Кінг запозичив у Бертона Гетліна – американського літературознавця, професора Університету Мену, його колишнього викладача. Ще одне підтвердження цьому читач знайде у післямові до твору (там же Кінг застерігає від біографічних прочитань роману):

Існує озеро, до якого ми — і в даному разі під «ми» я маю на увазі велике товариство читачів і письменників — приходимо, щоб напиться і щоб закинути туди свої сіті.

[...]

І нарешті, моя велика подяка Бертонові Гетліну з Менського університету. Берт був найліпшим учителем англійської мови з тих, яких мені доводилося знати. Це він уперше показав мені дорогу до озера, яке він називав «озером мови, озером міфів, до якого всі ми приходимо, щоб напиться». Це було 1968 року. В наступні роки я часто звертав на стежку, яка приводить до того озера, і я не знаю кращого місця, де я міг би збавляти свої дні; вода в ньому досі приємна на смак, і риба теж у ньому ще плаває [115, с. 66].

Щодо Лізі Лендон: **«час повертається у свій фокус»**, тож вона знову прокидається, не встигнувши пригадати повністю. У ліжку поряд із собою вона бачить Аменду, втім «далекий і відсутній» погляд належав не тільки її старшій сестрі. Лізі має два припущення: або до неї приходив Скот, або ж вона сама перебувала в якомусь «напівпробудженому стані». Власне цією дилемою завершено першу частину роману – «Пошуки Була».

І хоча у читача напевно закрадається думка про втручання в життя Лізі Лендон потойбічних сил, свій голос на користь ірраціонального пояснення Кінг поки не віддає. Ба більше, спогади, думки та асоціації, які вирують у голові Лізі, відображають звичні для людської свідомості процеси та можуть знайти наукове пояснення. Так, значною мірою наші відчуття залежать від схильності порівнювати та зіставляти певні стимули з іншими схожими місцями, подіями та переживаннями. Така властивість мозку, зокрема, формує реакцію на умовне теперішнє [152]. Тож, постійне злиття часових координат у свідомості Лізі Лендон – тим паче зважаючи на її вразливий стан – підлягає цілком раціональному поясненню. Хоча варто ще раз підкреслити, що вже у першій частині твору Кінг натякає на фантастичні фактори, які вносять у текст певну невизначеність.

2.2.2 Частина друга: горизонт між реальністю і кошмарами та видимість вторинної реальності

Лізі постійно намагається зібрати до купи власні думки, а вони «ніби поринають у якийсь туман і губляться в ньому». Водночас Лізі відчувається «дедалі страшніше», оскільки озеро, про яке їй розповідав Скот, стає ближче до неї. Єдине, що лякає Лізі Лендон більше за думки про те, «що сталося чи не сталося з нею в ліжку перед самим сходом сонця», це спогади, «які повертаються знову й знову», **«відчуття того, що все відбувається знову, відбувається тепер»** [17, с. 208]. Повертаючись з лікарні додому, вона думає:

Але чи може вона зупинитися? У цьому вся проблема. І це важлива проблема, **бо не лише її покійний чоловік терпів від болючих і**

жахливих спогадів. Вона відгородила певним різновидом психічної завіси ЛІЗІ-ТЕПЕР від ЛІЗІ-РАННІ РОКИ і завжди думала, що ця стіна дуже міцна, але сьогодні вона в цьому засумнівалася. Безперечно, що в ній були дірки і якщо крізь них подивитися, то ви ризикуєте побачити по той бік речі в червонястому тумані, які, можливо, вам би не хотілося бачити [117, с. 208].

Наведений фрагмент увиразнює декілька важливих деталей. По-перше, поділ Лізі власного Я на декілька «зразків» різних часових проміжків: він підкреслює ключовий конфлікт твору – конфлікт між пам'яттю і забуттям. По-друге, повертає нас до тез, наведених на початку – Кінгова «Історія Лізі» дійсно не позбавлена впливу лавкрафтівської поетики. І хоча найвагоміші аргументи на користь цього твердження ще попереду, зауваження щодо «речей», які б «не хотілося бачити» та з якими, вочевидь, все ж доведеться зіштовхнутися Лізі, скеровують до певних висновків. Зокрема, вони змушують повернутися до концепції «*horror temporis*» лавкрафтівського зразка. Слід зауважити, що письменник розглядав час із наукової точки зору, як щось байдуже для людства. Власне ця байдужість, на думку британського дослідника Бенджаміна Нойса, стає джерелом «*horror temporis*» [151].

На даному етапі можна припустити, що Кінгове джерело «*horror temporis*» є дещо відмінним, оскільки увагу автора зосереджено навколо проблематики дотичної не стільки часу, скільки пам'яті. В іншому Кінг цілком суголосить Лавкрафту. За «призупиненням або порушенням» природних законів, на яких Лавкрафт наголошував у відомому есеї «Надприродний жах в літературі» («*Supernatural Horror in Literature*», 1927), читач спостерігатиме в Кінговому романі. Іншою спільною рисою виявляється те, що фантастичні жахи Лавкрафта працюють через сферу уявного, але лише за умови їхнього звернення до сфери реального – у багатьох аспектах Кінг виявляється послідовним адептом ідей свого прекурсора.

Повертаючись до історії Лізі: на її думку, Скот вів її через спогади у минуле. Втім, багряна завіса, за якою були приховані інші спогади, становила не

єдину проблему. Зак Мак-Кул знову дає про себе знати, коли залишає у поштовій скриньці Лізі труп кота. Вона розуміє, що не варто розраховувати виключно на поліцію, тож вирішує подбати про себе сама. Зв'язується із професором Вудбоді, царем «інкунків» – «поганів, що поклоняються первісним текстам та неопублікованим рукописам» – який тероризував Лізі з приводу рукописів Скота, коли той помер [17, с. 237].

Що важливіше, Вудбоді мав звичай двічі або тричі на тиждень випивати по два-три пива, повертаючись із кампусу додому. Так він і зустрів Зака, палкого прихильника Скота Лендона, готового спробувати свою силу переконання на незговірливій вдові письменника. Лізі знає: аби пройти наступний етап була, їй знадобиться «кедрова скринька їхньої доброї матінки», тож вона вирушає на горище на її пошуки. Скриньку Скот залишив для неї узимку 1996 року, але Лізі «мовчатиме про зиму 1996 року» – поки що. Він зробив це, аби Лізі змогла «подивитись у вічі істині, якої вона не може сприйняти одразу» [17, с. 284].

Нерівність текстової структури, що оприявнюється у постійному переміщенні між різними «часовими реєстрами» життя Лізі, знову свідчить про характерну для тексту фрактальність. Фрактали, які ми вже згадували в аналітиці першої частини роману, «складаються зі смислових компонентів, які запускають подальший розвиток подій на новому витку наративної перспективи твору» [28, с. 160]. Тільки-но познайомившись із Лізі зразка 2006 року в експозиції твору, читач більш-менш чітко розрізняє її минуле та сьогодення. З кожною новою главою ця межа стає все більш примарною, а розрізнити, де голос цієї Лізі, а де, наприклад, голос Лізі зразка 1996 року, стає дедалі складніше. Актуалізація одразу декількох часових реєстрів створює щось подібне до фреймової структури, в якій кожен із них «направляється з однієї точки в іншу і навпаки» [23, с. 160]. Згодом з'являться інші знакові дати – всі вони будуть повертатися, відновлюватися та переплітатися між собою, впливаючи на емпіричний час та навіть майбутнє Лізі. Ключові для неї роки – це і є фрактали, які продовжують розгортатися протягом тексту, збільшуючи масштаб повідомлення.

Зважаючи на те, що пам'ять має безумовну перевагу над бажаннями або ж небажаннями Лізі пригадувати, у її голові постійно виринають нові спогади. Втім, деякі з них належать до тих, які залишалися табуйованими навіть для Лізі минулих «зразків». Голоси в її голові постійно нашіптували, що існують «поважні причини не відкопувати мерців» [17, с. 310]. Зокрема, певні розмови зі Скотом вона дозволяла собі пригадати лише в суботні та недільні вечори у Бремені, коли «час здавався їй ніяким».

Того разу вона дізналась, що Скоттів брат хотів би, аби батька не стало. Незабаром не стало самого Пола – батько застрелив його з рушниці. За словами Скота, тато радше зробив евтаназію, аніж вбивство. Ще пізніше сам Скот розрубав батькові киркою голову, коли той спав. Він скинув труп у висохлий старий колодязь. Спогади виринають із підсвідомого Лізі раптово та неконтрольовано, вона не усвідомлює, що має робити із пригаданим. Єдине, що зрозуміло, – тепер із цим «доведеться якось жити». Все ж пригадати до кінця Лізі не вдалося, адже події почали повторюватися. Божевільний Зак з'являється у кабінеті Скота Лендона, тримаючи у руках консервний ніж Лізі Лендон.

Єдине, про що могла думати Лізі, – «звук її зойків, коли Джим Дулей приставив консервний ніж до її лівої груді, наче механічну п'явку» [17, с. 335]. Але саме скалічене тіло змусило її пригадати інші слова Скота: всі Лендони зцілюються швидко. Транслюючи думки Лізі у кризовий момент, Кінг увиразнює звернення до епізодичної пам'яті, яка (на відміну від семантичної) виступає як симбіоз когнітивної та афективної частин досвіду. Епізодична пам'ять фіксує хвилювання та конкретні події фрагментарно [165, с. 1-5]. Потік спогадів і асоціацій «підкидає» Лізі кілька ключів: «кривавий бул», який Скот одного разу влаштував над самим собою, завершився неймовірно швидким зціленням. Цей спогад «провалився вниз до наступного». Вона з чоловіком знову під деревом «ням-ням». Проте, за цим разом пам'ять несподівано підказала їй ще одну деталь. Того дня вони полишили свою схованку:

Він узяв її на руки під тією білою парасолею, і через мить вони вже були зовні, під снігопадом. **І ось тепер, коли вона повзла на руках і колінах до перекинутої кедрової скриньки, пам'ять**

(божевілля)

упала крізь отвір у часі

(упала з тихим шарудінням)

[...]

Але пригадати Скота у кріслі-гойдалці означало пригадати «Оленячі роги»; а пригадати «Оленячі роги» означало пригадати, що сталося, коли ми вийшли з-під дерева ням-ням під снігопад; а пригадати це означало постати перед правдою про його брата Пола; а постати перед правдивою пам'яттю про Пола означало знову повернутися назад у ту холодну кімнату для гостей, де північне сяйво вигравало в небі, а вітер завивав, прилетівши сюди з Канади, з провінції Манітоба, подолавши далеку дорогу від Слоунайфа. Ти хіба не розумієш цього, Лізі? Усе це було пов'язане, воно завжди було пов'язане, і якби я дозволила собі поновити перший зв'язок, штовхнути першу кісточку доміно... [17, с. 121].

Переконливою виглядає здогадка Лізі щодо взаємопов'язаності подій минулого та теперішнього. Як приклад можна навести хоча б те, що у 1996 році Скот Лендон дістав кулю у ліву грудь від білявчика Драпаела, а десятиріччям пізніше Зак Мак-Кул скалічив ліву грудь вдови Лендона її власним консервним ножом. Тож, події у творі Кінга – і в цьому ми ще впевнимосся неодноразово – виявляють певну циклічність. Наразі Лізі зразка 2006 року стікає кров'ю на килимі. Тримаючи в руках кедрову скриньку, вона «відмовляється від намагань забути». Спогади були записані десь у «найдальших закутках» її свідомості, якась «розмита форма за завісою». Розпізнати її Лізі змусила необхідність подбати про власне скалічене тіло. Озеро Скота не було озером-міфом чи мовним озером – воно насправді існувало. Лізі не мала в цьому жодних

сумнівів, адже вона була там. Лізі «відчувала, що це правда», як «хворі на рак, раптом помічають подібну прояву, що уриває останню їхню надію»:

Вона ніби відкотилася в минуле й пережила низку спогадів, які роздвоювалися (а може, навіть троїлися) в часі. Усеохопних спогадів. Але на якійсь межі її спогади про холодну кімнату для гостей, де вона знайшла його у ступорі, і спогади про те, як вони лежали на рипучому ліжку на другому поверсі готелю «Оленячі роги» (ці спогади були на сімнадцять років давніші, але навіть виразніші), різко уривалися. «**Ти хочеш відвідати те місце, Лізі?**» — запитав він у неї тоді — **так, так, — але все, що відбулося потім, провалювалося в осяйне ясно-червоне світло, заховане за тією завісою, і коли вона намагалася проникнути туди поглядом, авторитетні голоси з її дитинства (голос доброї матінки, голос Денді Дебушера та її старших сестер) тривожно вигукували: Ні, Лізі! Це надто далеко, Лізі! Зупинися, Лізі!** [17, с. 406].

Лізі знає, що повернувшись до «Оленячих рогів» того дня, вона майже «спромоглася переконати себе, що нічого не було». Проте, «це було», ба більше, — «воно повторилося» [17, с. 340]. Лізі пробувала забути про Місячне Коло двічі. Вперше — у жовтні 1979 р., ще до їхнього весілля. Вдруге — після зими 1996 року, коли вирушила туди знову, аби забрати Скота. Натяки на циклічність подій, які відбуваються у житті Лізі Лендон, Кінг залишає постійно. І йдеться не лише про відвідування нею Місячного Кола. Сюди ж можна додати ключову роль у подіях артефактів минулого (лопати чи скриньки) або ж повторювані у тексті фрагменти та фрази. На циклічність подій натякають і художні зображення фікційного світу. Так, Лізі зразка 2006 року, подібно до Лізі зразка 1996 року, дослухається до «вбивчого завивання вітру» за вікном і знову опиняється у Нью-Гемпширі. Коли вона взяла чистий рушник і занурила його в тазик, вона навіть не зрозуміла, що знову йшла по сліду, який вів її ще глибше у минуле.

Тепер Лізі знала, що напередодні вранці, лежачи поруч з Амедою, вона дійсно бачила Скота; а ще раніше вона бачила бік тієї прояви, про яку він їй розповідав, тоді цього виявилось достатньо, аби зрозуміти, що вона «нескінченна». Тож, голос Скота каже Лізі зразка 2006 року мовчати, заплющити очі та уявити. У її голові з'являється спогад про той день у Нешвілі, коли **«усе раптом стало рухатися дуже повільно»**, а вона зрозуміла, що Білявчик вистрелить в її чоловіка. Тоді все теж нагадувало сон, хоча сном не було. Вона пригадала, як вирушила у Місячне Коло вдруге, у 1996 році – аби забрати звідти чоловіка. Він сидів на кам'яній лаві та ніяк не відреагував на її появу. У теперішньому, Лізі це не дивувало, адже у цьому місці, де «ані ніч, ані день», вона сама не була впевнена уплині часу.

Тоді, аби виманити Скота, їй довелось звернути на найнебезпечнішу стежку, населену сміюнами, Довгим хлопцем й іншими страшними істотами. **«На краще це чи на гірше»**, але Лізі зразка 2006 року тепер теж **«повністю тут»**, або ж **«повністю відійшла»** – **«залежно від того, про який світ ви говорите»**. Вона відчувала під ногами пісок, і це відчуття «лякало і тішило» її водночас, адже було знайоме. Врешті, вона зрозуміла: у дитинстві їй часто снівся один і той самий сон, «у якому вона літала у своєму домі на чарівному килимі, невидима ні для кого іншого», а цей пісок наділяв її тим самим відчуттям, що й чарівний килим:

І побачила озеро, яке лежало внизу, наче мрія, перетворена на реальність. Коли вона подивилася вниз на це примарно-блискуче дзеркало, останні спогади виринули із забуття, і спогадування було, наче повернення додому.

9

[...]

Вона також знає, що **це місце смутку.**

Це озеро, до якого всі ми приходимо пити, плавати й ловити з берега невеличку рибу; це також озеро, на яке певні сміливі душі випливають у своїх благеньких човниках слідом за великими кораблями. Це озеро

життя, це чаша уяви, і вона думає, що різні люди мають його різні версії лише з двома спільними для всіх ознаками: воно завжди має милу заглибшки і перебуває в Зачарованому Лісі й воно завжди є озером смутку. **Бо воно пов'язане не лише з уявою. Воно також пов'язане (нагадує про) з чеканням** [17, с. 446].

Автор одразу акцентує увагу читача на дуальності Місячного Кола – воно постає водночас і казковим світом уяви, і місцем вічного очікування. Дуальність простору увиразниться у кульмінаційних сценах роману, коли Лізі Лендон на власні очі побачить його темний бік. Можна припускати, що у цьому аспекті Кінгове осмислення часу також пов'язане із концепцією Лоуренса. У Лоуренса дуальність відображена в розумінні часових явищ як двох взаємопов'язаних і взаємопротилежних аспектів – теперішнього моменту і безперервного потоку часу. Час не може бути утриманий або зафіксований, він є єдиним дійсним моментом, який постійно існує, рухаючись вперед. Відтак, час розглядається Лоуренсом як континуум, який охоплює всі події, всі аспекти існування. Досвід миттєвості та безперервності включає все, що було, є і буде, водночас він є тим фактором, який впливає наше життя зараз.

Зауважимо також, що Лоуренс приділяв особливу увагу природним і космічним зображенням часу та використовував їх для транслявання його безмежності і загадковості. Насамперед це твердження стосується образу сонця та місяця. Зокрема, місяць стає ледь не повноправним героєм роману «Веселка» («The Rainbow», 1915), цитату з якого бачимо на початку першої частини Кінгового твору. У Лоуренса місяць постає джерелом гіпнотичної сили, він символізує пристрасть, життя інстинктів. Утім, місяць також «лякає», він – бог ночі і асоціюється зі страхом, небезпекою і потойбіччям. Боротися з його впливом виявляється безглуздою справою – як для героїв Лоуренса, так і для героїв Кінга. Ба більше, у Лоуренса образ місяця супроводжує своєрідне тло – струмок, озеро або ж море.

Лоуренс вважав, що місяць характеризує стихія води: «Місяць не є водою. Але він є душею води, невидимим ключем до всіх вод» [125, с. 183]. Місяць є ключем до індивідуального, це великий магнітний центр. Письменник продовжує: «Я б сказав, що він складається з якогось дуже інтенсивного елемента, подібного до фосфору або радію, що мають дуже потужну хімічну, кінетичну та магнітну активність, яка впливає на нас через простір» [125, с. 183]. Вода у Лоуренса – як і у Кінга – виявляється символом, сповненим двоїстих компонентів. Вона пов'язана з ідеями про життя, відродження та життєву силу, яка пронизує всю природу і людське буття. Вона ж виступає символом межі, який відділяє життя від смерті, та як незрозумілий, загадковий елемент, який викликає страх і тривогу. Спільним із Кінгом тут постає мотив «притягування» або «гравітації».

Отже: ніби уві сні, повільними рухами вмиваючись озерною водою, Лізі зразка 2006 року пригадала «тепер усе так ясно, як ніколи нічого не пригадувала у своєму житті» [17, с. 464]. Покидаючи «Провулок Спогадів», Лізі розуміє, що вона одержала те, за чим прийшла: її грудь ще боліла, але це вже був тупий біль, а не болісне пульсування. До того ж, новий візит до Місячного Кола змусив її дещо усвідомити. Аменда зовсім не випадково так часто втручалася у спогади про Скота. Він одразу зрозумів, ким була сестра Лізі, адже знав про самокалічення різанням «із перших рук». У свій спосіб, Скот намагався подбати про Аменду. Події повторюються, тож тепер була черга Лізі. І ось вона знову навідується до Аменди, аби зрозуміти, що будь-які слова проходять крізь неї, і що їй доведеться виманити Аменду з Місячного Кола, так, як вона зробила свого часу зі Скотом. Після декількох спроб Лізі знову вдається пробитися «крізь час і простір»:

Отже, вона дивилася не на озеро; вона дивилася на гавань, де кидав якір лише один корабель, корабель, збудований для бравих дівчаток-піратів, які наважилися вийти в море на пошуки скарбів (і хлопців).

[...]

Це озеро, до якого всі ми приходимо пити, це — чаша нашої уяви, а тому не дивно, що кожен бачить його по-своєму, трохи інакше, ніж інші. Те озеро, яке вона бачила перед собою тепер, було версією Аменди, її дитячою мрією [115, с. 492].

Саму Лізі це місце притягувало не менше, вона відчувала, що Місячне Коло хотіло, аби вона «сиділа тут і бездумно дивилася». І вона могла піддатися – тоді вони разом з «Мендою-Кроликом» могли б просидіти там двадцять років, які б відчувались як двадцять хвилин. А вони сиділи б і чекали, аж сядуть на піратський корабель, «який завжди кликатиме їх на свій борт, але ніколи не вийде в море». Вмовити Аменду покинути Місячне Коло вдається лише завдяки залізному аргументу – треба рятувати Лізі від «суб'єкта», який хоче її скривдити. Розмовляючи із сестрою дорогою додому, Лізі розмірковує про Інший світ і доходить висновку: більшість дітей має своє місце, куди вони йдуть, коли їм «страшно або самотньо, або просто нудно», це місце вони називають «Країною Ніколи або Чарівним Королівством, або Місячним Колом».

Кінг органічно вплітає у власну семантику часу мотив дитинства, саме воно постає тим періодом, коли все навколо знаходиться «поза нашим контролем», коли ми здатні думати нелінійно, належно сприймати речі, які у дорослому віці починають здаватися нам ефемерними [37]. За словами письменника, у дітях його найбільше вабить «вміння фантазувати, вірити і приймати певні речі», для нього важливо те, як вони «відкриваються світу чудес і фантазії» [81]. Доречними у цьому контексті є й інші зізнання автора: його головним прагненням як письменника є збереження власної уяви та спонукання читача «знову пережити дитячі роки» [81]. Скот Лендон казав Лізі «заплющити очі та спробувати уявити», те саме Кінг каже своїм читачам (буквально, в одному з інтерв'ю): «Зробіть зусилля, розбудіть свою уяву» [81].

Останній спогад, який доводиться пригадати Лізі Лендон, стосується смерті її чоловіка: на відміну від попередніх, він не має нічого спільного з потойбічними світами – Скот помирає доволі прозаїчно, від хвороби легень. Ось Лізі зразка 2004 року минає ліфт із «паскудним» написом «НЕСПРАВНІ» і

має передчуття, в якому не помиляється, адже додому вона повернеться вже із труною чоловіка. Тоді це відчувалось так, ніби вони перебуває «у ві сні наяву, в якому минуле й сучасне сплелися в нескінченному колі [17, с. 550]. Розмірковуючи над смертю Скота, Лізі зразка 2006 року має відчуття, ніби ось-ось вона може злетіти та відправитись в інше місце – «На Місяць, можливо». І вона туди дійсно дістається. Близько восьмої того самого вечора Лізі з Амендою чекають на гостя у кабінеті Скота. Їхній план полягав у тому, аби затягти Космічного Ковбоя-Зака у Місячне коло. І їм це вдалось, адже Лізі зробила в озері два ковтки – один для себе, а другий – для Зака:

Можливо, було визначено наперед, що так має статися, але від цього Лізі не було легше. [...] Вона зловила себе на тому, що думає про надто багато жахливих речей, які раніше чи пізніше вражали її серце: два закривавлені зуби, які вона одного разу знайшла на підлозі туалетної кімнати в кінотеатрі, двоє малих дітлахів, які плакали, обнявшись біля дверей крамнички, запах, який ішов від її чоловіка, коли він лежав на своєму смертному ложі, дивлячись на неї палахкотючими очима, бабуся Дебушер, яка помирала, лежачи в курнику і дригаючи ногою.

Жахливі думки. Жахливі образи того виду, які приходять до вас, наче привиди, посеред глупої ночі, коли місяць уже зайшов, а ліки закінчилися, і час невідомо який.

Одне слово, увесь можливий психодіотизм. І зовсім поруч, за найближчими деревами.

І ось тепер...

Протягом тієї завжди досконалої миттєвості тепер, що не закінчується ніколи [17, с. 582].

У зображенні кульмінаційної частини першого кривавого була Лізі Лендон, Кінг назагал дотримується стандартів, заданих Говардом Лавкрафтом – світ Місячного Кола, як виявляється, має світ темний бік. Він постає як

незбагнений космологічний простір, населений страшними істотами, які знаходяться поза впливом часу як такого – на кшталт «стародавніх» Говарда Лавкрафта. Втім, що важливіше, наведений фрагмент увиразнює Кінгову специфіку тлумачення часу – насамперед йдеться про покликання на тези бергсонівської поетики. По-перше, Анрі Бергсон також наголошував на існуванні певної істини, яка залишається прихованою під поверхнею свідомості. По-друге, реальність часу – як у нього, так і у Кінга – передбачає зміщення зовнішнього і внутрішнього у неподільну єдність послідовності подій, де різні моменти часу взаємопроникають, долають і продовжують один одного, а час відчувається як «чиста» тривалість (так, наприклад, під час фінальної сутички із Чорним Принцом ще одна подія повторюється вдруге, адже Лізі робить із Заком те саме, що зробила із Білявчиком у 1987 році).

Зупинимось на ключових тезах французького філософа детальніше. Концепцію так званого «становлення» було теоретизовано у праці «Творча еволюція» («L'Évolution Créatrice», 1907). Бергсон розглядає час як різнорідний ряд часових змін, що перебувають у постійному русі, а не як ідеалістичний математично подільний континуум. Втім, витоки концепції «становлення» можна простежити раніше – в опублікованій наприкінці 1880-х років докторській дисертації «Час і вільна воля: Есей про безпосередні дані свідомості» («Essai sur les Données Immédiates de la Conscience», 1889) [52]. На розмірковування про природу часу Бергсона наштовхнули парадокси Зенона Елейського, зокрема, одна з найвідоміших апорій, яка отримала назву «стріла Зенона». Питання Зенона полягало у наступному: як стріла може рухатися до своєї цілі, якщо в будь-який даний момент вона перебуває у певному місці? Відтак, Зенон пропонує ідею «числової множинності», яка є нескінченно поділеною на дискретні миті.

Осмислюючи ідеї давньогрецького філософа, Анрі Бергсон пропонує концепцію інтуїтивного розуміння часу та руху. За Бергсоном, час не може бути поділений на миті, він є єдиним неподільним потоком, що нагадує музичні ноти. Кінг макабрично обіграв цю тезу, зауваживши, що, коли побачиш Довгого Хлопця бодай раз, **«залишається лише одна мить, що звучить, наче**

вмируща нота, яка не закінчується ніколи [17, с. 583]. Бергсон, водночас, висловлював думку про те, що істинне розуміння часу можна досягти через інтуїтивне сприйняття і внутрішнє переживання (тож не дивно, що його ідеї могли зацікавити Кінга не менш, ніж міркування Д.Г. Лоуренса). Відтак, «математична» оцінка часу поступається місцем «заплутаному інстинкту», а ключовим аспектом нашого сприйняття часу виявляється пам'ять.

Пам'ять – це складний феномен, який охоплює емоції, інтуїцію та суб'єктивне відтворення подій у свідомості. Відтак, пам'ять і спогади не тільки відображають минуле, але й є активними силами, які впливають на наші дії, сприйняття та ідентичність. За Бергсоном, життя не можна досягнути як послідовність дискретних моментів, позначених рухом годинникової стрілки, адже час неможливо описати у термінах кількісного, подільного чи вимірюваного будь-якої величини. Його «тривалість» відчувається не лише інтелектуально, а й інтуїтивно, всередині себе. Бергсон розвинув концепцію становлення у праці «Сни» («Le Réve», 1901). Вона оприявнює ще одну подібність Кінгового осмислення темпорального, зокрема, в «Історії Лізі». Згідно з філософією Анрі Бергсона, сни є важливим аспектом людського досвіду та сприйняття часу, відображенням особливого стану свідомості, який може удоступнити її глибинні рівні.

Тож сни відіграють важливу роль у розширенні нашого сприйняття часу – це спосіб вийти за межі раціонального, зануритись у потік інтуїтивного, що перевищує звичайні межі простору та часу, а відтак – розкрити істину, приховану за фасадом свідомого [45]. До подібних висновків доходить і Лоуренс – він стверджує, що коли ми спимо, індивідуальна свідомість душі тимчасово припиняє свою діяльність, а ми повністю опиняємося в колообігу магнетизму та гравітації [125, с. 117-129]. Не дивно, що такий акцент на взаємодії свідомого і підсвідомого зацікавив Кінга, оскільки жанр жахів нерозривно пов'язаний з ідеями психоаналізу.

Що важливіше, наведений вище фрагмент твору експлікує природу Кінгового «*horror temporis*». Світ Місячного Кола, як зауважує сам Кінг, водночас «дуже гарний» і «дуже небезпечний», тож поза красою приховує і

чимало жахів. Світ Місячного Кола – це також світ «психодіотизму». Важливе пояснення цьому читач знайде наприкінці роману, в останньому рукописі Скота: вперше він побачив Довгого хлопця у ту ніч, коли ховався від тата, який намагався його вбити. З роками Скот дійшов висновку, що більшість уявлень про Місячне Коло залежать тільки від віри, адже **«там бачити означає вірити»** [17, с. 644]. Недарма у нескінченному тілі Довгого хлопця «жили та верещали» інші істоти – реальні «психодіоти», як-от божевільний Зак. Поряд із Довгим хлопцем час перетворюється на вихор «жахливих речей», які раніше чи пізніше «вражали» наше серце. Таке твердження також суголосить міркуванням Анрі Бергсона про те, що ніщо з минулого життя не забувається і продовжує жити у нашій свідомості.

Підсумовуючи: у другій частині роману («ПеЗКаПеТе») розмивання меж між реальним і фантастичним та загальна амбівалентність тексту стають ключовими для утримання читацької уваги та розбудови атмосфери саспенсу. Заплутуючи сюжет, Кінг заохочує читача до постійного сумніву та аналізу і стимулює його участь у тлумаченні оповіді. Внутрішню складність і заплутаність тексту доповнюють метатекстуальні елементи – як-от, гра з іншими літературними жанрами і покликання на твори літературних класиків і філософські концепції – це підсилює враження розмитості між реальним світом читача і фікційним світом оповіді.

2.2.3 Частина третя: мультиплікація перспектив

У фінальних частинах роману Лізі Лендон, а разом і читач, знайомляться з останнім рукописом Скота, який той залишив їй під деревом «Ням-Ням». Це була «Історія для Лізі», хоча насправді це була сповідь самого Скота. Лізі зауважує, що весь текст був написаний у теперішньому часі та чимось нагадував дитячу прозу. Оповідь розпочиналась від середини, але Лізі знає: так сказав би лише той, хто ніколи не знав її чоловіка.

Скот розпочав з лютого, коли з батьком щось трапилося, і він ніби дивився на нього якимось скося. Скот знає, що у його батьку ховається потвора, яка зростає та «чатує» на свій час. Незабаром йому доведеться ховатися від неї,

адже потвора намагатиметься його вбити. За словами Кінга, у власному тексті його чи не найбільше жахає дитинство Скота. Як зазначає письменник, «Історія Лізі» лякає у різних аспектах, як у «надприродному сенсі», так і тим, що «навколо нас є небезпечні люди» [37].

Тож не дивно, що подорослішавши, Скот Лендон доходить висновку: хвороба Пола була цілком реальною та піддавалась лікуванню. Довгий хлопець тут був ні до чого. Втім, з'явився він теж неспроста. Це сталося того єдиного разу, коли Скот умисно подався до Місячного Кола вночі – аби потвора, на яку перетворився батько, його не дістала. Тоді він сів поруч із могилою брата і думав про ту прояву, яка вселилася в Пола. Ще він подумав: «Раптом, якщо все те, що приємне і гарне тут при світлі дня, перетворюється на отруту вночі, то, може, й погана проява, яка тут спить, здатна пробудитися до життя?» [17, с. 645]. Коли Скот уперше починає вдивлятися в Довгого хлопця, Довгий хлопець починає вдивлятися у нього.

І хоча читач знає, що страшні образи переслідуватимуть Лізі і надалі, таке вплітання в сюжет раціональних елементів уже на фінальному етапі його розвитку спонукає до чергового переосмислення тексту. Аналізуючи оповідання «Бібліотечний поліцейський», ми зауважували на тому, що Кінг звертається до прози Хорхе Луїса Борхеса. «Історія Лізі» – ще один яскравий приклад звернення до ідей аргентинського письменника, зокрема тих, які стосуються часу. Врешті, Борхес не дарма виявляється улюбленим письменником Скота Лендона. Тож розглянемо борхесівські положення детальніше. У своїй роботі «Нове спростування часу» («Nueva Refutación del Tiempo», 1952) письменник актуалізує поняття «становлення», ставлячи водночас під сумнів усі наші концептуальні уявлення про буття [52]. Загалом, гіперфікції Борхеса спростовують доцільність будь-якої ідеї про час, заснованої на поняттях раціональності та причинності. Замість формування відчуття ілюзорності реальності, Борхес залишає свої тексти у невизначеній парадоксальній сфері, яка стверджує та заперечує реальність усього.

Твори Борхеса мають «структуру дзеркала, яке водночас відображає і є тим, що відображено» [104, с. 195-196]. Фактично, він пропонує ті наративи, які

і становлять літературу, сягаючи тим самим категорій міфу і симетрії, тож літературна форма сама по собі постає міфологізованою. Часова модель Борхеса схожа на наукову парадигму, породжену квантовою механікою. Квантова теорія, подібно до парадоксальних гіперфікцій Борхеса, зображує «непевний всесвіт, що висить над безоднею накладених одна на одну хвиль, які містять усі потенційні реальності, кожна з яких безупинно розпадається на величезну кількість гілок» [104, с. 222]. Твори Борхеса – це «великі вигадані дзеркала буття, які врешті виявляються лише фантастичним симулякром» [104, с. 197]. Письменник припускає, що реальність схожа на порожню структуру, яку ми заповнюємо власними уявленнями. У цьому контексті твір Кінга перегукується із принципами борхесівської поетики – врешті, аби побачити світ Місячного Кола, варто його лише уявити. Так само з його темною стороною: вона проявляється лише тоді, коли наша уява дозволяє їй це зробити.

Крім того, те, що поєднує творчість Борхеса з жанром горору, Ігнаціо Інфанте називає «фантастичною непевністю» – саме ця концепція, на думку дослідника, стає ключовою для розвитку горору у ХХ ст. і далі [104]. Термін використовується на позначення особливого стану невизначеності, коли межа між реальним і фантастичним, між правдою і обманом стає розмитою. «Фантастична непевність» передбачає, що ніщо не є ані виключно реальним, ані виключно фантастичним – скоріше, все є комбінацією обидвох понять. Кінгова «Історія Лізі» також відображає цю динаміку, адже фантастичне у текстовому полотні пов'язане із суб'єктивною перспективою, сукупністю сприйняття, досвіду та інтерпретації персонажів. Кінг проблематизує їхні найгірші переживання, тож у його творах час взаємодіє із низкою додаткових категорій – насамперед пам'яттю, яка вступає у конфлікт із прагненням забуття. Джерело Кінгового «horror temporis» – не у космологічному світі часу, а у кожній жахливій миті, яка відмовляється вмирати у нашій свідомості.

Завершальна частина роману («Історія Лізі») додає йому ще більшої реалістичності. Виходячи з хронологічної логіки твору, Скот народився десь наприкінці сорокових, тож можна припустити, що крики його батька про нацистів не були такими вже й безглуздими. Крім того, на «психодиотію»

виявляється хворою не лише сестра, але й мати Лізі. Відтак, поза горором, перед читачем залишається твір, який можна розглядати крізь оптику первинної та вторинної травми. У цьому контексті звернення до вигаданих когнітивних конструкцій та уяви може мати іншу інтерпретацію. Виразною тут стає метафора зараження, до якої читач повертається знову наприкінці твору: Лізі випадково дізнається, що Зак провів чимало років у психіатричній лікарні в Теннессі. Вона вірить в те, що там він зустрівся з Гердом Алленом Коулом – тим самим Білявчиком – і заразився від нього одержимістю. Автор не пропонує чітких висновків, залишаючи можливість для читача самотійно тлумачити історію, а відтак створює у текстовому полотні мультиплікацію різних перспектив і голосів, постійно підсилюючи почуття невизначеності та нестабільності.

2.2.4 Висновки

Хоча експозиція «Історії Лізі» обіцяє лінійний вимір незворотних наслідків, Кінг швидко розхитує ці припущення: його героїня потрапляє у павутиння часу, де події переплітаються між собою та повторюють одна одну – іноді Лізі зразка 2006 року несвідомо повторює досвід чоловіка, який помер, а іноді події у теперішньому Лізі ніби дублюють події минулого, ба більше – історія Лізі у певному сенсі дає альтернативний розвиток історії Скота. Актуалізація одразу декількох часових реєстрів створює щось подібне до фреймової структури, в якій кожен часовий проміжок направляється з однієї точки в іншу і навпаки.

Нерівність текстової структури свідчить про характерну для роману фрактальність. Певні текстові елементи, які виявляються у романі наскрізними, – це і є фрактали, які запускають подальший розвиток подій та продовжують розгортатися протягом твору, збільшуючи масштаб повідомлення. Фрагментарне відтворення потоку свідомості Лізі Лендон відображає структура тексту: кожна з трьох частин утворена певною кількістю глав, які містять ще більшу кількість підглав. Деякі з них більші за обсягом, адже фокусуються на спогадах автобіографічної пам'яті більш детально, деякі зводяться до однієї

єдиної думки Лізі, вираженої одним єдиним реченням. Варто підкреслити, що Кінг свідомо працює на графічному рівні тексту, зокрема, ключові елементи він виокремлює графічно.

Загалом, здійснена аналітика свідчить про те, що у випадку з «Історією Лізі» характерне для Лавкрафта осмислення «*horror temporis*» інспірувало радше образний, аніж смисловий рівень твору. При цьому експліцитні та імпліцитні елементи тексту вказують на те, що Кінг звертався до доробку Девіда Герберта Лоуренса та Анрі Бергсона. Подібно до них, Кінг осмислює час як континуум, який охоплює всі переживання, події та досвіди. У Кінга ніщо з минулого не забувається, воно продовжує існувати у нашій свідомості, ба більше – формує наше поточне сприйняття емпіричного теперішнього. Іншою спільною рисою є підкреслене значення інтуїції в осмисленні навколишньої дійсності, а також перевага емоційного сприйняття минулого над інтелектуальним. Промовистим у цьому контексті є мотив сновидінь – вони стають рушієм для виходу за межі раціонального та каузального осмислення часу та занурення в інтуїтивне сприйняття. Важливим є також звернення до образів місяця та озера, які лише підкреслюють рефлексивність різних сюжетних подій у творі.

Стосовно джерела «*horror temporis*»: у Кінга страх перед незбагненністю космологічного простору часу межує із страхітливостю індивідуальних, психологічних особливостей його сприйняття. Характерною рисою твору є також та, що актуалізуючи проблеми пам'яті та ідентичності, Кінг водночас звертається до мотиву дитинства, а відтак – і уяви. В цілому, комбінація наведених вище інтертекстуальних елементів, а також фрагментарності та ненадійності оповіді не лише виступають одними з основних механізмів занурення читача у текст, але й увиразнюють характерну для тексту атмосферу невизначеності. «Історія Лізі» суголосить засадам «фантастичної непевності», розробленої Хорхе Луїсом Борхесом. Тексту Кінга властива багатозначність, адже автор дозволяє різним інтерпретаціям існувати поруч. Подібно до Борхеса,

Кінг розташовує свої тексти у площині парадоксального, в якій гіперболізовані фантастичні симулякри виконують роль дзеркала для цілком реальних речей.¹¹

¹¹ Частина цього розділу написана на основі опублікованої статті: «Horror temporis: фантастична непевність часу» [6]. Матеріал розширено та уточнено.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Одна із характерних особливостей Кінгової поетики – специфіка часопростору. Письменник часто вдається до зображення часових аномалій і лімінальних просторів, тож у його творах реальний та ірреальний світи співіснують, а зовнішнє і внутрішнє перетворюється у єдину послідовність подій. Продуктивною принагідно до Кінгових горорів є концепція гетеротопії: нерідко замість зображення макабричних декорацій, як основне місце розгортання сюжетних подій Кінг обирає буденні локуси, які згодом виявляють низку незвичних властивостей.

І хоча головним рушієм таких сюжетів (як-от в проаналізованому нами оповіданні «The Library Policeman») є мотив перетинання певної просторової межі, у Кінга гетеротопії невід’ємно пов’язані з характеристиками насамперед темпоральними – накопиченням і консервуванням часу або ж своєрідною позачасовістю. Ба більше, поряд із творами, в яких персонажі опиняються поза «обмежувальною лінією», є твори, в яких рушієм сюжету є категорія темпоральності. Приміром, в романі «Історія Лізі» страх перед незбагненністю космологічного простору часу Кінг поєднує зі страхітливістю індивідуальних, психологічних особливостей його сприйняття.

Експериментуючи з часовими петлями, затримкою та прискоренням часу, а також гетеротопними властивостями локусів, Кінг розкриває афективні властивості горорів. Так відбувається з низки причин. По-перше, специфіка Кінгового часопростору втілюється у нерівності текстової структури, відсутності чіткої каузальності подій та текстовій фрактальності – ба більше, автор свідомо акцентує це на структурному рівні текстів. Відтак читач змушений відшукати наративну граматику його творів, логіку моделювання сюжетних схем, правила їхнього застосування й комбінування. На перший план виходить гра між автором і читачем: перший висуває припущення у спробах розшифрувати запропоновану таємницю, другий – намагається приховати сюжетну розв’язку, тим самим генеруючи нові читацькі антиципації. По-друге, часопростір Кінгових творів пов’язаний з трансформацією суб’єктивності,

реалізація якої нагадує принцип ініціативної моделі. Якщо локуси у творах Кінга виконують функцію медіального простору, то проживання часу актуалізує проблеми пам'яті та ідентичності. Це дозволяє автору зосередитись на специфіці перцепції персонажів, а отже – зробити їхній досвід більш переконливим для читача.

І врешті, Кінгове осмислення часопростору тісно пов'язане з інтер-, транс- та метатекстуальними інтерфейсами його творів. Йдеться, зокрема, про розташування жанру у ширшому контексті літературної традиції – наслідування готичних матриць (мотив проникнення в потойбічний світ і переступання «порогу») або ж тез лавкрафтівської поетики (страх людини перед незбагненим космічним простором часу). Такі елементи стають упізнаваним джерелом читацької рефлексії. Крім того, моделюючи художній часопростір, Кінг звертається до ідей Д. Г. Лоуренса, А. Бергсона та Р. Л. Стівенсона. Свідома інтелектуалізація творів на мотивному / образному / сюжетному рівнях дозволяє розширити межі концептуального осмислення текстів і сприяє створенню в текстовій тканині такого простору, який «занурює» читача в оповідь.

Підсумовуючи аналітику другого розділу, ми висновуємо, що невизначеність, амбівалентність і недомовленість оповіді, які оприявнюються у зображенні часопросторових елементів Кінгових текстів, відповідає засадам «фантастичної непевності», характерної для творів Хорхе Луїса Борхеса. Підтвердженням цього висновку можуть слугувати імпліцитні та експліцитні покликання Кінга на доробок аргентинського письменника. Наслідуючи Борхеса, Кінг впроваджує у тексти елементи суперечності, розташовує їх у площині парадоксального та наділяє багатозначністю, дозволяючи різним інтерпретаціям існувати поруч.

РОЗДІЛ 3. ЛІТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ ГОРОРУ В ХУДОЖНІЙ АПРОПІАЦІЇ СТВЕНА КІНГА

3.1. КОНВЕРГЕНЦІЯ ГОРОРУ ТА КАЗКИ

Зазвичай казки асоціюються з історіями, призначеними для наймолодшої аудиторії, адже, як зауважує австрійський психолог, учений і письменник Бруно Беттельхайм, розвиток казкових сюжетів відповідає способу мислення та світосприйняття дитини, що робить їх переконливими для неї [48]. Водночас в інтерв'ю Тоні Меджістралі у 1989 році Стівен Кінг назвав казки «найстрашнішими історіями, які ми маємо» [133, с. 4]. Ба більше, за словами письменника, твори горору – «ніщо інше, як казки для дорослих» [133, с. 4]. Де ж казка перетинається із горором?

Розпочнемо з того, що оригінальні версії казок переважно були подібні до літератури жахів. Перш ніж казки стали частиною літературної традиції, їх адаптували, редагували, усували неприємні для читача частини. Іншими словами, казки цензурували та редагували, роблячи їх емоційно більш безпечними. Наприклад, казки братів Якоба та Вільгельма Грімм, які були відпочатково доволі похмурими та жорстокими. І хоча вони містять мотиви помсти за скривджених, справжнього кохання та моральні настанови, вони нерідко виявляються жорстокими, темними та часом просто страшними.

Один із «найжахливіших» прикладів – казка «Гензель і Гретель». У зав'язці твору дружина наказує чоловіку-дроворубу відвести дітей до лісу і полишити їх там, аби самим не померти від голоду. Зауважимо, що для сюжету горору така зав'язка могла б виявитись цілком дієвою (у 2020 році вийшов горор-фільм «Гретель і Гензель»). В одній із версій казки діти витрачають чимало часу, вивчаючи жахливі вчинки відьми. Якщо уявити історію її «діянь» більш детально, то у своїй жахливості вона нічим не поступатиметься найбільш ефектним жахам про серійних убивць. Або ж взяти до уваги розв'язку твору, у якій Гретель штовхає відьму у піч, і та згорає в страшних муках – сприйняття читача казки може бути геть неочікуваним, якщо він спробує уявити історію у

всій повноті деталей. Зауважимо також, що в ранній версії казки – «The Lost Children» – замість відьми діти зустрічають диявола та його дружину, перерізають їй горло і втікають [128].

У різних версіях «Білосніжки» мисливцеві наказують убити героїню та принести різні предмети, аби підтвердити її смерть: пляшку крові, серце, нутрощі, закривавлену сорочку, легені або ж печінку – з них мають приготувати страви для споживання. У ранній версії «Попелюшки» зведені сестри головної героїні відрізали собі п'яти та пальці на ногах, силкуючись влізти у черевичок Попелюшки. Однак вони отримали іншу винагороду – птахи виклювали їм очі. У казках «Рапунцель» та «Румпельштільцхен» батьки взагалі продають дітей. «Синя борода» випробовує покірність дружин і вбиває їх, коли ті не виконують його вимог.

Тож казки також торкаються питань влади, і це точка їхнього перетину з готичною та горор літературою, в якій антагоністами нерідко є образи свавільних чоловіків. Існував ще один аспект цензури. Так, у версії «Сплячої красуні» від 1634 року італійського поета і збирача казок Джамбаттіста Базиля, король, який знаходить свою Красуню, не зупиняється на поцілунках, а гвалтує її, поки та спить. Вона прокидається лише після народження близнюків, коли один із них висмоктує з її пальця відьомську скалку. У «Червоного Капелюшка» теж є більш зловісні підтексти, де вовк символізує сексуального хижака [128]. Отже, відомі нам із дитинства версії казок свого часу пройшли літературну обробку. Збираючи та переписуючи фольклорні історії, Шарль Перро створив повчальні твори для старших підлітків, які містили моральні застереження, тоді як брати Грімм прибравли відразливі епізоди та літературно обробили фольклорні сюжети.

Британська горор-письменниця Елісон Літлвуд вважає, що дотепер казки більше ніж дітей турбують дорослих, яким вони спочатку й адресувалися. І не тільки через вбивства та каліцтва, які часто в них зображаються [128]. Перечитавши «Червоні черевички» Ганса Крістіана Андерсена, вона була стурбована не через зображення бідної дівчинки (якій в оригінальній версії

відрубали ноги з червоними черевиками) – найбільше її непокоїв саме мотив божої кари (дівчина покидає єдину близьку їй людину на смертному одрі та вирушає в улюблених черевиках на грандіозний бал). Ще одну точку перетину між казкою та літературою жахів письменниця вбачає у тому, що горори, подібно до казок, часто «звинувачують у консерватизмі щодо перемоги добра над злом» [128].

Дійсно, оскільки література жахів розглядає такі фундаментальні для людини питання як втрата, смерть, а також те, що настає після неї, їй важко уникнути моральної проблематики. Звісно, існують розповіді, в яких сили добра не перемагають, проте симпатії читачів зазвичай не на боці кривдників. Так само казки: посутньо це дидактичні, сповнені моральних настанов твори. Англійський письменник, філософ і публіцист Гілберт Кіт Честертон в есеї «Казки» зауважує, що якщо ви справді їх читаете, то рано чи пізно помічаєте спільну ідею – про те, що мир і щастя можуть існувати лише за певних умов. Ця ідея, яка є стрижнем етики, є і стрижнем дитячих казок:

У Попелюшки може бути сукня, виткана на надприродних ткацьких верстатах і сяюча неземним блиском; але вона має повернутися, коли годинник проб'є дванадцятку. Король може запросити фей на хрестини, але він повинен запросити всіх фей, інакше будуть жахливі наслідки [...] Чоловік і жінка знаходяться в саду за умови, що вони не скуштують жодного плоду... [63].

Честертон висновує, що ця ідея є основою всього фольклору – «ідея про те, що все щастя залежить від одного вето» [63]. Бруно Беттельхайм зауважує, що багато казок починаються зі смерті батьків, а це змушує головного героя зустрітися із втратою та фундаментальними екзистенційними дилемами [40, с. 24]. Террі Пратчетт в есеї 1994 року «When the Children Read Fantasy» пояснює природу казки таким чином:

Вампіра вбито, прибулець вилетів із повітряного шлюзу, злий Темний Лорд переможений і можливо з деякими втратами Добро торжествує – не тому, що воно краще озброєне, а тому що Провидіння на його боці. Нехай будуть орди гоблінів, нехай будуть жахливі екологічні загрози, нехай будуть гігантські мутанти-слимаки, якщо вам справді це потрібно, але нехай також буде Надія. Це може бути похмура примарна надія – меч Артура на заході сонця, але нехай ми знаємо, що живемо не дарма [153].

Мораль горору – це, великою мірою, сувора мораль казки. Інше зауваження письменника стосується ще одного спільного для казки та горору елементу – схильності читача до ескапізму. На думку Пратчетта, у цьому понятті немає нічого поганого, адже ключовим залишається те, «від чого ви рятуєтесь та куди втікаєте» [153]. Розвиваючи думку, Пратчетт стверджує, що в його особистому випадку ескапістська література дала можливість втекти у реальний світ:

Я також зустрів слово *neoteny*, що означає залишатися молодим. Це те, що ми як людство розвинули у стратегію виживання. Інші тварини у молодому віці мають цікавість до світу, гнучкість реакції та здатність до гри, які вони втрачають у процесі дорослішання. Як вид, ми зберегли їх. Як вид, ми завжди встромляємо пальці в електричну розетку Всесвіту, щоб побачити, що буде далі. Це стратегія, яка або рятує нас, або вб'є, але, клянусь Богом, саме вона робить нас людьми.

[...] Фантазія – як правильна дієта для юної душі. Там усе людське життя – моральний кодекс, почуття порядку та іноді великі зелені штукенції з зубами [153].

Проблема взаємозв'язку горору та літературної казки досі не достатньо досліджена, позаяк науковці, письменники та есеїсти обґрунтували лише окремі спільні для казки та горору характеристики. На страхітливих елементах казок зосереджена також розвідка, яку опублікувала українська онлайн-платформа

«Бабай»¹² [15]. Втім, ґрунтовних досліджень на тему взаємозв'язку горору з казкою вкрай мало.

На особливу увагу заслуговує монографія Лори Губнер «Казка та готичний горор: надприродні перетворення в кіно» («Fairytale and Gothic Horror: Uncanny Transformations in Film») (2018). Дослідниця вивчає культурну та політичну функції казки і готичного горору з метою визначити їхню роль «соціальних педагогів». Об'єднавчою для обох є тема уяви, фантазії та перетин жахів із реальністю. Губнер аналізує широкий спектр текстів в історичній перспективі – від фольклорних версій таких відомих казок, як «Червоний Капелюшок», і завершуючи їхньою редакцією таких авторів, як Шарль Перро. Водночас, досліджуючи кінематографічні зразки горору, вона доходить висновку, що завдяки алегорії та абстракції казки універсалізують особисті переживання, зокрема, травматичні. «Готизація» знайомих із дитинства мотивів дозволяє зіставити два, здавалося б, несумісні мотиви – невинності та насильства [102].

Подібних висновків доходить і Волтер Ренкін, стверджуючи, що казки братів Ґрімм, наприклад, подібно до фільмів жахів, порушують табу та поєднують теми насильства з моральними настановами. Ба більше, загально знані казки братів Ґрімм («Червоний Капелюшок», «Рапунцель», «Білосніжка», «Попелюшка», «Румпельштільцхен», «Гензель і Гретель», «Мати Холл» та інші) він порівнює з відомими фільмами жахів («Мовчання ягнят», «Крик», «Талановитий містер Ріплі», «Дитина Розмарі», «Мізері» за однойменним романом Кінґа та інші). У кожному розділі розвідки Ренкін досліджує конкретне табу або тему (канібалізм, переслідування, вампіризм, голод, зрада тощо), далі надає стислий огляд широкого спектру народних казок, що їх актуалізують [161].

Тож казки містять чимало характерних для горору елементів, хоча страхітливі мотиви не завжди виявляються ключовими для розвитку сюжету. Отже, повинно бути щось інше, що наштовхнуло Кінґа на міркування про

¹² «Бабай» публікує новини про українську та зарубіжну горористику, відгуки на класичні зразки горор-літератури.

зв'язки між горором і казкою. На думку письменника, існує два різновиди горору: соціально-політичний та казковий – власне останній створює «вищі» форми мистецтва [121]. Розгорнімо цю тезу у ширшому контексті авторської теоретизації горору. У книзі «Танок смерті» («Danse Macabre», 1981) Кінг зазначає про функціонування горору на трьох більш-менш незалежних рівнях, при цьому кожний наступний рівень є менш «чистим» по відношенню до першого. Йдеться про рівень відрази, страху та жаху. Найчистіша емоція – це жах. В оповідях чистого жаху немає нічого огидного, пояснює Кінг, «лише те, що може побачити свідомість у цих історіях, перетворює їх на квінтесенцію жаху» [115]. Таким чином, маємо справу з жахом, коли автор робить акцент на читацькій уяві, покликаний самостійно домислити пропущені деталі. І власне це дає поштовх до розуміння того, що насправді споріднює горор із казкою. Казки роблять те саме, що й «вища» форма горору, – вони пробуджують читацьку уяву, яка, як було продемонстровано у попередньому розділі роботи, є ключовою категорією художньо-естетичного універсуму Кінга. Горор може провести читача довгим темним коридором уяви, дозволити почути скрип дверей, зауважити темну кімнату та ледь помітний проблиск чогось, що вмиль віддаляється.

Насолода від жахів – це насолода від пробудження власної уяви (саме тому тексти Кінга спрацьовують завжди, на відміну від їхніх екранізацій, які є продуктом чужої свідомості). Цим можна пояснити популярність такого «дорослого» жанру серед дітей – Кінг і сам описує своє захоплення жахами ще в ранньому віці. Його особистий досвід узгоджується з результатами опитувань – жанр жахів має й молодшу аудиторію вже протягом багатьох десятиліть (про це свідчать численні обговорення на тематичних порталах, наприклад: https://www.reddit.com/r/horror/comments/vsdcby/why_are_kids_obsessed_with_horror/). Тож, у казках є те, що так цінують прихильники горору, – краса, темрява, найбожевільніші простори уяви, таємниці, невідоме та потенціал для існування у світі магії. І крок від чарівності казок до темної надприродної «дивності» («weirdness») деяких горорів дуже малий. Відтак, казки, жахи та жанр, відомий

як «темне фентезі», власне охоплюють ту ж територію, хоч і реалізуються за відмінними схемами.

Джек Зіпс зауважує на пов'язаності усних казок, які стали основою для літературних, із ритуалами, звичаями та віруваннями племен і спільнот. Виховуючи почуття причетності та надії, казки інструктували, повчали, застерігали слухачів, а також відкривали перед ними вікна в уявні світи [199]. У цьому простежується ще одна точка перетину з ключовими функціями горору, на яких Кінг наголошував у «Танку смерті». Пізніше Шерон Рассел у розвідці «Анатомуючи Стівена Кінга» («Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism», 1996) представив їх у переліку:

1. Горор дозволяє нам довести власну хоробрість, не ризикуючи життям.
2. Горор дозволяє нам відновити відчуття нормальності.
3. Горор підтверджує наше позитивне ставлення до статусу-кво.
4. Горор дарує нам відчуття того, що ми є частиною більшого цілого: працюючи разом заради спільного блага, ми ототожнюємо себе з добром.
5. Горор дозволяє нам проникнути в таємницю смерті: з одного боку, він оприявнює способи боротьби з нею, а з іншого боку, припускає, що може трапитися після неї.
6. Горор потурає нашим найтемнішим колективним і соціальним страхам.
7. Горор дозволяє повернутися в дитинство.
8. Горор дозволяє нам вийти за межі світу темряви та заперечення [цит. за: 179, с. 108].

Рассел зазначає, що Кінг формує у читачів навички, які дозволяють впоратися зі злом, з яким вони стикаються у реальному житті [166, с. 20]. Ототожнюючи себе з героями, які проходять обряд ініціації, читачі горору усвідомлюють те, що є ключовим для виживання: зустріч зі своїми страхами та віра в існування сил добра в реальному світі [179, с. 109]. І в цьому казка споріднена з творами жахів. Хоча ми сприймаємо фантастичні казки як вигадку, вони керують нашим життям, адже через алегорію відкривають правду, а «приємне алегоричне відчуття пом'якшує випадкові удари суворої дійсності» [179, с. 109].

Меджістралі виокремлює ще одну спільну рису казки і горору – апелювання до первинних фобій – розрив родинних взаємин, смерть та ізоляція, теми насильства, жорстокого поводження з дітьми, голодування. Примітно, що Кінг має справу з ними всіма (навіть з голодом – в оповіданні «Survivor Type» 1982 року). Часто сюжети Кінга наслідують формулу казки, за якою дитячі персонажі повинні вступити у боротьбу зі злом, пов'язану з переходом до дорослого життя, та перемогти його (цей троп поширений у сучасній дитячій та підлітковій літературі – приміром, у «Гаррі Поттері» Дж. К. Роулінг). Крім того, твори Кінга є стилістично близькими до казок, адже мова письменника складається з простих речень, часом барвистих, або навіть вульгарних чи простонародних [179, с. 12].

Кінг переконаний, що казки формують «канал», який спрямовує дітей до того, що дорослі називають жахом. Горор не страшний сам по собі, він радше удоступнює той період нашого життя, коли ми були більш вразливими, ніж у дорослому віці. Розгортаючи цю думку, Кінг стверджує: «Ніхто з нас, дорослих, не пам'ятає дитинства. Кольори яскравіші. Небо здається більшим... Діти живуть у постійному стані шоку. Відчуття такі свіжі та потужні...» [40, с. 23]. Саме тому один із способів стати дорослим, за Кінгом, – це «відкритися дитині, якою ти був» [40, с. 23]. Повертаючи читачів до дитинства, Кінг змушує їх перевірити та ще раз утвердитися в загально людських цінностях, тож у цьому сенсі письменник уже понад сорок років дійсно розповідає казки для дорослих.

Практично у кожному творі Кінга є алюзії до принаймні однієї конкретної казки: «Золотоволоска і три ведмеді», «Синя борода», «Червоний Капелюшок» та «Аліса у Дивокраї» у «Сяйві» («The Shining», 1977); «Вірний Йоганнес» у «Мертвій зоні» («The Dead Zone», 1979); «Красуня і Чудовисько» у «Тій, що породжує вогонь» («Firestarter», 1980); «Чарівник країни Оз» у «Кладовищі домашніх тварин» («Pet Sematary», 1983); «Білосніжка і семеро гномів» та «The Three Billy Goats Gruff» у «Воно» («It», 1986) [179, с. 113]. На деяких прикладах зупинимось детальніше.

Кінгову «Керрі» («Carrie», 1974) можна розглядати як версію «Попелюшки». Героїня Кері Вайт – справжня аутсайдерка, з якої глузують

жорстокі однокласники (мотив, поширений у казках – насамперед у «Попелюшці», хоча певною мірою близький і до «Білосніжки»). Ситуація погіршується родинними справами – її мати, Маргарет, прибічниця фанатичного релігійного культу фундаменталізму. Керрі недостатньо приваблива, незграба та жахливо самотня. Вона не має друга, жодної підтримки, власне все її життя – це суцільний жах. Тож у творі є головна героїня – Попелюшка-Керрі, є антагоністи (її однокласники замість зведених сестер у казці), пізніше до дії долучаються надприродні сили (виявляється, Керрі володіє телекінезом), чарівна фея (вчителька фізкультури) і принц (привабливий і популярний Томмі Росс). У Керрі з'являється нагода стати справжньою принцесою, принаймні у світі середньої школи на балу. Втім, на відміну від відомої казки, Керрі не варто очікувати хепі-енду. Однокласники обирають Керрі та Томмі королевою і королем балу – в урочистий момент на них перекидають відра з кров'ю свині, що викликає регіт у більшості присутніх. Тоді настає час для Керрі помститися всім, навіть матері.

Останній роман Кінга так і називається – «Казка» («Fairytale», 2022). На відміну від більшості творів автора, інтертекстуальні зв'язки у ньому є експліцитними. Читач знайомиться з Чарлі, сімнадцятирічним хлопцем, який живе доволі типовим підлітковим життям: школа, спорт, часом дівчата. У десятилітньому віці він залишився без матері, що підштовхнуло його батька до алкоголізму. Хлопчик просить Бога, аби батько кинув пити і за це присягається зробити йому послугу. Так і стається: батько зав'язує з алкоголем, а Чарлі сплачує борг – рятує життя Говарду Боудічу, ексцентричному самітнику, який проживає зі старою німецькою вівчаркою на ім'я Радар. Чарлі поступово починає розуміти, що його сусід залежний не лише від самотності та таємниць (і знеболювальних пігулок), а й від скарбів особливого місця під назвою Емпіс – королівства, яке він відвідував, спускаючись 185 кам'яними східцями різної висоти під зачиненим сараєм на задньому дворі Боудіча [123].

У «Казці» багато нових вигадок, але чимало з того, з чим стикається Чарлі, нагадує йому щось інше. Він зауважує, що сам був версією Джека з «Бобового Зерна». І хоча це один із найменш страшних творів Кінга, який за

своїми ознаками відповідає жанру темного фентезі, тут є химерні деталі: сонячний годинник, який може забрати роки життя, образ русалки, яка простромила власне серце списом, епічна битва на смерть (яка нагадує «Голодні ігри» Сюзанни Колінз) та ін. Ба більше, до знайомства з Радар, Чарлі згадує, що вівчарка, за чутками, була «собакою-монстром», «як Куджо у тому фільмі» (стрічку знято за мотивами однойменного роману Стівена Кінга).

Принцеса Лія нагадує йому іншу принцесу з далекої-далекої галактики; зокрема, він проводить паралелі з «Зоряними війнами». Боудіч навіть припускає, що Рей Бредбері мав відвідати столицю Емпіса, перш ніж написати «Щось лихе до нас іде» («Something Wicked This Way Comes», 1962). Тож «Fairy Tale» – «це інтертекстуальна суміш, що проходить через багато всесвітів, жанрів і містить чимало пасхалок» [43]. «Існують інші світи, крім цього», – якось сказав Джейк Чемберс Роланду з Гілеаду (цей рядок з «Темної Вежі» буквально повторюється в «Казці»), а в романах Кінга всі можливі світи – його та інших – переплітаються між собою [43].

У романі чимало етапів розвитку сюжету відповідають типово казковому: після смерті Боудіча головний герой отримує завдання, пов'язане з попередньою заборонаю зазирати у сарай; відбувається зустріч з лиходієм (психом, який полює на золото небіжчика); таємничі представники королівської родини дарують головному герою подарунки; є і чарівний коник, який за порятунок власного життя пізніше допоможе хлопцю. Чарлі теж проходить чимало випробувань – повертає молодість Радар, переховується від велетня, потрапляє у в'язницю – і все це перед тим, як дізнається, що є обраним принцом, котрий мусить повернути владу королівській родині.

Інший роман Кінга «Дівчина, яка кохала Тома Гордона» («The Girl Who Loved Tom Gordon», 1999) багато в чому ґрунтується на мотивах «Червоного Капелюшка». За сюжетом, дев'ятирічна Тріша разом із мамою та братом вирушили до лісу. Мама з сином постійно сварилися і сперечалися, тож Тріші захотілось усамітнитися – так вона опинилась біля розвилки стежок. Останнє, що вона чує, перед тим як зійде зі стежки, – питання брата: чому вони, діти, повинні розплачуватися за помилки батьків? Тріша впевнена, що зможе

наздогнати рідних, проте помиляється, коли думає, що заблукати на цій стежці неможливо. Єдине, що їй залишається, – це мінімальна орієнтація у лісі, наплічник з обідом і радіо «Walkman», на якому вона може слухати улюблений «Бостон Ред Сокс», зокрема свого особливого героя, бейсболіста Тома Гордона.

Аналізуючи роман, Крістофер Леманн-Гаупт справедливо зауважує на відсутності страхітливих монстрів і зосередженості читача на цілком реальних проблемах, які дійсно можуть виникнути за таких обставин, – голоді, спразі, скелі, болотах, екстремальній погоді, моторошних звуках, які чутно у темряві, та на нашій власній уяві. І щось, здається, переслідує Трішу. Очікувано, Тріші доведеться з цим зіткнутись перед тим, як вона вибереться з лісу. Щоправда, у творі Кінга загубленій дівчинці не варто очікувати на дроворуба, який прийде на порятунок, вона самотужки повинна знайти спосіб вижити. А читач Кінга знає, що у його творах вік не є гарантією виживання. Ба більше, світ, в який Тріша намагається повернутися, не кращий за той, у якому вона заблукала. Леманн-Гаупт також зазначає, що читання роману супроводжується справжнім жахом, адже читачі можуть уявити собі «кістки Тріші, що біліють серед освітленого сонцем пейзажу й цілком байдужого до неї» [126]. Кінг підбиває моральний підсумок історії: «The world had teeth and it could bite you with them anytime it wanted. She knew that now. She was only nine, but she knew it, and she thought she could accept it» [117, с. 58].

Можливо, не випадково сюжет оповідання «Чоловік у чорному костюмі» («The Man in the Black Suit» вперше опубліковане у журналі «The New Yorker» у 1994 році) подібно до роману «Дівчина, яка кохала Тома Гордона» розгортається у штаті Мен і розповідає про дев'ятирічну дитину, яка, зійшовши зі стежки, зустрічає небезпеку на озері біля лісу. На відміну від Тріші, герой оповідання на ім'я Гері має справу не з північноамериканським чорним ведмедем, а з чимсь набагато жахливішим. Утім, те, що поєднує раннє оповідання Кінга з більш пізнім романом, – це те, що обидва розгортаються у фреймі «Червоного Капелюшка».

Меган Вільсон, досліджуючи взаємозв'язок казки та горору, зокрема, на прикладі Червоного Капелюшка, акцентує на мотиві конфлікту батьків і дітей. З

одного боку, батьки намагаються контролювати дітей, бажаючи допомогти їм, а з іншого – в певному сенсі їх перемогти. Мати Червоного Капелюшка застерігає доньку від розмов із незнайомцями, втім дитина не звертає уваги на небезпеку навіть тоді, коли до неї наближається вовк. Тож, попри об'єктивну залежність дитини від батьків, вона залишається незалежною у своїх міркуваннях і «здатна знати набагато більше, аніж їй дозволяє суспільство» [194, с. 16].

Батьки намагаються контролювати дитячу уяву, але врешті їм це не вдається. Вільсон висновує: маленька дівчинка з казки, яка може здатися безпорадною, цілком може виявитись Іншим, замаскованим у дитину. Зацікавленість Червоного Капелюшка темним лісом та вовком свідчить про ті бажання дитини, про які вона сама, ймовірно, не підозрює та які батьки воліють не розпізнавати, оскільки вони їх лякають та суперечать тому, що вони вважають нормальним для дитини. Саме через це у горорі дитячі образи нерідко асоціюються із архетипом Тіні.

Невинність і дитинство йдуть обіруч, але в казках цей зв'язок часто втрачається, приміром, коли дитина залишається на самоті. Дитячий персонаж бере на себе обов'язки дорослого або ж поводить більш зріло. Те саме характеризує Кінгових дитячих персонажів (у романах «Воно», «Сяйво», «Кладовище домашніх тварин», «Та, що породжує вогонь», «Інститут» та інших). Автор неодноразово наголошував на тому, що темрява манить дітей, ба більше – вони її потребують. Діти втілюють невинність, щастя невідання, але також їхню втрату. Для письменника їхня доля ніколи не є чимсь сакральним, вони потерпають не менше за дорослих. Дитячі персонажі часто виступають носіями добра, але нерідко чинять зло в ім'я зла (згадати хоча б оповідання «Children of the Corn», 1977).

Повернімось до Кінгового оповідання «Чоловік у чорному костюмі». Наратором є персонаж на ім'я Гері – йому вісімдесят дев'ять років, і на момент початку оповіді він перебуває у будинку для літніх людей вигаданого міста Касл-Рок. Гері веде щоденник, в якому описує події, що сталися з ним, коли йому було дев'ять років, сподіваючись, що таким чином йому вдасться позбутися цих спогадів. Основна дія оповідання розгортається у липні 1914

року у містечку Моттон, штат Мен. Гері лаконічно описує місцевість, більшу частину якої займають ферми. У віддаленому Моттоні часами відбувались посправжньому трагічні події. Наприклад, три роки тому фермер убив усю свою сім'ю, стверджуючи, що привиди змусили його це зробити. Загалом про містечко Гері згадує, що «most of Motton was woods and bogs. ... In those days there were ghosts everywhere» [119, с. 825].

Більшість казок починаються зі слів «одного разу» та обирають як місце дії ізолюване, зачароване місце – замок, хатинку в лісі. В цілому Кінг дотримується цієї парадигми. По-перше, як основне місце дії він обирає типовий казковий локус – ліс; по-друге, підкреслює ізолюваність вигаданого Моттона, адже у казках саме ізолюваність місцевості створює простір чарівного та загрозливого. Водночас, попри те, що у тексті зафіксовано дату фікційних подій, історія, яка розгортатиметься далі, могла б трапитися не лише колись давно, – її цілком можливо перенести в умови сучасності. Тож хронотоп в оповіданні, подібно до казкового, тяжіє до універсального.

Дев'ятирічний Гері живе на фермі з мамою Лореттою, батьком Альбіоном та чорним шотландським тер'єром Кенді Біллом. Старший брат Гері – Ден помер від анафілактичного шоку після укусу бджоли. Рік потому Гері пам'ятає, що обличчя брата стало фіолетовим від набряку. Далі описується звичайний суботній ранок, коли Гері виконує низку батькових доручень. Як бачимо, зав'язка оповідання розгортається у типовий для казки спосіб: тут і попередня втрата родича (хоча за цим разом помирає брат, а не батьки), і різноманітні завдання, які виконує головний герой, і локус дому.

Що ж відбувається далі? Хлопчик із нетерпінням готується до рибалки, на якій випробує нову вудочку. Втім, перш ніж герой вирушить на річку, читач спостерігає за ще одним типово казковим елементом. В останній момент батько застерігає сина, аби той не заходив занадто далеко у ліс, за галявину, «where the stream splits». Спочатку Альбіон змушує пообіцяти сина йому самому, а потім і матері, що цього не трапиться. І Гері обіцяє – чотири рази. У класичній казці, скоріш за все, це відбулося б тричі, але зважаючи на часте використання Кінгом у творах символіки чисел, а також на специфіку жанру, читач може сприйняти

це як натяк на «тетрафобію» (наприклад, у країнах Східної Азії причиною виникнення забобонів стосовно четвірки є співзвучність ієрогліфа, що означає «чотири», з ієрогліфом, який означає «смерть»).

Очевидно, що місце, де потік розгалужується, є точкою неповернення, за нею – небезпека. Поширений у казках образ перехрестя є метафорою вибору, він присутній і в оповіданні Кінга. Том Гансен звертає увагу на те, що дві лексеми, які використовуються для опису табуйованої місцевості, – «splits» і «forks» – часто зустрічаються в американській культурі для опису двох відмінних рис диявола: роздвоєний хвіст і роздвоєні копита [95]. Незабаром читач упевниться в слушності коментаря. На обіцянку Гері мати реагує із тривожною посмішкою. Виходячи, хлопчик уважно розглядає її – у цей момент Гері вважає маму по-справжньому гарною, особливо у світлі сонячних променів.

Врешті вирушаючи на риболовлю, він кличе Кенді – пса, який вірно супроводжував Гері під час усіх його вилазок на річку. Але вперше собака відмовляється, гавкаючи «as if telling me to come back» [119, с. 826]. Тож уже три незначні деталі (лексеми «splits» і «forks», використані батьком, увага до матері, відмова пса) підказують читачеві, що далі відбудуватиметься щось неприємне. Подібно до того, як у казках герой нерідко отримує три дари перш, ніж вступить у двобій з антагоністом, Кінговий Гері отримує три попередження, або бути уважнішим, або взагалі відмовитись від своїх планів. Утім, як і герой казки, Гері не має іншого вибору, крім як вирушити назустріч «пригоді» та порушити заборону й дану ним самим обіцянку. Проте, на відміну від типової для казки ситуації (і подібно до Тріші з вищезгаданого роману), Гері не варто очікувати на допомогу бодай від когось.

Першу зупинку Гері зробив біля невеличкого дерев'яного мосту (зауважимо, що образ часто з'являється у казках, символізуючи не лише межу, але й єднальну ланку між двома світами; можна також згадати про те, що у деяких народів поширена казка «Чортів міст»). Саме там, ще не діставшись до табуйованого розгалуження річки, Гері вдалось спіймати першу рибину –

форель довжиною дев'ятнадцять дюймів. Цього хлопцю виявилось замало, тож він рушив далі і за десять хвилин дійшов до місця, де струмок роздвоювався. У цій місцевості височіла скеля, берег був широким, вкритим світло-зеленою травою – насправду казковий пейзаж.

Гері не помітив, як заснув – прокинутись його змушує відчуття того, як щось тягне за вудочку. Поки хлопець намагається витягти улов, помічає бджолу, яка сідає йому прямо на ніс. Він по-справжньому нажаханий, адже йому здається, що це та сама бджола, яка вбила брата, хоча Гері й розуміє, що це неможливо. Він безуспішно намагається зігнати її, але мертва бджола все ж падає на його коліна щойно він чує за спиною оплеск долонь. Хлопчик обертається і бачить постать:

I looked over my shoulder to see who had clapped. A man was standing above me, at the edge of the trees. His face was very long and pale. His black hair was combed tight against his skull and parted with rigorous care on the left side of his narrow head. He was very tall. He was wearing a black three-piece suit, and I knew right away that he was not a human being, because his eyes were the orangey-red of flames in a woodstove. I don't just mean the irises, because he had no irises, and no pupils, and certainly no whites. His eyes were completely orange—an orange that shifted and flickered. And it's really too late not to say exactly what I mean, isn't it? He was on fire inside, and his eyes were like the little isinglass portholes you sometimes see in stove doors [119, c. 829].

Хоча на перший погляд чоловік у чорному костюмі виглядає цілком звично (якщо не зважати на те, що надворі спека, а він у костюмі посеред лісу) та навіть використовує вишукану лексику, хлопчик одразу усвідомлює, що перед собою бачить зовсім не людину. Врешті, тіло Гері автоматично реагує на відчуття страху та небезпеки – на його штанях швидко з'являється мокра пляма. Тут варто зауважити, що для пуритан (детальніше до пуританізму ми повернемось уже незабаром) Диявол нічим не відрізнявся від звичайних людей,

тож не дивно, що незнайомиць у Кінговому оповіданні носить черевики та не має помітного хвоста.

У міру того як чоловік у чорному костюмі наближається, Гері вже усвідомлює – перед ним Диявол. Кінг додає до його образу впізнаваних атрибутів: його дихання нагадує Гері сморід від тіла, що розкладається, його неприродно довгі пальці на блідих руках закінчуються довгими жовтими пазурами, а зуби нагадують хлопчику пашу акули. Та чи дійсно Гері бачить перед собою саме Диявола? На даному етапі ми мусимо відволіктись від сюжету, аби звернутись до інтер- або радше мета-текстуальних зв'язків оповідання з іншими творами письменника.

Постійного читача Кінга постать чоловіка у чорному костюмі одразу наштовхне на згадки про ще одного персонажа – Людину у Чорному («the Man in Black»), антагоніста з циклу «Темної Вежі» («The Dark Tower», 1982-2012). Ба більше, постаті Людини у Чорному присвячений ранній вірш Стівена Кінга, написаний ще за часів навчання в коледжі (він був опублікований в «Ubris» у 1969 році). Вірш розповідає про безіменну «Темну Людину» («The Dark Man»), яка їде по залізничних рейках, роздивляючись довкола. Зловісного повороту твір набуває тоді, коли оповідач зізнається у згвалтуванні. За словами Кінга, ідея вірша виникла нізвідки:

Цей хлопець у ковбойських чоботях, який пересувається дорогами, здебільшого вночі та автостопом, завжди вдягнений у джинси та джинсову куртку... Те, що в ньому мене дуже приваблювало, уявлення про лиходія як про людину, яка завжди дивиться на інших і ненавидить тих, хто має гарні взаємини, гарні розмови та добрих друзів [198].

Крім того, цей образ став прототипом іншого персонажа – Рендалла Флетта (у тій же «Темній Вежі» це буквально один персонаж), характерного для Кінга. Як зауважує Стівен Спігнезі, вперше він з'явився під цим ім'ям в оповіданні «The Stranger», написаному Стівеном Кінгом ще у підлітковому віці

наприкінці 1950-х років, – у ньому Рендалл постає уособленням суцільного зла [175, с. 9-10]. «Офіційно» ця постать отримує ім'я Рендалл у романі «Протистояння» («The Stand», 1978), а в «Очах Дракона» («The Eyes of the Dragon», 1978) Флегт набуває більш неоднозначних рис. Він є темним двійником Мерліна. На додаток до божевілья, жорстокості, озлобленості та здібності змінювати форму, книга відкриває нові грані такого типу персонажа – знахаря, чарівника і шамана.

Ба більше, Флегт імпліцитно згадується в кількох інших творах, як-от «Серця в Атлантиді» («Hearts in Atlantis», 1999). Під іншими іменами (The Ageless Stranger, The Walkin' Dude, The Dark Man, The Hardcase, The Tall Man, Robert Freemont, Richard Freemantle, Russell Faraday, The Man with No Face, Richard Fannin, Raymond Fiegler, Walter o'Dim, Marten Broadcloak, Walter Padick, Bill Hitch тощо) він з'являється в численних творах Кінга («Heavenly Shades of Night are Falling», «The Long Road Home», «Treachery», «Sorcerer», «The Gunslinger», «The Waste Lands», «Wizard and Glass», «The Wind Through The Key Hole», «Song of Susannah», «Wolves of the Calla», «Herald of Haven», «Trivia» тощо) [160].

Кінг обрав «основне» ім'я головного антагоніста не випадково. Гайді Стренгелл зауважує, що, з одного боку, воно відноситься до дієслова «to flag», а з іншого, може вказувати на дієслова «to wither» і «to weaken». У Кінга добро продовжує існувати, тоді як Рендалл завжди закінчує у стані «flagging». Врешті, гора Флегстафф («Flagstaff Mountain») з амфітеатром «Сходу сонця» («Sunrise Amphitheater») височіє над містом Боулдер, де живуть люди «Вільної зони» у романі «Протистояння». Рендалл Флегт наділений численними демонічними рисами. Вбивця, брехун і спокусник (серед читачів Кінга навіть існує припущення, що саме він є батьком Керрі Вайт), сіє насіння зла у будь-який можливий спосіб [180, с. 69].

Стенлі Вітер, Крістофер Голден і Генк Вагнер у «Всесвіті Стівена Кінга» («The Stephen King Universe», 2001) зауважують, що, подібно до всіх злих істот, Флегт вважає себе всемогутнім і, отже, може бути ошуканим. Водночас вони наголошують на тому, що він не є ані Дияволом, ані демоном. Так само Дуглас

Вінтер не вважає Флегга «ані Сатаною, ані його демонічними нащадком». В інтерв'ю Чарльзу Л. Гранту Кінг підтверджує, що «Темний Чоловік – не Диявол». В іншому інтерв'ю з Дугласом Вінтером пояснює, що Рендалл подібний до «Стороннього» Коліна Генрі Вілсона («The Outsider», 1956) – не дуже розумний, гнівливий та цілком реальний. Натомість у розмові з Річардом Волінським і Лоуренсом Девідсоном Кінг розглядає Флегга як «усе зло, яке існує після Гітлера: комбінацію Чарлі Старквезера, Чарльза Менсона, Чарльза Уйтмана, та Річарда Спека» [180, с. 70].

Водночас Флегг – майстер переховування за масками, який насправді не має власної ідентичності. Він – втілення ідей Джозефа Кемпбелла про «Героя з тисячею облич» («The Hero with a Thousand Faces», 1949). Стренгелл висновує, що – за зразком Кемпбелла – антагоніст Кінга діє в постійній опозиції до Творця. Крім того, на цей образ вплинули ідеї Карла Юнга про міф та символ, адже Темна Людина складається водночас з архетипу Диявола та темної сторони Мудрого Старця [180, с. 71]. Так, в «Архетипах колективного несвідомого» Юнг стверджує, що образ Мудрого Старця передбачає існування двох полюсів – добра і зла. Саме цей архетип часто з'являється у казках у той момент, коли головний герой опиняється у безвихідній ситуації та потребує дива або нового повороту Колеса Фортуни (наприклад, у норвезькій народній казці «Товариш», ірландській казці «Чудовий співучий птах» чи казці «Святий Йосиф у лісі» братів Грімм; цьому архетипу присвячена розвідка Марії-Луїзи фон Франц «Індивідуалізація у чарівних казках») [90]).

У Кінга Темний Чоловік репрезентує саме темну частину Старця – непередбачуваність, обман, зло, жорстокість та злобу. Жодна з версій Флегга не знає відчуття провини – це істотна відмінність від класичного образу, яка водночас зближує його з архетипом Трікстера. Флегг допомагає Кінгу висловити свою міфічну картину первинного поділу між добром і злом. Нагадуючи Диявола, який наслідує божественну творчість своїми порочними діями, він глузує з людської вразливості – «і врешті Флегг завжди тут, в готовності людини коїти зло» [122, с. 115].

Повертаючись до сюжету оповідання: чоловік у чорному костюмі постійно називає Гері «рибачком» («fisherboy»). Слід зауважити, що риба – відомий християнський символ. Христос називав Апостолів «ловцями людей», у Кінговому творі таким є і Диявол. І ось Диявол використовує свій перший козир: він повідомляє Гері, що його мати померла від укусу бджоли, достоту як його брат. Слушним у цьому контексті видається зауваження Рут Франклін: книги Кінга зазвичай розкривають реальні людські страхи, «головний з яких – страх того, що ми або ті, кого ми любимо, можуть померти» [89]. Ким би не був чоловік у чорному костюмі – Темною Людиною, Рендаллом Флеггом, Р.Ф., як його не назвати, – він напевне знає, що лякає людину найбільше. Втім, Гері має достатньо внутрішньої сили, аби протистояти йому:

“No, you lie!” I screamed.

He smiled—the sadly patient smile of a man who has often been accused falsely.

“I’m afraid not,” he said. “It was the same thing that happened to your brother, Gary. It was a bee.”

“No, that’s not true,” I said, and now I did begin to cry. “She’s old, she’s thirty-five, if a bee-sting could kill her the way it did Danny she would have died a long time ago and **you’re a lying bastard!**”

I had called the Devil a lying bastard. On some level I was aware of this, but the entire front of my mind was taken up by the enormity of what he’d said [119, с. 830].

Диявол піднімає ставки, додаючи, що смерть матері – відплата за смерть брата, адже відповідальність – лише на ній. Саме вона передала Дену фатальний ген, який призвів до смерті. І врешті, його останній козир – вияв співчуття. Диявол нагадує, що душі мучеників завжди потрапляють до раю – тож, ставши поживою, Гері буквально прислужиться Всевишньому. До того ж, смерть, за його словами, врятує Гері від значно страшніших випробувань, які чекають на нього після смерті матері, – її фізична відсутність спонукатиме батька до насильства над самим Гері. Дуглас Ковен зазначає, що пропозиція

Диявола хлопцю – вибір, адже «ми майже бачимо, як він розводить руками у глузливій невинності, і каже з масною щиросердністю», що «не змушував їсти яблуко», а просто «зауважив», як «привабливо воно виглядає...» [72, с. 32]. Тож, страх, провина і горе об'єднуються у спокусі повірити в брехню. І саме крізь цю призму визначаються релігійні погляди Гері. І хоча він добре знає, що Диявол – батько брехні, він не може не піддатися спокусі йому повірити; незалежно від того, наскільки міцною є віра хлопця, хтось завжди нашіптує: «А якщо я помиляюсь?» [72, с. 32]. Як висновує Ковен, сутність спокуси полягає не в примусі, а у виборі – розгалуженні в річці або перехресті, яке відокремлює одне життя від іншого.

До всього, чоловік у чорному костюмі дуже голодний і має намір почастуватись Гері. Хлопець робить те, що зробили б персонажі більшості казок, – вступає у сутичку з лиходієм. Він хапає кошик, витягує звідти величезну форель – того самого «монстра», з яким йому так пощастило на початку риболовлі та на якому варто було б зупинитися (скляне око форелі нагадувало обручку мами). Він дає рибу чоловікові, і той робить з нею саме те, що вочевидь збирався зробити з Гері. Ковен вбачає у цьому наступне: Кінговий герой дає Дияволу відкуп, якому завжди ненаситний Диявол просто не може опиратися. Споглядання кривавих сліз Диявола додає хлопцю сил, – його ноги оживають. Він біжить схилом, а чоловік за ним навздогін – «After a hundred yards or so I found my voice and went to screaming—screaming in fear, of course, but also screaming in grief for my beautiful dead mother» [119, с. 833]. Чоловік мало не спіймав хлопця, та Гері відбився. Коли йому вдалось дістатися лісової дороги та побігти правою колією, сил вже не залишилось, тож він перейшов на крок, аж поки зовсім не зупинився і не обернувся. Гері був переконаний, що побачить за спиною чоловіка у чорному костюмі. Проте цього не сталося.

Він квапливо крокував дорогою, постійно озиралючись, аби переконатися, що за спиною нікого немає. Тепер ліс здавався йому темним, похмурым, зловісним, марилося, що десь там, у його глибині, причаїлося щось значно жахливіше за диких звірів. Утім, назустріч йому, весело наспівуючи, йшов лише батько – він тримав у руках вудочку та кошик для риби, облямований стрічкою,

на якій мама колись вишила «Присвячується Ісусу». Захлинаючись сльозами, хлопчик розповів батькові про чоловіка, якого зустрів у лісі, про його слова стосовно смерті матері. Батько припускає, що історія Гері – лише сон, плід дитячої уяви, яка розігралася під спекотним літнім сонцем. Як підсумовує Ковен, відбувається саме те, що відбувається із кожним батьком, який заглядає під ліжко або відчиняє шафу та заспокоює налякану дитину тим, що в темряві не чатує жодний монстр. Попри це, Гері впевнений у тому, що він бачив:

[...] but I hadn't dreamed and I was sure I had awakened just before the man in the black suit clapped the bee dead, sending it tumbling off my nose and into my lap. I hadn't dreamed him the way I had dreamed Dan, I was quite sure of that, although my meeting with him had already attained a dreamlike quality in my mind, as I suppose supernatural occurrences always must. But if my Dad thought that the man had only existed in my own head, that might be better. Better for him. "It might have been, I guess," I said [119, с. 835].

Варто зауважити, що впевненість батька теж похитнулася доволі швидко, попри те, що його жінка таки залишилася живою та неушкодженою. За кілька годин вони з сином повертаються до річки, аби знайти вудочку Гері – про всяк випадок хлопчик бере із собою велику родинну Біблію («the little red Testament didn't seem like enough when you were maybe going to face the Devil himself, not even when the words of Jesus were marked out in red ink»). Подібно до того, як герої казок потребують особливого меча, аби бути готовими до зустрічі зі злом, Гері озброюється Святим Письмом, аби почуватися впевненіше – батько спостерігає за цим з видом «of mixed grief and sympathy» [119, с. 835]. Однак, можливо, саме завдяки їй чоловік у чорному костюмі не з'явився (хоча це не означає, що він не чекав на Гері на тому ж місці). Як підсумовує Ковен, справа не в оповідях, які містяться у Біблії, а у «фізичному знаку та символі сили, яку ми вважаємо сильнішою ніж та, яка загрожує нам» [72, с. 33].

Приблизно за півгодини вони опинились на березі біля розгалуження річки, й Альбіон побачив спалену траву у тому місці, де Гері зустрівся з

чоловіком із червоно-жовтогарячими очима й відчув неприємний запах – у цей момент Диявол перестав бути чимось, «про що проповідник розповідав у неділю, щоби лякати дітей і легковірних» [72, с. 33]. Це пробудило в ньому бажання забратися звідти якнайшвидше. Ковен пояснює це так: ми всі знайомі з тим почуттям, коли волосся стає дибки, дихання – частішим та уривчастим, ми знаємо, що у шафі, під ліжком або ж у лісі нічого немає, але мурашки все одно бігають по тілу. Коли у дію вступають прадавні страхи, раціональність мислення виявляється слабким захистом. Ми можемо переконувати себе у тому, що не віримо у Диявола, привидів або Бугімена. Але що, якщо вони дійсно з'являються?

Слід узяти до уваги, що у післямові до оповідання Кінг каже, що на написання твору його надихнуло оповідання Натаніеля Готорна «Молодий Праведник Браун»¹³ («Young Goodman Brown», 1835). На думку Кінга, це одне з десяти найкращих оповідань, які будь-коли писали американці. Тож «Чоловіка у чорному костюмі» він називає виявом своєї «вдячності» Готорнові. Останній розвиває ідеї кальвіністського варіанту пуританської віри в те, що все людство існує в стані розпусти, та водночас критикує устої пуританського суспільства. Кінг як нащадок першопоселенців, шанованих як батьки-засновники США також є певним чином спадкоємцем пуританського віросповідання.

Якщо герой Готорна вирушає у нічну мандрівку лісом і зустрічає у ньому більшість мешканців свого «благочестивого» пуританського міста XVII ст. у товаристві Диявола, то дев'ятирічний герой Кінга опівдні думає лише про риболовлю. Попри це, у центрі уваги обох авторів – питання віри. Якщо власний досвід Брауна робить його суворим, сумним, похмурим і недовірливим чоловіком, історія Гері – навпаки, дозволяє відновити віру – не лише йому, але і його матері, яка після смерті старшого сина, здавалось би, назавжди відлучилась від церкви (слід зауважити, що, по-перше, віряни мало

¹³ В українському перекладі, опублікованому у журналі «Всесвіт», №9-10, 2016 р., у заголовку збережено антропонім «Гудмен», але присутньо такий переклад не є точним, бо не добирає важливих, закладених автором смислів.

переймались горем молоді матері від втрати дитини, а по-друге, така ж смерть спіткала її дядька у 1873 році).

Аналізуючи Кінгове оповідання, Дуглас Ковен зазначає, що твір Кінга – більше, ніж простий переказ Готорна. Зокрема, дослідник акцентує на зверненні автора до двох найпоширеніших релігійних практик – талісманічного захисту (сили, яку ми надаємо фізичним об'єктам віри, – Біблії у даному випадку) і жертвоприношення (один із основних релігійних механізмів підтримання балансу між земним і потойбічним світом). Крім того, на думку Ковена, на базовому рівні оповідання містить мотиви гіпокрізії та теодицеї.

Кінг звертається до проблеми людського страждання у термінах божественної згоди на нього. Тож питання теодицеї полягає у тому, чому люблячий Господь допускає стільки страждань. Аналізуючи образ матері, Ковен ставить слушне питання: чи означає «розрив стосунків із церквою розрив стосунків із Богом?». Кінг також звертається до питань релігійного виховання та досліджує, як ми навчаємось вірити у те, у що повинні, та як впливають ці вірування на наш вибір. Дослідник висновує: міцність віри перевіряється саме на перехрестях того, у що навчено вірити, і того, що, на нашу думку, точно не може бути правдою [72].

Отже, диявол звинувачує у смерті брата матір Гері, адже саме вона є носієм тих генів, які передали йому вбивчу алергію на бджіл, – він порівнює це з приставленим до скроні пістолетом. Тож Гері змушений відмовитись від ідеї фатального зовнішнього фактору, який втрутився у світ їхньої родини, та перекласти провину на матір. Повірити у слова Диявола означало б втратити як матір, так і саму ідею матері, ба більше – втратити фігуру батька. Сім'я є ключовим елементом як для казок, так і для літератури жахів. Як ми зазначали раніше, казки часто розпочинаються з того, що батьки залишають своїх дітей, або ж з розпачу дітей після смерті батьків, або жорстокого поводження, наприклад, з боку злої мачухи [129]. Родина часто перетинається з іншим або двійником, з нею легко пов'язати елемент страху – так відбувається через те, що найкраще страх працює тоді, коли він найближче. А що може бути ближчим за родину?

Як і казка, горор вкорінений у застереження, поради, в ідеї про те, що ми повинні знати наслідки. Справжній жах у творі генерує не факт зустрічі хлопця з істотою, яку він сприймає за Диявола, а розуміння того, що родинні зв'язки можуть виявитись «не пов'язаними любов'ю чи якимось іншим метафізичним вузлом, а бути переважно утилітарними» [109]. Інтереси чоловіка у чорному костюмі полягають не стільки у тому, аби вбити хлопця, скільки у тому, аби знецінити його життєві орієнтири. Він всіляко переконує Гері, що люди – це просто тіла, які виконують ролі «якоїсь теплої дірки», генетично зумовленої схильності або поживи для голодного демона. Він намагається зруйнувати світогляд Гері, заснований на єдиному, що тому доступно, – родині [109].

Як і в казках, антагоніст насправді не є нездоланим хижаком, Кінговий вовк – зажерливий і нерозумний невдаха, якого можна обманути. Він здатний вбити живу істоту одним ляском у долоні, але не використовує безлічі моментів, коли знаходиться достатньо близько, аби схопити Гері. І він не розуміє сили Гері у відстоюванні власної дитячої невинності. Як і герой казки, герой горору проходить обряд ініціації. Коли він бачить чоловіка у чорному костюмі на березі річки, говорить голосом, який «не тремтить», і знає, що «звучить» доросліше – так, як міг би звучати його брат Ден чи навіть батько.

Щоправда, Кінг уникає традиційної історії про дорослішання (хоча Том Хансен, наприклад, пропонує саме таке прочитання: на його думку, оповідання можна інтерпретувати як оповідь про втрату невинності в дитинстві, невинності, яка повертається інстинктивно, ірраціонально. Гері, на його думку, опинився між, з одного боку, хтонічними силами темряви, представленими насамперед його матір'ю, та трансцендентними силами світла, представленими його батьком – ім'я Альбїон асоціюється з лексемою «albus», що означає не яскраво чи чисто-білий, а тьмяний срібний колір, який є поширеним біблійним образом). На відміну від казки, яка іноді зображує недитячу поведінку дітей, або ж змушує їх поводитися по-дорослому розсудливо, Кінг спонукає дорослого читача (знову) сприймати світ у дитячій парадигмі та вірити у родину як надійну силу протистояти злому та демонічному.

Дев'ятирічний хлопець з оповідання нічим не завинив, аби приректи себе на зустріч з Дияволом, але це трапилось. Попри це, вісімдесят років потому Гері запевняє себе самого, що не має приводу боятися Диявола, адже прожив чесне, сповнене праці життя, був добрим до інших. На відміну від казок, у яких після перемоги над антагоністом на героя чекає винагорода, у жахах вовк може і не з'їсти героя, але він «снитиметься їм щонаочі доки вони живі» [175].

Навіть в останні миті життя Гері задається питанням, чи Диявол знову прийде по нього, і чи буде там Бог, коли це станеться. І хоча він розуміє, що в його віці варто було б врешті позбутися страхів дитинства, все ж відчуває, що його врятував зовсім не Господь, гімни якому він співав протягом свого життя. Це було лише везіння. Дуглас Ковен підсумовує: похмура теологія Кінга свідчить про невизначеність та амбівалентність, двозначну природу релігійних вірувань і потребу в їхній постійній підтримці. Тут дослідник покликається на інше зізнання письменника, який писав: «Мене виховували як звичайного методиста, але я вже давно відмовився від інституційної релігії та більшості її жорстких тверджень» [72, с. 31]. Однак, відмовившись від інституційної церкви, Кінг не відмовився від віри, підтвердженням чого є його кредо: «Я обираю віру в існування Бога» [84].

Підсумовуючи, слід зауважити, що поряд із готичною літературою, ще одним джерелом натхнення для Кінга є казки. І хоча аналізоване оповідання скеровує до поетики казки лише імпліцитно, низка художніх елементів свідчить на користь цієї тези. Насамперед йдеться про формальний рівень організації тексту, адже ключові складники сюжету та його перипетії розвиваються у заданому казкою фреймі. Кінговий протагоніст виконує доручення батька, перш ніж сюжет переходить до зав'язки, а сам перехід позначається обіцянкою головного героя, пов'язаною із заборонаю, яку він – у традиціях казки – має порушити. Символічний рівень оповідання також сповнений казковими елементами – образ розгалуженої річки резонує характерним казковим образом перехрестя та мосту.

В експозиції твору – типовий казковий топос дому. Важливою є акцентована ізолюваність містечка. Пейзаж Моттону актуалізує характерний для казки мотив лімінального простору, в якому є місце не лише для дива, а й для небезпеки. Темпоральний аспект твору Кінг також реалізовано у характерній для казки парадигмі: попри часову конкретизацію фікційних подій, вони могли б розгортатись і в далекому минулому, і в сьогоденні, і в майбутньому, адже автор звертається до універсальних для літератури мотивів. Ще одним центральним в оповіданні є мотив родини. Врешті, ледь не перше, про що дізнається читач – смерть брата Гері, Дена. І хоча він помер через те, що сьогодні ми би визнали анафілактичним шоком, у сільській місцевості Мена початку ХХ століття укус бджоли радше вказує на нетиповість смерті – це одразу слугує натяком на дивність подальших подій. Відтак, окрім того, що цей елемент також збігається із типово казковим (адже у казці рушієм подій часто стає смерть близького родича), він додає елемент ірраціональності.

У творі Кінга присутня і моральна настанова, хоча про неї не заявлено експліцитно. За словами Стівена Кінга, «казковий горор» спонукає позбутися відтінків сірого», «спонукає позбутися нашої більш цивілізованої та дорослої схильності до аналізу» та «знову стати дітьми, які бачать речі в чисто чорній та білій барвах» [121]. І цією білою барвою у творі виявляється родина, яка виступає найнадійнішою зброєю у боротьбі зі злом.

Врешті, в оповіданні – як і в кожній казці – зло виявляється важливим тематичним елементом. У творі Кінга зло з'являється раптово, немов удар блискавки, не має жодної внутрішньої мотивації при виборі наступної жертви. Водночас мотив зла невід'ємно пов'язаний з релігійним дискурсом оповідання та частково зумовлений інтертекстуальними чинниками, а саме – покликанням на оповідання «Молодий Праведник Браун» Натаніеля Готорна. Подібно до Готорна, у центрі оповідання Кінга – питання віри та морального вибору. Кінг наслідує характерну для твору Готорна неоднозначність, що оприявнюється у зверненні до топосу сну та локусу лісу. Ба більше, як і Готорн, він розмиває межі сну та дійсності, про що, зокрема, свідчить висновок батька Гері.

Структурно-композиційна будова твору лише додає невизначеності, оскільки про події дитинства наратор оповідає багатьма роками пізніше.

Готорнівський інтертекст у романі Кінга – на поверхні; не лише в конфігурації персонажів і сюжетних запозиченнях, але й в смисловій площині – в усвідомленні оманливості, ілюзорності людської впевненості у тому, чим є добро і зло, у розпізнанні Іншого в собі. Поливши Салем, герой Готорна змушений усвідомити, що ті, кого він зустрів у лісі на моторошному зібранні, чи про кого почув, не були благочестивими пуританами – дружина, батько, дідусь, поважні мешканці Салема, священники, навіть духовна наставниця. Так само у творі Кінга зустріч із Дияволом підштовхує Гері до сумнівів стосовно найближчих для нього людей. Диявол прагне переконати Гері, що насправді його батьки можуть виявитись зовсім не такими, якими він їх знає. Однак, Кінг заперечує пуританську ідею про те, що тільки Божа благодать, а не власні зусилля, здатні врятувати від гріха. В аналізованому оповіданні – як і в інших творах письменника – герої завжди мають вибір, можуть реалізувати вільну волю. Для Готорна характерна «intense belief in individuality» [145, 202]. Для сучасного читача Кінга зустріч із власним страхом, власною Тінню є одним із втілень цієї віри. Для американських письменників, які належать до різних епох, діалог із читачем є вкрай важливим, обидва покладаються на його уяву, заохочуючи до взаємодії характерною недоговореністю та амбівалентністю. Зокрема, Кінг у своїй «казці» не підбиває жодних дидактичних підсумків, залишаючи читачеві право вирішувати, кому ж Гері завдячує порятунком свого життя – Богові чи щасливому випадку.

3.1. МОДИФІКАЦІЯ ГОТИЧНОГО МОТИВУ ЛІКАНТРОПІЇ У СУЧАСНОМУ ГОРОРІ

Зв'язок горору із фольклорною традицією простежується також в образності жахів. Так, надприродні істоти та потвори, що виводяться з довгої фольклорної традиції, вперше були художньо втілені ще у готичному романі. Проте, вони продовжують виходити за встановлені готичним каноном межі, аби віднайти своє місце у сучасній культурі. І хоча чимало готичних монстрів можна зустріти на сторінках сучасного роману (твори Ширлі Джексон, Клайва Баркера, Анджели Картер, Ремсі Кемпбелла, Пітера Акройда, Салмана Рушді та багатьох інших), найяскравіше властивість їхньої адаптивності та «життєздатності» експлікує кінематограф, який виказує попит на готичні мотиви від початку своєї історії й дотепер.

Класичним прикладом є «Дракула» Брема Стокера («Dracula», 1897). Перші екранізації роману майже не відходили від заданого автором канону. Згадати хоча б німий фільм жахів «Nosferatu» Фрідріха Вільгельма Мурнау (1921) або «Dracula» Тода Броунінга та її однойменну іспанську версію Джорджа Мелфорда – обидві 1931 р. У 1970-х рр. вампір полишив межі Трансильванії, розташувавшись спочатку в Америці («Count Yorga, Vampire» Боба Келліана 1970 р.), а пізніше – в Англії («The Satanic Rites of Dracula» Алана Гібсона 1973 р). Подібно до стокерівського персонажа, ці вампіри все ще «носять мантиї, протистоять молодшому поколінню та залишаються соціальними вигнанцями та аутсайдерами» [163, с. 391].

За більш значними модифікаціями спостерігаємо у картинах останніх десятиліть ХХ ст., що переважно пов'язано з перетворенням вампіричних характеристик на метафори на позначення низки психологічних аспектів. Наведемо декілька прикладів: у «The Hunger» Тоні Скотта (1983) за однойменним романом Вітлі Стрібера мотив вампіризму пов'язаний зі страхом старіння; «Vampire's Kiss» Роберта Бірмана (1988) оповідає про манію літературного агента Пітера Ло; у «The Addiction» Ейбла Феррара (1995) вампіризм служить метафорою наркозалежності.

Чудовисько Франкенштейна із «Сучасного Прометея» Мері Шеллі надихнуло картини від студії «Hammer»: йдеться про «The Curse of Frankenstein» (1957) і «The Revenge of Frankenstein» (1958) Теренса Фішера, а також «The Evil of Frankenstein» Фредді Френсіса (1964). Відтоді класичний сюжет нерідко осмислювали іронічно. Скажімо, відомий «The Rocky Horror Picture Show» Джима Шармана (1975) зображує доктора Френка ен Фертера, «милого трансвестита із Трансильванії», а «Flesh for Frankenstein» Пола Моріссі (1974) пропонує контroversійну історію монстра-гомосексуала [79, с. 511-515]. А втім, все частіше історія адаптується до викликів сьогодення, як приклад можна навести «Frankenstein» Маркуса Ніспеля (2004) та «The Frankenstein Syndrome» Шона Третті (2010), або ж «Frankenstein» Бернарда Роуза (2015), який демонструє небезпеку штучного інтелекту.

Ще один широко розповсюджений готичний мотив – будинок з привидами. Хоча традиційні наративи й надалі користуються чималою популярністю, слід згадати хоча б «The Others» Алехандро Аменабара (2001), аби впевнитись у тому, що класичний мотив будинку з привидами може виявляти зворотню фокалізацію. Від алегорії переслідування репресованим минулим у «Beloved» Джонатана Джеммі (1998), заснованому на однойменному романі Тоні Моррісон, до історії дитячого психоналітика з «The Sixth Sense» М. Найт Ш'ямалана (1999), подібні сюжети доводять: у постмодерністських наративах чи не кожен будинок з привидами – це сама психіка, яка інсценізує внутрішніх «привидів Я» [141, с. 1].

У чому полягає причина невичерпної успішності готичних мотивів у мистецтві та культурі? У збірці «Gothic and Modernism: Essaying Dark Literary Modernity» (2008) Джон-Пол Рікельме стверджує, що відповідь на це запитання містять розділи, написані ним у співавторстві з Теодором Гроссом та Полом К. Сен-Амура. З висновку дослідників випливає: «сама історія стала Готикою», а надприродні передумови перестали бути «необхідним двигуном саспенсу» – це призвело до переосмислення знайомих готичних фігур [164, с. 229]. Іншими словами, специфіка модерністських питань (наслідки механізації,

технологічний розвиток, поява психоаналітичної теорії) спонукали творців до репрезентації новітніх проблем крізь призму переосмислених готичних образів.

Не менш динамічно традиційні готичні фігури вкладаються у постмодерну прозу Стівена Кінга ще від самих початків його письменницької кар'єри. Чому так відбувається, пояснює Джон Сірс: «одержимі смертю та нескінченно вмираючі» готичні мотиви відмовляються зникати, «стаючи посмертними версіями та реконструкціями своїх власних традицій» [163, с. 68]. Знайомі готичні тропи продовжують відгукуватися сучасному читачеві, бо є «нескінченно плинними у своїх змінах» та «адаптивними до потреб, хвилювань і протирічь кожної нової епохи» [53, с. 11]. Постійна зміна відображає їхню здатність пристосовуватися до «нових контекстів і нових масок», а «універсальність» і «рухлива всепроникливість» дозволяє їм «заперечувати власні межі» [163, с. 68]. Кінг у «Танку Смерті» («Danse Macabre», 1981) називає готичні мотиви як архетипні для горору, адже вони утворюють «хмарочос книг і фільмів – цієї готики двадцятого століття, відомої як сучасний жанр жахів» [115, с. 48]. У центрі кожного – чудовисько, що належить до структури, названої Бертом Хетленом¹⁴ «озером міфів»: у нього «занурені ми всі [...] Ніби у колоді Таро, там є яскраві представники зла, його символи...» [115, с. 37].

Проілюструємо твердження автора прикладами з його ж творів. У своєму другому романі «Салимове Лігво» («Salem's Lot», 1975) Кінг створює «пастиш» класичної готичної традиції та традицій популярної культури. Його гібрид «частково наділений шляхетністю, частково кровожерливістю, як зомбі у «Night of the Living Dead» Джорджа Ромеро» [58, с. 13]. За словами Ніни Ауербах, роман відображає тогочасні культурні занепокоєння [38]. «Дракула» Стокера був написаний у часи великих культурних і наукових змін, і, як пояснює Керрол Сент, це був час «перетину міфу та науки, минулого та сьогодення» [196, с. 7]. Епоха Кінгового твору є аналогічним часом динамічних змін і невизначеності, тож автор використав мотив вампіризму як засіб втілення

¹⁴ Американський літературознавець, професор Університету Мену, викладач Стівена Кінга.

«важливої метафори спокусливості зла та дегуманізації злиднів сучасного суспільства» [196, с. 37]. Зрештою, він сам говорив про вплив культурних чинників на твір:

Я написав «Салимове Лігво» у той період, коли відбувалось засідання комітету Ервіна. Це був також період, коли ми вперше дізналися про прорив Еллсберга, касети Білого дому, тіньовий, зловісний зв'язок між ЦРУ і Гордоном Лідді, новини про списки ворогів, податкові перевірки антивоєнних протестуючих та інші розвідувальні дані [...]. Це книга про вампірів, але також про всі ті тихі будинки, про всі намальовані відтінки, про всіх тих людей, які вже не є тими, ким здаються [196, с. 41].

Інший приклад звернення до вампіризму знаходимо в оповіданні «Нічний політ» («The Night Flier», 1988). Протагоніст на ім'я Річард Діс усвідомлює, що він сам не сильно відрізняється від монстра-вампіра, якого переслідує. Річард – журналіст таблоїду «Inside View», який достоту, як вампір, харчується «різаниною навколишнього світу» [58, с. 18]. Таблоїди, жахи, які вони масово продають та читачі, які це споживають, – ті ж «паразити», що прагнуть людських бід для задоволення власних нескінченних потреб [58, с. 18].

Належну повагу Кінг віддає мотиву Франкенштейна. Сюжет «Кладовище домашніх тварин» («Pet Sematary», 1983) розгортається паралельно із сюжетом роману Мері Шеллі: в обидвох випадках вчені наважуються кинути виклик силам невідомого, «граючи в Бога у дедалі більш атеїстичному та занадто науковому суспільстві» [142, с. 105]. Автор модифікує впізнавані елементи сюжету, персонажів і дискурси. Більшість Кінгових персонажів трансформовано відповідно до вимог сучасної аудиторії, тоді як деякі дискурси, такі як «занепад традиційного інституту сім'ї та загроза наукових відкриттів за браку моральних заповідей», не втрачають актуальності [142, с. 105]. Сучасним «Франкенштейном» можна назвати й новіший роман – «Відродження» («Revival», 2014), в якому Кінг відкрито покликається на Мері Шеллі. Як і

Кінговий Джейкобз, доктор Франкенштейн використовує електричний струм (або ж так званий «гальванізм», як у XVIII столітті називали окультне дослідження електрики) для проведення експериментів; обидва стикаються з передчасною смертю родини; обидва залишаються не надто задоволеними результатами експерименту. Імена персонажів є частиною авторською гри, одного Кінг називає Шеллі, іншого – Віктор, третього – Мері, покликаючись у своєму вигаданому всесвіті вже знайомі читачам фігури [187].

За домом з привидами ми спостерігаємо чи не в найвідомішому романі автора «Сяйво» («The Shining», 1977). Руйнівні сили, які живлять антагоніста Джека Торренса, мають водночас психологічний та надприродний характер. До психологічних відносимо схильність до алкоголізму, спалахи жорстокості, прагнення одержати «статус», спогади про власного батька; до надприродних – образи злих примар у готелі. Надприродне і психологічне зло у романі мають однакові мотиви, і ці мотиви – панування жорстокості та агресії [146, с. 28].

Образи готичних потвор зазнають чималих змін. Вони не лише адаптуються до умов сучасності, але й усе частіше відіграють роль у відображенні фрагментації та непослідовності психіки персонажів. Не менш виразно ці ознаки оприявнюються в контексті іншої готичної фігури, про яку ми дотепер не згадували. Перевертень вбирає в себе атрибути всіх інших готичних постатей. Подібно до вампіризму, лікантропія нерідко перетворюється на метафору індивідуальних і колективних одержимостей; подібно до чудовиська Франкенштейна, вовкулака невід’ємно пов’язаний з архетипом Іншого (ба більше, жага обидвох до насильства посилюється із повним місяцем); врешті, подібно до привидів, трансформація перевертня може свідчити про переслідування репресованими елементами «Я». Аби відслідкувати причини такої універсальності мотиву лікантропії, звернімося до коментарів дослідників горору.

3.1.1 Лікантропія: «стара як світ, широка як час»

Культурні та ідеологічні проблеми, пов’язані з образом вовка, мають довгу історію. Примітною пам’яткою лікантропічного знання є «Книга

перевертнів» («The Book of Werewolves») Сабіни Берінг-Гулд (1865), де авторка стверджує: «перевертень, можливо, вмер у наш вік, проте він залишив класичний відбиток античності...» [93, с. 1]. Кірбі Флоуер Сміт у статті для «Modern Language Association» (1894) висновує: історії про перевертнів є одними з багатьох, які дійшли до нас «від самого дитинства людства» [98, с. 1]. У розвідці англійського священнослужителя, вченого окультного знання Монтег'ю Саммерс стверджується про те, що віра в перевертня є «старою як час» і «широкою, як світ» [93, с. 1]. Уживаність мотиву, на думку Саммерса, є свідченням «життєво важливої істини», прихованої за «фантазіями та поезією» [93, с. 1].

Образу перевертня притаманне коливання між двома полюсами: людини в тваринній подобі та тварини в людській подобі. Вони порушують питання перетину реального та уявного, природного та надприродного, висувають на перший план нестабільність категорії людської ідентичності. В образі «хижих, жахливих, збочених і надмірних істот» розгортається «простір для боротьби зі складними тривогами відмінностей: статі, класу, раси, простору, нації чи сексуальності» [93, с. 5]. Перевертень коливається між полюсами факту та фікції, а будь-яке відчуття того, що лікантропія може бути «як постантропоцентричною, так і постлюдською» руйнує наше розуміння людини в контексті скасування її привілеїв [93, с. 7]. Перевертень асоціюється з фігурою бажаного та неконтрольованого тіла, а втім, найбільше занепокоєння, яке викликає лікантроп, стосується ширшого кола проблем, пов'язаного із питанням стабільності психіки людини.

В інтердисциплінарній розвідці Шанталь Бурго де Кудре «Прокляття перевертня: фантазія, жах і внутрішній монстр» («The Curse of the Werewolf: Fantasy, Horror and the Beast Within», 2006), яка вже стала класичною у цьому проблемному полі, дослідниця неодноразово підкреслює дуальність мотиву лікантропії. За її словами, дихотомія «людського» та «звіриного» дозволяє лікантропу перетнути звичні для готики межі й діяти у площині психологічних вимірів, у такий спосіб уможливлючи нові модифікації [62]. Тож, як витлумачує Басіл Купер у праці «Перевертень в легендах, фактах і

мистецтві» («The Werewolf in Legend, Fact and Art», 1977), на додаток до розповідей про буквальне перетворення людини на звіра, фігура перевертня торкається теми психологічної подвійності [71].

Відповідно до структурної теорії особистості, фігура перевертня втілює протиставлення свідомого та несвідомого, підкреслює, як процеси буття та пізнання перетинаються, роблячи свідомо-несвідоме центральною категорією у концептуалізації себе та реальності. Інакше кажучи, явище лікантропії – це аналогія несвідомого, що чинить шкідливий вплив на особу. Де Кудре резюмує: спираючись на ідеї «розділеного Я», лікантропія послідовно осмислюється навколо полюсів цивілізовано-первісного, раціонально-інстинктивного, державно-приватного та маскулінно-фемінного [71]. Коли Берінг-Гулд пише про «вроджену жагу крові», вона натякає на процеси маргіналізації та демонізації, в яких тваринність функціонує як механізм позбавлення прав членів людської спільноти, процес, який історично розгортається навколо раси, статі та сексуальності. Перевертень – це фігура людини, на яку чинить вплив місяць, людини поза релігійними та соціальними привілеями. Перевертень є не лише винуватцем насильства, він також є об'єктом насильства [93, с. 6].

У творах Кінга лікантропія зберігає традиційні функції. Придивимось детальніше до коментарів дослідників стосовно дуальності Кінгових перевертнів. «Цикл перевертня» («Cycle of the Werewolf», 1983) багато в чому спирається на традиційні характеристики вовкулаки. Водночас, на відміну від інших фольклорних, літературних і поп-культурних монстрів, які «відважно борються з тим, що з ними відбувається», протагоніст Лоу звільняє себе від будь-якої провини, даючи свободу своєму альтер-его [58, с. 33]. Арні Каннінгем з «Крістіни» («Christine», 1983), навпаки, зазнає насильства проти власної волі [58 с. 33]. Як пояснює Дуглас Вінтер, трансформація Арні має «загрозливу, зловісну підводну течію» [195, с. 124]. Втрачаючи почуття власної ідентичності, він перестає керувати процесом трансформації, тож у випадку з Кінговим техногорором «метафора знелюднення» поєднується зі «старим, первісним страхом – внутрішнього зла» [195, с. 124].

Варто згадати й про образи персонажів-письменників, які теж пов'язані з мотивом лікантропії. Морт Рейні з новели «Таємне вікно, таємний сад» («Secret Window, Secret Garden», 1988) до останнього притримується створеного ним самим образу самого себе, тож правда про його темного двійника оприявнюється – як для читача, так і для самого протагоніста лише фрагментарно. У романі «Темна половина» («The Dark Half», 1989), як зазначає Гайді Стренгел, «готичний двійник [...] функціонує як темне алтер-его митця», як «можливість реалізувати його найжорстокіші та найпесимістичніші бачення» [58, с. 33]. Роман ілюструє «жах, що випливає з амбівалентної сили письменника творити та знищувати», а також «міркування про існування фікційних істот, подій і місць, силу слів викликати немислиме» [176, с. 63]. Врешті, як пояснює сам Стівен Кінг, письменництво – «це також таємний вчинок» [58, с. 40].

Як зауважує Майкл Коллінгс, усі Кінгові перевертні не здатні контролювати власні трансформації, незалежно від того, чим вони зумовлені [70, с. 41]. Усі приймають виклик: від буквальних перетворень Лестера Лоу до метафоричних перетворень Арні Каннінгема та внутрішньої дуальності Морта Рейні та Тада Бомонта [70, с. 41-78]. Спостереження за внутрішньою дуальністю, крім того, оприявнюють і більш явну модифікацію вовкулаки, спричинену психологічними властивостями лікантропії.

3.1.2 Серійний вбивця: на межі міфу та дійсності

На зламі XIX–XX ст. інтерес до образу перевертня пов'язаний з інтересом до образу серійного вбивці. Така значна модифікація змушує з'ясувати контекст, тобто культурно-історичні реалії як підґрунтя трансформації. І дійсно, на злам століть припадає серія вбивств, скоєних Джеком Різником у лондонському районі Уайтчапел. Чималу популярність постать Різника здобула в читачів бульварних романів, адже переважно їхні сюжети розгорталася довкола історій реальних вбивств. Як приклад можна згадати про «The Whitechapel Murders: Or, on the Track of the Fiend», написану

під псевдонімом Детектива Уоррена у 1888 році. За нею слідувала «Jack the Ripper in New York, Or, Piping A Terrible Mystery» (1891) В.Б. Лоусена, заснована на історії реального вбивства Керрі Браун у Нью-Йорку. У 1913 році Марі Беллок Лаундз написала роман «The Lodger» (згодом екранізований Альфредом Гічкоком) [76].

Що ж надає псевдо-надприродні характеристики серійним вбивцям? По-перше, їхня соціальна невидимість. Філіп Сімпсон доходить висновку: «загрозливий аутсайдер» й «Інший», серійний вбивця досягає легендарного, майже міфічного статусу. Здавалося б, істини, приховані у народних оповідях, дають уявне полегшення від нової тривоги [159]. Ще одна причина, чому образ серійного вбивці так тісно взаємодіє з легендами про перевертня, – рівень страху, який він породжує у тій чи іншій спільноті. Прикметно, що серед вовчих атрибутів, які запозичують вбивці – їхні імена. До прикладу, випадок із Жаном Граньє, який 1603 р. зізнався в тому, що з'їв дитину. «Перевертень з Дола» був засуджений за лікантропію та чаклунство та спалений на вогнищі [159]. Гамільтон Говард «Альберт» Фіш, також відомий як «Вервольф Вістерії» вбив, за його власними словами, близько п'ятисот дітей, аж поки йому не було пред'явлено звинувачення у вбивстві дівчинки на ім'я Грейс Бадд, яку він зґвалтував і з'їв. «Перевертень» Лерой Франсі був засуджений до довічного ув'язнення у Франції наприкінці 1980-х, хоча вперше опинився за ґрати раніше у 1973 році за зґвалтування та вбивство жінки. Майкл «Вовк» дель Марко Лупо – серійний вбивця родом із Італії, сам називав себе «Людиною-Вовком» [159, с. 3]. Таких прикладів можна навести значно більше.

На вулицях урбаністичних джунглів сучасний перевертень відчувається вільно. Не дивно, що протягом усього ХХ століття дедалі більше закріплювався у культурі. До цього образу зверталась і література – згадати, хоча б «Психо» («Psycho», 1960) Роберта Блоха, «Мовчання ягнят» («Silence of the Lambs», 1988) Томаса Харріса або «Американський психопат» («American Psycho», 1991) Бреда Елліса. Романні образи стали прототипами кінематографічних образів серійного вбивці, яким керують жахливі пристрасті. Тому серійні вбивці протягом усього ХХ століття не полишали великих екранів: від величезної

кількості фільмів-слешерів («Halloween» 1978 р., «Friday the 13th» 1980 р., «The Texas Chain Saw Massacre» 1982 р., «Scream» 1996 р.) до «Se7en» (1995) Девіда Фінчера, що досліджує серійні вбивства як моральну, а не психологічну дилему [76].

Джозеф Гріксті зазначає, що сучасні образи серійних убивць своїми коренями сягають ще міфології [94, с. 90]. За Філіпом Сімпсоном, велика популярність «улюбленця журналістських таблоїдів» зумовлена «найгіршими кошмарами та фантазіями, які уособлювала ще фольклорна нечисть» [171, с. 112]. Схожої думки дотримується антрополог Марсель Данесі, який каже, що хоча існує «безліч спроб кримінології та судової психології пояснити його появу [серійного вбивці – прим.] у сучасному світі», але «сама лише наука, здається, не здатна дати остаточну відповідь» [76, с. 8]. З точки зору антрополога, явище серійних вбивств більше пояснює міф. «Причина нашої пристрасті до серіалів, кіно, документальних фільмів про вбивць [...] вже не має значення – адже міф залишається потужним психологічним рушієм...» [76, с. 8].

Водночас запит на образ серійного вбивці, який зріс наприкінці ХХ ст., віддзеркалив проблему американського суспільства, а саме – явище серійних вбивств, перша хвиля яких припадає на 1960-і, кульмінація – на 1980-і [171]. На підтвердження цієї тези наведемо кілька фактів. У 1960-х Чарльз Менсон очолював культову хіпі-комуну, яку спонукав на скоєння гучних убивств. Йому вдалося переконати своїх послідовників захопити маєток у Лос-Анджелесі та вбити всіх мешканців, у тому числі – акторку Шерон Тейт, яка була дружиною відомого режисера Романа Полянські. З кінця шістдесятих до початку сімдесятих у Північній Каліфорнії діяв так званий «Зодіак», який взяв на себе провину за тридцять сім убивств. У 1974-1978 роках винним у вбивствах тридцяти жінок був визнаний Тед Банді, якого вважають одним із найжорстокіших серійних вбивць в історії США. У цілому у вісімдесятих у США орудувало щонайменше двісті маніяків [44].

Чим зумовлена така кількість серійних убивств наприкінці ХХ століття? У дослідженні «Сини Каїна: історія серійних вбивць від кам'яного віку дотепер» («Sons Of Cain: A History of Serial Killers from the Stone Age to the

Present», 2018) Пітер Вронські робить припущення, що це явище частково пов'язане з наслідками Другої світової: «Серійні вбивці росли та жили серед нас, вони – вихідці нашого суспільства» [192, с. 500]. Дослідник також указує на популярну культуру тих часів як на ще один важливий чинник. Йдеться про посилений інтерес до бульварних романів із кримінальними сюжетами, та періодики, присвяченої реальним злочинам, із сексуалізованими образами жертв насильства на обкладинках. В основі серійних убивств, стверджує Вронські, – травма, як наслідок – за посередництва маскультури фантазії набувають форм готових сценаріїв убивств. Позитивно до цієї гіпотези ставиться і криміналіст Майкл Арнтфільд, який з урахуванням глибоких соціальних зсувів тієї епохи стверджує її цілковиту переконливість [192].

Кінгові твори нерідко суголосять соціальним та культурним тенденціям доби, відображаючи їх за допомогою актуалізації готичних мотивів. Перша публікація оповідання «Чоловік, який любив квіти» («The Man Who Loved Flowers») відбулась якраз у 1977 році, коли хвиля серійних вбивств у Сполучених Штатах досягла апогею. Відтак дослідження лікантропії на прикладі цього оповідання є обґрунтованим. Крім того, твори про серійних вбивць, на думку Філіпа Сімпсона, містять чимало зв'язків із готичною традицією – як на тематичному, так і структурному рівнях [171]. Тож спробуємо віднайти ці запозичення в оповіданні Кінга, дослідивши особливості актуалізації мотиву лікантропії в горорі.

3.1.3 «The Man Who Loved Flowers»: лікантроп VS серійний вбивця

Події твору відбуваються звичайного травневого вечора 1963 року. Спадає вечірній сутінок, повітря м'яке та приємне – один із тих вечорів, коли закохуєшся у місто. Безіменний протагоніст крокує вулицями Нью-Йорка на побачення. Перехожі, здається, поділяють його романтичні настрої. Юнак купує півдюжини троянд. Темнішає. Він звертає у провулок, бачить дівчину, кличе її по імені. «'Thank you, but you're mistaken,' she said. 'My name is...», – не встигає договорити, адже той дістає з кишені молоток і вбиває її (як він вже зробив з п'ятьма іншими – про це читач дізнається наприкінці оповідання). За якийсь час

він залишає провулок. Читач дізнається, що Норма, яку шукає юнак, уже десять років як померла. Але чоловік налаштований оптимістично:

...and her name had not been Norma but **he knew what his name was. It was. . . was // Love.** // His name was love, and he walked these dark streets because Norma was waiting for him. And he would find her. Some day soon [120].

Дуглас Вінтер стверджує, що естетика малої прози Кінга «поєднує горор із відсутністю любові», а героїв робить «неодмінно самотніми, позбавленими любові, покинутими напризволяще вигнанцями» [195, с. 72]. Тематику оповідання він коментує так: «Кохання – це також найнебезпечніша емоція. Для одних воно стає джерелом помсти. Для інших його втрата знаходиться поза межами справедливості. Кохання саме по собі вбиває, як у випадку з юнаком, який рандомно відстежує жінок на вулицях Нью-Йорка» [195, с. 72]. Гері Хоппенстенд зауважує, що «тривіальність» і «приторність» сюжету, враження, які справляє експозиція, виявляються «жахливим жартом», а його автор знову «грає» з читачем, «маніпулює» та «дражниться» [184, с. 12].

У контексті основного інтересу нашого дослідження важливу деталь містить сюжет оповідання. Події розгортаються у травні 1963 р. Можливо, як у випадку з Кінговим «Салимовим Лігвом», вони скеровують до тогочасних культурних тривог. Звернімося до історії. Ще у квітні 1963 р. розгорнулась так звана Бірмінгемська кампанія, а вже 19 травня «New York Post Sunday Magazine» опублікував уривки з листа Мартіна Лютера Кінга. Травень 1963 р. запам'ятався заявою республіканця Баррі Голдуотера про необхідність проведення рішучіших дій у В'єтнамі та підписання між СРСР і США угоди про співпрацю у сфері використання атомної енергії у мирних цілях. Алюзії на події знаходимо й у самому оповіданні, зокрема, коли з радіо лунає: «JFK had declared that the situation in a little Asian country called Vietnain ('Vite-num' the guy reading the news called it) would bear watching [...] the Russians had exploded a nuclear device» [120].

На початок шістдесятих, крім того, припадає початок першої хвилі серійних вбивств. У США їхня кількість перевищувала десятки: Керролл Коул, Альберт де Сальво, Дональд Гаскінс, Генрі Лукас, Річард Бігенвальд, Марі Но, Станіслав Модзелевски, Річард Куклінски, Оттіс Тул, Лемуель Сміт, Мак Рей Едвардз, Харві Каріньян, Джон Флойд Томас, Девід Паркер Рей, Шерон Кінн, Річард Лоуренс Маркетт, Марта Енн Джонсон, Роберт Зарінски. Підстави актуалізації саме цих історичних фактів знаходимо у тексті оповідання завдяки радіо-новинам: «a hammer murderer was still on the loose»; «an unidentified woman had been pulled from the East River» [120]. Як бачимо, Джон-Пол Рікельме не помилився, стверджуючи, що «сама історія стала Готикою».

Під час аналізу нашим першим завданням було виокремлення тих мікро-ситуацій, які працюють на розбудову мотиву лікантропії в оповіданні. Ми придивились до сюжетно-композиційної побудови твору та відшукали ті елементи, які є спільними для образів серійного вбивці та вовкулаки. Це, по-перше, конструювання образу крізь перцептивну призму інших персонажів, а саме – характерне для неї сприйняття лікантропії. «The air was soft and beautiful, the sky was darkening by slow degrees from blue to calm and lovely violet of dusk. There are people who love the city, and this was one of the nights that made them love it», – експозиція оповідання, на перший погляд, дійсно не обіцяє чогось жахливого [120]. На тлі весняного вечора протагоніст виглядає доволі гармонійно:

His complexion was fair, his eyes a light blue. Not an extraordinary face, but on this soft spring evening, on this avenue, in May of 1963, **he was beautiful**, and the old woman found herself thinking with moment's sweet nostalgia that in spring everyone can be beautiful... [120].

Звертає на себе увагу позитивне налаштування перехожих до чоловіка. Те, що автор зображує привабливо своїх найнебезпечніших персонажів, на думку Аліси Бергер, характерно для більшості Кінгових перевертнів [58, с. 33]. Схожа залежність характерна і для серійного вбивці. Далі таке враження про

протагоніста підтримується точками зору інших персонажів: «...the cop was engaged himself and recognized the dreamy expression on the young man's face from his own shaving mirror, where he had often see it lately»; «...the two teen-aged girls who passed him going the other way and then clutched themselves and giggled» тощо. У свідомості продавця квіткової крамниці взагалі лунає думка: «If **this kid were sick** they'd have him in intensive care right now» [120]. У готичній парадигмі кожен перевертень був радше «жертвою, ніж лиходієм», або ж, використовуючи витлумачення Майкла Коллінгса, радше «проклятим, аніж грішником» [155, с. 78]. Відтак можемо висновувати: за схожим принципом серійний вбивця, на відміну від інших монстрів, радше викликає співчуття.

Такі авторські ремарки, крім того, суголосять із спостереженнями дослідників щодо сприйняття реальних серійних вбивць. З одного боку, йдеться про їхню соціальну «невидимість» («If there were bloodstains on his suit, they wouldn't show, not in the dark...[120]), з іншого, зачарування перехожих юнаком у Кінговому оповіданні може бути натяком на відверте захоплення публіки постаттю серійного вбивці. На думку Джеффри Джерома Коена, істоти, які викликають жах і чинять заборонене, «також приваблюють». Це значною мірою пояснює популярність вбивць у 1970-х роках [у час написання аналізованого оповідання – прим.], яка врешті перетворила їх на «поп-ікону» [168]. Тож спроби громади «позбутися готичного монстра» у будь-якій подобі – перевертня чи серійного вбивці, виявляється, приречені на поразку.

По-друге, відповідно до традиції сумнівною є усвідомлення протагоністом факту власного перетворення. «At Seventy-third Street he stopped and turned right. **This street was a little darker** [...] The young man did not go that far; half a block down **he turned into a narrow lane**», – перше, що привертає увагу у фрагменті – темрява та звуження простору [120]. На думку Джона Кемпбелла, використання темряви у горорі сугестує фактор надприродного, але при цьому не виключає раціонального пояснення подій [179, с. 183]. Згадаймо, які причини лікантропії пропонують легенди про перевертня: вживання вовчого м'яса, прокляття, випите зілля, купання у водоймі тощо. Натомість в оповіданні Кінга причини перетворення юнака на серійного вбивцю відсутні, хоча той

факт, що події відбуваються саме у цю пору («*Now the stars were out, gleaming softly, and the lane was dark and shadowy...*» [120]), все ж нашоухує читача на певні здогадки. Або ж наступний фрагмент, який свідчить про втрату відчуття часу протагоністом: «**Some unknown time later** he slipped the hammer back into his inner coat pocket and backed away from the dark shadow sprawled on the cobblestones...» [120]. Отож, можна поставити під сумнів усвідомлення «перетворення». Готичний перевертень не несе відповідальності за власні вчинки та використовує будь-яку можливість піддатися насильницькій сутності своєї особистості [58, с. 33]. Можна припустити, що те саме відбувається у випадку з серійним вбивцею, який не в стані контролювати власну волю.

Прикметно, що деякі дослідники (серед них Роберт Гейр) дійшли думки про те, що серійні вбивці, як правило, не мають контролю над власними імпульсами. Вони не здатні відчувати сором і провину, вони не реагують на зображення насильства так, як інші люди. Тож, з одного боку, суспільство цілком логічно розглядає серійні вбивства як щось гідне покарання, з іншого, звинувачуючи когось, передбачає визнання скоєного. З цієї точки зору, серійні вбивці, хоча безумовно й роблять жахливі речі, подібні до «скажених собак, ураганів, повеней і вірусів»: шкода, яку вони завдають, не передбачає моральної відповідальності у звичному розумінні цього слова [80, с. 74]. Невмотивований характер «перетворення» у випадку з Кінговим горором також «формує психологічний тип страху у читача» [58, с. 33].

По-третє, Кінговий протагоніст, як і готичний перевертень, щоразу вимушений повертатись до свого звіриного стану. «...and he walked these dark streets because Norma was waiting for him. **And he would find her. Some day soon**», – розв'язка свідчить про те, що історія неодмінно має повторитися (вшосте) [120]. Відчуття циклічності подій створюється також завдяки художнім деталям. Зокрема, йдеться про алюзії на атомну зброю. Першу зустрічаємо в експозиції оповідання, у радіо-новинах: «...the Russian had a exploded a nuclear device» [120]. Другу – у кульмінаційний момент, що автор підсилює і графічно: «Now his smile shone out - *radiated out*, and he walked faster» [120]. Згадаймо також інші паралельні фрагменти в експозиції, а згодом у

розв'язці: «**At Seventy-third Street** he stopped and turned right» – «A bounce came into his step as he walked on down **Seventy-third Street**»; «**An old lady** [...] grinned at the young man and hailed him: 'Hey, beautiful!' The young man gave her a **half-smile** and raised his hand in a wave» – «**A middle-aged married couple** [...] watched him go by, head cocked, eyes afar away, a **half-smile** on his lips»; «Three blocks down, a **stickball game was going on** in the fading light» – «It was full dark now. The **stickball players had gone in**» [120]. Традиційно у західно-європейських легендах Середньовіччя існувало три методи зцілення від лікантропії: медикаментозний (як правило, за допомогою використання вовчої шкіри), хірургічний і практикою екзорцизму. В іншому випадку – вовкулака продовжував коїти напади. «Зцілення» серійного вбивці як таке не є можливим. За словами Аманди Говард, більшість із тих, у кого їй довелось брати інтерв'ю, попри усвідомлення «що є правильним, а що ні», знають, що будуть вбивати знову і знову [80, с. 53].

Крім того, варто придивитись до структури твору, яка теж пов'язана з готичною традицією. Йдеться про її фрагментарність: правда про протагоніста оповідання оприявнюється спорадично – як для самого вбивці, так і для читача. При уважному прочитанні можна відшукати чимало вказівок і антиципацій, які автор нанизує навколо постаті протагоніста від самого початку. Наприклад, радіо, з якого ми дізнаємось про те, що «a hammer murderer was still on the loose» та епізод, в якому автор натякає на те, що розшукують саме цього юнака: «He reached into his coat pocket and touched the something in there again...» [120]. Зрештою, саме фрагментарність власного «Я» є чи не найголовнішим аспектом, який дозволяє осмислювати постать серійного вбивці за посередництва готичної образності.

Які ж авторські рішення виглядають неканонічними у межах готичної парадигми? Першою серед модифікацій ми виокремили заміну прийому паралелізму прийомом контрастів. Зокрема, радіо-новини жодним чином не переймають протагоніста, адже «none of it seems real, none of it seems matter», а повітря було «soft and sweet» [120]. Зважаючи на розв'язку, це враження посилюється завдяки опису протагоніста, який проходить повз квіткову

крамницю: «For a moment his face seemed puzzled, lonely, almost haunted, and then, as his hand left the pocket, it regained its former expression of **eager expectations**» [120]. Утім, навіть ревізія традиційного для готики прийому не заважає увиразнити один із головних фокусів готичного мотиву. Так, роблячи ремарку щодо жахів реальності (війна у В'єтнамі, ризики застосування атомної зброї, наркоторгівля, масові вбивства) та їхньої «неістотності», автор підіймає те ж питання, що й класичні історії про вовкулак, а саме – перетину реального та уявного. Натомість другий уривок, подібно до інших історій про перевертнів, натякає на тимчасову втрату серійним убивцею власної ідентичності.

Інший відхід від готичної традиції полягає у заміні класичної невизначеної місцевості деталізованою мапою вулиць Нью-Йорка. Ще в експозиції авторська увага підкреслює «нормальність» довколишнього середовища та створення невимушеної романтичної атмосфери. У готиці персонажі зазвичай ізольовані у просторі «ірреального» та не полишають її кордонів; сама локація зображувалась частиною довколишнього середовища, що не протиставляється тлу, а навіть з ним зливається. Натомість в оповіданні Кінга юнак блукає вулицями міста, а автор коментує кожний його крок («The young man crossed Sixty-third Street...»), використовуючи чимало маркерів повсякденної реальності (назви магазинів, бейсбольних команд тощо). Тож замість традиційного «острову» ірреального, Кінговий горор може тяжіти до звичних, повсякденних локацій, зображення яких на художньому рівні відбувається завдяки підкресленню їхньої «буденності». Зміна просторової перспективи ще раз свідчить про трансформацію центрального готичного образу: фактично читач зустрічається зі старою загрозою, яка приміряла нову маску.

Ще одна відмінність продиктована часом, коли було створено оповідання: одним із елементів, що долучає читача до структури саспенсу, є авторська іронія. Наприклад, перед вбивством «Норми» з радіо лунає: «'Tonight's weather looks just the way you'd want it,' the radio said. 'Fair and mild, temps in the mid to upper sixties, **perfect for a little rooftop stargazing, if you're the romantic type. Enjoy, Greater New York, enjoy!**'» [120]. Або ж традиційне у

готичних оповіданнях виття на місяць про перевертнів – також осмислене в іронічному модусі: «A wavering yowl rose in the purple gloom, and the young man frowned. **It was some tomcat's love song, and there was nothing pretty about that**» [120]. На думку Джона Кемпбелла, для творчості Кінга характерна так звана «іронічна опозиційність»: напруга, яка наростає впродовж твору, нерідко переривається іронічною ремаркою автора [179, с. 183].

Іншим завданням пропонованого аналізу є окреслення того потенціалу для критичного осмислення, який виникає у зв'язку з актуалізацією інтертексту твору. Розгляд оповідання з урахуванням цього аспекту поглиблює розуміння мотиву лікантропії та дає змогу подивитися на поле нашого зацікавлення під іншою кутом зору. Йдеться про алюзію на «Психо» («Psycho», 1959) Роберта Блоха та однойменну екранізацію Альфреда Гічкока (1960).

3.1.4 Актуалізація інтертексту: Кінговий протагоніст та ефект «психо»

«He walked more slowly, and glanced at his watch. It was quarter of eight and Norma should be just -- Then he saw her, coming towards him from the courtyard...», – у кульмінаційній частині автор обриває очікуваний опис жертви, проте її «ім'я» все ж нашттовхує на здогадки [120]. Нормою звали мати головного героя «Психо», Нормана Бейтса. На підтвердження такої гіпотези працюють деталі тексту, наприклад, діалог протагоніста з продавцем квіткової крамниці: «If the flowers are **for your mother**, you get her the bouquet...»), або ж авторська ремарка, яка наголошує на віці жертви: «...it was always a sweet shock -- **she looked so young**» [120]. Головним аргументом на користь нашого припущення може слугувати те, що Кінг неодноразово зізнався у прихильності до роману та його екранізації. На цьому маємо зупинитися детальніше.

У книзі «Танок смерті» природу перевертня Кінг пов'язує з аполлонівським та діонісійським початками і поясняє їхнє функціонування на прикладі трьох творів Блоха – «The Scarf» (1947), «The Dead Beat» (1960) та «Psycho»:

..це романи жахів; в кожному з них йдеться про діонісійського психопата, який приховується за аполлонівським фасадом нормальності... та повільно, страхітливо повільно виявляє себе [...] їх [романи – прим.] характеризує натуралістичний погляд на американське життя; в них досліджуються можливості головного героя; в центрі конфлікту – Аполлон і Діонісій, і в результаті кожний із них – роман про Перевертня [115, с. 74].

Таким чином, ефект «психо» Кінг пояснює перенесенням міфу про перевертня в умови реального життя, в якому винне «не зовнішнє визначене зло»; «винні не зірки, а ми самі». А отже, інтертекст дозволяє пов'язати серійного вбивцю з архетипом Іншого та дуалізмом аполлонівського та діонісійського начал. Актуалізація інтертексту, крім того, доводить особливу плідність психоаналітичних інтерпретацій горору. Пережита в дитинстві смерть батька відобразилась на психіці Нормана, який почувався безпечно лише поруч із матір'ю. Згодом вона знайшла собі чоловіка, і Норман отруїв обидвох. Не бажаючи усвідомлювати скоєне, він зробив із тіла мумію та продовжив з ним спілкуватися. Поступово він сам почав перетворюватися на матір. Як зауважує Кінг, Норман, замість вкриватися шерстю, «вдягає сукні та туфлі матері». Випадок Нормана Бейтса у горор-студіях розглядається з логіки Едіпового комплексу. Крім того, в основі дискусії про дуальність перевертня – фрейдистська структурна теорія особистості, згідно з якою наріжним каменем самоідентифікації для перевертня залишаються саме інстинктивні потяги.

3.1.5 Висновки

Кінг модифікує готичний мотив лікантропії, що дозволяє горору діяти на двох рівнях: структурно-композиційному (мова йде про неконтрольоване перетворення на монстра) та символіко-тематичному (образ передбачає не лише фізіологічну, але і психологічну двоїстість). Доречність осмислення образу серійного вбивці через зв'язок з готичною традицією, крім того, оприявнюють спільні з вовкулакою характеристики – неконтрольованість та неминучість

«перетворення», а також сприйняття їхніх постатей оточуючими. Зміни в мотиві переважно відбулись на стилістичному рівні. Таким чином сучасне переосмислення мотиву лікантропії не вносить в образ значних корективів; радше воно свідчить про життєздатність і адаптивність традиційних готичних сюжетів. Попри «неканонічність» деяких авторських рішень, вони все ж підтримують задану готикою парадигму.

Оповідання «The Man Who Loved Flowers» вповні відповідає формулі Кінгового горору, серед складників якої Гайді Стренгелл виокремлює готичні/міфологічні елементи у поєднанні з маркерами сучасних реалій [179, с. 26]. Подібно до інших Кінгових творів, оповідання актуалізує відомі готичні дискурси (інакшість, самоконтроль, дихотомія людського-тваринного та свідомого-несвідомого), трансформуючи їх відповідно до сучасних реалій (звідси стилістичні модифікації та часте звернення до культурних реалій). Автор ревізує деякі, задані готичним мотивом параметри. Зауваживши універсальність певних аспектів лікантропії, Кінг обрав сучасний відповідник перевертня – серійного вбивцю, аби по-новому прочитати давно відомий міф.¹⁵

¹⁵ Частина цього розділу написана на основі опублікованої статті: «Likantropia w horrorze Stephena Kinga» [56]. Матеріал розширено та уточнено.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

В осерді проведеної аналітики – літературна традиція горору в художній апропріації Стівена Кінга. По-перше, ми дослідили конвергенції Кінгового горору з казкою – можемо висновувати, що про звернення до казкового фрейму свідчить низка елементів, які оприявнюються як на формальному рівні організації тексту (приміром, у складниках і перепитях сюжету), так і на символічному рівні творів. По-друге, ми придивились до того, як Кінг модифікує класичні готичні мотиви, зокрема, лікантропії – від початків письменницької кар'єри й дотепер універсальність відомих з готики дискурсів слугує для письменника невичерпним джерелом натхнення.

Узагальнюючи аналітику третього розділу, маємо зауважити, що інтертекстуальність Кінгового горору є однією з основних поетикальних рис письменника. Вона постає як комплекс комунікативних систем – тексти Кінга прагнуть інтертекстуального позиціонування самих себе. Використання легко впізнаваних елементів створює простір для інтертекстуальної «гри» з читачем і дозволяє текстам Кінга ставати частиною масової культури та навіть колективної свідомості. Ба більше, інтертекстуальне мереживо проаналізованих творів не обмежується зв'язками із готичною та фольклорною традицією, оскільки на сюжетному та мотивному рівнях Кінг також покликається на літературний доробок Роберта Блоха та Натаніеля Готорна, що створює додаткові можливості для дискурсивного простору.

У цьому контексті важливо наголосити і на іншому – твори Кінга відповідають концепції метафікційної літератури. Це доводить аналітика роману оповідання «The Man in the Black Suit», адже його сюжет розгортається паралельно із сюжетом іншого Кінгового твору – «Дівчина, яка кохала Тома Гордона», а головний антагоніст твору фігурує у низці інших оповідань і романів.

Водночас розуміння літературного контексту Кінгових жахів дозволяє окреслити світоглядні домінанти письменника. Відтак важливим для нашої вибірки текстів залишався тематичний аспект – зосереджуючись на місці горору

в літературній традиції, ми також прагнули продемонструвати алегоричність і символічність Кінгових творів. Висновуємо, що актуалізація інтертексту залучає читача у дискурси стосовно інакшості, самоконтролю, вільної волі, дихотомії людського-тваринного або свідомого-несвідомого. Фантастичні елементи та монструозні постаті не є основним джерелом жаху у творах Кінга. Письменник завжди працює у двох площинах – меншій, пов'язаній з особистістю, та більшій, яка відтворює культурні страхи.

Так, в оповіданні «The Man in the Black Suit» страх породжує не лише зустріч головного героя із втіленням суцільного зла – Дияволом, але й усвідомлення того, що базові життєві орієнтири людини, приміром, віра у силу родинних зв'язків, можуть бути знеціненими. Так само оповідання «The Man Who Loved Flowers» за страхом стати жертвою психопата-вбивці приховує страх перед психологічною двоїстістю людини, неконтрольованістю власних вчинків, неминучістю «перетворення» на свого темного Двійника, а також хибністю нашого сприйняття дійсності.

Розуміння культурних страхів вимагає занурення у політичну, економічну та історичну проблематику творів. Переосмислюючи мотив лікантропії, Кінг не лише вдається до зображення реалій 1980-х років, а саме – кульмінаційної хвилі серійних вбивств, але також підіймає питання впливу масової культури на психічний стан суспільства та акцентує на страхітливій перспективі застосування ядерної зброї. У тлі оповідання «The Man in the Black Suit» читач побачить соціальний інститут церкви, за яким ховається не лише страх отримати покарання від рук люблячого Бога, але й страх стати вигнанцем у громаді невеликого містечка.

Кінговий вибір тла для художнього моделювання творів підштовхує одразу до декількох висновків. По-перше, не зважаючи на те, чи вдається Кінг до фантастичних описів чи ні, те, про що він пише – ближче до читача, ніж може здатися на перший погляд. Письменник апелює до загально-людського досвіду, як-от травматичного минулого, актів насильства, щоденних небезпек, війн, звіри – тобто до тем, які є потенційно близькими для широкого кола читачів. Це робить художній простір його творів більш переконливим, а їхню

афективну властивість – більш дієвою. По-друге, це свідчить про те, що Кінг не прагне залишатись невидимим авторським голосом, а навпаки – імпліцитно позиціонує себе як автора, який бере участь у сучасних соціальних дискурсах. Тож Кінговий горор має певні культурні функції – зображуючи амбівалентність людських вірувань і страхів, автор деконструє уявлення людини про нею саму та ставить низку незручних питань, відповідь на які його читачі мають віднайти самотійно.

РОЗДІЛ 4. ВИПАДКОВІСТЬ ЯК ЧИННИК ФІКЦІЙНОГО СВІТУ ГОРОРУ

4.1. «Але хто пише сценарії наших життів?»: випадковість у творах Стівена Кінга

Випадковість як домінанта фікційного світу відома ще з часів античності, але й дотепер немає консенсусу щодо її дефініції і коцептуалізації. Часто під випадковістю розуміють наративні й сюжетні стратегії та сюжетотворення. Доволі оригінальну дефініцію запропонувала Дороті ван Хент: «примусове поєднання непеєднуваного» [189, с. 428]. Випадковість як концепція у творах художньої літератури поки не отримала системного аналітичного осмислення, але маємо окремі розвідки, в яких вона розглядається під різними кутами. Особливо плідними виявляються дискусії щодо наративних втілень чинника випадковості (наприклад, праці Брайана Річардсона, Марі-Лор Раян, Яна Уотта та інших).

Слід зауважити, що в контексті українських студій особливо проблематичним є узгодження дефініції, адже англійський термін «coincidence», який є ключовим для подальшого аналізу, може перекладатися водночас і як «випадковість», і як «збіг обставин». Тут доречно звернутись до оксфордського словника. За ним, іменник «coincidence» означає «точну відповідність за сутністю або природою» та походить від французького «coincidence» та «coincider», а також від середньовічно-латинської лексеми «coincidere», що буквально означає «впасти разом на» (від асимільованої форми латинського «com» – «з, разом» + «incidere» – «впасти на»). З 1640-х років слово використовується у значенні «виникнення або існування протягом того самого часу». Значення «збіг подій без видимого зв'язку, випадкова угода» походить з 1680-х років, можливо, вперше згадується у текстах сера Томаса Брауна [66]. Ще більше ускладнює ситуацію відсутність вітчизняних науково-критичних праць, присвячених розгляду концепції. Ми схиляємося до варіанту

«випадковість», як і Олена Любенко – перекладачка роману Стівена Кінга «Відродження» («Revival», 2014), котрий є об'єктом аналізу цього розділу.

Слід зазначити, що уваги дослідників не оминуло питання взаємозв'язку концепцій випадковості та долі/детермінізму. Томас Варгіш убачає у випадковості «символ провидіння» [190, с. 7]. Гайді Стренгелл стверджує, що у низці романів Кінга доля оприявнює себе у формі «сліпої випадковості» [179, с. 225]. У творах Кінга саме випадковість часто визначає траєкторію життя персонажа, яке «розвертається на 180 градусів». У цьому сенсі, як зазначає Дуглас Ковен, більшість романів Кінга є історіями про «п'яту справу»¹⁶, адже все нормальне та звичне раптово змінюється – чи то, коли над містом з'являється невидимий купол («Under the Dome», 2009), чи коли письменник-фантаст виявляє на своїй земельній ділянці тисячоліттями захований там космічний корабель («The Tommyknockers», 1987), чи коли дивакуватий чоловік відкриває у твоєму містечку крамничку, в якій кожен знайде саме те, що йому потрібно («Needful Things», 1991). Ба більше, Кінг свідомо покликається на тяглисть концепту випадковості у низці творів – зокрема, в романі «Безсоння» («Insomnia», 1994) серед персонажів фігурують два лікарі-карлики, яких називають Клото і Лахесіс, а також божевільний Атропос. Перші двоє слугують Визначеності, а Атропос слугує Випадковості – імена персонажів запозичені з давньогрецької міфології, а саме від трьох богинь долі.

Низка дослідників проаналізувала функціонування концепту долі як наперед визначеного перебігу подій у житті людини та детермінізму як вчення про об'єктивну зумовленість подій у творах Кінга. Вже згадана Стренгелл виокремлює чотири типи детермінізму в художньому світі Кінгових творів: генетичний, соціальний, космологічний та метафікційний (визначення

¹⁶ Словосполучення є запозиченням із однойменного роману канадського письменника Робертсона Девіса («Fifth Business», 1987) й окреслює авторську концепцію розвитку оповіді. Йдеться про персонажів і ситуації, які, хоча не виступають у ролі протагоністів чи антагоністів, все ж важливі для розвитку сюжету. Наприклад, ми зустрічаємо старого друга з коледжу на вулиці, і наше життя змінюється назавжди. Або лист надходить за помилковою адресою та запускає фатальний ланцюг подій.

фінського вченого та викладача Гельсінського університету Бо Петтерссона¹⁷). Генетичний і соціальний детермінізм успадковані від традиції літературного натуралізму – наприклад, персонажі Керрі Вайт і Рендалл Флегт народжуються з надприродними здібностями, що зумовлює їхню соціальну ізоляцію. Соціальний детермінізм пов'язаний із психічним стресом – зокрема, Кінг розгортає різні типи залежності як соціальну проблему, розбудовуючи образи персонажів Джека Торранса та Едді Діна [179, с. 184-185]. Своєю чергою, космологічний детермінізм визначає життя людей, актуалізуючи один з трьох чинників: Бога, міфічних сил із серії «Темна вежа» чи інших позаземних створінь.

Космологічний детермінізм Кінга Едвард Дж. Інгебретсен і Джозеф Рейно пов'язують із вченням Жана Кальвіна про «загальне приречення». Йдеться про секуляризовану версію цього вчення. Він також успадкований від ідей Джозефа Кемпбелла про універсальний міф. Як зазначають дослідники, оповідання Кінга дозволяють зазирнути в моралізаторську кальвіністську та лавкрафтівську космологію, де незбагненне Божество також є незбагненим Гнівом, що вершить справедливість. Попри це, детермінізм у Кінга не заперечує свободу волі. Його персонажі готові брати на себе відповідальність, вони демонструють твердість моральної позиції, і саме ці якості допомагають їм долати перешкоди на життєвому шляху [179, с. 186].

У романі «Відродження» («Revival», 2014) випадковості виявляються особливо численними, це пояснює репрезентативність роману принагідно до аналізованої проблеми. Так чи інакше, вони пов'язані зі взаємодією двох головних героїв – Джеймі Мортон (він же наратор) та Чарльза Джейкобза (ким би він не був – пастором, фокусником, божевільним вченим, новим месією). Деколи випадковості не ідентифікуються як такі. Як зауважує Джеймі, коли він думає про Чарльза Джейкобза, «свого “п'ятого персонажа”, свого ініціатора змін, свою відплату», йому «нестерпно навіть уявляти», що присутність

¹⁷ Йдеться про працю «On the Study of Imagination and Popular Imagination: A Historical Survey and a Look Ahead. In Popular Imagination» (1999).

останнього «бодай на дещицю пов'язана з долею»¹⁸ [16, с. 339]. Аналіз концепції випадковості у романі має спиратись на таку аналітичну модель, яка здатна оприявнити особливості наративного та онтологічного вимірів, котрі постають у зв'язку з її актуалізацією. Таку модель запропонувала Гіларі Данненберг у монографії 2008 року «Випадковість і контрфактуальність» («Coincidence and Counterfactuality»).

Спираючись на праці Ґустава Юнга, Еліс Джонсон та Пола Каммерера, літературознавче осмислення так званих «сюжетів випадковості» (англ. coincidence plot) дослідниця розбудовує з акцентом на їхніх когнітивних властивостях. На думку Данненберг, названі дослідження спонукають вважати людську свідомість ключовим чинником у концептуалізації випадковості. Еліс Джонсон обстоює принцип каузальності, вбачаючи у структурі випадковості приховані причинно-наслідкові зв'язки, які викликають у людській свідомості бажання відшукати пояснення.¹⁹ Натомість запропонована Каммерером концепція «серійності» (англ. seriality) визначає випадковість як розтягнуту у часі подію, що оприявнюється завдяки категоріям подібності, спорідненості та аналогії.²⁰ За Юнгом, випадковість існує поза часопросторовими рамками: психоаналітик уводить поняття «синхронічності» (нім. Synchronizität), стверджуючи, що явище виходить за межі причинно-наслідкових, адже зв'язок між подіями виявляється прихованим від нашої психічної реальності²¹ [77].

Данненберг висновує: на «здатність літератури зворушувати, мотивувати та захоплювати» теоретики звертають увагу «від часів Арістотелевого катарсису до “текстуальної еротики” Брукса»,²² саме цей аспект літературна аналітика випускала з поля зору, розглядаючи випадковість як «замасковану під

¹⁸ Тут і далі переклад Олени Любенко.

¹⁹ Alice Johnson, «Proceedings of the Society for Psychical Research», 1899, vol. 14.

²⁰ Концепцію викладено у «Das Gesetz der Serie: Eine Lehre von den Wiederholungen im Lebens- und im Weltgeschehen», 1919.

²¹ Про це детально у «Die Dynamik des Unbewussten», 1967.

²² Концепцію «textual erotics» Ніла Брукса викладено у праці «Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative», 1984.

прихованими текстовими стратегіями» автора [77, с. 9]. У розумінні дослідниці художній світ оповіді – це ментальна конструкція, здатна вивести його за рамки звичних онтологічних і часопросторових обмежень.

Відповідно власне процес читання постає когнітивною імітацією онтологічного звільнення. Зокрема, такий висновок дослідниці спирається на ідею про «загублення в книзі» (англ. *being lost in a book*) Віктора Нелла²³ та метафору «звільнення» (англ. *liberation*) Урсули К. Ле Гуїн.²⁴ Нелл досліджує стан «переміщення» (англ. *state of being transformed*), вбачаючи ресурс літератури у можливості когнітивного переміщення читача від звичних для нього часопросторових та онтологічних рівнів до онтологічного рівня художнього простору. Ле Гуїн на протигагу фрейдистському матеріалізму обґрунтовує думку про те, що письмо та читання умотивовані «прагненням до свободи» [цит. за: 77, с. 21]. Обидва процеси можливі лише за умови «віри» в достовірність художнього світу. За Данненберг, особливо актуальним це виявляється у контексті сюжету випадковості: вдалими є лише ті історії, які здатні переконати в автономності фікційного світу.

У рамках нашого дослідження важливими видаються спостереження Данненберг щодо так званих «напівреалістичних» жанрів, серед яких дослідниця згадує фентезі та наукову фантастику. За її словами, «напівреалістичні» жанри використовують низку когнітивних дій для створення ефекту «занурення» (англ. *immersion*). Насамперед йдеться про когнітивні текстові стратегії, які не дозволяють фантастичним елементам спричиняти у читацькій свідомості протилежний ефект «відторгнення» (англ. *expulsion*) та підтримують достовірність фікційного світу. Інакше кажучи, тексти маскують кінцевий екстрадієгетичний рівень автора внутрішньодієгетичними системами. Використання таких самих когнітивних операцій, що й при осмисленні реального світу, зумовлює достатню переконливість цих систем і, як наслідок,

²³ Концепцію викладено у праці «*Interred Textuality: The Good Soldier and Flaubert's Parrot*», 1999.

²⁴ Концепцію викладено у праці «*The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*», 1979 (див. «*Introduction to The Word for World Is Forest*»).

формує у читацькій свідомості певне уявлення про конфігурацію подій у світі фікційному. Тож такі жанри розташовуються між полюсами «занурення» та «відторгнення», а «реалістичність» письма – переконує Данненберг – не дорівнює здатності викликати стан «занурення», він характерний для різних форм і жанрів літератури [77].

Чому ця концепція може бути задіяна до горору? Насамперед вона підсилює тезу про афективну властивість жанру. Подібно до того, як ефект «занурення» формується завдяки самотійності фікційного світу, налякати читача може лише текст, здатний переконати його у власній логічності. Точки перетину теорії горору і концепції Даннеберг відшукуємо і на рівні термінології. Стівен Кінг головну мету горор-творів убачає у здатності змушувати читача «думати та відчувати» [40, с. 4]. Паралелі між тезами Данненберг та жанровими характеристиками горору знаходимо й у твердженнях авторитетного дослідника, укладача антології «Первинне зло» («Prime Evil», 1988) Дугласа Вінтера. По-перше, Вінтер неодноразово наголошував на ескапізмі як одній із основних властивостей горору; по-друге, як основну «цінність» (англ. value) жанру він називає саме когнітивний аспект у поєднанні зі здатністю викликати катарсис; по-третє, акцентує наявність причинно-наслідкових патернів у жанровій структурі горору [196]. Вінтер стверджує, що, прагнучи втекти в ірраціональність фантастичних жахів, читач усвідомлює потребу в реальності і навпаки. Художні твори Кінга розгортають цей парадокс. У Кінга жах – це не просто втеча назовні, у якусь чарівну країну; це також втеча всередину, у себе.

Ми припускаємо, що подібно до інших популярних жанрів, горор розташований між полюсами «занурення» та «відторгнення», а отже, як і вони, потребує актуалізації таких текстових стратегій, які не дають читацькій свідомості сфокусуватися на «антиреалістичних» спонуках, а натомість – зміщують його увагу у бік онтологічного рівня фікційного світу. Виходячи з цього, перше завдання, яке ставимо перед собою, досліджуючи концепцію випадковості у романі «Відродження», полягає у виявленні тих внутрішньодієгетичних систем, які дозволяють приховати авторську гру та

створити простір для читацького «занурення» у тексті роману. Друге завдання пов'язане з окресленням онтологічного виміру твору й полягає у спробі підтвердження чи спростування тези Гайді Стренгелл про взаємозв'язок між актуалізацією концепції випадковості та провіденційного дискурсу роману.

Отже, мета нашого аналізу – дослідити авторське моделювання випадковості. Спираючись на аналітичну модель, запропоновану Гіларі Данненберг, та за потреби долучаючи міркування інших дослідників, спробуємо з'ясувати особливості наративного та онтологічного вимірів твору, які виникають у зв'язку з її актуалізацією.

Одразу ж вартує наголосити на нелінійності темпоральності: наратором є Джеймі Мортон, один із двох персонажів, які перетинаються. Він викладає свою версію подій ретроспективно. Це зумовлює постійне перемикання часопросторового плану між різними координатами. Тож насамперед звернімося до фабули.

4.2. «Сюжет випадковості» у романі «Відродження»

У жовтні 1962 року на шестирічного Джеймі Мортон (наратора роману) «впала тінь» чоловіка. То був пастор Чарльз Джейкобз, який перебрався до містечка штату Мен зі своєю родиною – дружиною Петсі та маленьким сином Моррі. Родині Джейкобзів швидко вдалось здобути прихильність жителів Гарлоу. Особливо Чарльз подобався малечі, включно з Джеймі Мртоном. Пастор має дивні захоплення, а саме – електрика, проте залишається «добрим самарянином» для своїх парафіян, а головним чином – для самого Джеймі. У жовтні 1965 року Петсі та Моррі Джейкобзи загинули в автокатастрофі. Убитий горем Джейкобз збунтувався проти Бога, а невдовзі, під час так званої «Кошмарної проповіді» про це дізнались всі його прихожани. Преподобний був змушений залишити місто, а Джеймі втратив «і Бога, і свого єдиного дорослого друга» [16, с. 254].

У жовтні 1992 року випадок знову звів їх разом. Дорослий Джеймі – героїнозалежний музикант – потрапляє на ярмарок і впізнає на сцені Чарльза Джейкобза. У Джеймі ломка, ще й грип. Після побаченого він непритомніє, а

прокидається вже у трейлері старого знайомого. Так наратор, а з ним і читач дізнаються про те, що Джейкобз не припинив експериментів з електрикою. Завдяки цьому він позбавляє Джеймі від наркозалежності та буквально дає квиток у нове життя.

Знову свого «п'ятого персонажа» Джеймі Мортон зустрів уже разом із новим колегою на ім'я Г'ю у 2008 році. Відтепер Джеймів «джокер» зветься Пастором Ч. Денні Джейкобзом і успішно практикує серію зцілень у рамках масштабного «Туру Відродження». Тож Джеймі разом із Г'ю вирушають побачити шоу на власні очі. Врешті Г'ю заприсягається більше не згадувати навіть імені пастора, а Джеймі – навпаки, ще більше поринає у власне розслідування і дізнається, що чимало зцілених Джейкобзом (як, до речі, і він сам) страждають від низки побічних ефектів. Джеймі наважується на особисту зустріч із преподобним і отримує від нього пропозицію взяти участь у новому експерименті. Джеймі відмовляється, але історія на цьому не завершується. Із проханням зцілення до Джейкобза звертається Астрід Содерберг – перша дівчина Мортон. Пастор погоджується допомогти, але за умови, що Джеймі буде йому асистувати. У 2014 році обидва зазирають до скриньки Пандори.

Події роману охоплюють п'ятдесят два роки. За цей час деякі зустрічі між персонажами відбуваються випадково, на деякі Джеймі наважується сам. Роман відповідає моделі «сюжету випадковості» за Гіларі Данненберг, і складається із трьох етапів: 1. передісторія (англ. prehistory) – попередні стосунки персонажів, які перетинаються (англ. intersecting characters); 2. перетин (англ. intersection) – випадкова зустріч персонажів у часопросторі фікційного світу; 3. впізнавання (англ. recognition) – когнітивний процес, що передбачає впізнавання персонажами ідентичності один одного [77]. У романі перший етап триває упродовж трьох років: від першої зустрічі Джеймі Мортон та Чарльза Джейкобза у 1962 році до переїзду останнього у 1965 році. Другий етап припадає на 1992 рік, коли відбувається випадкова зустріч на ярмарку. Складніше визначитись із третім. На ярмарку ані у Джейкобза, ані у Джеймі не виникає жодних сумнівів у тому, кого вони бачать. Відповідно, можна припустити, що другий і третій етапи актуалізуються в романі одночасно.

Синхронічність перетину та впізнавання, на думку Данненберг, не дає (чи майже не дає) тексту задіяти когнітивні процеси та розбудувати саспенс. І навпаки – складний, відтак імерсивний сюжет передбачає певну відстрочку впізнавання та завершується «наративно потужною» сценою.

Щоправда, обговорюючи розширення меж традиційного сюжету випадковості, Данненберг зауважує, що у деяких випадках упізнавання набуває форми виявлення зв'язків між персонажами [77]. Такий тип сюжету випадковості Мері Брайан Уолш протиставляє епізодичній сцені зустрічі з миттєвим впізнаванням та називає «освянням» (англ. illumination) з характерними «монументальністю форми» і складністю «події відкриття» [193, с. 35]. Є підстави вважати, що саме таку модель актуалізує роман «Відродження», адже плутанина між подіями та персонажами ускладнює актуалізацію третього етапу сюжету випадковості.

Упізнавання постає найважливішим елементом у сюжетах випадковості. Воно є формою об'єднання оповіді та формує замкненість фікційного світу як художньої структури. Цей етап не лише активізує складну когнітивну взаємодію читача з фікційним світом, але також увиразнює логіку випадковостей у творі. Відтак, досягнення поставленої нами мети потребує з'ясування специфіки сцени впізнавання та виявлення тих зв'язків, які поєднують персонажів і події фікційного світу «Відродження». Для цього розглянемо історію Джеймі Мортон та Чарльза Джейкобза послідовно.

4.2.1 Передісторія: зустріч перша

Перша фаза розгортається як історія «попередніх взаємин» (англ. previous relationship) персонажів, які перетинаються, і може мати як лінійний, так і нелінійний характер. Типологізуючи сюжети випадковості, Данненберг зауважує, що у його традиційному зразку, який сформувався у межах вікторіанського роману, передісторія, як правило, будується на генераційних зв'язках. За словами дослідниці, такий тип сюжету зберігся й у сучасному романі. Проте, зміна традиційної моделі усе ж відбулась: поряд із

традиційними, з'явилися й нові форми відображення попередніх взаємин. Кривні зв'язки замінило звичайне знайомство [77].

У «Відродженні» форма попередніх стосунків між Джеймі Мортонем та Чарльзом Джейкобзом утілена нелінійно. Варто наголосити, що саме актуалізація лінійних схем налаштовує читача сприймати текст як реалістичний, оскільки йдеться про типові для читача когнітивні моделі. Натомість відносини, встановлені поза полем біологічної спорідненості, втрачають причинно-наслідковий зв'язок і заважають свідомості читача застосовувати ті ж когнітивні моделі, що й при пізнанні реального світу. Такі сюжети створюють те, що Жан Бодрійяр визначає як «гіперреальне»: вони не можуть бути усвідомлені з точки зору звичної для нас каузальної моделі [77, с. 34].

Аналітика таких сюжетів, на думку Данненберг, повинна охоплювати дослідження того, «яким чином автори генерують, підтримують та вирішують інтереси читачів», та того, «як форма оповіді, зокрема закінчення, визначається її початком та серединою» [77, с. 9]. Для розгляду цих аспектів дослідниця пропонує придивитися до особливостей сюжетотворення, сукупності ключових когнітивних стратегій, які дозволяють встановити відповідності між подіями та персонажами фікційного світу. Насамперед йдеться про причинно-наслідкові зв'язки – читачеві пропонується самостійно віднайти ті текстові деталі, які спричинили перехід від першого до останнього етапу. Перший етап «Відродження» включає низку текстових елементів, які за умови детального розгляду виразняють розв'язку роману. Аби відновити хитросплетіння, які утворюють панорамну картину фікційного світу «Відродження», звернімося до передісторії Джеймі Мортон та Чарльза Джейкобза.

«Я підвів погляд і побачив, що наді мною височіє якийсь чоловік. Він затуляв собою полудневе сонце, цей силует, оповитий золотистим світлом, – людина-затемнення», – у **жовтні** 1962 року на шестирічного Джеймі Мортон, який грався зі своїми солдатиками, впала тінь Чарльза Джейкобза [16, с. 19]. У свідомості Джеймі Мортон спогад про той день залишився «вельми тривким» – навіть п'ятдесят років по тому. Як і щосуботи в домі Мортонів відбувалася метушня: батько з приятелем займалися фордом, брати Енді й Кон гралися на

подвір'ї, сестра Клер з подругами крутили нагорі платівки – «словом, був гармидер». Проте, як згадує Джеймі, з появою Джейкобза все навколо «наче зупинилося». І хоча на хлопця новий пастор одразу справив гарне враження, у нього промайнула думка, що Джейкобз «хотів бути двома різними людьми водночас» [16, с. 20].

Джеймі майже одразу пересвідчився у правоті власної здогадки. Першою людиною виявився преподобний Джейкобз, другою – шалений прихильник електрики. За тиждень після знайомства вони разом спустилися **на трасу 9**, аби дістатись пасторського дому: «– А тепер хочеш побачити справжнє диво? – Мабуть, – завагався я, бо впевнений не був [...] Мені подобався преподобний Джейкобз, однак раптом я пошкодував, що не лишився вдома...» [16, с. 49]. Про свій неспокій Джеймі забув уже за мить, адже дивом виявився іграшковий світ з Погідним озером і Черепом-горою, що загорілися яскраво-білим світлом.

Як зауважує наратор, його пам'ять між тим днем, коли він вперше побачив Погідне озеро, та днем Кошмарної проповіді, є «напрочуд прозорою». Трапилося за цей час багато всього: батько разом з приятелем Двейні взяли участь у перегонах, автомобіль розстрошило вщент, на Двейні ж не лишилося й подряпини; син листоноші втратив око; інший хлопець втратив голос. То був брат самого Джеймі – Кон. До Кона, якому «врізали по горлу Лижною Палицею Долі», голос все ж таки повернувся – саме завдяки Чарльзу Джейкобзу [16, с. 99]. Кон Мортон виявився першим, кого Джейкобз зцілив за допомогою своєї таємної електрики, та, як ми вже знаємо, не останнім. Цікавим видається зауваження старшої сестри Клер: попри прихильність до всієї родини Мортонів, на зцілення Джейкобз наважився лише заради молодшого Джеймі. В іншому житті обох родин виглядало доволі спокійно. Так тривало три роки:

Одного теплого й безхмарного дня посеред тижня **в жовтні 1965** року Патриція Джейкобз всадила Хвостика Моррі на переднє сидіння «Плімута Бельведер» [...] За три милі звідти фермер, якого звали Джордж Бартон (вічний холостяк, до якого в містечку причепилося прізвисько Одинак Джордж), виїхав зі своєї під'їзної доріжки [...] Він

збирався відвезти її на своє південне поле, що за милю звідти **по трасі 9** [...] Невдовзі після того, як Петсі й Моррі рушили в бік «Червоного і білого» по Сироїз-гіл, з її вузьким і підступним поворотом, де за роки розбилося чимало машин, виїхала місіс Адель Паркер [...] Однією рукою жінка притискала до грудей безформний пакунок, з якого скрапувала кров. Одна рука – от і все, чим могла скористатися Петсі Джейкобз, бо іншу їй відірвало по лікоть. Щоками стікала кров. Шматок скальпа звисав на плече [16, с. 142].

Молодого пастора, який до того хотів робити все можливе для своїх прихожан, ця новина вбила. Як зазначає Дуглас Ковен, у «Відродженні» автор проводить читача крізь ще один релігійний досвід: «Вір'яни люблять розповідати один одному, що Бог ніколи не дає нам більше, ніж ми можемо витримати, на що Стівен Кінг відповідає: [...] Скажіть це Чарлі Джейкобзу» [72, с. 159]. Відтак, ще у зав'язці твору актуалізовано наскрізний для роману мотив провидіння. Протягом місяця герой шукає відповідь на питання, чому трапилося те, що трапилося. Намагаючись надати подіям життя хоч якийсь сенс, він зібрав численні історії з газет, історії про людей, які схожі на інших мешканців його містечка, історії численних і недолугих смертей, катастроф і суперництв між вірянами різних конфесій.

Урешті Джейкобз повертається до кафедри, аби поділитись своїм відкриттям із прихожанами у «День Кошмарної проповіді». Того ранку Чарлі стикається з новою для себе реальністю та з болем втрати близьких, він востаннє ставить перед собою питання: чому Бог дозволяє такі страждання? Як слушно зазначає Ковен, віряни очікували почути від нього цілком конкретну відповідь – що все гаразд, що Бог контролює ситуацію, а Петсі та Моррі Джейкобзи «зараз у кращому місці». Вони хотіли почути, як їхній духовний лідер, «пройшовши через Долину смертної тіні», став сильнішим, більш переконаним у Божій любові і твердішим у своїй вірі. Те, що вони хотіли більше за все, – це бути заспокоєними його словами». Однак, проповідник порушує одне з неписаних правил парафіяльного служіння: «Ти не повинен

говорити їм те, що вони не хочуть чути» [72, с. 161]. Тож він починає Кошмарну проповідь з того, що ми так часто свідомо уникаємо, – погані речі відбуваються; молитви супроводжуються криками; трагедії тривають; небо мовчить:

Проте, коли я читаю ці історії, мені стає трохи легше, бо вони зайвий раз доводять, що я не самотній у своїх стражданнях. Однак це слабенька втіха, бо такі смерті – як і загибель моєї дружини та сина, – здаються надто жорстокими і свавільними. Нам сказано, що Христос пішов на небо в Своєму тілі, але занадто часто нам, нещасним смертним тут, на Землі, лишаються бридкі купи спотвореного м'яса і те запитання, яке незмінно відлунує у головах: чому? чому? чому?

Я все життя читав Святе Письмо. Спочатку на колінах у матері, потім на зборах методистської молоді, потім на богословському факультеті. І я можу сказати вам, друзі мої, що ніде в Біблії це питання прямо не розглянуто. Найближче, на що можна спертися, – отой уривок із «Коринтян», де святий Павло по суті каже: «Нема сенсу запитувати, брата, бо ви все одно не зрозумієте». Коли Йов запитав у Самого Господа, то дістав ще грубішу відповідь: «Чи був ти поряд, коли Я створював світ?» Що мовою наших молодших парафіян можна перекласти: «Відвали, чувак» [16, с. 186].

В одній короткій проповіді Джейкобз оголошує чотири аргументи проти релігії: теодицея та проблема людських страждань; теологічний конфлікт та проблема суперечливого богослов'я; євангелізм та проблема релігійного насильства; пекло та проблема вічного покарання від рук люблячого Бога [72, с. 159]. Один із прихожан, не витримавши, звинувачує покійну дружину пастора у пристрасті до алкоголю, вигукуючи: «...од неї тхнуло, наче з генделика. Оце ваша причина. Оце так ви все розумієте. Ніяк не змиритесь з тим, що це воля Божа?» [16, с. 197].

Проблематика провидіння у творі Кінга невід'ємно пов'язана з питаннями віри та релігії. Пастор власне не заперечує того, що причина трагедії

– незбагненна божественна гра, але він підштовхує слухачів до незручних рефлексій стосовно природи Божественного: якщо Бог і діє таємничими шляхами, чи заслуговує він на нашу прихильність? Через роки Джеймі Мортон згадує, що пастор говорив не прикрашену правду. І ця правда полягає в тому, що ми оточені трансцендентним стражданням, трагедією, які є поза межами нашого розуміння.

Отже, «передісторія» персонажів тривала три роки. Загалом на початку роману майже відсутні фантастичні елементи та попри нелінійність у розбудові відносин персонажів, що перетинаються, звичні для читача когнітивні параметри все ж реалізуються в інших сюжетних лініях. Етап передісторії завершується прощанням Джейкобза та Джеймі, яке відбувається попри заборону батьків хлопця. Останні слова пастора звучать так: «У цьому нашому світі стежки перетинаються постійно, інколи – в найдивніших місцинах» [20, с. 217]. Їхні стежки дійсно перетнулися – за тридцять років після знайомства.

4.2.2 Перетин: зустріч друга

За словами Гіларі Данненберг, більшість дослідників нехтує ключовим аспектом етапу перетину – наявністю попередніх відносин між персонажами, що перетинаються. Натомість, на думку дослідниці, перетину, який передбачає перехрещення часопросторових координат персонажів, обов'язково має передувати та чи інша модель попередніх відносин. Саме їхня наявність відрізняє сюжет випадковості від звичайних «випадкових зустрічей» (англ. the single chance encounter) [77, с. 239]. Крім того, етап перетину не може виявляти безпосередніх зв'язків із етапом передісторії – перехід між ними завжди має випадковий характер. Сцена перетину спонукає читача припустити існування прихованих сил і систем, здатних витлумачити «дивовижне сузір'я подій» у фікційному світі або ж за його межами.

Сюжет випадковості постає «матрицеподібною структурою» (англ. matrixlike structure), в якій перетин персонажів є тією точкою, яка скеровує увагу читача одразу до двох площин: ретроспективної (повертає його назад у часі оповіді для осмислення подій передісторії) та проспективної (заохочує до

моделювання сцени впізнавання та водночас зацікавлює читача) [77, с. 108]. Наголошував на цьому й Вернер Вольф, підкреслюючи різницю між різноманітними формами сюжету випадковості.²⁵ «Анафорична випадковість» (нім. anaphorischer Zufall) відсилає читача назад у часі, в той час як «катафорична випадковість» (нім. kataphorischer Zufall) перемішує у перспекцію [77, с. 239].

Ключовими для цього етапу сюжету випадковості є так званий принцип «аналогічних відносин» (англ. analogous relationship), а також концепції шляху (англ. path) та покликання (англ. link) – друга переважає. За аналогією до попередніх відносин, покликання можна концептуалізувати не лише з перспективи генетичної спорідненості, але й будь-якої подібності. Об'єкти виявляються подібними за умови наявності спільної функції або ж спільних особливостей; спільні риси – це «когнітивна пов'язаність» об'єктів. Водночас концепція покликання відіграє важливу роль у каузальній моделі часу. Саме такого висновку доходить Даннеберг, знову звертаючись до спостережень Марка Джонсона стосовно структури реальної випадковості²⁶ [77, с. 66].

Обидві концепції – шляху та покликання – втілені у романі «Відродження». Етап перетину залучає до сюжету більшу кількість персонажів, розбудовуючи навколо подій фікційного світу складну схему покликань. Ба більше, особливо цікавою вона виявляється з перспективи провіденційного дискурсу роману. Звернімося до тексту:

Коли ми озираємося назад, у минуле, то бачимо, що наше життя складається в певний візерунок. Кожна подія починає здаватися логічною, неначе щось – чи Хтось – накреслює для нас план усіх наших кроків (вдалих і невдалих). Узяти, приміром, матюкливого пенсіонера, котрий, сам того не бажаючи, наперед визначив мені заняття,

²⁵ Концепцію викладено у «Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen».

²⁶ Йдеться про працю «The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason» (1987).

що стало моєю роботою на двадцять п'ять років. Як це називається: доля чи щасливий випадок? Я не знаю. Та й звідки мені знати? Мене навіть там не було, коли Гектор Цирульник пішов шукати свою сілвертонівську гітару. Колись давно я міг би сказати, що ми обираємо стежки наосліп: сталося те, потім се, потім п'ять і десяте. Та тепер я знаю краще.

Існують сили [16, с. 242].

Такого висновку доходить наратор, озирнувшись на події власного минулого. Наголосимо, що наведений уривок з'являється одразу після завершення етапу передісторії, хоча хронологічно події припадають ще на її час. Таким чином читач споглядає події ретроспективно, відшуковуючи ті події елементи, які виконують функцію покликання та зумовляють перетин головних персонажів. Першим із них стає випадок 1963 року. Здавалося б, подія була незначною, такою, що жодним чином не могла вплинути на повернення «п'ятого персонажа» Джеймі Мортонна.

Того дня Кон (той самий брат Джеймі, якому вже за кілька місяців врізало по горлу «Лижнею палицею Долі») разом з приятелем гуляли вздовж **траси 9**, де й здибали Гектора Цирульника. Як згадує Кон, раніше він ніколи не бачив, щоб старий усміхався, як у той день, коли взявся за гітару та почав наспівувати «Щось у тобі, маленька, такого є...». Імпровізований концерт скінчився доволі швидко, адже Місіс Пекет вирвала з рук чоловіка гітару, наказавши йому йти на ганок. І хоча на ганок Гектор Цирульник не пішов, він все ж «повернувся до своєї звичної мовчанки» [16, с. 251]. За грою його більше ніхто не бачив, а наступного літа, 1964 року, Гектор Цирульник помер. Службу на похороні відправляв Чарльз Джейкобз.

Як ми вже знаємо, за рік Чарльз Джейкобз покинув містечко Гарлоу. У житті Джеймі «наче діра утворилася», інші ж члени родини Мортонів, здається, швидко забули про аварію та Кошмарну проповідь. Наприклад, той самий Кон: захоплення музикою вийшло короткотривалим і вже за три роки зійшло нанівець; разом із переходом до старшої школи гітару поступово почав витісняти футбол. Протягом цих трьох років Джеймі не міг забути про

Джейкобза, але у 1967 році йому вперше спало на думку взяти братову гітару до рук. Як він висновує, талант – «дивна штука», «має звичку тихо, але твердо нагадувати про себе, коли настає для цього слухний час» [16, с. 255]. Завдяки новому хобі життя хлопця, здавалося б, повернулось до норми, адже «загалом» Чарльз Джейкобз «вислизнув» з його свідомості. Втім, часами пастор у ній все ж лунав.

Уперше це сталося перед смертю матері: «...я відчайдушно шукав способу відвернути її увагу від того, що її тіло пожирає само себе. Я міг би вхопитися за будь-що. **Просто випадково цим будь-чим виявився Чарльз Джейкобз**» [16, с. 152]. У старшій школі він декілька разів бачив преподобного у снах: «...як він штрикає пальцями в мою буцімто-гору й робить у ній заглибини для печер, або як читає Кошмарну проповідь, а довкола голови в нього палахкотить, наче електрична діадема, синє полум'я» [16, с. 251].

У червні 1974-го Джеймі було вісімнадцять, як і його дівчині Астрід. Того дня вони зупинились у закинутому кар'єрі **на трасі 9**, збирались гроза. Саме тоді у свідомість хлопця, «мов гість, якого вже давно не було», повернувся преподобний Джейкобз [16, с. 332]. Джеймі завів двигун і, за останньою порадою пастора, вони з Астрід вирушили на «Вершину неба» споглядати блискавки. Про свої університетські роки наратор майже не згадує. Натомість читач дізнається про стрімкий розвиток його музичної кар'єри. Та стрімко розвивалася не лише професійна діяльність Джеймі, але й притаманні їй «побічні ефекти». **У жовтні 1992 року** його вигнали з групи, а до того ще й з готелю. У пошуках героїну він опиняється на ярмарку та впізнає на сцені преподобного Джейкобза.

Можна висновувати: перетин романних персонажів відповідає висновкам Данненберг щодо моделі подібних сюжетів. Другий етап має випадковий характер, прямі причинно-наслідкові зв'язки, які привели від події А до події В, відсутні. Однак, так само актуальною для твору виявляється схема покликань. «Подієве сузір'я» роману формується завдяки незначним подіям, які дають поштовх для низки наступних. Насамперед йдеться про зустріч Кона Мортон та Гектора Цирульника.

Саме завдяки «матюкливому пенсіонеру» відбувається перетин Джеймі Мортон та Чарльза Джейкобза. Зважаючи на те, що на «точці відліку» Джеймі взагалі не було, виникає питання: чи існують між всіма цими персонажами додаткові зв'язки? Єднальною ланкою між трьома персонажами стає преподобний Джейкобз: Кона він зцілює від німоти, Гектора Цирульника відправляє в останню путь, на Джеймі ж просто «кидає тінь» на решту життя. Те, що поєднує Кона та Гектора, – це їхній когнітивний зв'язок; функція обидвох – забезпечити перетин Джейкобза та Джеймі. Отже, Джеймі бачить преподобного на сцені. За його ж словами, спогади про це залишились доволі непевні:

...я почувався, немов уві сні. Мене зовсім не здивувало, що я бачу свого колишнього священика, тільки тепер його скроні торкнула сивина [...] Натовп охнув, і я охнув разом з ним... але не те щоб дуже здивувався. Преподобний Джейкобз показував свої давні фокуси, от і все. Також я не здивувався, коли він обійняв дівчину за плечі, розвернув її обличчям до нас, і на мить я подумав, що то **Астрід Содерберг** [...] Розплющивши очі, я побачив, що лежу в двоспальному ліжку, вкритий ковдрою до підборіддя [16, с. 372].

І хоча Джеймі моментально впізнає пастора, третій етап сюжету випадковості в тексті наразі не актуалізується. Насамперед звертає на себе увагу стриманість сцени, в той час як сцена впізнавання, за словами Данненберг, створює «детальну тривимірну аналітичну матрицю координат просторової, часової та розумової систем» [77, с. 93]. Однак, одна деталь все ж заслуговує на увагу, а саме – репрезентація часу. Якщо під час знайомства з пастором у свідомості Джеймі все наче зупинилось, то під час перетину свідомість Джеймі Мортон ніби поринає в минуле – йому бачиться Астрід Содерберг – згодом читач зрозуміє, що так відбувається не дарма.

Отже, етап перетину поступово експлікує схему покликань Кінгового «Відродження». Звичайно, випадок із Гектором Цирульником – не єдиний

приклад її розбудови. У процесі подальшого аналізу ми будемо виокремлювати все більше елементів, які вказують на зв'язок між різними етапами сюжету випадковості. Перетин, крім того, оприявнює властивість сюжету повертати читача назад у часі оповіді, водночас спонукає замислитися над подальшими подіями твору.

Попри відносну короткотривалість перетину, Джеймі Мортон встигає дізнатись про існування альбому з фотографіями Петсі та Моррі Джейкобзів. Сторінки вже «добряче засмальцьовані», тож Джеймі висновує: подібно до електрики преподобного, альбом є таємницею. Ця деталь, поряд із побаченою на сцені Астрід Содерберг, спонукає читача створювати власні моделі розвитку подій, а zarazом допомагає розбудувати саспенс. Перетин, крім того, порушує питання щодо існування тих маніпуляційних сил, які продовжують зіштовхувати Джеймі Мортон та Чарльза Джейкобза у межах фікційного світу.

Другий етап завершується новим зціленням: за цим разом експеримент ставиться над самим Джеймі Мортонем. Пастор не лише позбавляє його залежності, але й дає квиток у нове «третє» життя, в якому він зустрічає Г'ю Єйтса. На чималий проміжок часу преподобний знову зникає з поля зору. Втім, і в третьому житті Джеймі Мортон для нього знайшлося місце.

4.2.3 І знову перетин: зустріч третя

У своєму новому житті Джеймі Мортон не має клопотів ані з жінками, ані з грошима, ані з наркотиками. Проте дедалі драматичнішими стають родинні турботи: його сестрі Клер не виповнилося й тридцяти, як колишній чоловік вкоротив їй віку; мати й найстарший брат померли у віці п'ятдесяти одного року; у 2003-му помер й батько, переживши дружину та двох із п'яти дітей. Сам Джеймі страждає від побічних ефектів зцілення, зокрема, лунатизму: він штирхає в себе виделки, імітуючи введення героїну. Він бачить дивні сни. Наприклад, йому наснилося, що Кон захворів на рак. Джеймі вдалось змусити брата звернутися по допомогу лікаря – це ненадовго відтермінувало його смерть.

Одного ранку 2008 року Г'ю, з яким Джеймі співпрацював у музичній студії, побачив на телебаченні рекламу за участі Чарльза Джейкобза. Отримавши від Джеймі згоду піти на «чоловіче побачення», Г'ю показав йому веб-сторінку «Туру зцілення й відродження» Пастора Ч. Денні Джейкобза. Наратор не просто здивований, але по-справжньому «приголомшений»: **«Та все ж якась частка мого єства (ота змінена, зцілена частка) не відчула подиву. Та моя частка з того самого дня цього чекала»** [16, с. 526]. Тож Джеймі вкотре втягнутий у зловісну орбіту Джейкобза, а читач ще більше переконується в існуванні провидіння, яке знов і знов змушує «джокера» вистрибувати з колоди. Та чи можна назвати випадковістю те, що саме завдяки Г'ю відбувається новий перетин Джеймі та Чарльза?

За двадцять п'ять років приятелювання та співпраці на музичній студії вони з Г'ю ніколи не обговорювали послуги, наданої йому Джейкобзом. Виявилось, окрім сфери діяльності, вони з Джеймі мають більше спільного. Друга зустріч Джейкобза та Джеймі відбулась у 1992 році, а у 1983 році Чарльз Джейкобз зцілив і Г'ю – від глухоти. Історії обидвох виглядають майже ідентично. Як згадує сам Джеймі: «Один в один моя історія. Тільки місце було іншим» [16, с. 548]. На початку розділу ми мимохідь згадували про принцип аналогічності, характерний для новіших зразків сюжету випадковості. Власне за його актуалізацією ми спостерігаємо у випадку з Джеймі та Г'ю, який виконує функцію нового покликання між персонажами, які перетинаються.

За Даннеберг, «невипадкове» впізнавання (англ. *noncoincidental*) передбачає добровільну дію персонажа – саме воно чекає Джеймі, який вирішує розпочати власне слідство задля розмежування справжніх зцілень Джейкобза від удаваних. Під час виступу Джейкобза його старий приятель не може припинити відшукувати у чоловікові на сцені знайомого з дитинства пастора, тож читацька увага знову фокусується на відносності часу: «Та потім він усміхнувся, і в мене з'явився проблиск надії на те, що десь там, під машкарою балаганного євангельського крикуна, ще й досі живе юнак, який так по-дружньому до мене ставився» [16, с. 595].

Захоплений власними спогадами, Джеймі навіть не помітив зникнення друга. Він згадує, що «панічний погляд» Г'ю «нагадував тварину, яка втрапила у лісову пожежу» [16, с. 619]. Г'ю бачились велетенські мурахи, коричневі, і чорні, і червоні, «що витріщалися мертвими очиськами, а з їхніх ротів скрапувала отрута» [16, с. 623]. Це змусило і Г'ю, і Джеймі остаточно усвідомити: зцілення не є кінцевою метою Джейкобза. Не дивно, що Г'ю вирішує викреслити Джейкобза зі свого життя раз і назавжди. Сам Джеймі такого наміру не має, хоча, здається, його плани продиктовані кимось іншим – він і сам хотів би знати, «чому йому не начхати на свій рівень обізнаності» [16, с. 586]. Навіть думка про це сповнювала його страхом.

Отже, вже на цей момент увага читача зосереджена на низці текстових елементів, які наближають до останнього етапу сюжету випадковості (мотив зцілення, постійне звернення Джеймі до спогадів минулого або ж видіння Г'ю). Кожен із них сприяє розбудові саспенсу, але головним чинником постає саме варіативність майбутніх подій: усі можливі сценарії не мають онтологічної ієрархії, тож текст виступає простором із безліччю нереалізованих можливостей. Ускладненню схеми покликань у романі сприяє також той факт, що до орбіти Джейкобза залучено дедалі більше персонажів (як от Брі, коханка Джеймі, яка допомагає йому у веденні слідства). У полі зору Джеймі вже чимала кількість самогубств і психічних розладів серед його пацієнтів. Подальші плани преподобного не дають оповідачеві спокою, він наважується на особисту зустріч. Тож, подібно до попередньої, вона відбувається за свідомим задумом самого Джеймі Мортон.

Джейкобз пропонує Джеймі стати асистентом у завершальному експерименті. Та він відмовляється, бо не може «працювати на чоловіка, який мститься скаліченим людям, бо не в силах помститися Богу за те, що вбив його дружину й сина» [16, с. 724]. До 2014 року преподобний знову зникає з поля зору. Сам Джеймі про нього ніколи не забував, щосекунди той «маячив десь на задвірках свідомості» [16, с. 731]. У 2014 році Джеймі було п'ятдесят шість – того року випадок знову перетнув його шлях з Чарльзом.

4.2.4 Впізнання

Найважливішим для сюжету випадковості є його когнітивний компонент. Насамперед він стосується сцени впізнання – того, що ще Арістотель називав «анагнорісом» (від грец. ἀναγνώρισις – впізнання).²⁷ За Данненберг, найважливішими елементами сцени є: перцепція персонажів, які перетинаються, управління саспенсом, часопросторове зображення сцени та наративне пояснення актуалізації випадковості у межах фікційного світу [77].

На початку розділу ми припустили, що етап впізнання у «Відродженні» набуває форми виявлення зв'язків між персонажами. У таких випадках персонажі, які перетинаються, як правило, виявляються пов'язаними не лише волею випадку, але й додатковими зв'язками. Етапи передісторії та перетину свідчать на користь цього твердження. Відносини Джеймі Мортон та Чарльза Джейкобза зумовлені складним мереживом зв'язків, до яких залучено чимало інших персонажів. Зокрема, функції покликання виконують зустріч Кона Мортон з Гектором Цирульником і знайомство Джеймі з Г'ю. Відтак, акцент робиться на множинності відносин. Сцена впізнання у Кінговому творі, як ми вже згодом впевнимось, розбудована поетапно та відповідає тій моделі, яку Мері Брайан Уолш називала «ососянням». Тож, перейдемо до тексту.

Останню звістку від пастора Джеймі Мортон отримав четвертого березня 2014 року. То був лист, а перший імпульс, який виник у свідомості наратора, – подерти його на клапті. Фактично листів виявилось два. За порадою преподобного, першим Джеймі прочитав той, що йшов у додатку: «Я перегорнув сторінку. У голові важко гупало. Уперше за багато років я пошкодував, що я не під кайфом. Під кайфом я зміг би дивитися на підпис, який чекав мене внизу, не відчуваючи бажання закричати» [16, с. 790]. Підпис належав Астрід Содерберг. У листі вона зверталась до Чарльза Джейкобза із проханням зцілити її від раку – про діяльність Джейкобза Астрід дізналась від своєї партнерки Дженні. Преподобний, звичайно, ладен погодитись на

²⁷ Термін запровадив Арістотель у «Поетиці» (XI розділ).

допомогу, за умови, якщо Джеймі стане асистентом під час його завершального експерименту з таємною електрикою.

Тож джокер випав із колоди вчетверте. За словами Чарльза, кінцевий вибір залишався за Джеймі. Втім, у його власній свідомості жодного вибору не існує: він «мусить» погодитись на умови пастора та кращого пояснення своєму рішенню «просто не має». Наближаючись до кульмінаційної частини твору, автор увиразнює провіденційний дискурс. Складається враження, що вибором і рішеннями його персонажів керує зовнішня сила – і не лише Джеймі, але й Астрід, яка зізнається, що було й щось інше, що «**підштовхувало спробувати**» піти на експеримент до Джейкобза. Водночас сюжетна перипетія змушує читача ретроспективно виявляти сюжетні елементи, які б могли спрогнозувати її роль у розв'язці роману. І такі елементи знаходяться.

Зі своєю першою дівчиною Джеймі познайомився тільки-но почав забувати про Чарльза Джейкобза. Разом з Астрід і гуртом «Хромові троянди» Джеймі провів шкільні роки аж до самого випуску. У 1974 році Джейкобз знову з'явився на горизонті. Тоді Джеймі разом із Астрід скористалися давньою порадою пастора вирушити на Вершину Неба споглядати блискавки. Саме у цей час дівчина потрапила в орбіту Джейкобза. Підтвердженням цього є також сцена першого перетину: побачивши на ярмарку старого знайомого, Джеймі мимовільно згадав юнацьке кохання. Інший натяк на присутність Астрід у розв'язці читач отримує незадовго до сцени з листом. Повернувшись до Гарлоу на річницю весілля брата, після виступу з колишніми «Хромовими трояндами» Джеймі знову згадав про неї. Отже, подібно до Кона, Цирульника Гектора та Г'ю, Астрід виконує функцію покликання та мусить забезпечити участь Джеймі у вирішальному експерименті Джейкобза.

Отриманий лист змушує Джеймі осягнути картину подій останніх п'ятдесяти років. «Де саме в Моттоні тебе шукати?» – питає себе Джеймі, «але, як і Джейкобз, лише для годиться» [16, с. 795]. Він сам добре знає, де знайде преподобного. Джеймі усвідомлює, що сама Астрід його «п'ятого персонажа» не цікавила, адже була «лише пішаком», у той час як місце Джеймі «було в задньому ряду». Отож, Джеймі вирушає на зустріч. Джейкобз виконує свою

частину обіцянки та зцілює жінку, але та насправду налякана побаченим у цей момент. За її словами, «там» на Джейкобза чекає зовсім «не та», кого він сподівається побачити. Кожна нова подія підживлює когнітивне бажання читача досягнути остаточний кластер подій. Та цікавість утримує не лише читача, але й самого Джеймі.

Того ж року, 27 липня Джеймі Мортон і Чарльз Джейкобз урешті відкрили скриньку Пандори. Роботу з «таємною електрикою» – всемогутнім джерелом енергії, завершено. Тепер Джейкобз має намір використати масивну хвилю цієї енергії та направити її на смертельно хвору жінку на ім'я Мері Фей. План Джейкобза такий: відродити Мері Фей після клінічної смерті, щоб та розповіла Джейкобзу про потойбічне життя та про те, яка доля спіткала після загибелі його дружину і дитину. Експеримент Джейкобза вдався: «блискавиця розтрощила замок на дверях, які ніхто не мав права відчиняти, і через них пройшла Мати» [16, с. 994]. Саме у цей час Джеймі Мортон врешті розкриває загадку, а сюжет випадковості актуалізує свій завершальний етап – упізнавання. Розглянемо сцену впізнавання у Кінговому творі, звернувшись до промовистого фрагмента:

Я схопив його за руку, і так ми, троє, поєдналися — двоє живих і одна мертва [...] Кімната не розпливлася перед очима, вона ще була на місці, однак я вже бачив, що це ілюзія. Ілюзією був котедж, і Вершина світу, і курорт. **Увесь світ живих був ілюзією.** Те, що я дотепер вважав реальністю, виявилось маскувальною сіткою, тонкою і м'якою, наче стара нейлонова панчоха [16, с. 996].

Зображення замкнутого простору котеджу разом із «порталом» у постаті Мері Фей увиразнює ефект «тривимірності». Проте, головний акцент Кінг робить на перцепцію Джеймі Мортон, адже у цей момент відбувається усвідомлення його пов'язаності з «п'ятим персонажем»: **«Отак, знаєте, ми й накликаємо на себе власне прокляття — не слухаючись голосу, що благає нас зупинитися. Зупинитися, поки ще є для цього час [...] все стало на свої**

місця і я не міг зрозуміти, чому не додумався до цього раніше» [16, с. 984]. Аби відкрити скриньку Пандори, Джейкобзу була необхідна присутність Мері Фей і самого Джеймі Морнтонна. Джеймі був «першою й останньою» дитиною, яку Джейкобз побачив у Гарлоу, першим, хто дізнався про захоплення електрикою, тим, заради кого відбулось перше зцілення. Сам Джейкобз називав його своєю «Альфою й Омегою». Але Мері Фей теж опинилась у пастці не випадково.

Улітку 1985 року подружжя Фей вирушило до Ірландії, незабаром їхня автівка зіштовхнулась з продуктовою вантажівкою. Батьки Мері загинули на місці, вона зазнала важких травм. Утекти від долі їй не вдалось: під час переливання крові Мері заразили інфекційним пріоном. Пізніше Джеймі висновує: «То було майже точне відтворення аварії, що вбила дружину та сина Джейкобза. Тоді я подумав, що він, напевно, це знав. Але тепер я вже менш у цьому впевнений. **Просто іноді лінії наших доль проходять занадто близько**» [16, с. 944]. Свідомо чи ні, «пацієнткою Омега» Мері Фей стала саме завдяки подібності до родини Джейкобза.

Отже, персонажі «Відродження» поєднані між собою як первинними, так і вторинними зв'язками. Розпізнає їх наратор поетапно, починаючи від того моменту, коли дізнається про хворобу Астрід Содерберг. Остаточне розуміння стається у кульмінаційній частині роману. За Данненберг, такий тип сюжету випадковості передбачає наявність «примхливого маніпулятора», прихованого за фасадом випадковості. Якби сили не існували у межах фікційного світу, вони, безперечно, визначили кожний крок Джеймі Мортона та Чарльза Джейкобза.

4.2.5 Наративне пояснення: провіденційний дискурс «Відродження»

Ключовою особливістю сюжетів випадковості є наративне пояснення перетину персонажів. Провіденційний вимір випадковості заявлено вже експозиції твору:

Та іноді в житті з'являється людина, що не вписується в жодну з цих категорій. Це джокер, який вистрибує з колоди через довільні проміжки

часу протягом багатьох років, і частенько — у кризові моменти. У кінематографі таких називають «п'ятими персонажами», або ж ініціаторами змін. Коли він вигулькує у фільмі, ви знаєте, що він там, бо його туди вписав сценарист. **Але хто пише сценарії наших життів? Доля чи випадковість? Я хочу вірити, що останнє. Я хочу цього всім серцем і душою. Коли я думаю про Чарльза Джейкобза — свого «п'ятого персонажа», свого ініціатора змін, свою відплату, — мені нестерпно навіть уявляти, що його присутність у моєму житті була бодай на децицію пов'язана з долею. Бо це б означало, що всім цим жахливим подіям — цим страхіттям — судилося статися. А якщо це так, то не існує ніякого світла, і наша віра в нього — тупа ілюзія. Якщо це так, ми живемо в пітьмі, мов тварини в норі чи мурахи в глибинах мурашника.**

І ми тут не самі [16, с. 6].

Неприйняття Джеймі Мортоном самої думки про те, що його життєвий шлях може бути детермінований неосяжними силами, насамперед умотивоване його страхом перед ними. На відміну від Джеймі, його старий друг Чарльз Джейкобз в існуванні долі сумнівів не має. Роль Джеймі у власному житті Чарльз Джейкобз розглядає саме з точки зору детермінізму, – надто їхні долі «переплетені» і надто часто Джеймі з'являється «в найсприятливіший час». Урешті, він визнає: «...**ти – моє призначення.** Напевно, я зрозумів це одразу ж, як тебе вперше побачив, коли ти на подвір'ї стояв навколішки й бабрився в грязюці [...] А коли ти з'явився в Талсі, переконався остаточно» [16, с. 806].

І хоча виразний релігійний дискурс у романі спонукає читача до роздумів про Бога як причини подій, розв'язка твору розвіює ці припущення. Останні розділи Кінгового «Відродження» зображують Нуль – вимір Хаосу, що чекає на людей після смерті. Туди потрапляє навіть маленький Хвостик Моррі, син Чарльза Джейкобза. Мешканці Нуля навечно поневолені мурашиними істотами та іншими монстрами:

А поганяли людьми мурахоподібні створіння: здебільшого чорні, але траплялися серед них і темно-червоні, барви венозної крові. Коли хтось із людей падав, мурахоподоби стрімко підскакували до них, кусали й буцали головами, поки людина знову не підводилася. Я бачив юнаків і старих жінок. Бачив підлітків з немовлятами на руках. Бачив дітей, що допомагали одне одному йти. І на кожному обличчі захолов один і той самий вираз — невимовного жаху [16, с. 1001].

На написання «Відродження» Кінга надихнули роман Мері Шеллі «Франкенштайн, або Сучасний Прометей» («Frankenstein: or, The Modern Prometheus», 1818), повість Артура Мекена «Великий бог Пан» («The Great God Pan», 1890) та «космічні жахи» Говарда Філіпса Лавкрафта. Ми не будемо зупинятись на інтертекстувальних зв'язках із твором Шеллі та Мекена, оскільки вони не є присутніми для нашого дослідження, проте звернемося до ідей космізму Говарда Лавкрафта – більшою мірою саме вони оприявнюють специфіку провіденційного дискурсу у творі Кінга. Автор добирає цитату Лавкрафта в якості епіграфу до твору, а також згадує його ім'я у присвяті. Однак, подібно до інших творів Кінга («Jerusalem's Lot», «The Mist», «N.», «In the Tall Grass» чи інший проаналізований нами роман «Lisey's Story»), «Відродження» рясніє алюзіями на роботи Кінгового прекурсора.

Найперше про це свідчить світ Нулля, зображений у характерних лавкрафтівських традиціях – для його відкриття персонажі Кінга, подібно до персонажів Лавкрафта, використовують стародавню окультну книгу. Лавкрафтівська концепція космізму виходить з глибокого заперечення теології та пов'язана з не менш глибокою переконаністю письменника у людській нікчемності. Через нікчемність людини безіменна космічна сила (неважливо, чи ідентифікуємо ми її з Богом, чи ні) не має жодної підстави скеровувати Всесвіт на користь людства [51].

Як зазначає Андрій Волинець, у лавкрафтівських творах людина завжди знаходиться в атмосфері страху та «неспокійної присутності», панацеї для його героїв просто не існує: ірраціональна сила «Ло» перетворює їх на жертв

магічного континууму, фантастичних дослідників потойбічного чи навіть «метафізичного» [9]. У цьому сенсі Кінгові персонажі нагадують лавкрафтівських: захоплений електрикою Чарльз Джейкобз після аварії родини присвячує своє життя пошуку «potestas magnum universum», Джеймі Мортон, наляканий ідеєю існування сил, які впливають на його життя, сам сприяє реалізації їхньої волі, абсолютно хаотично до орбіти Джейкобза втягується низка інших персонажів – Астрід Соддерберг, Дженні, її мати, Г'ю, Брі та інші.

Герої Лавкрафта неспроможні персоніфікувати ворожу волю та відчують себе у владі непізнаних сил і енергій, втягнутими у гру невідомих трансформацій, що визнають Хаос вищим проявом людської мудрості [9]. Такий висновок підтверджують зізнання самого Лавкрафта. У листі до свого друга Моріса Мо від 1918 року (також відоме як «A letter on Religion») письменник зазначає:

Ви забуваєте про людський імпульс, який [...] завжди доводив свою реальність і важливість, так само як голод чи жадоба. Немає потреби пояснювати, що я маю на увазі найпростішу, але найбільш піднесену властивість нашого виду – гостру, наполегливу, невгамовну тягу ДО ЗНАННЯ. [...] Я прагну знати, яким є моє життя в масштабах історії – людської, земної, солярної та космічної [...] і, головне, який тип зв'язку між мною та загальною системою – яким чином, через який агент і в якому обсязі очевидні керуючі сили творення діють на мене та керують моїм існуванням. І якщо є які-небудь менш очевидні сили, я хочу їх знати, знати їх відношення до себе [130].

Вільна воля лавкрафтівських героїв є обмеженою, виходячи з декількох чинників. По-перше, йдеться про безсилля перед безмежністю та незбагненністю космічного простору – герої Лавкрафта усвідомлюють, що їхня доля залежить не тільки від їхніх власних вчинків і виборів, але й від тих явищ і істот, чие існування перевершує їхнє власне. По-друге, обмеженість вільної волі пов'язана з обмеженістю людського сприйняття – нерідко у творах Лавкрафта

пошук істини та відкриття правди вимагають від героїв прийняття тих знань, які знаходяться поза межами їхнього розуміння та нерідко руйнують психіку.

Попри те, що фікційний світ Кінгового «Відродження» сповнений Хаосу та в ньому панує ірраціональна сила на кшталт лавкрафтівської «Ло», Кінгове осмислення космізму не позбавляє його героїв вільної волі. І хоча Кінг відкрито наголошує на впливі Лавкрафта на більшість своїх творів, вони – і «Відродження» зокрема – не є проєкцією лавкрафтівської концепції світотворення. Всесвіт Кінга керується власною логікою, яку автор розробляв від самих витоків своєї письменницької кар'єри. Кінгові твори послідовно розгортають космологічну концепцію «Ка» – життєвої сили, яка рухає все живе через часопростір, і тлумачить час як такий, що складається з ланцюжка подій, які постійно зумовлюють одна одну.

«Ка» розуміємо як щось подібне до «призначення» (англ. destiny). Візуально концепцію можна відобразити за допомогою образу «Колеса Фортуни», поширеного у стародавній та середньовічній філософії. Римська богиня Фортуна (у греків – Тіхе) крутить його та таким чином змінює розташування людей на колесі – деякі отримують страждання, а деякі отримують винагороди. Найчастіше Фортуну зображують з пов'язкою на очах, що підкреслює її неупередженість. Образ колеса часто зустрічається у творах Кінга – «Відродження» не є винятком. Так, коли Джеймі Мортон отримує лист від пастора, він на мить замислюється над тим, де ж слід шукати старого знайомого. Тоді в його свідомості лунає думка: **«життя – це колесо, і воно завжди повертається туди, звідки почався його оберт»** [16, с. 798]. Тож, отримавши лист, Джеймі Мортон знає – вирушати треба саме до Козячої Гори, яку шестирічний хлопчик якраз ліпив у мініатюрі, розташовуючи на ній своїх солдатиків і відправляючи їх «на смерть», коли він побачив Джейкобза вперше.

Колесо Фортуни – це також одна з карт Таро, вона є Старшим Арканом у більшості колод. Канадська дослідниця Емілі Оже у статті «Tarot and T.S. Eliot in Stephen King's Dark Tower Novels» (2018) зазначає, що крім цього образу, у творах Кінга є й інші, запозичені з Таро. На нашу думку, варто згадати про шістнадцятий Аркан – Вежу. Цим образом цілком міг надихатися Кінг при

створенні циклу «Темної Вежі» – саме він, як ми незабаром продемонструємо, є ключовим для осмислення концепції випадковості. Крім того, Оже аналізує вплив, який справив на Кінга Томас Стернз Еліот. Еліотівський інтертекст присутній у різних частинах «Вежі», але найбільше його у третій книзі від 1991 року. Власне її назва «The Waste Lands» є алюзією на поему «The Waste Land» (1922). Саме «безплідну землю» має перетнути головний герой «Темної Вежі» Роланд. Як зазначає дослідниця, Еліот звертається до символіки Таро, зокрема, за основу своїх поезій він використовував колоду Райдера-Вейта [39]. Така образність зацікавила і Кінга.

«Темна вежа» є ключем до розуміння більшості Кінгових праць. На тому, що твори Кінга відповідають концепції метафікційної літератури наголошувало чимало дослідників (їхні імена ми вже згадували у теоретичному розділі нашого дослідження). Дійсно, всі вони вкладаються в одну цілісну систему, центральне ядро якої становить цикл «Темної вежі». Повернімося до слів письменника: «Я приходжу до розуміння: світ Роланда насправді містить усі інші створені мною світи» [185]. Саме Темна Вежа втримує нескінчені альтернативні світи Кінга. Натомість «теологія» Роландового світу передбачає існування безособової сили «Ка», яка керує подієвістю у Всесвіті. Тож у метафікціях Кінга випадковості зовсім не випадкові, речі не відбуваються просто так – вони відбуваються тому, що цього хоче Ка.

У «Темній Вежі» Ка постає як «воля Гана» – богоподібної фігури, яка зародилась з Хаосу та створила Всесвіт. Сама Темна Вежа, до якої протягом восьми книг прагнув дістатись Роланд, є живою істотою та фізичним втіленням Гана. Ка спрямовує життя героїв – ключові, нерозривні персонажі утворюють так звані «Ка-Тет» (приклади Ка-Тетів знаходимо у романах «Воно», «Протистояння», «Аутсайдер» та багатьох інших). Водночас Ка – сила не лише безособова, фаталістична та невблаганна, але й аморальна. Вона не пропонує надії, спокути чи воскресіння, – вона не підпорядковується ані силам добра, ані силам зла, вона сама маніпулює обома у власних інтересах. Тож Ка відтворює ідею про дійстичний Всесвіт, за зразком міркувань англійського філософа та християнського апологета Вільяма Пейлі, який запропонував відому аналогію

Бога як годинникаря: далекий Творець і Першорухій запусив Всесвіт, привів його в рух і пішов далі.

Роман «Відродження», хоча й імпліцитно, продовжує розвивати цю концепцію. Постійні перетини Джеймі та Джейкобза зумовлені, як і залученість у них інших персонажів, дією безособової сили Ка. Цим також пояснюємо низку інших збігів у тексті – наприклад, у ключових для сюжету моментах неодноразово фігурує Козяча Гора (там Джеймовому брату «врізали по горлу Лижною Палицею Долі», туди Джеймі вирушив з Астрід споглядати блискавки, туди ж він повернувся заради проведення останнього експерименту). Крім того, найвизначніші події сюжету припадають на жовтень (перша зустріч Джеймі з преподобним, загибель Патті та Моррі Джейкобзів, перетин персонажів тощо). Тож, Джеймі має рацію, коли висновує, що життя – це колесо, яке дійсно повертається туди, «звідки почався його оберт». Про взаємопов'язаність роману з циклом «Темної Вежі» свідчить також зображений світ Нулля, зокрема, гігантська мурахоподібна істота «Мати». Перша асоціація, яка виникне у постійного читача Кінга, – це Пеннівайз з роману «Воно» («It», 1986), який також присутній у книгах «Темної Вежі». Подібно до Пеннівайза, Мати Нулля – стародавня сутність, яка перевершує всіх мешканців Землі та походить з макровсесвіту; цілком можливо, що вона навіть є його черговим втіленням.

Тож у Кінговому всесвіті є місце для долі, а випадок – лише один з інструментів її дії. Однак, це не та доля, яку можна сприймати з оптимізмом. У Кінга кожна подія дійсно трапляється з причини, але його «теологія» не стає панацеєю для людства. Ка не турбується про захист світу, може як допомогти, так і завдати шкоди, служить хорошим людям не більше, аніж поганим. Єдина мета Ка – підтримувати життя у русі та давати колесу новий оберт.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

Кінгове «Відродження» відповідає трьохетапній структурі сюжету випадковості – передісторією персонажів, які перетинаються, власне перетином, комплексною сценою впізнавання. Розгортаючи сюжет твору, Кінг задіює внутрішньодієгетичні стратегії, які дозволяють приховати авторську гру та спрямувати свідомість читача у бік онтологічного рівня фікційного світу – домінуючою серед них є концепція т.зв. «покликань». Ці стратегії переконують читача в існуванні прихованих причинно-наслідкових зв'язків у тексті та викликають бажання їх відшукати, тим самим роблячи художній простір більш переконливим і створюючи територію для читацького «занурення». У цьому контексті фрейм сюжету випадковості виявляється особливо актуальним для гору, оскільки реалізує потенціал афективності.

Специфіка обраного Кінгом сюжетного фрейму водночас оприявнюється на онтологічному рівні. Провіденційний дискурс у «Відродженні» залишається наскрізним – якщо в експозиції роману проблематика існування долі представлена у релігійному річищі та пов'язана з питанням теодицеї, то розв'язка твору свідчить про комплексне осмислення автором взаємозв'язку концепцій випадковості та долі/детермінізму. У художньому світі «Відродження» виокремлено три типи детермінізму – соціальний, космологічний і метафікційний. Космологічний тип детермінізму у творі частково продиктований традицією жанру (лавкрафт'янськими жахами). Подібно до героїв Лавкрафта, Кінговий Чарльз Джейкобз намагається викрити секрети світобудови, але врешті дізнається правду, яку нездатний прийняти. Герої Лавкрафта неспроможні досягнути Хаос великого та незрозумілого космосу, те саме відбувається з Чарльзом Джейкобзом – після побаченого життя йому скорочує інсульт.

Водночас Кінгове осмислення космізму відрізняється від лавкрафт'янського. Крім того, космологічний детермінізм автора тісно переплетений із детермінізмом метафікційним, оскільки наративний світ «Відродження» підпорядковується законам попередніх творів циклу «Темної

Вежі». Маніпулятором подій у романі виступає безособова аморальна сила «Ка», єдина мета якої – підтримувати рух всього. Втім, «Відродження» доводить, що попри фаталістичний характер Ка, персонажі не позбавлені права реалізувати вільну волю. Навпаки – Ка продовжує свій рух лише за умови їхньої згоди. Попри об'єктивне розуміння небезпеки, герої продовжують рухатися вперед. Такою є поведінка Джеймі Мортонна, який намагається заглибитись у таємниці пастора, попри те, що розуміє, наскільки небезпечними вони є. Врешті, те що мотивує Джеймі, – людська цікавість і прагнення досягнути сузір'я подій власного життя.

Хоча в експозиції твору Джеймі здається, що він врешті спромігся віднайти сенс численних збігів обставин, єдине, що насправді зміг зрозуміти, – це точки перетину власної долі з долею Чарльза Джейкобза. Їхня кінцева мета залишилась для Джеймі таємницею, оскільки сила, яка спричинила до їхньої появи, не має жодної конкретної мотивації. Природу випадковості у Кінга необхідно досліджувати в комплексі з іншими творами. Водночас, попри те, що більшість з них функціонує у парадигмі, заданій у «Темній Вежі», є і чимало відмінностей. Щонайменше, у світі Нулля серед загиблих Джеймі побачив лише родину Джейкобза – у Нуллі не було ані його загиблої сестри, ані брата, ані матері. Цілком можливо, що після смерті вони потрапили в геть інший вимір, можливо навіть, що на таку долю свою родину прирекли саме дії Джейкобза (повертаючись до висновку «Історії Лізі» – багато з того, що ми бачимо, залежить від нашої віри). Врешті-решт Кінг залишає свого постійного читача у роздумах – як зазвичай, він утримується від підбиття конкретних підсумків, адже попри розв'язку, роман не має на меті переконати читача у доцільності екзистенційного нігілізму.

ВИСНОВКИ

Початок становлення горор-студій припадає на 1940-і роки, кінгівських студій як їхнього складника – на 1970-і. Протягом цього часу рецепція горору та прози Стівена Кінга зосібна постійно змінюється, оновлюючи методологію аналізу та інтерпретаційні фрейми, тож першим етапом нашої роботи стало окреслення контекстуального поля дослідження. Ми звернулись до літературознавчого осмислення Кінгового горору 1980-2020-х років, зосередившись на тих працях, які дозволили простежити траєкторію розвитку кінгівських студій.

Вважаємо, що перегляду надалі потребує базова термінологія жанру. Відтак, першим завданням, яке ми поставили перед собою, було уточнення дефініції горору. З опертям на праці дослідників жанру, у роботі виснувано тезу, що горор – це жанр, який актуалізує у свідомості читача цілий спектр емоцій, пов'язаний зі страхом і жахом. Його головною метою є реалізація афективної функції. Вважаємо, відмінність горору від споріднених жанрів (темного фентезі, готичних історій та ін.) полягає у конструюванні в його текстовій тканині атмосфери фантастичної непевності. Горор сугестує дуалізм раціонального та ірраціонального тлумачення подій і, попри часту наявність фантастичних елементів, утримує онтологічний зв'язок фікційного світу з дійсністю. Горор переважно є алегоричним і символічним.

Було виокремлено такі формальні та художні константи горору: впізнаваність текстових елементів, як-от персонажів, образів, локусів; «перемикання» між різними просторами/світами; часту зміну темпоральних координат і відсутність чіткої каузальності подій (флешбеки та антиципація); зображення тілесних станів персонажів; настанову на взаємодію з читачем. Разом з тим вважаємо, що визначення більш-менш стійких моделей функціонування горору потребує поглиблення розуміння варіативності субжанрів літературного горору.

При виборі творів для аналізу ключовим критерієм була їхня репрезентативність відповідно до тематики, використання характерних,

формальних прийомів, художніх засобів на різних етапах творчості письменника. Крім того, обрані твори репрезентують доречність домінуючих у студіях методологій, але водночас відкривають нові горизонти для літературознавчого аналізу та оприявлення стратегій інтелектуалізації жанру. Об'єктом дослідження стали мала та велика проза письменника 1974-2022 років. Зауважимо, що за необхідності основну лінію викладу було доповнено міркуваннями та узагальненнями автора щодо природи горору.

Маємо підстави стверджувати, що одним із найдієвіших і найупізнаваніших інструментаріїв Кінгової поетики є моделювання художнього часопростору. Саме дослідженню часопросторових характеристик присвячено Розділ II. На прикладі оповідання «Бібліотечний поліцейський» («The Library Policeman», 1990) ми дослідили гетеротопні властивості Кінгових локусів. Висновуємо, що звернення до простору гетеротопії є продуктивним принагідно до горору з низки причин. По-перше, гетеротопні локуси дозволяють утримати зв'язок між реальним світом читача і світом художнього твору – цей фактор сприяє реалізації афективної властивості горору. По-друге, гетеротопії резонують із простором свідомості і пам'яті персонажів, що наснажує взаємодію з читачем у психологічній площині. По-третє, концепція гетеротопії виявляється актуальною принагідно до метафікційних властивостей горору та тісно пов'язана зі складним мереживом інтертекстуальних зв'язків – це створює додаткові можливості для дискурсивного простору.

На прикладі роману «Історія Лізі» («Lisey's Story», 2006) було апробовано концепцію так званого «horror temporis», яку розвинув британський літературознавець Бенджамін Нойс на основі ідей Г. Ф. Лавкрафта. Здійснена аналітика дозволяє стверджувати, що категорія темпоральності може бути рушієм сюжетів жахів – подібно до гетеротопних локусів, акцентування на темпоральних ознаках скеровує увагу читача до внутрішньої перцепції протагоністів, оприявнює закладені у текстах психологічні смисли. Кінг увиразнює темпоральні елементи нерівністю текстової структури і насиченням тексту наскрізними елементами – фракталами, які розгортаються протягом твору, генеруючи нові читацькі антиципації. Крім того, висновуємо, що важливе

значення у моделюванні темпоральності у горор-творах автора має розлогий інтертекст. У романі «Історія Лізі» Кінг звертається до ідей Девіда Герберта Лоуренса, Анрі Бергсона та Хорхе Луїса Борхеса. Подібно до них, Кінг осмислює час як континуум, який охоплює всі переживання, події та досвіди та осмислюється завдяки емоційному сприйняттю.

В осерді аналітики Розділу III – практики апропріації Стівеном Кінгом літературної традиції горору. Так, на прикладі оповідання «Чоловік у чорному костюмі» («The Man in the Black Suit», 1994) ми дослідили конвергенції Кінгового горору та казки – і хоча аналізоване оповідання скеровує до поетики казки лише імпліцитно, формальний рівень організації твору, ключові сюжетні компоненти, а також символічний рівень оповідання розвиваються у заданому казкою фреймі. Водночас вважаємо, що ключем до розуміння закладених автором смислів є готорнівський інтертекст, який простежується як у конфігурації персонажів та сюжетних запозиченнях, так і в смисловій площині – в усвідомленні оманливості, ілюзорності людської впевненості у тому, чим є добро і зло та в розпізнанні Іншого в собі.

На прикладі оповідання «Чоловік, який любив квіти» («The Man Who Loved Flowers», 1977) було продемонстровано модифікації готичного мотиву перевертня доведено адаптивність та життєздатність готичної образності у сучасному горорі. Окрім символіко-тематичного рівня, який передбачає психологічну двоїстість модифікованого на серійного вбивцю перевертня, було виокремлено низку подібностей на художньому рівні твору (зображення протагоніста крізь перцептивну призму інших персонажів, циклічність оповіді та ін.). Вважаємо, що актуалізація готичної образності та пов'язаних з нею дискурсів, а також їхня подальша трансформація відповідно до вимог сучасності є однією з домінантних рис поетики Кінгового горору. Зазначимо також, що аналітику доповнило з'ясування інтертексту оповідання, а саме – алузії на «Психо» Роберта Блоха та однойменну екранізацію Альфреда Гічкока, пов'язавши образ серійного вбивці з архетипом Іншого та ідеєю аполлонівського та діонісійського начал.

Врешті, у Розділі IV, досліджуючи функціональність випадковості у провіденціальному дискурсі роману «Відродження» («Revival», 2014), було окреслено місце Кінга у традиції власне лавкрафтівських жахів. І хоча наслідування Лавкрафта простежуються не лише в образності твору, але й мотиві космологічного детермінізму, Кінгове осмислення космізму базується насамперед на логіці функціонування його власного фікційного мультивсесвіту, а саме – дії безособної аморальної сили «Ка». Відзначаємо трьохетапну структуру сюжету випадковості – передісторія персонажів, які перетинаються, власне перетин та впізнавання. Розгортаючи сюжет випадковості, Кінг задіює внутрішньодієгетичні стратегії, які спрямовують свідомість читача у бік онтологічного рівня фікційного світу та створюють простір для читацького «занурення». Крім того, специфіка обраного сюжетного фрейму оприявнюється на онтологічному рівні твору, оскільки наскрізним у романі є провіденційний дискурс.

Підсумовуючи результати проведеного дослідження, серед характерних художньо-стильових особливостей Кінгової прози виокремлюємо такі: вживання простих речень, причому зв'язок між ними підтримується не так граматичними, як семантичними засобами та повторюваністю текстових елементів; відтворення розмовної мови; лаконізм, еліптичність і фрагментарність оповіді; моделювання метафоричних та алегоричних конструкцій; численні прояви тілесності (цьому зосібна сприяє перцептивна призма оповідача); особливе значення художньої деталі; графічні елементи.

Іншими домінантними рисами поетики Кінгового горору є:

1. Специфіка часопростору: актуальною принагідно до Кінгових жахів є концепція гетеротопії, адже як основне місце розгортання сюжетних подій автор обирає буденні локуси, які оприявнюють низку незвичних властивостей. Кінг часто експериментує з часовими аномаліями, у творах відсутня чітка каузальність подій, натомість їх характеризує текстова фрактальність – завдяки цьому письменник посилює афективність творів, генерує прагнення читача відшукати наративну граматику творів, логіку моделювання сюжетних схем, правила їхнього застосування й комбінування.

2. Складне мереживо інтертекстуальних зв'язків: горори Кінга не поривають зв'язків із літературною традицією жанру, письменник активно звертається до фольклорної та готичної образності (варто наголосити на питомо американському ландшафті переписування європейських готичних поетикальних формул), а також доробку попередників – М. Шеллі, А. Мекена, Г. Ф. Лавкрафта, Р. Блоха та інших. Тексти Кінга прагнуть інтертекстуального позиціонування самих себе, оскільки використання легко пізнаваних елементів створює простір для інтертекстуальної «гри» з читачем, а разом його «занурення» у текст.

3. Інтелектуалізація прози: додаткові можливості для дискурсивного простору та подальшої інтелектуалізації жанру створюють покликання на канонічні для сучасного літературознавстві імена – Н. Готорна, Т. С. Еліота, Р. Л. Стівенсона, Д. Г. Лоуренса, А. Бергсона та інших.

4. Метафікційність прози: окремих персонажів можна зустріти у низці творів, написаних на різних етапах творчої кар'єри; сюжетні перипетії текстів перегукуються між собою; фікційний простір більшості творів підпорядковується «теології», розробленій у всесвіті «Темної вежі»; у творах присутні згадки про Кінга. Така властивість творів насамперед відображає настанову на взаємодію з постійним читачем та увиразнює авторський голос у тексті, а отже – спонукає до розкодування підтекстів.

5. Складний комплекс внутрішньодієгетичних стратегій: розгортаючи сюжети творів, автор намагається приховати авторську гру та спрямувати свідомість читача у бік онтологічного рівня фікційного світу. Насамперед йдеться про застосовування стратегії «фракталів», схеми «покликань», а також формальний і графічний рівень організації тексту. Ці стратегії викликають у читача бажання їх відшукати, тим самим створюючи своєрідну ритміку твору.

6. Алегоричність і символічність: твори Кінга порушують соціальні, філософські і моральні теми, а художня образність залучає читача у дискурси стосовно інакшості, самоконтролю, віри, вільної волі, дихотомії людського-тваринного, свідомого-несвідомого та інших.

7. Психологізація: горори апелюють до загально людського досвіду, страхів (дитячих травм, пережитого насильства, втрати близьких, зневіри), звертаються до проблем пам'яті та ідентичності.

8. Звернення до проблем сучасності: фікційний світу горорів тісно пов'язаний із реаліями суспільного життя. Характерною є апеляція до культурних страхів. Оприявлення закладених смислів потребує знання політичного, економічного та історичного контекстів. Кінг позиціонує себе як автора, який бере участь у сучасних соціальних дискурсах. Кінговий горор має певні культурні функції.

9. Ефект фантастичної непевності: невизначеність, амбівалентність і недомовленість оповіді відповідають засадам «фантастичної непевності», характерної для творів Х. Л. Борхеса. Наслідуючи Борхеса, автор використовує елементи суперечності, розташовує їх у сфері парадоксального та наділяє багатозначністю, дозволяючи різним інтерпретаціям співіснувати поруч.

10. Моральна настанова: Кінгові жахи спонукають позбутися схильності до надмірного аналізу та бачити речі в чорному та білому кольорах. Тож більшість творів містять імпліцитну моральну настанову – вміти брати на себе відповідальність і демонструвати твердість моральної позиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анненкова О. Англійські острови Джуліана Барнса як гетеротопії. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2019. Вип. 28. С. 90–103.
2. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика. Київ : Київ. ун-т, 2010. 180 с.
3. Божко О. С. Лінгвальна репрезентація атмосфери саспенс в англійських художніх творах жанру хоррор. : дис. ... канд. філол. наук. Херсон, 2017. 381 с.
4. Борзова М. О. Гетеротопія художнього простору у горорі. *Література та культура Полісся*. 2023. Т. 109, № 23. С. 209–219.
5. Борзова М. О. У драговині визначень та змін, які невтомно множаться як цвіль у “Будинку Ашерів”: атрибутивні ознаки горор-жанру. *Вісник Київського національного університету. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2023. Т. 1, № 33. С. 16–23.
6. Борзова М. О. Horror temporis: фантастична непевність часу. *Сучасні літературознавчі студії*. 2023. № 20. С. 7–16.
7. Бутиріна М. Даркнет: метафоричні й фактологічні наративи електронного фронтиру. *Медіанаративи*. Дніпро, 2022. С. 102–114.
8. Вовк О. Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2016. Т. 1, № 24. С. 84–87.
9. Волинець А. Міфологема хаосу в творчості Говарда Філіпа Лавкрафта. *Гілея: науковий вісник*. 2019. Т. 151, № 12. С. 32–35.
10. Головнінова-Коппа О. О. Лексичні засоби створення страху та збереження їх під час перекладу. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Перекладознавство та міжкультурна комунікація*. 2018. № 2. С. 87–91.

- 11.Гудманян А. Г. Генези та жанрові особливості літератури жахів з позицій сучасної науки про переклад. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2017. № 36. С. 12–17.
- 12.Євтушенко Н. І. Відтворення безеквівалентних граматичних одиниць як перекладацька проблема (на матеріалі перекладу роману С. Кінга «It»). *Науковий вісник ДДПУ імені Івана Франка. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. 2021. № 14. С. 53–57.
- 13.Зубрицька М. *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
- 14.Казьміна Н. О. Трансформація історії в романі С. Кінга "Буря сторіччя". *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2008. № 2. С. 96–99.
- 15.Кіляров М. Розчленування, канібалізм і збочення: про що не розповідають осучаснені казки. *Бабай*. URL: <https://www.babai.co.ua/articles/rozchlenuvannya-kanibalizm-i-zbochennya> (дата звернення: 25.01.2024).
- 16.Кінг С. *Відродження*. Харків : КСД, 2014. 416 с.
- 17.Кінг С. *Історія Лізі*. Харків : КСД, 2021. 624 с.
- 18.Коваленко Д. *Моделювання образів часопростору в сучасному українському романі : дис. ... канд. філол. наук*. Київ, 2018. 215 с.
- 19.Копистянська Н. Час / художній час: до питання про історію поняття і терміна. *Вісник Львів. ун-ту*. 2008. Т. 1, № 44. С. 219–229. URL: https://lingua.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/nonna_articles.pdf (дата звернення: 05.02.2024).
- 20.Костенко Г. Дискурс постколоніалізму у сучасній українській культурі: теоретичні засади та філософські перспективи зростання особистості та нації. *European philosophical and historical discourse*. 2022. Т. 8, № 1. С. 65–71.
- 21.Левченко А., Іваницька Н. Особливості відтворення літератури жаху в сучасних умовах перекладу. URL: <http://www.vtei.com.ua/doc/16.10.2015/66/6.23.pdf> (дата звернення: 23.01.2024).

22. Мусій В. Пригоди героя «Дольчевіти» Р. Малиновського у просторі гетеротопії. *Sultanivski Chytannia*. 2022. № 11. С. 76–84.
23. Олейнікова Г. О. Особливості фрактальної організації темпоральної перспективи у творах науково-фантастичного жанру. *«Львівський філологічний часопис»*. 2019. № 6. С. 157–162.
24. Павлів А. П. Теорія імпульсів в урбаністичному розвитку великого міста : дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2019. 427 с.
25. Раті А. О. Жанрові особливості англomовної літератури жахів та їх відтворення українською мовою : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Херсон, 2016. 27 с.
26. Семків Р. Уроки Короля Жахів: Як писати горор? Київ : Пабулум, 2020. 184 с.
27. Трофименко А. Жанрові особливості літератури жахів. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2021. № 17. С. 72–80.
28. Фролова І. Є. Відтворення реалій роману С. Кінга "Країна розваг" в українському та російському перекладах. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2019. № 90. С. 75–80.
29. Фуко М. Археологія знання. Київ : Основи, 2003. 329 с. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi72/0052345.pdf> (дата звернення: 26.01.2024).
30. Черевченко О. М. Сильові домінанти роману Стівена Кінга "Зелена миля". *Всесвітня література в школах України: щомісячний науково-методичний журнал*. 2017. № 6. С. 55–62.
31. Чумак Г. В. Особливості відтворення американських реалій в українських перекладах Стівена Кінга. *Studia methodologica*. 2013. № 35. С. 197–200.
32. Яусс Г. Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/38340443.pdf> (дата звернення: 05.02.2024).
33. Ahmad A. *Bordering On Fear: A Comparative Literary Study of Horror Fiction* : Ph.D. thesis. Ottawa, 2010. 393 p.

34. Allen G. *Intertextuality*. New York : Routledge, 2000. 256 p.
35. Anderson J. A. *Excavating Stephen King: A Darwinist Hermeneutic Study of the Fiction*. Minneapolis : Lexington Books/Fortress Academic, 2020. 260 p.
36. Anderson J. A. *Linguistics of Stephen King: Layered Language and Meaning in the Fiction*. Jefferson : McFarland & Company, Incorporated Publishers, 2017. 252 p.
37. Apple TV. *Lisey's Story – Stephen King: In His Own Words*, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h-V49iw3uzs> (last accessed: 26.01.2024).
38. Auerbach N. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago : University of Chicago Press, 1995. 240 p.
39. Auger E. Tarot and T.S. Eliot in Stephen King's Dark Tower Novels. *Mythlore*. 2018. Vol. 36, no. 2. P. 185–214.
40. Badley L. *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*. Westport : ABC-CLIO, LLC, 1996. 185 p.
41. Baldick C. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford : Oxford University Press, 2015. 392 p.
42. Barrette E. Elements of Aversion: What Makes Horror Horrifying?. URL: <https://web.archive.org/web/20130228210354/http://horror.fictionfactor.com/articles/aversion.html> (last accessed: 26.01.2024).
43. Bell M. Stephen King's "Fairy Tale": A Portal to a Fantasy Kingdom. *New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2022/09/01/books/review/stephen-king-fairy-tale.html> (last accessed: 25.01.2024).
44. Bergeron R. Notorious Killers of the 1970s. *CNN*. URL: <https://edition.cnn.com/2015/07/08/entertainment/the-seventies-the-decades-worst-killers/index.html> (last accessed: 25.01.2024).
45. Bergson H. *Dreams*. 1896. URL: <https://www.gutenberg.org/files/20842/20842-h/20842-h.htm> (last accessed: 26.01.2024).
46. Bergson H. *Matter and Memory*. 1896. URL: https://www.reasoned.org/dir/lit/matter_and_memory.pdf (last accessed: 26.01.2024).

47. Bergson H. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London : G. Allen & Company, Ltd.; New York, The Macmillan company, 1959. 252 p. URL: <https://chilonas.files.wordpress.com/2018/11/time-and-free-will-bergson.pdf> (last accessed: 26.01.2024).
48. Bettelheim B. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York : Vintage, 2010. 343 p.
49. Blouin M. J. *Stephen King and American Politics*. Cardiff : University of Wales Press, 2021. 256 p.
50. Blue T. *The Unseen King*. Mercer Island, WA : 1998. 200 p.
51. Bolton K. R. The Influence of H. P. Lovecraft on Occultism. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. 2011. No. 9. P. 2–21.
52. Borges J. A. New Refutation of Time. URL: <https://gwern.net/doc/borges/1947-borges-anewrefutationoftime.pdf> (last accessed: 26.01.2024).
53. Borges es un autor que le causa estupor a Stephen King. *El Telégrafo*. URL: https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/borges-es-un-autor-que-le-causa-estupor-a-stephen-king#google_vignette (date of access: 27.01.2024).
54. Borges J. L. *El Jardín de Senderos que se Bifurcan*. Buenos Aires : SUR, 1942. 124 p.
55. Borges J. L. *La Biblioteca de Babel*. Buenos Aires : Emece Editores, 2000. 146 p.
56. Borzova M. Likantropia w horrorze Stephen Kinga. *Perspektywy Pionowoczesności*. 2023. T. 13. C. 309–334.
57. Buday M. *Demystification of Stephen King's Fiction in the Context of Postmodernism*. Presov : University of Presov, 2015. 115 p.
58. Burger A. *Teaching Stephen King: Horror, the Supernatural, and New Approaches to Literature*. London : Palgrave Macmillan, 2016. 211 p.
59. Cardin M. *Horror Literature Through History: An Encyclopedia of the Stories That Speak to Our Deepest Fears [2 Volumes]*. Santa Barbara : ABC-CLIO, LLC, 2017. 1072 p.

60. Carroll N. *Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York : Routledge, 2003. 272 p.
61. CBS Sunday Morning. Stephen King on "Lisey's Story", writing process, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LiW9IvteK10> (last accessed: 26.01.2024).
62. Chantal B. d. C. *Curse of the Werewolf: Fantasy, Horror and the Beast Within*. London : I. B. Tauris & Company, 2006. 240 p.
63. Chesterton G. K. Fairy Tales. *The Chesterton Review*. 1987. Vol. 13, no 1. P. 11. URL: <https://www.excellence-in-literature.com/fairy-tales-essay-by-g-k-chesterton/> (last accessed: 25.01.2024).
64. Clasen M. Evolutionary Study of Horror Literature. *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. London : Palgrave Macmillan, 2018. P. 355–363.
65. Clasen M. Why the World Is a Better Place with Stephen King in It: An Evolutionary Perspective. *Evolutionary Perspectives on Imaginative Culture*. Cham, 2020. P. 325–341. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-46190-4_17 (last accessed: 23.01.2024).
66. Coincidence. *Online Etymology Dictionary*. URL: <https://www.etymonline.com/word/coincidence> (last accessed: 25.01.2024).
67. Collings M. R. *Scaring us to Death: The Impact of Stephen King on Popular Culture*. 2nd ed. San Bernardino, Calif : Borgo Press, 1997. 168 p.
68. Collings M. R. *The Many Facets of Stephen King*. San Bernardino, Calif : Borgo Press, 1985. 190 p.
69. Collings M. R. *The Shorter Works of Stephen King*. Mercer Island, Wash : Starmont House, 1985. 202 p.
70. Collings M. R. *The Stephen King Phenomenon*. San Bernardino, Calif : Borgo Press, 1987. 144 p.
71. Copper B. *The Werewolf: In Legend, Fact & Art*. New York : St. Martin's Press, 1977. 240 p.
72. Cowan D. E. *America's Dark Theologian: The Religious Imagination of Stephen King*. New York : NYU Press, 2018. 243 p.

73. Cuddon J. A. *The Penguin Book of Horror Stories*. London : Bloomsbury Books, 1999. 608 c.
74. Cuddon J. A. *The Penguin Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory*. London : Penguin, 2014. 784 p.
75. Curto G. Chaos and Borges: a Map of Infinite Bifurcations. *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*. 2017. № 7. P. 33–47.
76. Danesi M. "Dexter Syndrome": The Serial Killer in Popular Culture. Pieterlen : Lang Publishing, Incorporated, Peter, 2016. 138 p.
77. Dannenberg H. P. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2008. 304 p.
78. Davis J. *Stephen King's America*. Bowling Green : Bowling Green University Popular Press, 1994. 183 p.
79. Dixon W. W. The Ghost of Frankenstein: The Monster in the Digital Age. *Quarterly Review of Film and Video*. 2017. Vol. 34, no. 6. P. 509–519.
80. Doris J. M., Allhoff F., Waller S. *Serial Killers – Philosophy for Everyone: Being and Killing*. New York : Wiley & Sons, 2011. 248 p.
81. Dupuy J. *Stephen King: Le Mal Nécessaire / Stephen King: A Necessary Evil*. France : Brainworks, Rockyrama, CNC, 2020.
82. Fabrizi M. A. *Horror Literature and Dark Fantasy: Challenging Genres*. Leiden : BRILL, 2018. 200 p.
83. Fitzsimmons P. Turning Dark Pages and Transacting with the Inner Self: Adolescents' Perspectives of Reading Horror Texts. *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. Cham: Palgrave, 2018. P. 101–112.
84. Flood A. Stephen King: "Religion is a dangerous tool ... but I choose to believe God exists". *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/books/2014/oct/29/stephen-king-religion-dangerous-god-exists> (last accessed: 25.01.2024).
85. Foucault M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York : Vintage Books, 1979. 333 p. URL: <https://monoskop.org/images/4/43/>

- Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf (date of access: 27.01.2024).
- 86.Foucault M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> (date of access: 27.01.2024).
- 87.Foucault M. The Archaeology of Knowledge. New York : Pantheon Books, 1972. 245 p. URL: https://monoskop.org/images/9/90/Foucault_Michel_Archaeology_of_Knowledge.pdf (date of access: 27.01.2024).
- 88.Foucault M. The order of things: An Archaeology of Human Sciences. New York : Vintage Books, 1973. 387 p. URL: https://monoskop.org/images/a/a2/Foucault_Michel_The_Order_of_Things_1994.pdf (date of access: 27.01.2024).
- 89.Franklin R. Stephen King and I. *Washington Diarist*. URL: <https://newrepublic.com/article/114926/ruth-franklin-stephen-king> (last accessed: 25.01.2024).
- 90.Franz M.-L. V. Individuation in Fairy Tales (C. G. Jung Foundation Books). Boulder : Shambhala, 2001. 240 p.
- 91.Gelder K. Horror Reader. Abington : Routledge, 2000. 428 p.
- 92.Genette G. Figures of literary discourse. New York : Columbia University Press, 1982. 303 p.
- 93.George S., Hughes B. Introduction: Werewolves and Wildness. *Gothic Studies*. 2019. Vol. 21, no. 1. P. 1–9.
- 94.Grixti J. Consuming Cannibals: Psychopathic Killers as Archetypes and Cultural Icons. *The Journal of American Culture*. 1995. Vol. 18, no. 1. P. 87–96.
- 95.Hansen T. Diabolical Dreaming in Stephen King's "The Man in the Black Suit". *The Midwest quarterly*. 2004. Vol. 45, No. 3. P. 290–303.
- 96.Hartwell D. G. The Dark Descent: The Evolution Of Horror. New York : TOR, 1987. 1011 p.
- 97.Has-Tokarz A. Horror w Literaturze Współczesnej i Filmie. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011. 493 s.

- 98.Hawthorne N. Young Goodman Brown. Mankato, MN, USA : Creative Education, 1993. 40 p.
- 99.Herman J. The Aftermath of Violence: Trauma and Recovery. *Transforming Terror*. Berkeley, 2019. P. 69–76.
- 100.Hills M. The Pleasures of Horror. New York : Continuum, 2005. 250 p.
- 101.Horror Writers Association. URL: <https://horror.org> (last accessed: 23.01.2024).
- 102.Hubner L. Fairytale and Gothic Horror: Uncanny Transformations in Film. London : Palgrave Macmillan, 2018. 206 p.
- 103.Imagining the Worst: Stephen King and the Representation of Women (Contributions to the Study of Popular Culture) / ed.: K. M. Lant, T. Thompson. Westport : Greenwood Press, 1998. 216 p.
- 104.Infante I. Abominable Mirrors: On the "Macabre" Hyperfictions of Jorge Luis Borges. *Variaciones Borges*. 2001. № 12. P. 193-232.
- 105.Iser W. Range of Interpretation. New York : Columbia University Press, 2001. 280 p.
- 106.Iser W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1980. 224 p.
- 107.Jenkins P. Using murder: The Social Construction of Serial Homicide. New York : A. de Gruyter, 1994. 262 p.
- 108.John M. Werewolves, Wolves and the Gothic. Cardiff: : University of Wales Press, 2017. 304 p.
- 109.Jones M. R. Replacing People and Reinforcing Family in Stephen King's "The Man in the Black Suit". *Revenant*. 2015. № 1. P. 23–34. URL: <https://www.revenantjournal.com/contents/replacing-people-and-reinforcing-family-in-stephen-kings-the-man-in-the-black-suit-2/> (last accessed: 25.01.2024).
- 110.Joshi S. T. The Modern Weird Tale. Jefferson, N.C : McFarland, 2001. 278 p.
- 111.Joshi S. T. The Weird Tale. Rockville : Wildside Press, 2003. 308 p.

112. Joshi S. T. *Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction* [Volume I]. New York : PS Publishing, 2012. 357 p.
113. Jung C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. New York : Routledge, 1991. 480 p.
114. King S. 1408. URL: http://www.stjohns-chs.org/english/gbrillante_courses/1408.pdf (date of access: 27.01.2024).
115. King S. *Danse Macabre*. New York : Gallery, 2010. 459 p.
116. King S. Introduction. *Salem's Lot*. New York, 1999. P. 15–22.
117. King S. *The Girl Who Loved Tom Gordon*. New York, USA : Pocket Books, 2000. 264 p.
118. King S. *The Library Policeman*. URL: https://cdn.preterhuman.net/texts/literature/books_by_title/N%20-%20S/Stephen_King/Stephen%20King%20-%20Four%20Past%20Midnight%20-%205%20-%20The%20Library%20Policeman.html (last accessed: 26.01.2024).
119. King S. *The Man in the Black Suit*. 1994. URL: <https://jimkristofic.files.wordpress.com/2016/08/man-in-the-black-suit.pdf> (last accessed: 25.01.2024).
120. King S. *The Man Who Loved Flowers*. 1977. URL: <http://gwwest.pbworks.com/w/file/fetch/93103065/Stephen%20King%20-%20N%20i%20g%20h%20t%20-%20S%20h%20i%20f%20t%20-%20The%20Man%20Who%20Loved%20Flowers.pdf> (last accessed: 25.01.2024).
121. King S. *Why We Crave Horror Movie*. 1994. URL: <https://faculty.uml.edu/bmarshall/lowell/whywecravehorormovies.pdf> (last accessed: 25.01.2024).
122. *Kingdom of Fear: The World of Stephen King* / ed.: T. Underwood, C. Miller. Sevenoaks : New English Library, 1987. 283 p.
123. Laine S. In "Fairy Tale", Stephen King Riffs on the Classic Hero's Quest. URL: <https://www.csmonitor.com/Books/Book-Reviews/2022/0906/In-Fairy-Tale-Stephen-King-riffs-on-the-classic-hero-s-quest> (last accessed: 25.01.2024).

- 124.Landais C. Stephen King as a Postmodern Author. New York : Peter Lang, 2012. 105 p.
- 125.Lawrence D. Fantasia of the Unconscious. 1992. URL: <https://freeclassicbooks.com/Lawrence%20D%20H/pdf/Fantasia%20of%20the%20Unconscious.pdf> (last accessed: 26.01.2024).
- 126.Lehmann-Haupt C. "The Girl Who Loved Tom Gordon": A Modern Fairy Tale of the Dark North Woods. *New York Times*. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/04/11/daily/king-book-review.html?scp=172&sq=gordon&st=Search> (last accessed: 25.01.2024).
- 127.Lindbergh B. The King Chroniclers and the Reimagining of an Icon of American Letters. *The Ringer*. URL: <https://www.theringer.com/2018/9/4/17815650/the-stephen-king-chroniclers> (last accessed: 23.01.2024).
- 128.Littlewood A. The H Word: Fairy Tales: The Original Horror Stories? *Nightmare*. 2016. No. 41. URL: <https://www.nightmare-magazine.com/nonfiction/fairy-tales-the-original-horror-stories/> (last accessed: 25.01.2024).
- 129.Lockwood E. Trauma and Absent Parents in Fairy Tale and Fantasy : Ph.D. thesis. 2010. 137 p. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/161880499.pdf> (last accessed: 25.01.2024).
- 130.Lovecraft H. A letter on Religion. URL: <https://www.skeptical-science.com/essays/letter-religion-lovecraft/> (last accessed: 25.01.2024).
- 131.Lovecraft H. P. Notes on Writing Weird Fiction. 1933. URL: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx> (last accessed: 26.01.2024).
- 132.Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature. New York : Dover, 2018. 128 p.
- 133.Magistrale T. Landscape of Fear: Stephen King's American Gothic. Bowling Green, Ohio : Bowling Green State University, Popular Press, 1988. 132 p.

134. Magistrale T. *Stephen King: America's Storyteller*. Santa Barbara, Calif : Praeger, 2010. 181 p.
135. Magistrale T. *Stephen King: The Second Decade, Danse Macabre to The Dark Half*. New York : Twayne Publishers, 1992. 188 p.
136. Magistrale T., Blouin M. J. *Stephen King and American History*. New York : Routledge, 2020. 170 p.
137. Magistrale T. *The oral Voyages of Stephen King*. Mercer Island, WA : Starport House, 1989. 157 p.
138. Meiklejohn H. *Libraries and Librarians in Horror Movies*. URL: <https://hannahmeiklejohn.wordpress.com/2013/10/31/libraries-and-librarians-in-horror-movies/> (last accessed: 26.01.2024).
139. Mellon C. A. *Library Anxiety: A Grounded Theory and Its Development*. *College & Research Libraries*. 2015. Vol. 76, no. 3. P. 276–282.
140. Melnick M. C. *Haunted House*. *Western Folklore*. 1968. Vol. 27, no. 4. P. 271.
141. Michlin M. *The Haunted House in Contemporary Filmic and Literary Gothic Narratives of Trauma*. *Transatlantica*. 2012. No. 1. URL: <https://journals.openedition.org/transatlantica/5933> (date of access: 27.01.2024).
142. Miquel-Baldellou M. *Pet Sematary, or Stephen King Re-Appropriating the Frankenstein Myth*. *Herejía y Belleza: Revista de Estudios Culturales Sobre el Movimiento Gótico*. 2013. Vol. 1. P. 105–120.
143. Morgan J. *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2002. 263 p.
144. Murphy J. *Why Were There So Many Serial Killers in the 1980s?* URL: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-45324622> (last accessed: 25.01.2024).
145. Mykhed T. *The Guide to Literature of American Renaissance 1810-1860*. Kyiv : Kyiv Slavonic University, 2008. 332 p.
146. Napier W. *The Haunted House of Memory in the Fiction of Stephen King* : Ph.D. thesis. Glasgow, 2007. 304 p. URL: <https://theses.gla.ac.uk/516/1/2007napierphd.pdf> (last accessed: 25.01.2024).

- 147.Nevins J. *Horror Fiction in the 20th Century: Exploring Literature's Most Chilling Genre*. Westport : Praeger, 2020. 277 p.
- 148.New Directions in Supernatural Horror Literature / ed. S. Moreland. Cham : Springer International Publishing, 2018. 299 p. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-95477-6> (last accessed: 23.01.2024).
- 149.Niemi L., Ellis E. *Inviting the Wolf in: Thinking About the Difficult Story*. Little Rock, Ark : August House, 2001. 192 p.
- 150.Norman T. L. *Gothic Modernism: Revising and Representing the Narratives of History and Romance* : Ph.D. thesis. Knoxville, 2012. 207 p.
- 151.Noys B. Horror Temporis. *Philosophical Research and Development*. 2009. Vol. 4. P. 277–285.
- 152.Pearce L. *Mobility, Memory and the Lifecourse in Twentieth-Century Literature and Culture*. Cham : Springer International Publishing, 2019. 307 p.
- 153.Pratchett T. When the Children Read Fantasy. URL: <http://www.concatenation.org/articles/pratchett.html>Strengell (last accessed: 25.01.2024).
- 154.Punter D. Global Horror: Pale Horse, Pale Rider. *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. Cham : Palgrave, 2018. P. 191–201.
- 155.Radford B. Werewolves: Lore, Legend & Lycanthropy. *Livescience*. URL: <https://www.livescience.com/24412-werewolves.html> (last accessed: 25.01.2024).
- 156.Radford G. P. Libraries, Librarians, and the Discourse of Fear. *The Library Quarterly*. 2001. Vol. 71, no. 3. P. 299–329.
- 157.Radford G. P., Radford M. L., Lingel J. The Library as Heterotopia: Michel Foucault and the Experience of Library Space. *Journal of Documentation*. 2015. Vol. 71, no. 4. P. 733–751.
- 158.Radford G. P., Radford M. L., Lingel J. Transformative Spaces: The Library as Panopticon. *Transforming Digital Worlds*. Cham, 2018. P. 684–692.

159. Ramsland K. *Inside the Minds of Serial Killers: Why They Kill*. Westport : Praeger Publishers, 2006. 199 p.
160. Randall Flagg. *Stephen King Wiki*. URL: https://stephenking.fandom.com/wiki/Randall_Flagg (last accessed: 25.01.2024).
161. Rankin W. *Grimm pictures: Fairy Tale Archetypes in Eight Horror and Suspense Films*. Jefferson, NC : McFarland & Co., 2008. 217 p.
162. Reino J. *Stephen King: The First Decade, From Carrie to Pet Sematary*. Woodbridge : Twayne Publishers, 1988. 184 p.
163. Reyes X. A. Gothic Horror Film, 1960–Present. *The Gothic World*. New York, 2013. P. 388–398. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203490013-33> (last accessed: 25.01.2024).
164. Riquelme J. P. *Gothic and Modernism: Essaying Dark Literary Modernity*. Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 2008. 236 p.
165. Rowlands M. *Memory and the Self: Phenomenology, Science and Autobiography*. Oxford : Oxford University Press, Incorporated, 2017. 224 p.
166. Russell S. A. *Stephen King: A Critical Companion*. Westport, Conn : Greenwood Press, 1996. 171 p.
167. Samad S. E. "Harmony with Time": Lawrence's Aesthetic in the Tortoise Poems. *Études Lawrenciennes*. 2017. No. 48. URL: <https://journals.openedition.org/lawrence/301#tocto1n1> (last accessed: 26.01.2024).
168. Schmid D. *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. Chicago : University Of Chicago Press, 2005. 336 c.
169. Sears J. *Stephen King's Gothic*. Cardiff : University of Wales Press, 2011. 261 p.
170. Senf C. A. *Dracula: Between Tradition and Modernism*. New York : Twayne Publishers, 1998. 132 p.

171. Simpson P. L. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2000. 244 p.
172. Simpson P. L., McAleer P. *Stephen King's Contemporary Classics: Reflections on the Modern Master of Horror*. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, Incorporated, 2015. 242 p.
173. Simpson P. L., McAleer P., Brandt S. L. *Modern Stephen King Canon: Beyond Horror*. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, Incorporated, 2020. 271 p.
174. Sparks A. *A Horror Tale is a Fairy Tale Turned Inside Out*. URL: <https://mastersreview.com/a-horror-tale-is-a-fairy-tale-turned-inside-out-by-amber-sparks/> (last accessed: 25.01.2024).
175. Spignesi S. J. *The Lost Work Of Stephen King: A Guide to Unpublished Manuscripts, Story Fragments, Alternative Versions, and Oddities*. New York : Citadel, 2002. 394 p.
176. Stephen King / ed. H. Bloom. Philadelphia : Chelsea House Publishers, 2002. 124 p.
177. Steven King Honored with National Medal of the Arts, 2015. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GJmB2104HGk> (last accessed: 23.01.2024).
178. Stevenson R. L. *Black Arrow*. Scotts Valley, California : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. 250 p.
179. Strengell H. *Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism*. Wisconsin : University of Wisconsin Press, 2006. 308 p.
180. Strengell H. *Randall Flagg: Stephen King's Devil or Trickster?* *American Studies in Scandinavia*. 2003. Vol. 35, no. 1. P. 68–84.
181. Strinati D. *Introduction to Studying Popular Culture*. Abingdon : Taylor & Francis Group, 2014. 288 p.
182. Sullivan J. *Penguin Encyclopedia of Horror*. London : Penguin Publishing Group, 1999. 512 p.

183. Teaching Stephen King. *Amazon.com*. URL: <https://www.amazon.com/Teaching-Stephen-King-Supernatural-Approaches-ebook/dp/B01FYBI0MY> (last accessed: 23.01.2024).
184. The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares / ed.: G. Hoppenstand, R. B. Browne. Bowling Green, Ohio : Bowling Green State University Popular Press, 1987. 143 p.
185. The Stephen King Universe. *Amazon.com*. URL: <https://www.amazon.com/Stephen-King-Universe-Stanley-Wiater/dp/1580631606> (last accessed: 23.01.2024).
186. Todorov T. *Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. New York : Cornell University Press, 1975. 190 p.
187. Trussoni D. Stephen King's Revival. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2014/11/23/books/review/stephen-kings-revival.html> (last accessed: 25.01.2024).
188. Underwood T., Miller C. *Fear Itself: The Horror Fiction of Stephen King*. New York : New American Library, 1984. 277 p.
189. Van Ghent D. The Dickens World: A View from Todgers's. *The Dickens Critics*. London : Cornell University Press, 1961. P. 213–232.
190. Vargish T. *The Providential Aesthetic in Victorian Fiction*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1985. 250 p.
191. Vincent B. *The Road to the Dark Tower: Exploring Stephen King's Magnum Opus*. New York : NAL Trade, 2004. 368 p.
192. Vronsky P. *Sons of Cain: A History of Serial Killers from the Stone Age to the Present*. New York : Berkley, 2018. 423 p.
193. Walsh M. B. Swift Eyesight Like a Flame: A Study of Anagnorisis in Shakespearean Tragedy. *Graduate Studies in English*. 1966. No. 7. P. 35–52.
194. Wilson M. *Fairytales, Horror and Uncanny*. URL: https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/AA/00/08/26/86/00001/Wilson_Megan_Thesis.pdf (last accessed: 25.01.2024).

195. Winter D. E. Stephen King, The Art Of Darkness. New York : New American Library, 1984. 252 p.
196. Winter D. Prime Evil. New York : Nal Books, 1988. 336 p.
197. Wisker G. Horror Fiction: An Introduction. New York : Continuum, 2005. 294 p.
198. Wyss T. Stephen King's Favored Child: The Dark Tower Series Is Finally Finished. URL: <https://web.archive.org/web/20071024144123/http://www.bordersstores.com/features/feature.jsp?file=stephenking> (last accessed: 25.01.2024).
199. Zipes J. D. Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale. Lexington : University Press of Kentucky, 1994. 192 p.