

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Інститут філології

Кафедра зарубіжної літератури

**Поетика горору в малій прозі Стівена Кінга**

Кваліфікаційна робота  
освітнього ступеня «магістр»

студентки II курсу

спеціальності

«Зарубіжна література та англійська мова:

теорія та методика навчання»

*Борзової Марії Олексіївни*

*галузь 01 – Середня освіта / Педагогіка*

*спеціальність – 014.02 Середня освіта*

Науковий керівник:

*д. філол. н., проф. Мірошніченко Л.Я.*

Рецензент:

*д. філол. н., проф. Михед Т.В.*

**Допущено до захисту**

Протокол засідання кафедри № \_\_\_\_ від \_\_\_\_\_

Завідувач кафедри \_\_\_\_\_ проф. Мірошніченко Лілія Ярославівна

**Київ — 2020**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. МІСЦЕ МАЛОЇ ПРОЗИ У РОЗВИТКУ ГОРОР-ЛІТЕРАТУРИ. ОКРЕМІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ЖАНРУ</b> .....	9
1.1. Горор: від оповідання до роману .....	9
1.2. Горор-студії: генеза, еволюція та Стівен Кінг.....	13
Висновки до Розділу 1 .....	20
<b>РОЗДІЛ 2. МАЛА ПРОЗА СТВЕНА КІНГА: АНАТОМІЯ ЖАХУ</b> .....	22
2.1. Модифікація мотиву перевертня у сучасному горорі (на прикладі оповідання «The Man Who Loved Flowers») .....	22
2. 2. Наративні стратегії в оповіданні «Sometimes They Come Back».....	32
2. 3. Модус страху: когнітивний і тілесний виміри (на прикладі оповідання «Crouch-End»).....	51
Висновки до Розділу 2 .....	71
<b>РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ГОРОРУ. МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ УРОКУ ЗА ГОРОР-ОПОВІДАННЯМИ СТВЕНА КІНГА</b> .....	76
3.1. Навіщо вивчати Кінга? .....	76
3.2. Урок у формі діалогічної взаємодії.....	82
Висновок до Розділу 3 .....	106
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	110
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	117
<b>ДОДАТКИ</b> .....	126
<b>ABSTRACT</b> .....	128

## ВСТУП

Сучасне літературознавство дедалі частіше звертається до дослідження тих авторів, чия творчість протягом тривалого часу розвитку критичної думки перебувала на маргінесі. Парадокс полягає у тому, що добре продавані письменники нерідко залишаються поза увагою академічних кіл. Насамперед мова йде про так звану масову літературу, сприйняття якої серед провідних літературознавців нерідко супроводжується стереотипом про відсутність естетичної цінності та потенціалу для критичного осмислення. Попри те, що кількість критичних праць, присвячених горору, а відтак і Стівену Кінгу, чиє ім'я навічно закарбоване в історії жанру, останніми десятиліттями значно зросла, цей факт позаяк не вплинув на кількість закидів щодо «нелітературності» і «несерйозності» жанру та вищезгаданого імені. «Ніщо навіть приблизно не характеризує прозу Кінга у тій мірі, як його популярність», – таким чином відгукується про доробок «Короля Жахів» видатний американський літературознавець Гарольд Блум. На превеликий жаль містера Блума (і не лише його), Стівен Кінг продовжує видавати по роману на рік, а його художні образи нерідко виходять за межі тексту й стають частиною духу епохи. Звичайно, доступність для широкого загалу не завжди дорівнює таланту, але так само вона не свідчить про його відсутність.

Однак, ситуація не безнадійна. Сучасні зарубіжні дослідження вже сформували повноцінні кінгівські студії, врешті-решт Стівен Кінг навіть з'явився в українській шкільній програмі! Кінг у програмі є, а ось Кінгового горору – немає. У розроблених планах-уроках є ще Стівен Кінг-фантаст, але автору цієї роботи особисто не доводилося про такого чути. Подібна ситуація склалася із дослідженням його прози – переважно провідних літературознавців горор не цікавить. Так само у контексті вже розроблених кінгівських студій міститься

значна кількість лакун, які наразі не були висвітлені у критичних працях і надалі потребують дослідження (що має свої логічно обумовлені причини, простежити які ми зможемо вже у першому розділі). Саме наявність таких лакун, одну з яких становлять поетикальні особливості літературного горору, а разом і спроба подолати розрив між вітчизняним та зарубіжним літературознавством, що утворився в контексті горор-студій і кінгівських студій зокрема, зумовлює **актуальність** даної роботи.

**Наукова новизна** роботи у загально-літературознавчому контексті полягає у спробі комплексного осмислення поетики горору саме з літературознавчої перспективи. Крім того, горор досі залишається terra incognita для українських дослідників, попри те, що жанр останнім часом почав здобувати увагу серед літературознавців (так, на момент захисту магістерської роботи готується до друку розвідка Ростислава Семківа «Уроки Короля Жахів: Як писати горор?»).

**Об'єктом** дослідження є мала проза Стівена Кінга, а саме обрані оповідання: «Чоловік, який любив квіти» («The Man Who Loved Flowers») та «Іноді вони повертаються» («Sometimes They Come Back») зі збірки «Нічна зміна» («Night Shift», 1978), а також оповідання «Крауч-Енд» («Crouch-End») зі збірки «Нові міфи Ктулху» («New Tales of the Stulhu Mythos», 1980). Вибір оповідань базувався на початковому виокремленні тих проблемних вузлів, розв'язання яких, на нашу думку, могло би сприяти реалізації поставленої мети. Ми шукали ті твори, звернення до яких могло б найкраще репрезентувати доречність домінуючих у горор-студіях методологій, але водночас відкрити спектр нових можливостей для літературознавчого аналізу горору. Ознайомившись з творами зі збірок «Нічна зміна» («Night Shift», 1978), «Команда скелетів» («Skeleton Crew», 1985) та «Кошмари та сновидіння» («Nightmares & Dreamscapes», 1993), ми обрали ті оповідання, які, по-перше, репрезентують основні типи сучасного горору, по-друге, відповідають заданим вище умовам.

Своєю чергою вибір із двадцяти потенційних претендентів на аналітику був зумовлений виключно особистісним фактором.

**Предметом** дослідження стали поетикальні особливості вищеназваних горор-оповідань (сюжетно-композиційна структура, часопростір, наративні стратегії, символіко-тематичний рівень, образна система, стильові особливості письменника тощо) і специфіка їхнього функціонування у малій прозі Стівена Кінга.

Таким чином, ми ставимо перед собою **мету** визначити у малій прозі Стівена Кінга той специфічний поетикальний інструментарій, який працює на створення атмосфери саспенсу, а також той тематико-семантичний рівень, який є визначальним для горор-жанру.

Для реалізації поставленої мети нами були виокремлені наступні завдання:

- окреслити модифікації готичної традиції у зв'язку з тими можливостями для аналітики, які пов'язані з актуалізацією готичної образності та інтертекстом обраного твору;
- проаналізувати наративні стратегії у перспективі досліджуваної проблематики та афективної властивості жанру;
- розглянути тілесний і когнітивний виміри малої прози Кінга принагідно до ієрархічних ступенів страху та простежити, яким чином ця кореляція відображається на символічному рівні обраного твору;
- окреслити в загальних, але присутніх рисах стан справ на сьогодні у горор-студіях, виокремити ті проблемні вузли, які перебувають у фокусі дослідників горору;
- відстежити теоретичні аспекти розвитку горору, які наочно ілюструють актуальність нашого дослідження, так само як потенціал для аналітики у контексті малої прози Стівена Кінга;
- проаналізувати існуючі праці, присвячені методичному потенціалу Кінгової прози, виявити ті аргументи, якими оперують дослідники на

користь залучення його творів до шкільних програм, а також сформулювати власні, виходячи зі змістових ліній літературного компоненту;

- розробити спарений урок за обраними оповіданнями, який сприяв би реалізації чотирьох змістових ліній літературного компоненту, зважаючи на висвітлення трьох основних типів сучасного горор-оповідання.

До аналізу долучено низку наукових праць, присвячених питанням генези та розвитку горору, а також окремим теоретичним аспектам жанру. Серед джерел, які виявились найбільш актуальними у контексті нашого дослідження, слід назвати такі: класичні антології «Розквіт зла» Дугласа Вінтера та «Колір зла» Девіда Гартвелла, а також антологія горор-оповідань від «Пінгвін Букс» за редакцією Джона Каддона; есей «Надприродний жах у літературі» Говарда Філіпса Лавкрафта; критичні огляди «Дансе Макабре» Стівена Кінга та «Філософія горору або парадокси серця» Ноеля Керролла; збірка есеїв «Нові спрямування у надприродній горор-літературі: Критичний вплив Г.Ф. Лавкрафта» за редакцією Шона Морленда. Крім того, поставлені перед нами завдання передбачають ознайомлення із працями, присвяченими безпосередньо аналітиці прози Стівена Кінга, її місця у загально-літературному контексті та її методичному потенціалу. Насамперед у цьому аспекті доречними виявились збірка критичних есеїв за редакцією Гарольда Блума та методична розвідка «Вивчаючи Стівена Кінга: горор, надприродне та нові підходи до літератури» Алісси Бергер. В аналітичному розділі ми спиралися на класичні праці з наратології Жерара Женетта та Вольфа Шміда.

Окрім того, літературознавчий аналіз здійснювався із залученням інтертекстуального, компаративного та герменевтичного **методів**.

**Практичне значення** дослідження полягає у можливості використання одержаних результатів при розробці курсів, присвячених популярній літературі та горору зокрема; при підготовці до проведення уроків позакласного читання за

творчістю Стівена Кінга або ж факультативних заняттях із сучасної зарубіжної літератури; а також при розробці програм, спрямованих на залучення популярної літератури до сучасних шкіл.

**Структура роботи:** робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до них, загальних висновків, списку використаних джерел, який налічує 79 позицій, з них англомовних – 63, а також додатків та англомовної анотації.

У першому розділі окреслюємо контекстуальне поле для нашого дослідження, насамперед наголошуючи на критичному потенціалі вивчення малої прози Стівена Кінга у площині генези та розвитку горор-жанру. Крім того, з'ясовуємо ті теоретичні аспекти горор-студій, які наочно ілюструють актуальність нашого дослідження. У другій частині магістерської роботи представлено аналітику малої прози Стівена Кінга з перспективи виокремлення поетикальних особливостей обраних творів. Зокрема, при аналізі оповідання «Чоловік, який любив квіти» фокусуємося на модифікації готичного мотиву перевертня та тому потенціалі для критичного аналізу, який виникає у зв'язку з актуалізацією промовистого інтертексту твору. Метою другого аналізу (оповідання «Іноді вони повертаються») є з'ясування основних нарративних стратегій, які працюють на створення саспенсу та відображають афективну властивість жанру. В аналізі оповідання «Крауч-Енд» ми зосереджуємося на тілесному і когнітивному вимірах горору принагідно до ієрархічних ступенів страху. При розробці відповідного «модусу» частково відштовхуємось від концепції «арт-горору», запропонованої Ноелем Керроллом у програмній праці «Філософія горору, або парадокси серця» («The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart», 1990), доповнюючи її роздумами самого Стівена Кінга та Говарда Філіпса Лавкрафта. Метою останнього розділу магістерської роботи є аналіз нечисленних праць, присвячених методичному потенціалу прози Стівена Кінга, пошук власних аргументів на користь залучення його творів до шкільних програм, а відтак і розробка уроку, який сприяє реалізації чотирьох змістових

ліній літературного компоненту, зважаючи на висвітлення трьох основних типів сучасного горор-оповідання (моральної алегорії, психологічної метафори і фантастики).

# РОЗДІЛ 1. МІСЦЕ МАЛОЇ ПРОЗИ У РОЗВИТКУ ГОРОР-ЛІТЕРАТУРИ. ОКРЕМІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ЖАНРУ

## 1.1. Горор: від оповідання до роману

Жанр жахів є важливою складовою англomовної літератури вже понад двісті років. При цьому, як стверджує Девід Гартвелл у вступі до антології «Колір зла» («The Color of Evil», 1987), найцікавіші твори горор-жанру належать до форми оповідань. До такого висновку науковець дійшов під час конференції «Некон»<sup>1</sup>, яка була присвячена так званому «темному фентезі». Доповідачі зосередилися на впливі літератури на особистість. Гартвелл згадує: «Минали хвилини, ніби мантру, повторювали імена: По, Бредбері, Лавкрафт, Кафка та інші; і я усвідомив, що за винятком ритуального поклоніння Стівену Кінгу, кожен згадував прізвище автора коротких оповідань» [14, с.8]. Таким чином ядро традиційної горор-літератури, а також низка важливих художніх засобів були сформовані саме короткою формою, а відповідно горор був нерозривно пов'язаний із розвитком малої прози загалом, – переконує Гартвелл.

Цікавим є також зауваження щодо тенденції розвитку горору: від часів Першої світової війни попит на горор повертається у кожному десятилітті. Так, загальна зацікавленість жанром зросла у 1920-х рр. завдяки впливу Монтегю Джеймса, Елджернона Блеквуда, Вольтера Де Ля Мер та Едит Вортон. У ці роки у США з'явилися «Таємничі історії» («Weird Tales») – перший часопис про привидів. У тридцятих подібні історії здобули надзвичайну популярність, завдяки публікації оповідань Говарда Філіпса Лавкрафта зросло також коло його прихильників; водночас з'явилась низка антологій та великих зібрань. На початку сорокових почали випускати такі збірки, як «І запала темрява» («And the Darkness

---

<sup>1</sup> «Northeastern Writers' Conference» (скор. Necon) – конференція північно-східних горор-письменників.

Falls») та «Найдивовижніші історії жахів та надприродного» («Great Tales of Terror and the Supernatural») за редакцією Герберта Вайза і Філіса Фрейзера. Особливий здобуток належить видавництву «Аркгем Хаус» («Arkham House»); воно сприяло поширенню публікацій найвідоміших горор-письменників. Повоєнні роки знаменувалися популярністю у горорі наукової фантастики (Джек Фінней, Рей Бредбері). Шістдесяті відзначилися низкою посередніх фільмів жахів і телешоу, а також антологіями у м'яких обкладинках. Протягом цього часу провідна позиція завжди належала короткій формі [14, с.10-12].

Ситуація змінилась лише на початку 1970-х разом із публікацією низки романів («Дитина Розмарі» Айри Левіна, «Екзорцист» Вільяма Блетті), а як наслідок і виходом однойменних екранізацій. Остаточо змінити природу жахів та вивести роман на провідне місце у жанрі вдалось Стівену Кінгу, який в ті часи перебував на «гребені хвилі популярності» [14, с.12]. На думку вже згаданого Гартвелла, перехід від малої форми до великої має дві переваги: по-перше, він сприяє розвитку жанру та експериментам у цій царині; по-друге, від злиття різноманітних елементів виграють різні форми літератури. І хоча мала форма користується дедалі меншою популярністю серед письменників, все ж вона не могла зникнути з жанру безслідно після майже двохсот років розвитку.

Додаткова проблема полягає у дефініціях: таємничі історії, готичні історії, історії про привидів, історії жахів, історії про надприродне – нерідко перелічені терміни вживаються рівнозначно. Особливо часто це трапляється з «історіями про привидів», які є лише однією з можливих складових горору. Дослідженням зв'язку між історіями про привидів та історіями жахів займався Джон Каддон. Аналізуючи англійські твори 1820-1870 рр., він дійшов висновку, що «розвиток історій про привидів та історій жахів у середині XIX ст. мав тенденцію до їхнього зрощення» [39, с.25]. Більш того – витоки терміну «горор-оповідання» («horror story») залишаються відкритим питанням; іншою проблемою, як зауважив дослідник, є широкий спектр можливих розумінь горору [39, с.11-38]. «Ми

опиняємось у драговині визначення та змін, які невтомно ростуть, як цвіль у "Будинку Ашерів"» [71, с.322], – таким чином висловився укладач антологій Джек Салліван, підсумовуючи проблеми термінології. Усвідомлюючи загальний характер існуючих дефініцій, ми будемо дотримуватись терміну, що належить авторитетному укладачу словника літературознавчих термінів – уже згаданому Джоню Каддону. Відтак, ми відштовхуємось від такої дефініції горор-оповідання: «зразок художньої прози змінної довжини... який шокує, або навіть лякає читача, чи можливо викликає почуття відрази або ненависті» [40, с.11].

Горор-оповідання мають багаті атрибутивні особливості. Як зауважив Каддон у вступі до антології «The Penguin Book of Horror Stories», «у руках серйозного і наділеного уявою письменника, горор-оповідання, попри свій обсяг, вивчають межі людських можливостей і досвіду» [40, с.45]. На думку дослідника, горор-оповідання не лише є частиною довгої традиції, але й однією із наших «інстинктивних потреб» [40, с.13]. Наріжний камінь жанру при цьому становить атмосфера – ця теза вперше з'являється у хрестоматійному дослідженні Говарда Філіпса Лавкрафта «Надприродний жах в літературі» («Supernatural Horror in Literature», 1927) і надалі активно підтримується дослідниками. Жах може бути відокремленим від надприродного, а оповідь не обов'язково повинна мати вигадані елементи, адже найголовнішим та остаточним критерієм залишається емоційний зв'язок із читачем. Відтак виникає закономірне питання: якими є можливі прояви сучасного горору?

Девід Гартвелл формулює типологію сучасного горору таким чином: моральна алегорія, психологічна метафора і фантастика. До першого типу переважно належать розповіді про надприродне; сюди слід віднести твори, в яких злі духи з минулого переслідують у сьогоденні, твори про погані місця, відьомство, сатанізм тощо. Як зауважує Гартвелл, у наші часи їх «пишуть і читають колишні християни, які втратили віру в добро, проте досі, як то не прикро, вірують у зло» [14, с.19]. Головна ідея таких оповідань полягає в тому,

що «реальність весь час була і є такою» [14, с.19]. Другий тип – історії-метафори, що зводяться до відхилень у психології людини; в центрі оповіді – «відверто схиблена людина чи істота, дії якої або навіть саме існування якої викликає жах» [14, с.20]. Такі твори характеризуються підсиленням якоїсь «жахливої аномалії», здатної вивільнити людські страхи. В основі третього типу – невизначеність щодо природи самої дійсності; страх у цьому випадку генерує саме двозначність. Зразки цієї категорії відзначає не лише домінування надприродного пояснення над психологічним; у таких оповіданнях «взагалі бракує розумних пояснень з погляду повсякденної дійсності» [14, с.22]. Твори третього типу мають тенденцію виходити за межі всіх категорій; їх вирізняє саме непевне відчуття дійсності та її природи.

Сприйняття літератури жахів постійно змінюється та еволюціонує, наближаючи горор до більш витончених та ефективних форм; наслідком цього процесу і є сучасний горор-роман, що переважно розвинувся з різноманітних новел і оповідань. За словами Гартвелла, завдяки цьому горор дістався тієї точки розвитку, коли ми врешті можемо оцінити досягнення короткої форми та визначити її внесок у розвиток жанру: «Найкращі оповідання в сучасному жанрі жахів є, безперечно, найкращими творами всіх часів та народів» [14, с.24]. Упорядкування жанру у будь-якому випадку потребує висвітлення природи горору – тут і виявляється актуальною коротка форма, яка дозволяє побачити всю історію походження жанру від його початків у ХІХ ст. Зважаючи на те, що саме з ім'ям Стівена Кінга пов'язана сучасна установка горору на романну форму, його мала проза у цьому контексті видається нам особливо цікавою та вартою дослідницької уваги. Аналітика оповідань Кінга дає можливість простежити, яким чином була модифікована традиція та які риси характерні для поетики сучасного горору. Однак, перш ніж перейти до аналізу обраних оповідань, ми придивимось до того, яким чином розвиваються горор-студії та які елементи перебувають у фокусі дослідників горору зараз.

## 1.2. Горор-студії: генеза, еволюція та Стівен Кінг

У 1925 р. письменник та видавець Вільям Кук запросив свого колегу, журналіста-аматора Говарда Філіпса Лавкрафта написати історико-критичний огляд на тему надприродної літератури. На той час завзятий читач та досвідчений письменник, Лавкрафт підійшов до завдання ґрунтовно, дослідивши не лише визнану класику горору, але й менш відомі історичні та сучасні твори, переважно звертаючи увагу на американських та британських письменників. Перша публікація з'явилась у 1927-му році у журналі «The Recluse» і лише частково висвітлювала запропоновані Лавкрафтом тези; у зв'язку з цим «Надприродний жах в літературі» («Supernatural horror in literature», 1927), який невдовзі буде визнаний найвпливовішою та найамбіційнішою критичною працею Лавкрафта, у той час охопив лише незначну кількість читачів. Пізніше Лавкрафт продовжував розвивати свою критичну концепцію, охоплюючи чимдалі ширшу аудиторію. Як правило, критика ставилась до есе прихильно, відзначаючи «дієздатність» структурної схеми, яку в подальшому наслідувала більшість дослідників [62, с.1-11]. Вже після смерті Лавкрафта, разом із виданням від «Аркгем Хаус» (спочатку як частини «The Outsider and Others» у 1939 р., а потім як частини «Dagon and Other Macabre Tales» у 1965 р.) «Надприродний жах в літературі» набув справжньої популярності. Як стверджує Шон Морленд, саме публікація 1939 р. позначила початок горор-студій [62, с.38]. Крім того, вже до 1939 р. спостерігався певний перехідний період: часопис «Таємничі історії» та письменники-послідовники Лавкрафта разом із популярними фільмами зробили жах невід'ємною частиною поп-культури (особливо поширеними стали науково-фантастичні горори), що надалі має свій вплив на розвиток горор-студій. У цьому ж році Джон Кемпбелл заснував революційний часопис «Невідоме» («Unknown»), який став естетичним проривом для традиційної літератури жахів і заохотив появу певних напрямів літератури психологічного жаху [14, с.21].

Разом із початком «горор-буму» у 1970-1980 рр. та публікацією «Надприродного жаху» у видавництві «Dover» (1973 р.) праця Лавкрафта стала загальнодоступною. Крім того, до середини 1980-х горор зазнав рішучих змін – жанр, який ще не так давно здавався «ненормативним», завдяки Стівену Кінгу став набувати дедалі більшої популярності серед читачів. У 1981 р. Кінг видав свою «Danse Macabre»: і хоча в ній автор досліджує горор не стільки як жанр, скільки як особистісний і культурний досвід (елементами якого, окрім літератури, є також кінематограф, телебачення та навіть комікси 1950-х рр.), публікація сприяла новій хвилі зацікавлення горором не лише як культурним, але й суто літературним явищем. Таким чином хвиля горору не тільки захопила масовий ринок, але й вплинула на традиційні смаки, що як наголошує Лінда Бедлі, не оминуло академічні кола [19, с.12]. Як зауважує дослідниця, гуманітарні науки все частіше почали базуватися на готичній та патологічній перспективах, про що свідчать вже самі назви літературно-критичних праць («The Dismemberment of Orpheus» (1971) Іхаба Хасана, «The Body in Pain» (1985) Елейн Скеррі тощо) [9, с.14]. Самі горор-студії до 1980-х умовно поділилися на два напрями: фрейдистський підхід, організаційну парадигму якого становить психоаналіз, та історичний, який базується на культурно-конструктивістських прочитаннях.

Більшість прибічників історичного напрямку визначають початком жанру публікацію «Замку Отранто» Гораса Уолпола («The Castle of Otranto», 1764), а генезу горору розглядають як симптоматичний продукт Просвітництва; тобто готична література сприймається як попередник сучасних горор-творів. Переважно такі дослідження фокусуються на впливі попередників, особливо – на постаті вже згаданого нами Говарда Філіпса Лавкрафта. Так, Девід Гартвелл у 1987 р. підіймає питання впливу лавкрафтівських ідей на сучасні горор-твори в укладеній ним антології «The Dark Descent: The Evolution of Horror». На думку

дослідника, Лавкрафт є не лише «найвпливовішим американським горор-письменником першої половини ХХ століття», але й «теоретиком і критиком, який найуважніше дослідив проблему жанру» [47, с.20]. Своєю чергою наріжним каменем, на якому «стоїть вся архітектоніка горору» [47, с.20], є саме атмосфера, на чому неодноразово наголошував у своїй програмній праці Лавкрафт. Подібної думки дотримуються Джеймс Урсіні та Алан Сілвер у «More Things than Are Dreamt of: Masterpieces of Supernatural Horror» (1994), які, крім того, називають есеїстику Лавкрафта «найкращою історичною розвідкою жанру» [68, с.112]. Значна частина «New Directions in Supernatural Horror Literature», що була видана за редакцією Шона Морленда, так само присвячена дослідженню особливостей лавкрафтівської поетики та її еволюції у сучасному горорі. Сунанд Джоши у «Unutterable Horror: A history of Supernatural Horror» (2014) так само пов'язує початок горор-жанру із «Замком Отранто», хоча й робить спробу проаналізувати окремі елементи горору, починаючи ще від часів античності. Як зауважує сам дослідник, його метою було зобразити «більш адекватну картину» [50, с.32] розвитку горору; він зосередився на низці творів, які є найвизначнішими у контексті цього жанру, водночас розглядаючи окремі твори авторів, яких не можна назвати горор-письменниками. Значну частину історичного осмислення жанру становлять вступи до тематичних антологій. Яскравим прикладом є вже згадана антологія «The Penguin Book of Horror Stories», в якій Джон Каддон відслідковує витоки горору ще у зразках античної літератури. Готична традиція є точкою відліку для багатьох дослідників творчості Стівена Кінга: Бен Індік на прикладах «Сяйва», «Мертвої зони» та «Керрі» доводить домінуючий вплив Едгара Аллана По та Говарда Філіпса Лавкрафта [23, с.5-17]; Джессі Неш відносить творчість Кінга до «постмодерної готики» [23, с.167-177]. Так само Гарольд Блум у післямові до «Modern Critical Views» пише, що «якими б не були риси Кінга, витікають вони з американської традиції, яку можна розглядати як літературну» [23, с.207], – мова, звичайно, знову йде про впливи По та Лавкрафта.

Роль чергового етапу у розвитку історичної парадигми вже завоював постмодерний контекст; найчастіше у цьому випадку в центрі уваги дослідників – постать самого Кінга. Пол Грей, наприклад, вбачає в його популярності симптоми кризи та називає його прозу «постлітературною», в той час як для Вальтера Онга та Еріка Хевлока Кінг є скоріше прикладом «успішної адаптації» до сучасних реалій [19, с.16]. Девід Антвурд наголошує на «безперечному» місці Кінга у постмодерній культурі [22, с.13], а Хайді Стренгелл у розвідці «Dissecting Stephen King» пропонує власну формулу «феномену Кінга», виокремлюючи готичні та міфологічні елементи та маркери сучасних реалій [70, с.22-28]. Подібну тезу висуває Дуглас Вінтер у «The Art of Darkness», говорячи про субверсивність горор-жанру: його аналіз Кінгових творів базується на висвітленні «справжнього обличчя реальності», прихованого за «реалістичними масками» [79, с.8].

Класичний погляд фрейдистського підходу на жанр горору спирається на есе «Надприродне» («Das Unheimliche»), вихід якого датований 1919 р. Головною метою дослідників при цьому виявляється викриття «репресованих» елементів, які у горор-жанрі «маскуються» під виглядом монстрів [30, с.113]. Наразі немає ґрунтовної розвідки, яка б переосмислювала психоаналітичний підхід саме у контексті горору – найчастіше такі дослідження проводяться на матеріалі творчості окремих письменників. Наприклад, можна згадати про «Writing Horror and the Body» Лінди Бедлі, в якій дослідниця розглядає творчість Стівена Кінга, Клайва Баркера та Енн Райз, в значній мірі спираючись на ідеї фрейдистської та пост-фрейдистської психоаналітики. Творчість Кінга дослідниця називає скоріше «юнгіанською, ніж фрейдистською» [19, с.105]. Вже згадана у розділі праця «New Directions in Supernatural Horror Literature» так само містить низку статей, які розглядають горор крізь призму психоаналітичної теорії, як наприклад, «Ansky's The Dybbuk, Freud's Future of an Illusion, Watson's Little Albert and Supernatural

Horror in Literature» Шарона Пекера. 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 [23, с.41-59]; страх сприймається чимось, що «тільки-но намагаються приборкати» [54]. Творчість Кінга взагалі користується чи не найбільшою популярністю серед прихильників цього методу. Едвін Кейсбір у «A Dark Night's Dreaming», пояснюючи природу Кінгових персонажів, називає тексти Кінга єднальною ланкою, на якій автор і читач сходяться для психоаналітичного діалогу [59, с.52]. Алісса Бергер неодноразово наголошує на «експлуатації» Кінгом концепції архетипів. На її думку, Кінг розповідає «прадавні історії», пускаючи їх крізь призму готичних та фентезійних мотивів [23, с.102]. До сфери зацікавлення дослідників входять у тому числі й окремі твори Стівена Кінга; найчастіше його романістика: «Stephen King's Misery: Freudian Sexual Symbolism and the Battle of the Sexes» Наталі Шредер, «"Your Legs Must Be Singing Grand Opera": Masculinity, Masochism, and Stephen King's Misery» Дугласа Кізі [51], «The Uncanny After Freud: The Contemporary Trauma Subject and the Fiction of Stephen King» Роджера Лукхьорста [57] тощо.

Окрім історичного та психоаналітичного підходів у дослідженнях горору, низка дослідників фокусується на ньому як на суто афективному жанрі. Джек Салліван у «The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural» 1984 р. сформулював тезу про те, що «горор цікавий тим, що одночасно представляє собою як жанр, так і явище» [71, с.37]. У 1989 р. вже згаданий Дуглас Вінтер у вступі до класичної антології «Prime Evil» пояснив популярність горорів наступним чином: «Горор – це не жанр... Горор – це емоція» [78, с.12]. Неодноразово при формулюванні провідних дефініцій на афективності горору наголошував Лавкрафт, на думку якого, оцінювати жанр слід «не за авторським

здумом або сюжетною механікою, а саме за емоційним рівнем...» [56, с.8]. Саме лавкрафтівська теорія «космічного жаху» стала першим осмисленням афективної властивості горору (детальніше на теорії ми зупинимось у практичному розділі в аналізі оповідання «Crouch-End»). Не є винятком у цьому сенсі і Стівен Кінг, для якого горор є не лише жанром, а й «емоцією, з якою ми вимушені боротися в реальному житті» [53, с.32]. Виходячи з цієї перспективи, головною рисою горору виявляється спонукання до реакції, а не схоластичне перераховування елементів, які визначають жанр. Чи не найвідомішим осмисленням цього аспекту є гіпотеза, що була сформульована у «Філософії горору, або парадоксах серця» («The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart», 1990) Ноелем Керроллом. Американський мистецтвознавець пропонує естетичний підхід до розуміння природи жаху та на противагу психоаналітичному підходу формулює теорію парадоксів (докладніше гіпотезу дослідника ми розглядаємо у розділі «Модус страху: тілесний і когнітивний виміри»).

Слід зауважити, що кожен із згаданих аспектів вивчення горору переважно не диференціює жанр на літературний і кінематографічний вияви. Більшість праць розглядає горор як культурне явище, а відповідно не зосереджується на суто літературних категоріях. Це відбувається як у випадку з історичним, так і психоаналітичним підходом: окрім деяких винятків, згадані нами праці поряд із літературними текстами розглядають ще і кінематографічний доробок; більш того – для горор-студій характерна велика кількість досліджень, в яких увага рівною мірою фокусується на інших культурних текстах, наприклад, графічних романах, іноді навіть відео-іграх. У випадку з афективним аспектом вивчення горорів відсутність певної диференціації на текстові коди є ще глобальнішою, адже вже саме питання афективної складової горор-жанру було породжене скоріше кінематографом, ніж літературою (праці Анни Повелл, Мартіна Баркера, Денніса Гілза). В цілому афективна функція недооцінена критичними колами, на

чому наголошують самі дослідники (як наприклад Мет Хіллс і Стів Шнайдер [66, с.22]).

Зважаючи на ранній ступінь розвитку горор-студій, а також певний скептицизм академічних кіл щодо масової літератури загалом (про це детальніше йтиметься у третьому розділі), питання, які стосуються сфери поетики горору, у найкращому випадку були лише побічно розглянуті у дослідженнях. Значна кількість праць, сфокусована на поетиці горору, розглядає лише готичну поетику, не відокремлюючи специфіку самого горору. На наш погляд, горор, хоча і є безпосереднім нащадком готичної традиції, все ж в значній мірі змінює задану його попередницею парадигму, а відповідно повинен розглядатися як окреме явище, яке логічно виростає з готики. Серед праць, які ми опрацювали під час написання магістерської роботи, лише монографія польської дослідниці Аніти Хас-Токаж присвячена безпосередньо горор-поетиці («Horror w literaturze współczesnej i filmie», 2011). Проте, дослідниця так само ставить в поле свого зацікавлення не суто специфіку літературного горору, але також його кінематографічні зразки.

В Україні горор-студії перебувають у зародковому стані. Наразі горор як жанр не виокремлюється навіть у провідних жанрологічних дослідженнях. Однак, він поступово починає набувати ваги у літературному процесі: щонайменше з'являються переклади класичних представників жанру та провідних антологій; крім того, нещодавно з'явилась тематична платформа («Бабай»), присвячена огляду головних зарубіжних та українських горор-новин; дедалі частіше горор стає предметом обговорення на відкритих лекціях (Ростислав Семків про творчість Кінга; лекції присвячені доробку Лавкрафта від мистецької книгарні «Nebo» та «Platfor.ma»); існує також низка тематичних збірок українського горору («Крамничка жахить», «Свині», «Підвал», «Дотик зачасеного жаху») та навіть окреме видавництво «Дім химер». На травень цього

року заплановано вихід книги Ростислава Семківа «Уроки Короля Жахів: Як писати горор?», в якій автор на прикладі творчості Кінга аналізує закони горору; це дослідження стане першим кроком академічних кіл назустріч жанру.

### **Висновки до Розділу 1**

Підбиваючи підсумки першого розділу, слід наголосити, що розуміння природи горору продовжує зазнавати активних змін; останні роки знаменуються появою все більшої кількості праць, метою яких є дослідження жанру як із традиційних перспектив (історичної та психоаналітичної), так і з урахуванням нових для жанру підходів (особливо активними у цьому сенсі виявляються прибічники гендерних прочитань, а також дослідники афективної властивості горору). У центрі сучасних студій, що не дивно, – постать самого Стівена Кінга. Як правило, аналіз його творів так само несе характер історичних і психоаналітичних інтерпретацій; інше популярне питання – пошук «формули успіху» Стівена Кінга на книжковому ринку та рівень «літературності» Кінгової прози (Дуглас Вінтер, Хайді Стренгелл, Лінда Бедлі та ін.)

Ще у ХХ ст. горор став невід'ємною частиною поп-культури, що безперечно вплинуло як на розвиток самого жанру, так і на специфіку його дослідження. Горор-література, яка ще від тридцятих років минулого століття має багато точок перетину із мистецтвом кінематографу, разом із початком «горор-буму» на зламі 70-80-х рр. лише посилила свої інтертекстуальні та інтермедіальні зв'язки з кіно. Як наслідок, більшість досліджень розглядає горор скоріше як культурне явище, в якому література виявляється лише однією із багатьох складових жанру. Відтак, відсутність чіткої диференціації горору на різні його прояви зумовлює низку питань, у тому числі щодо власне літературної цінності горору та шляхів його функціонування.

В умовах сучасності горор продовжує зазнавати рішучих змін як у плані форми, так і змісту. Жанр, в якому протягом всього його розвитку домінувала коротка форма, завдяки Стівену Кінгу все частіше знаходить нові зразки у романістиці. Крім того, аналіз теоретичних джерел дає змогу наполягати на тому, що до горор-літератури можуть належати твори з широким спектром тематики. Всі названі моменти дають підставу вважати, що дослідження малої прози Кінга може бути особливо актуальним для розуміння зовнішньої та внутрішньої структури жанру.

## РОЗДІЛ 2. МАЛА ПРОЗА СТВЕНА КІНГА: АНАТОМІЯ ЖАХУ

«... не лише для тих, хто читає, щоб думати,  
але й для тих, хто читає, щоб відчувати», –

Стівен Кінг

### 2.1. Модифікація мотиву перевертня у сучасному горорі (на прикладі оповідання «The Man Who Loved Flowers»)

Попри те, що для літератури образ серійного вбивці є відносно новим явищем, його витoki сягають ще готичної традиції, – на цьому твердженні сходиться значна кількість дослідників, в полі зацікавлень яких перебувають трансформації традиційних образів у горорі. Так, на думку Джозефа Гріксті, аналіз горору передбачає встановлення подібності між сучасними злочинцями та їхніми попередниками, які є «частиною міфологічної традиції» [44, с.95]. Філіпс Дженкінс стверджує, що повоєнний розвиток мотиву серійного вбивці та зростаюче зацікавлення ним найкраще можна пояснити у контексті його історичних і жанрових попередників «з акцентом на постмодерний контекст» [35, с.11]. На думку Дженкінса, алегоричні історії про «псевдо-надприродних істот, вампірів, перевертнів і монстрів» [35, с.79], що беруть початок у довгій фольклорній традиції, набули популярності ще разом із появою друкарства. На думку Аллана Ллойда Сміта, готика в цілому має багато паралелей з постмодернізмом: оповідь фокусується на невизначеності; сюжет «втручається» у реальність, частими темами є злочин і параноя – саме ці елементи пояснюють життєздатність готики у сучасному світі та ще у сімдесятих роках минулого століття перетворили образ серійного вбивці на «поп-ікону» [35, с.52]. Барбара Уоксен вбачає привабливість та адаптивність неоготики у «наївному, інтелектуально цікавому» протагоністі [69, с.32].

Дослідженню генези образу, а також його розвитку в окремий суб-жанр літератури присвячена праця Філіпа Сімпсона «Стежками шаленців: відстежуючи серійного вбивцю у сучасному американському кіно та літературі» («Psycho paths: tracking the serial killer through contemporary American film and fiction», 2000). Сімпсон виокремлює чотири варіанти розвитку цього образу в сучасній літературі: неоготику, детектив, психологічний портрет та міфо-апокаліптичний напрям [69, с.25]. Думка дослідника щодо генези суголосить із наведеними вище твердженнями: відправним пунктом для вивчення художньої літератури про серійних вбивць залишається готика. Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. традиційний готичний запит на перевертнів трансформувався у сучасного серійного вбивцю, «улюбленця журналістських таблоїдів, центральну фігуру касових фільмів і романів-бестселерів» [69, с.9]. Розповсюдженість серійних вбивць і не лише у горорі, але й інших жанрах не випадкова. Дослідник припускає, що функціонування серійних вбивць у сучасній літературі зумовлене «найгіршими кошмарами та фантазіями, які уособлювала в собі ще фольклорна нечисть» [69, с.33]. У зв'язку з цим серійний вбивця є «черговою модифікацією готичної фігури, яка перетнула звичні для неї межі» [69, с.3]. Підкреслюючи це співвідношення традиції з фактами та фікцією, Сімпсон стверджує, що актуальність образу, критичний інтерес до нього та привабливість для загалу продиктовані, по-перше, здатністю уособлювати людську схильність до зла, та по-друге, пов'язаністю із давніми культурними традиціями. Крім того, на думку дослідника, прямі паралелі між готичною традицією та сучасними творами можна віднайти на тематичному та мотивному рівнях (такими як смерть, зло, табу, а також персоніфікація «жахливого») [69, с.21].

Віднайти ці паралелі ми спробуємо на прикладі Кінгового оповідання «Чоловік, який любив квіти» («The Man Who Loved Flowers», 1977). Звернімося до сюжету: події відбуваються звичайного травневого вечора 1963 року. У центрі

уваги – безіменний протагоніст, що крокує вулицями Нью-Йорка на побачення; у розв'язці оповідання він виявляється серійним вбивцею. Професор Мічиганського університету та колишній директор «Асоціації Популярної Культури»<sup>2</sup> Гері Хоппенстенд зауважує, що «тривіальність» і «приторність» сюжету, враження, які справляє експозиція цього оповідання, виявляються «жахливим жартом», а Стівену Кінгу знову вдається «грати читачем, маніпулювати та дражнитися» [49, с. 11]. Видатний укладач антології «Prime Evil» Дуглас Вінтер стверджує, що естетика малої прози Кінга «поєднує горор з відсутністю любові», а Кінгових героїв робить «неодмінно самотніми, позбавленими любові, покинутими напризволяще вигнанцями» [49, с.12]. Тематику оповідання він коментує наступним чином: «Кохання – це також найнебезпечніша емоція. Для одних воно стає джерелом помсти. Для інших його втрата знаходиться поза межами справедливості. Кохання само по собі вбиває, як у випадку з юнаком, який рандомно відстежує жінок на вулицях Нью-Йорка» [49, с.12]. У своєму аналізі ми будемо відштовхуватися від мотиву перевертня. Ми спробуємо придивитись до сюжетно-композиційної побудови твору та прокоментувати ті мікро-ситуації, які працюють на розбудову мотиву перевертня в оповіданні Стівена Кінга, а також простежити ті можливості для критичного аналізу, які дає актуалізація цього образу в горорі.

«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, не обіцяє чогось жахливого. Авторська увага фокусується на «нормальності» оточуючого середовища та створенні невимушеної романтичної атмосфери. На тлі весняного вечора протагоніст виглядає доволі гармонійно:

---

<sup>2</sup> Popular Culture Association (скор. PCA) – група вчених і добровольців, які займаються дослідженням, поширенням і оприлюдненням здобутків у галузі популярної культури [64].

«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**<sup>3</sup>, and the old woman found herself thinking with moment's **sweet nostalgia** that in spring everyone can be beautiful...». Увагу слід звернути на те, що протагоніст зображується саме крізь призму інших персонажів – окрім цієї жінки, таких перехожих на його шляху з'являтиметься дедалі більше. Але перш ніж перейти далі, автор дозволяє собі одну ремарку – новини з радіо, з яких читач дізнається про те, що «**a hammer murderer was still on the loose**; JFK had declared that the situations in a little Asian Country called Vietnam (Vite-num the guy reading the news called it) would bear watching; an unidentified women had been pulled from the East River; a grand jury had failed to indict a crime overlord in the current city administration's war on heroin; **the Russian had a exploded a nuclear device**». Протагоніст жодним чином не переймається почутими новинами, адже «none of it seems real, none of it seems matter», а повітря було «soft and sweet». Вже на цьому моменті ми можемо простежити розбіжність із готичною традицією, що відбувається на художньому рівні. У готиці персонажі зазвичай виявлялися ізольованими на території «ірреального» та не полишали її кордонів; сама локація зображувалась частиною оточуючого середовища, що не протиставляється тлу, а навіть з ним зливається. Натомість в оповіданні Кінга безіменний протагоніст блукає вулицями Нью-Йорка, а автор коментує кожний його крок, створюючи мапу переміщень. Отже, замість традиційного «острову» ірреального, Кінговий горор (щонайменше у випадку з обраним оповіданням) може тяжіти до звичних, повсякденних локацій, зображення яких на художньому рівні відбувається завдяки підкресленню їхньої «нормальності». Згадувала про це і Лінда Бедлі, на думку якої у сучасному горорі перевертень «вільно відчувається на вулицях урбаністичних джунглів» [19, с.240]. Зміна просторової перспективи ще раз свідчить про трансформацію

---

<sup>3</sup> Тут і далі червоним кольором виділяємо ключові деталі фрагментів.

центрального готичного образу: фактично читач зустрічається зі старою загрозою, яка примірила нову маску.

Крім того, увагу слід звернути на те, яким чином Стівен Кінг розбудовує атмосферу саспенсу. Якщо характерним прийомом для готики був паралелізм, то для аналізованого твору скоріше характерні стилістичні прийоми контрасту. Ще більше 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». Хоча до крамниці він входить вже з посмішкою на обличчі, у свідомості продавця лунає думка: «If this kid were sick they'd have him in intensive care right now». Враховуючи розв'язку оповідання, це зауваження виявляється не випадковим. Ба більше, таке порівняння ще раз наближує нас до готичної традиції. Бенджамін Радфорд, досліджуючи природу перевертня, дійшов висновку, що лікантропія<sup>4</sup> найчастіше сприймалася як прокляття, через що перевертнів вважали скоріше жертвами, ніж злодіями [65]. Подібної думки дотримується Майкл Коллінгс, стверджуючи, що перевертня можна «скоріше назвати проклятим, ніж грішником» [70, с.70], у зв'язку з чим, на відміну від інших монстрів, він часто викликає співчуття. Отже, за тим самим принципом, що був характерний для традиції ХІХ ст., у сучасному горорі кожний не лише знаходиться під підозрою, кожен може стати жертвою.

Діалог протагоніста з продавцем ще більше запевняє читача в тому, що перший лише крокує на побачення. Для чергового персонажа юнак виявляється симпатичною особою та викликає сумну ностальгічну посмішку. Надалі автор підтримує це враження точками зору інших перехожих: «...the cop was engaged himself and recognized the dreamy expression on the young man's face from his own

---

<sup>4</sup> Лікантропія – надприродний стан, за якого людина приймає фізичну форму перевертня або іншого звіра [42].

shaving mirror, where he had often see it lately». Алісса Бергер, дослідивши специфіку перевертнів Кінга, дійшла висновку, що більшість з них, попри небезпеку, автор зображує як привабливих героїв [26, с.33] На нашу думку, авторський акцент на перцепції оточуючих стає ще однією єднальною ланкою з готичною традицією та класичним сприйняттям лікантропії.

«'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!'», – якщо атмосфера класичних готичних оповідань, як ми вже згадували, побудована на прийомі паралелізму, то у нашому випадку нарративним інструментом, який долучає читача до структури саспенсу, стає авторська іронічність; тим більше ефект посилюється піснею «Sherry», що грає по радіо (згадка музичної класики 60-80-х рр. взагалі є одним з найулюбленіших інтертекстуальних прийомів Кінга). У творі також є низка маркерів повсякденної реальності (як наприклад назви локацій, бейсбольних команд), що знову розмиває задану готикою парадигму, адже наближує фікційний світ до читацької дійсності.

«At Seventy-third Street he stopped and turned right. This street was **a little darker**, lined with brownstones and walk-down restaurants with Italian names. Three blocks down, a stickball game was going on in the fading light. 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. На думку Джона Кемпбелла, використання темряви у горорі сугестує фактор надприродного, але при цьому не виключає раціонального тлумачення подій [70, с.183]. Слід наголосити, що легенди про перевертня пропонують одразу низку можливих причин для пояснення процесу перетворення: вживання вовчого м'яса або мізків, сон на вулиці при повному місяці, прокляття, випите зілля, купання у водоймі тощо [61, с.55] 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...*»), все ж наштовхує на певні здогадки. Можна поставити під сумнів усвідомленість власного «перетворення» протагоністом, що знову наблизить нас до класичної традиції. Готичний перевертень не несе відповідальності за власні вчинки та використовує будь-яку можливість піддатися насильницькому аспекту своєї особистості [26, с.33]; тож можна припустити, що те саме відбувається у випадку з серійним вбивцею, який не в стані контролювати власну волю. Як зауважує Майкл Коллінгс у розвідці на тему Кінгових перевертнів, більшість з них не в стані контролювати трансформації, які з ними відбуваються, незалежно від того, чи ці зміни викликані повним місяцем, як це традиційно відбувається у легендах, чи будь-яким іншим чином [32, с.123]. Продовжуючи цю думку, Алісса Бергер вбачає у невмотивованому характері «перетворень» спосіб для формування нового виду психологічного страху у читача [26, с.32]. Окрім цього, мусимо ще раз наголосити на суто художній рисі, яка є характерною для прози Кінга, проте не відповідає атмосфері, заданій готикою. Традиційне виття на місяць, за яким читачі постійно спостерігають у готичних оповіданнях про перевертнів, осмислене автором іронічно: «*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*». На думку Джона Кемпбелла, для творчості Кінга взагалі характерна так звана «іронічна опозиційність»: напруга, яка наростає впродовж твору, нерідко переривається іронічною ремаркою автора [70, с.183].

У кульмінаційній частині оповідання автор обриває очікуваний опис жертви: «*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...*». Звичайно, семантичні лакуни допомагають підтримувати ритміку твору (детальніше цей прийом розглядатимемо під час аналізу наступного оповідання);

та крім цього, ця недоказаність може виявитись куди важливішою у подальшому контексті. «Now his smile shone out - *radiated out*, and he walked faster. 'Norma!' he said. She looked up and smiled. . . but as they drew together, the smile faded. His own smile trembled a little, and he felt a moment's disquiet. Her face over the sailor blouse suddenly seemed blurred. *It was getting darker now. . . could he have been mistaken? Surely not. It was Norma*», – подібно до попередніх уривків, у кульмінаційній частині авторська увага акцентується на оточуючій темряві, що також може бути актуалізацією готичної поетики. Крім того, увагу слід звернути на те, яку лексему автор добирає на початку уривку – алюзія на атомну зброю так само створює певне відчуття циклічності подій (і це Кінг навіть підкреслює графічно).

Важливим нам видається вибір імені жертви. Можливо, оповідання Кінга, перша публікація якого датована 1977 роком, відсилає нас до роману «Психо» Роберта Блоха, а разом з тим до однойменної екранізації Альфреда Гічкока (1960 р.). Норма – ім'я матері головного героя «Психо», Нормана Бейтса. На користь цього твердження працюють деякі деталі тексту, як 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*». Аналіз твору з урахуванням його інтертексту поглиблює мотив перевертня в оповіданні, а також дає змогу подивитися на нього під іншою призмою. Проте, головним аргументом на користь нашого припущення може слугувати те, що сам Кінг неодноразово зізнався у прихильності до роману, так само як до його екранізації, що ми й розглянемо зараз детальніше.

У «Дансе Макабре» («Danse Macabre», 1981), яку ми вже згадували у теоретичному розділі, Стівен Кінг говорить про архетипні для горору образи: у центрі кожного знаходиться потвора, що належить до структури, названої Бертом

Хетленом<sup>5</sup> «басейном міфів». Кінг стверджує: «В цей басейн занурені ми всі, навіть ті, хто не читає книг і не дивиться фільмів. Ніби у колоді Таро, там є яскраві представники зла, його символи...» [53, с.66] Поряд із Вампіром та Безіменним, такою фігурою є Перевертень. Природу цього образу Кінг пов'язує з аполлонівським та діонісійським початками та пояснює їхнє функціонування на прикладі трьох творів Блоха – «The Dead Beat», «The Scarf» та, звичайно, «Psycho»: «...це романи жахів; в кожному з них мова йде про діонісійського психопата, який приховується за аполлонівським фасадом нормальності... та повільно, страхітливо повільно виявляє себе...», – і далі – «їх 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» [53, с.95]. 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» [53, с.96].

Звернення до інтертексту, крім того, доводить особливу плідність психоаналітичних інтерпретацій горору та неоготичних образів зокрема. Пережита в дитинстві смерть батька відобразилась на психіці Нормана, який почував себе безпечно лише поряд з матір'ю. Коли вона знайшла собі чоловіка, Норман отруїв обидвох. Не бажаючи усвідомлювати скоєне, він зробив з тіла мумію та продовжив з ним спілкуватися. Поступово він сам почав перетворюватися на матір; «материнська» сторона стала потенційно небезпечною для оточуючих. Як зауважує Кінг, Норман, замість вкриватися шерстю, «вдягає сукні та туфлі матері» [53, с.160]. Випадок Нормана Бейтса у горор-студіях розглядається з перспективи Едіпового комплексу. Крім того, в основі дискусії про подвійність перевертня знаходиться фрейдистська

---

<sup>5</sup> Американський літературознавець, професор Університету Мену, викладач Стівена Кінга.

структурна теорія особистості, згідно з якою наріжним каменем самоідентифікації для перевертня залишаються саме інстинктивні потяги [26, с.31].

«...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», – закономірно разом із появою темряви зникають будь-які натяки на скоєне, а отже – історія неодмінно має повторитися знову (вшосте). Таким чином розв'язка твору діалогізує із каноном, в якому жертва лікантропії щоразу вимушена повертатись до своєї звіриної подоби.

Отже, образ перевертня дозволяє горору діяти на двох рівнях: сюжетному, адже мова йде про неконтрольоване перетворення на монстра, та символіко-тематичному, адже передбачає не лише фізіологічну, але і психологічну двоїстість. Модифікація перевертня в серійного вбивцю зумовлена переосмисленням зла та насильства, на яке спроможна людина; водночас з цим образ серійного вбивці пов'язаний із ще однією функцією – віддзеркаленням проблеми покоління – явищем серійних вбивств, перша хвиля яких розпочалась у шістдесятих роках, та досягла кульмінації у восьмидесяті [35, с.155]. Сучасне переосмислення мотиву лікантропії, на нашу думку, не вносить в образ значних коректив; скоріше воно свідчить про життєздатність і адаптивність традиційних готичних сюжетів. Зокрема у випадку з перевертнем, саме наближення до свого правдивого «Я» та неминуче знайомство з ним робить образ особливо жахливим. Крім того, актуалізація мотиву перевертня наочно ілюструє широкий спектр можливостей для психоаналітичних прочитань горору. На протигагу іншим традиційним образам, перевертень – це «все ще людина, але людина некерована, всередині якої живе монстр» [26, с.31], а відповідно що найменше пов'язаний з архетипом Іншого. Переважно зміни в мотиві відбулись на стилістичному рівні

та продиктовані літературною традицією модернізму. Так, характерний для готики прийом паралелізму поступився місцем стилістичним прийомам контрасту, а елементом, що долучає читача до структури саспенсу, стала авторська іронія. Крім того, структура твору повністю відповідає загальній дихотомії Кінгової прози – історія може мати як надприродне, так і раціональне пояснення. Інша відмінність, в порівнянні до готичної традиції, полягає у заміні неокресленої, ірреальної локації на велике місто, з деталізацією до окремих вулиць. Попри те, що для готичних творів такий вибір був би неканонічним, у сучасних умовах, на нашу думку, він виправдовує задану готикою парадигму – Звіром може виявитись будь-хто.

## **2.2. Наративні стратегії в оповіданні «Sometimes They Come Back»**

Розгляд питань, які стосуються поетики горору, вимагає зосередження уваги на тій системі відносин, що оприявнюється у зв'язку зі структурно-композиційним ладом твору та іншими характеристиками фікційного світу [48, с.171]. Ця система відносин є неодмінно індивідуалізованою та пов'язаною з репрезентованими у тексті наративними стратегіями.

Питання щодо поетики горор-жанру головним чином спираються на ідентифікацію універсальної наративної граматики: моделюванні сюжетних схем, правил їх застосування, модифікації та комбінування [48, с.172]. Наративний підхід, крім того, дозволяє поглибити розуміння найважливішого аспекту горору – формули його привабливості для реципієнта. Польська дослідниця Аніта Хас-Токаж узагальнила поетикальні принципи горору наступним чином: на перший план виходить напружена гра між автором та читачем, а особливо помітною активізація рецепції стає під час аналізу наративних стратегій. Фабула горору при цьому характеризується постійною інтригою, адже в процесі ознайомлення з текстом читач висуває послідовну низку припущень, формуванню якої сприяють невизначеність, недомовленість або

двозначність тексту. Виклад подій фікційного світу співвідноситься з нав'язуванням читачеві певної позиції: він змушений розшифрувати запропоновану таємницю [48, с.186]. Фрустрація та непередбачуваність, які допомагають «приховувати» сюжетну розв'язку, водночас генерують очікування та провокують читачькі антиципації. Основна роль найчастіше покладена на так звані «помилкові сигнали»; вони з'являються в процесі створення наративної картини твору [48, с.188].

Таким чином, наративна техніка у горорі зорієнтована на читача, а інтенсифікація її дії залежить здебільшого від вподобань і заангажованості реципієнта. Думки дослідників з приводу доречності використання тих чи інших наративних стратегій у горорі розходяться. Наприклад, Марія Буйніцка переконує, що для більшості класичних текстів характерна лінеарність оповіді. Передбачуваність подій та розпізнаваність елементів тексту (як от простору або персонажів) становить умову, за якої читач отримує задоволення від «спілкування з наративними формулами» [58, с.72]. Відповідно до такого підходу наративні інновації та відступи від традиційних наративних стратегій у моделюванні персонажів і сюжетів, навпаки, знеохочують читачів популярних жанрів. На противагу цьому твердженню, Девід Бордвелл зауважує, що все частіше з'являються тексти, в яких автори використовують різноманітні наративні техніки (повторювання, ретроспекції, ретардації тощо), які «руйнують» лінеарність наративу та посилюють ефект дезорієнтації читача [24, с.240]. Власне на прикладі обраного оповідання «Іноді вони повертаються» («Sometimes They Come Back», 1974) ми спробуємо проаналізувати, яке з двох тверджень краще характеризує обране оповідання Стівена Кінга та проаналізувати наративні стратегії у перспективі поетикальних особливостей горору, а також афективної властивості жанру. Але спершу звернімося до сюжету.

У 1957 р. дев'ятирічний Джим Норман разом з дванадцятирічним братом Вейном крокують до бібліотеки. На хлопців нападає група місцевих хуліганів: Джиму вдається врятуватися, Вейна – вбивають. Через шістнадцять років вже одружений Джим повертається до рідного міста, Стретфорда, вчителювати. Все йде добре, якщо не зважати на нічні жахіття, які Джим продовжує зберігати в таємниці. Після закінчення різдвяних канікул Джим дізнається, що один із його учнів загинув в автокатастрофі; ця смерть не стає останньою. Одночасно з цим у класі Джима з'являється новенький – Роберт Лоусон, той самий хлопець, що вбив його брата сімнадцять років тому. Пізніше до класу приєднується решта «банди» – Девід Гарсія та Вінсент Корі. У розв'язці твору Джим Норман проводить ритуал виклику демона, аби врешті позбутися привидів минулого.

Дон Херрон у статті «Stephen King: The Good, the Bad, and the Academic» стверджує, що оповідання поряд із «Children of the Corn» є зразком наймайстернішої малої прози Кінга. Саме зображення «дрібних особистих справ», як у випадку з обраним оповіданням, на думку дослідника, вдається автору найкраще [23, с.38]. Так звана «шкільна готика» («Schoolhouse Gothic») доволі поширена у прозі Кінга. Твори, що належать до цієї категорії, Шеррі Труффін поділяє на дві групи. До першої дослідниця відносить ті, в яких вчителів зображено як жахливих Інших; у цьому випадку сам акт викладання прирівнюється до злочину. До другої групи належать історії, в яких учень постає як жахливий Інший [23, с.196]. У полі нашого зору – твір, який, безперечно, можна віднести до другої категорії.

У першій сцені оповідання читач спостерігає за зустріччю протагоніста з дружиною та дізнається про родинне свято, яке Саллі підготувала для чоловіка. Після цього сцена різко обривається, і читач дізнається про перше нічне жахіття протагоніста: «But that night, he had the old dream **for the first time in a very long time** and woke up sweating, with a scream behind his lips». Початок оповідання свідчить про наявність у тексті гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній

ситуації, за класифікацією Жерара Женетта. Мова йде про таку наративну модель, за якої оповідач репрезентує історію, в якій він відсутній у будь-якій формі; при цьому даний тип наративу виражається у формі третьої особи [3]. На думку Вольфа Шміда, визначальною рисою цієї наративної моделі є розповідь «не про самого себе як фігуру дієгезису, а лише про інші фігури», а існування наратора «обмежується тільки планом розповіді, "екзегезисом"» [15]. Категорія гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації є моделлю імпліцитного зображення наратора. Цілісність наративу досягається поєднанням ряду текстових вказівників. Серед них можна виділити підбір певних елементів, як, наприклад, подій наративного матеріалу [15]. У нашому випадку першим таким елементом стає згадка наратора про сон Джима Нормана. Таким чином, стає очевидним, що історія була розпочата ще до наративу та рано чи пізно у формі флешбеків звернеться до минулого. Отже, вже на етапі зав'язки ми можемо зробити висновок щодо нелінійності оповіді. Як влучно зауважує американський письменник Томас Піччіріллі, «замість природного, логічного прогресування від точки А до точки В або С, ви переходите до 89.134 Alpha Magenta. Події розвиваються стрімко та дещо дивно, але при цьому супроводжуються емоційним фідбеком від читача» [19, с.278]. Згадка нічного жахіття одразу підводить нас до головного конфлікту історії; це забезпечує створення атмосфери саспенсу.

Разом із подієвими елементами ще одним текстовим вказівником імпліцитного наративу стає добір персонажів [15]. Невдовзі ми знайомимось з історією Джима Нормана: «My mother had died the summer before - cancer [...] My brother, my older brother, died when we were both quite young». Ця ремарка, звичайно, не є випадковою. «Ласкаво просимо до царства внутрішніх демонів» [23, с.107], – пише Лінда Бедлі та наголошує на тому, що уявні та реальні жахи оточують нас постійно. Власне з цією тезою пов'язана постійно зростаюча кількість персонажів, які уособлюють внутрішні конфлікти, страхи або психічні

розлади протагоністів [23, с.267]. Так само історія Джима Нормана «виправдовує» наступні події твору.

«But after the kids were gone, something old and brooding seemed to settle over the halls and whisper in the empty rooms. Some black, noxious beast, never quite in view [...] He had the dream again near the end of October, and that time he did scream». Як бачимо у цитованому фрагменті, стосовно фікційного світу наратор перебуває не лише «тут-і-тепер», але «всюди-і-завжди». Таким чином наратив набуває ознак універсального знання, а присутність автора сприяє композиційній стрункості та логічності твору, як при переході від сцени зі школою до сцени із нічним жахіттям протагоніста. Ключовим моментом для побудови атмосфери напруги залишається пошук артефактів у навколишньому середовищі та їхня інтеграція у розвиток подій. Це не лише підкреслює реалістичність сцени, але також підсилює «вразливість» читача до досвіду персонажа [19, с.189].

«Jim went back into the classroom. They looked up at him blandly, faces betraying nothing. He felt a surge of unreality, like **the feeling that had washed over him before before.**

*We'll get you creepo*». <sup>6</sup> У даному випадку наратор виконує ще одну функцію – він форматує часопростір художнього світу таким чином, щоб створити в уяві читача ілюзію його саморозвитку, а самому читачеві цілком довірити право рецепції та інтерпретації [6]. Це позначається на особливості часопросторової позиції твору: персональна точка зору фокусується навколо постаті протагоніста. При цьому позиція, яку займає Джим Норман, звужує поле його бачення та дозволяє стежити лише за елементами безпосередньо зримими у цьому просторі. Своєю чергою нараторіальна точка зору пов'язана з всюдисущістю наратора [15]. Як приклад пропонуємо звернути увагу на виділені червоним кольором речення:

---

<sup>6</sup> Тут і далі зберігаємо оригінальне форматування тексту.

наратор порівнює стан протагоніста з давно знайомим почуттям. Проте, читач не отримує конкретних деталей, які змогли би стати єднальною ланкою між присутністю Джима у класі та його «дежавю». Пояснення цьому знайти доволі просто: читач повинен самостійно винайти змістову кореляцію, що дасть змогу узгодити наявні у творі композиційні елементи. У міркуваннях Морта Касла знаходимо інше пояснення постійного зміщення художнього простору тексту: читач сам постійно перебуває у сфері реального, отже автор не повинен працювати над встановленням зв'язку між читачем і дійсністю. Сюжет оповідання таким чином сприймається як «надійний» та підготовлює читача до більшої «довіри» у наступних його частинах. Навпаки – одразу вводячи читача до сфери ірреального, майже неможливим виявляється викликати у нього подив, а тим паче жах [19, с.164]. Тій самій меті сприяє перехід до внутрішньої фокалізації в останньому реченні, що автор навіть підкреслює графічно – вживаючи курсив. У читача виникає закономірне питання: кому належить остання фраза? Відповідь на нього ми отримаємо незабаром.

«He had the dream again **near the end of October**, and that time he did scream. He clawed his way into waking reality to find Sally sitting up in bed beside him, holding his shoulder. His heart was thudding heavily [...] **He had a good schedule for the new teacher on the staff. Period one was free**», – вже на початку твору помітним є використання еліпсисів. У першому реченні еліпсис можемо класифікувати як експліцитний та семантичний. По-перше, автор дає читачеві пряму вказівку на пропущений проміжок часу – події відбуваються наприкінці жовтня; по-друге, через відсутність подробиць щодо сну протагоніста відбувається утворення семантичної лакуни. Прикладом використання імпліцитного еліпсису є останнє речення наведеного фрагменту. Сцені у школі передуює опис протагоніста, що вдивляється у темряву – таким чином відбувається розрив наративної безперервності. Важливою ознакою при цьому є «неманіфестованість»

пропущеного часу, у зв'язку з цим доречним нам видається рекомендація щодо побудови подієвості горор-оповідань, яку використовує американський письменник і режисер Джей Бонансінга; на його думку, розвиток подій у цьому жанрі подібний до дії радіоактивного вірусу: вони повинні поширюватися від свідомості персонажа до читача [19, с.188].

Почуття страху, яке протагоніст відчуває під час сну постійно прогресує – він починає відчувати справжній жах. На перший погляд, нічні жахіття Джима Нормана, у порівнянні з його буденністю, можуть здатися двома неподібними або навіть суперечливими планами. На їхній взаємозв'язок наратор натякає використовуючи низку лексем: «reliving events», «known conclusion» тощо. Використання таких ремарок, крім того, сприяє вибудовуванню внутрішньої логіки твору, яка залишається ключовим моментом горору. Ба більше, такий нарративний хід у горорі допомагає створити ситуацію, яка буде сприйнята читачем не зважаючи на те, чи її пояснення буде мати природне чи надприродне тлумачення [19, с.283].

«In the dream he was nine and his brother Wayne was twelve. They were going down Broad Street in Stratford, Connecticut, bound for the Stratford Library [...] It was summer vacation. **You could smell** the freshly cut grass. **You could hear** a ballgame floating out of some second-floor apartment window, Yankees leading the Red Sox six to nothing in the top of the eighth, Ted Williams batting, and **you could see** the shadows from the Burrets Building Company slowly lengthening across the street as the evening turned slowly towards dark [...] Beyond Teddy's Market and Burrets, there was a railroad overpass, and on the other side, a number of the local losers hung around a closed gas station - five or six boys in leather jackets and pegged jeans. Jim hated to go by them. They yelled out **hey four-eyes and hey shit-heels and hey you** got an extra quarter and once they chased them half a block. But Wayne would not take the long way around. **That would be chicken**». У наведених фрагментах використано дві

нарративні стратегії, пов'язані із зображенням фіктивного читача. Увагу слід звернути на зміну оповіді на другоособову. За Шмідом, звертання на «ти» є виявом експліцитного зображення наратора, метою якого є зменшення дистанції між читачем та текстом [15]. Для горор-жанру, орієнтованого здебільшого на реакцію читача, таке змішання образу протагоніста з емпіричним читачем, на нашу думку, є особливо важливим. На рівні з експліцитним способом зображення наратора у фрагментах використано також імпліцитний спосіб. Імпліцитне зображення може будуватися на двох моделях: апеляції та орієнтуванні [15]. Апеляція вже сама по собі свідчить про присутність адресата. Так, за її допомогою, автор намагається справити певне враження на читача. У даному випадку вона виявляється у висловлюваннях з референтною функцією. Головна мета апеляції – імпресивність – автор закликає читача зайняти певну позицію по відношенню до оповідання. Важливо, що при цьому описуються когнітивні відчуття: нюх, зір та слух. Ідея полягає в тому, щоб «потрапити до голови» персонажа (на цьому прийомі детальніше ми фокусуємось у наступному підрозділі – «Модус страху»).

Заклик зайняти певну позицію щодо тексту виявляється також у постійному вживанні так званих «орієнтовних» сигналів: назв вулиць, магазинів, бейсбольних команд тощо. Такі маркери, звичайно, мають установку на адресата. Цей прийом Шмід називав «орієнтуванням», передбачаючи існування у читача певних кодів і норм [15] (у випадку з нашим оповіданням – соціокультурних). Крім того, цікавим видається мовленнєвий аспект останніх речень цитованого фрагменту – у такому способі викладу ще раз виявляється орієнтованість на читача. Особливої уваги заслуговує останнє речення. «That would be chicken», – пояснюючи поведінку Вейна, автор водночас звертається до читача. Фактично перед нами – приклад діалогізованого типу оповіді. Як один із її видів Шмід виокремлював діалогізований нарративний монолог [15]. Визначити його можна за трьома ознаками, кожен з яких можна знайти у наведеному фрагменті.

Насамперед мова йде про власне діалогізованість, тобто зверненість до читача, який в уяві автора реагує на події. Як аргумент на користь цієї тези можна назвати вже згадані нами наративні стратегії із зображення фіктивного читача. Другою ознакою є монолог: діалогізованість у таких випадках лише інсценується. Реальний співрозмовник, який міг би втрутитись зі своїми репліками, відсутній; для справжнього діалогу уявному співрозмовнику бракує автономності [15]. Третьою ознакою є наративність: не дивлячись на зверненість до читача, наратор все ж таки продовжує розповідати історію. Так само Кінг у наведеному уривку має на меті розвиток наративу: ми дізнаємось про події з минулого Джима Нормана, що своєю чергою сприяє логічності подальшого викладу.

У ключових сценах автор продовжує актуалізувати точку зору самого персонажа, пробираючись всередину його чуттєвих уявлень про події. Такий прийом нерідко можна зустріти у горор-оповіданнях, адже завдяки ньому кордон між читачем та реципієнтом стає майже непомітним [19, с.186]. Реалізація відбувається за допомогою використання вже обговорених стратегій – експліцитного та імпліцитного зображення фіктивного читача. У першому випадку фіктивний читач зображений за допомогою вживання тих самих референтних висловлювань («In the dream, the overpass loomed closer and closer, and you began to feel dread struggling in your throat like a big black bird. You saw everything...»; «You're helpless»); у другому – «орієнтовних» сигналів («the Burrets neon sign»). Таким чином читач знову опиняється на місці протагоніста оповідання – нараторська гра пов'язана із прагненням автора до самопривласнення чужого досвіду читачем [12]. Це не лише ускладнює психологічний портрет персонажа, але й сприяє поглибленню сюжету [5]. Постійне використання орієнтовних сигналів робить світ твору більш об'ємним та цікавим для «вживання» в нього.

«Then you're underneath, and some of the shadows detach themselves from the walls and a tall kid with a blond crew cut and a broken nose pushes Wayne up against the sooty cinder-blocks and says: *Give us some money.*

*Let me alone*», – останні дві репліки є ключовими. З першою все зрозуміло – вона належить одному з «банди». Що ж тоді з другою? Можна припустити, що вона належить протагоністу або його брату. З іншого боку, можна також припустити, що вона належить читачеві. Мова наратора у даному випадку знову дистанціює позицію автора та зближається із власним голосом читача. З'ясування того, «хто говорить» у тексті, «становить предмет читацького зацікавлення і забезпечує рецепційну цілісність самого процесу трансформації фікційного світу твору у нову (іншу) свідомість» [12]. Розвиток такого наративу визначається емоційною забарвленістю окремих частин тексту, підтвердження чому можемо знайти в аналізованому фрагменті («*You're helpless*»).

Виклад подій супроводжується постійно зростаючим використанням часових еліпсисів. Читач отримує лише певні вказівки на події, які відбувались між окремими епізодами; заповнення цих лакун не є потрібним, навпаки – їхня присутність допомагає «каталізувати» сюжет. Ролан Барт пов'язував цю властивість еліпсисів із загальною тенденцією тексту бути резюмованим [1]. Крім того, наративна селекція прокладає крізь оповідання смислову лінію: певні елементи твору вона виокремлює, в той час як інші залишає за своїми межами. При цьому наратор використовує критерій релевантності, тобто значущості конкретної історії, яку має за мету розповісти [15]. Так само селективність свідчить про оцінюваність наративу: розподіл подій залежить від організуючої історії. За Шмідом, явище селективності супроводжується двома процесами – розтягуванням і стисненням епізодів. На його думку, в обох випадках це допомагає розставляти наратору власні акценти у творі, а отже є одним із способів реалізації смислового задуму [15]. Селективність формується на рівні

трьох модусів, що можемо простежити на прикладі оповідання. По-перше, відбувається відбір іррелевантних для історії елементів: у творі ними стають події, що відбувалися впродовж зимових канікул з протагоністом. По-друге, відкидаються мотиви інших історій, у даному випадку – поїздки протагоніста до Вермонту. По-третє, – релевантні для твору елементи. В оповіданні таким елементом є внутрішній стан протагоніста.

«He turned the next page, glanced down at a school photo of Robert Lawson, then looked again. **Terror suddenly crept into the pit of his belly and coiled there**, warm and hissing.

Lawson was staring antagonistically into the camera, **as if posing for a police mug shot rather than a school photographer**. There was **a small strawberry birthmark** on his chin», – як ми вже впевнились, техніка зображення фікційного світу в тому вигляді, в якому його сприймає персонаж, передбачає інтроспекцію наратора у його свідомість. Коли зображуваний світ сприймається крізь призму персонажа, то мова йде про персональну перцептивну точку зору. Коли така ознака відсутня, замість перцептивної точки зору у хід йде нараторіальна точка зору [15]. Як бачимо з уривку, наратор зображує свідомість протагоніста через власне сприйняття. Фактично протагоністу належить лише вибірка тематичних одиниць (шкільний альбом, родимка на щоці хлопця); а також «жах» на чуттєвому рівні. Мова при цьому не втілює мовленнєвого стилю протагоніста (про це свідчать виокремлені у фрагменті висловлювання), а відповідно залишається нараторіальною. У контексті подальшого аналізу ми також впевнимось, що важливим елементом є опис Роберта Ловсона, а саме особлива прикмета персонажа – родимка на щоці. Автор ще неодноразово буде акцентувати на цьому увагу.

«'Sure, Mr Norman.' His right eyebrow was split with a small scar, a scar Jim knew. **There could be no mistake. It was crazy, it was lunacy, but it was also a fact. Sixteen years ago,** this kid had driven a knife into his brother», – разом із кульмінацією оповідання у тексті вперше з'являється нульовий фокалізатор. Фокалізація в даному випадку зумовлена наративною функцією, пов'язаною з оцінюванням. Перебіг подій репрезентується під кутом зору наратора, а текст стає простором для комунікації між автором і читачем. Іншими словами, Кінг одночасно звертається до читача, стверджуючи, що помилка неможлива. Не існує такого розвитку подій, за якого ми могли б знайти раціональне пояснення тому, що трапилось. Таким чином Кінг не просто висуває гіпотезу про надприродний вплив, а прямо каже читачу: цей варіант є єдино правильним. Крім того, текстуалізація погляду впливає на часові координати твору та, за визначенням Валерія Тюпи, «заломлює референтну картину подієвості» [13, с.12]. Такою часовою координатою виявляється згадка про події шістнадцятилітньої давнини.

«He woke up screaming.

He was teaching *Lord of the Flies* that week, and talking about symbolism when Lawson raised his hand», – очікувано сцена із черговим нічним жахіттям обривається та переносить читача до шкільних стін. Такі перебивання урізноманітнюють лінійну послідовність епізодів, врешті – скорочують лінійний час. Ефекту вдається досягти за рахунок вживання часових та семантичних еліпсисів, які протягом розвитку сюжету зустрічаються все частіше (докладніше про це ми вже згадували при аналізі попередніх фрагментів). Крім того, ми вже наголошували на важливій деталі – родимці на щоці одного з персонажів. Цей елемент опису не є випадковістю; так само випадковістю не є згадка про «Володоря мух» Вільяма Голдінга. Як зізнається Кінг у передмові до ювілейного видання твору, його поведінка як письменника та читача багато в чому була сформована романом англійського письменника: «Я постійно повертаюсь до

Голдінга, який каже: "Чи не було б гарною ідеєю написати про хлопців...показуючи, як насправді вони можуть поводитись"» [52]. За словами Кінга, при першому прочитанні він виявився невідготовленим до того, що побачив під обкладинкою роману: «... ідеальне розуміння створінь, до яких належав я сам разом з друзями у віці 12-13 років [...] Чи були ми хорошими? Так. Чи були добрими? Знову так. Чи могли перетворитися на монстрів, хоча б на хвилину? Звичайно, що так» [38]. Безперечно, алюзія на Голдінговий роман є присутньою: паралелі між тематикою «Володаря мух» та аналізованого оповідання очевидні, але це не все. Родимку на щоді персонажа Кінг так само запозичив з описів Голдінга. Згадані моменти ще раз свідчать про спрямованість автора на свого «ідеального реципієнта», який є внутрішньотекстовим носієм ідеального прочитання.

«**He smiled mechanically and looked at the TV again.** It had been on the tip of his tongue to spill everything. But how could he? It was worse than crazy. **Where would you start?** The dream? The breakdown? The appearance of Robert Lawson?

*No. With Wayne - your brother*», – якщо читач вже давно здогадався, що витоки історії слід шукати в минулому, а саме спогаді про вбивство брата, то на протагоніста це відкриття лише чекає попереду. Фактично він робить його у процесі внутрішнього монологу, який у тексті зображено в шаблоні невластне-прямого мовлення. Специфічною ознакою невластне-прямого монологу є «двоїстість голосу» [15]. Через це читач не завжди чітко усвідомлює, хто є автором висловлювання: оповідач чи персонаж [2]. Власне приклад такого мовлення репрезентує наведений фрагмент оповідання. З формальної точки зору це виявляється у певних граматичних ознаках, як наприклад, формі минулого часу та другій особі. Минулий час при цьому відповідає минулому не згідно наративу, а згідно тексту персонажа. Іншими словами, монолог відбувається у свідомості протагоніста, Джима Нормана, тобто під час наративу, але одночасно

з цим персонаж прокручує в голові події власного минулого. Оформлення уривку відповідає вимогам непрямого мовлення, але його лексичне навантаження – прямого [15]. Таким чином, хоча мова йде про роздуми, почуття та сприйняття протагоніста, форма внутрішнього монологу переплітається з авторською оповіддю, як наприклад, у перших реченнях. Всі ці моменти створюють ефект злиття авторського голосу з голосом персонажу, в наслідок чого реалізується ще одна функція – висловлювання авторської позиції. Для наочності увагу слід звернути на останню репліку з наведеного фрагменту. «*No. With Wayne – your brother*», – нею Кінг скеровує подальший розвиток подій у єдиному можливому напрямку.

«Garcia had been standing with Lawson and Chip Osway, and when he looked up and saw Jim Norman, he smiled and

his eyelid began to jitter up and down and voices spoke in Jim's mind with unearthly clarity:

*Come on, kid, how much you got? F-four cents.*

*You fuckin' liar - look, Vinnie, he wet himself'*

'Jim? Did you say something?'

No.' But he wasn't sure if he had or not. He was getting very scared», – у наративному плані цей фрагмент стає кульмінаційним. Аналізуючи фрагменти оповідання, ми вже розглянули приклади застосування нульової фокалізації, так само як приклади зміни фокалізації на внутрішню. На противагу попереднім фрагментам, у даному випадку Джим Норман вже усвідомлює причину своїх кошмарів – разом із появою «привидів» в стінах школи згадки про події минулого

починають переслідувати його навіть вдень. При цьому фокалізація починає зміщуватися від одного персонажа до іншого, а отже, користуючись термінологією Женетта, можна конкретизувати та назвати її тип змінним. Виділені курсивом репліки становлять частину Джимових спогадів і дослівно повторюють діалог, що склався шістнадцять років тому. Таким чином наратив виявляється не прив'язаним до одного персонажа; фокалізація постійно переміщується від Джима Нормана до хлопців з «банди». З цього витікають наративні особливості часового плану твору: мова йде про персональну точку зору, пов'язану з моментом переживання протагоністом подій. Така співвіднесеність з часовою позицією персонажа яскраво відображена у граматичній структурі першого речення; наведемо приклад з тексту: «Garcia **had been standing** with Lawson». Персональна точка зору на часовий план при цьому не співвідноситься з нараторіальною. Спочатку наратор веде оповідь з нараторіальної точки зору, тобто з точки зору часу оповіді: читач спостерігає за перебуванням Джима Нормана в стінах школи. Далі в свідомості протагоніста відбувається співставлення поточного моменту з минулим; теперішнє стає ідентичним по відношенню до спогадів. У цьому виявляється персональна точка зору, яка тісно пов'язана з переживаннями та сприйняттям дійсності протагоністом [3]. Цей зв'язок загалом можна простежити на рівні подієвості твору. Перестановка мотивів, вона ж анахронія у женеттівських термінах, вмотивована свідомістю персонажа [3]. Нараторіальна точка зору діє їй на противагу та насамперед передбачає можливість вільного використання часового простору.

«'What are you going to do?'

**'I don't know,' Jim said. 'I really don't.'**

*On Monday morning he still didn't know.* His first thought had been to tell Sally everything, starting with his brother's murder sixteen years ago. *But it was impossible.* She would be sympathetic but frightened and unbelieving.

Simmons? Also impossible. Simmons would think he was mad. And maybe he was», – наведений уривок демонструє нам аналогічну ситуацію до тієї, що ми вже мали у випадку з фрагментом, в якому Джим Норман намагався знайти першопричину своїх жахів. Так само перед нами приклад невласне-прямого монологу: мова знову йде про роздуми персонажа, які переплітаються з авторською оповіддю. Ефект злиття авторського голосу з голосом персонажа досягається так само за допомогою внутрішньої фокалізації. Крім того, у фрагменті фігурує часовий еліпсис; ближче до розв'язки такі приклади зустрічаються дедалі частіше. Утворення таких лакун ще раз свідчить про свідому селективність елементів наративу. Похідним матеріалом для відбору у даному випадку є події, які доступні читачеві лише у вигляді готового конструкту, яким є заснована на подіях історія. Власне підбір подієвих елементів логічно передуює відбірці елементів на інших структурних рівнях оповідання. Цей відбір створює не лише історію, але також перцептивну, просторову, часову та мовну точки зору, разом з якою сприймаються та усвідомлюються події [15].

«'I'm Mr Norman,' Jim said, ignoring the hand that Vinnie had put out. 'You'll remember that?'

'Sure, I'll remember it. How's your brother?'

Jim froze. He felt his bladder loosen, and as if from far away, from down a long corridor somewhere in his cranium, he heard a ghostly voice: *Look, Vinnie, he wet himself*

'What do you know about my brother?' he asked thickly. 'Nothin',' Vinnie said. 'Nothin' much.' They smiled at him with their empty dangerous smiles.

The bell rang and they sauntered inside.

Drugstore phone booth, ten o'clock that night», – окрім часових еліпсисів, збільшується також кількість семантичних лакун. Метою використання такого прийому є, звичайно, інтригування читача. Що повинно статися о десятій? – сюжетні лінії продовжують існувати, напрошуючись не реконструкцію. Виділена червоним репліка поряд з багатьма іншими прикладами зустрічається протягом читання твору постійно. Використання анафор у тексті стає не лише технічним засобом, але також тією основою художнього тексту, що надає цілісності його елементам; за допомогою вживання повторюваних елементів наратив підкорює собі не лише мовну, але й тематичну синтагму історії [15]. Так само повторювання впливають на хронологічну послідовність викладу, тим самим забезпечуючи ритмізацію тексту. Далі протагоніст постає перед читачем, тримаючи в руках книгу під назвою «Raising Demons»; кількома сценами пізніше він також дізнається про смерть своєї дружини. Звичайно, коротка прозова форма автоматично висуває певні вимоги – так, кількість простору, часу та слів є заздалегідь обмеженою. Відповідно ці обмеження впливають на кожне зроблене автором сюжетне рішення [19, с.151]. Але, окрім згаданого аспекту, багаторазова зміна часових планів, порушення причино-наслідкового порядку допомагають акцентувати увагу читача на інформації, необхідній для розуміння сюжету.

«Funeral. Like a dance in three acts. The house. The funeral parlour. The graveyard. Faces coming out of nowhere, whirling close, whirling off into the darkness again. Sally's mother, her eyes streaming tears behind a black veil. Her father, looking shocked and old. Simmons. Others. They introduced themselves and shook his hand. He nodded, not remembering their names. Some of the women brought food, and one

lady brought an apple pie and someone ate a piece and when he went out in the kitchen he saw it sitting on the counter, cut wide open and drooling juice into the pie plate like amber blood and he thought: *Should have a big scoop of vanilla ice cream right on top.*

**He felt his hands and legs trembling, wanting to go across to the counter and throw the pie against the wall»,** – в описі похорону знову переважає фіксований тип внутрішньої фокалізації. У центрі уваги перебувають реакції Джима Нормана. Наративна техніка представлена рефлексією вигаданих подій крізь свідомість протагоніста; авторський коментар подано лише наприкінці уривку. Фокалізація, крім того, розчленовує точку зору на дрібніші фрагменти – «кадри», які збігаються з реченнями або навіть клозами [7]. Зауважимо, що у візуальному ряді це відбувається за законами кінематографічного наближення – від далекого плану до ближнього.

Розв'язка оповідання пов'язана з активізацією так званих «нарративних рухів». За Женеттом, різновиди нарративного темпу виникають безпосередньо при формуванні розповідного дискурсу. Шмід наполягає на тому, що прийоми «нарративних рухів» відбуваються на ранньому етапі нарративних трансформацій – розтягнення та стиснення [6]. «Something happened in the darkened schoolroom. It was not possible to say exactly what, but the air became heavier. There was a thickness in it that seemed to fill the throat and the belly with grey steel. The deep silence grew, swelled with something unseen», – у даному випадку маємо класичний приклад розтягнення, яке є нічим іншим, як низьким ступенем селективності історії стосовно події; чим детальніше переказується дія, тим більше ознак пригадано у тексті. У нашому випадку нарратив фокусується навколо чуттєвого сприйняття протагоніста. Натомість останнє речення свідчить про вжиті у нарративі стиснення: «He did as the old rites instructed». Замість зображення обставин події, читач отримує коротке повідомлення про проведення обряду, –

розповідь виявляється максимально стиснутою та характеризується високим ступенем селективності.

«Jim remembered the warning in *Raising Demons* - the danger involved. **You could perhaps summon them, perhaps cause them to do your work.** You could even get rid of them.

But sometimes they come back.

He walked down the stairs again, **wondering if the nightmare was over after all**», – Джим Норман врешті мусив позбутися привидів свого минулого (хоча і ціною втраченого пальця); проте, читач отримує натяк на те, що «вони» можуть повернутись знову. Незважаючи на процесуальний характер відкриття фабули та «відкритість» фіналу, у художньому сенсі сюжет твору виявляється завершеним. Тим не менш, модель «питання-відповідь», яка становить ключову єдину ланку наративно-риторичних зв'язків між черговими фазами сюжету [48, с.185], у даному випадку також дотримана завдяки актуалізації внутрішнього фокалізатора.

Отже, аналіз наративних стратегій в обраному оповіданні доводить, що для малої прози Стівена Кінга все ж характерні відступи від традиційних жанрових стратегій. Найвиразніше це виявляється в актуалізації ретроспективного прийому, який руйнує лінеарність оповіді та створює ефект дезорієнтації читача. Відсутність передбачуваності подій, що характерна для парадигми горор-жанру, ще раз підтверджує тенденцію до індивідуалізації системи фікційного світу. Крім того, ця тенденція оприявнюється у селективності окремих елементів, а відтак і створенні перцептивної, просторової та мовленнєвої точок зору, які читач сприймає як готовий конструкт. Селективність сприяє не лише підтриманню ритміки твору, але і створенню смислової лінії оповідання; побудова саспенсу при цьому реалізується за допомогою постійного вживання семантичних і

часових лакун, поява яких зумовлює утворення двох, на перший погляд, неподібних між собою смислових планів. Цілісності наративу автору вдається досягти за допомогою низки текстових вказівників (як, наприклад, анафор) і розпізнаваності окремих елементів тексту. Всі названі стратегії ще раз свідчать про спрямованість горору на свого реципієнта. Так, нелінійність оповіді та значна кількість еліпсисів змушують читача моделювати власні реконструкції та брати безпосередню участь у формуванні художнього світу. Тим паче цей ефект підсилюється завдяки постійним змінам фокалізації, діалогізації оповіді та численним інтроспекціям у свідомість протагоніста. Так само наближенню тексту до досвіду емпіричного читача сприяють моделі імпліцитного зображення автора – апеляція та орієнтування. Важливими нам також видаються стратегії із зображення фіктивного читача – передусім мова йде про вжиті Кінгом інтертекстуальні прийоми (про що також свідчить попередній аналіз). Підсумовуючи, можемо стверджувати, що наратив твору є яскравим свідченням афективної властивості горор-жанру; відтак наратологічний підхід становить широке поле можливостей для критичного осмислення горору та прози Стівена Кінга зокрема.

### **2. 3. Модус страху: когнітивний і тілесний виміри (на прикладі оповідання «Crouch-End»)**

Актуальність категорії тілесності продиктована вже самою дефініцією жанру: термін «горор» походить від латинського «*horrege*» – «стати диба» або «нащетинитися»; та від давньофранцузького «*ogrog*» – «здрігатися» [28, с.24]. На фізіологічному аспекті горор-творів наголошують як дослідники, так і письменники горор-жанру. Так, Лінда Бедлі називає горор «найбільш фізіологічним жанром», який «викликає тремтіння, що виникає як соматична відповідь на історію» [19, с.12], а Лінда Вільямс, створюючи класифікацію горор-фільмів, підкреслює важливість тілесних реакцій, які у випадку як з глядачами,

так і читачами горорів, на її думку, є аналогічними до реакцій самих героїв [19, с.12]. Подібної думки дотримується американська письменниця Енн Райс, яка визначає горор як «плутанину почуттів, заплутаність свідомості через переважаючі фізичні реакції» [19, с.4]. Енн Райс, крім того, розмірковуючи про стиль Стівена Кінга, підкреслює, що в його прозі «жах і чуттєвість завжди були пов'язані між собою» [19, с.4]. Сам Стівен Кінг, відповідаючи на закид про генерування «безглуздої постлітературної прози», сказав, що горор-література необхідна не лише для людей, які «читають, щоб думати, але й для тих, хто читає, щоб відчувати» [19, с.4].

І все ж, за межі обговорення дефініції дискусії щодо тілесності не виходять, за винятком вузького кола питань, пов'язаних із під-жанром, т.зв. «body horror» (термін був вперше вжитий Філіпом Брофі у 1983 р. у статті «Horrority: The Textuality of the Contemporary Horror Film» [25]). Лише у цьому випадку особливу увагу дослідження приділяють людському тілу, а також його трансформаціям, пов'язаним із провідними мотивами, серед яких – різноманітні хвороби, мутації, паразитизм, експерименти (як приклад можна назвати працю «Gothic Dissections in Film and Literature: The Body in Parts», що була опублікована у 2017 р. [33]). Крім того, «тілесні» прочитання виявляються актуальними для прихильників психоаналітичного та гендерного методів. Зважаючи на доволі ранній етап розвитку горор-студій, те саме відбувається і з вивченням когнітивного аспекту: наявні дослідження, як правило, присвячені кінематографу та вивчають відгук глядачів.

Цікавим нам видається осмислення тілесності у праці американського мистецтвознавця Ноеля Керролла «Філософія горору, або парадокси серця» («The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart», 1990), яка з часу її публікації стала прогамною. Фактично Керролл досліджував парадоксальність горор-жанру, яка полягає в його привабливості для читачів власне через свою здатність викликати відторгнення («repulsion»). За Керроллом, щоб зрозуміти причини

зацікавлення горором, слід припустити, що в основному мотивом нашого задоволення як реципієнтів є не споглядання якогось чудовиська як такого, а вся та оповідна модель, в структуру якої це чудовисько вписане. Крім того, наявність даного феномену, на думку дослідника, дозволяє припустити, що отримання задоволення та загальна зацікавленість горором пов'язані з прагненням людини до пізнання та з процесом співучасті в розкритті таємниці, пошуком доказів на користь її існування. Власне відкриття існування цих істот, за Керролом, і є основною причиною отримання задоволення від жанру жахів. Тобто, в якості першого припущення, що дозволяє пояснити парадокс жанру, слід назвати той факт, що людей приваблює сюжет, побудований на поступовому розкритті таємниці та задовільненні нашої природної цікавості. Більш того, як стверджує Керролл, у зв'язку з появою певного ступеня відторгнення слід наголосити ще й на когнітивній привабливості горор-творів, тобто на можливості пережити почуття страху [28, с.159-195]. Хоча саме це бажання і є головним при визначенні аудиторії даного жанру, страх не є єдиною метою, а скоріш тією ціною, яку ми готові заплатити за відкриття чогось неможливого і невідомого. Виходячи з цих тез, Керролл формує власну гіпотезу, згідно з якою найголовнішим атрибутом жанру є наявність так званого «арт-горору» – емоційного стану, якому притаманні як фізичний, так і когнітивний виміри. Страх відтак передбачає перехід із нормального фізичного стану в стан збудження, який маркується фізіологічно, приміром, відчуттями прискореного серцебиття або дихання. Однак, хоча горор і передбачає певні повторювані відчуття та автоматичні реакції організму (м'язові скорочення, тремтіння, нудоту, мимовільні крики тощо), визначальним показником цієї емоції дослідник називає саме її когнітивний вимір [28, с.1-12].

Емоція «арт-горору» пов'язана саме з переконаннями і думками щодо властивостей предметів і ситуацій горору. Більш того, ці переконання несуть не лише фактичний, але й оціночний характер. На пояснення своєї гіпотези Керролл

наводить красномовний приклад з вантажівкою; якщо розуміння того, що «на мене їде вантажівка» несе фактичний характер, то розуміння того, що «велика вантажівка є небезпечною для мене» несе оціночний характер: «Тепер, коли я переживаю страх щодо вантажівки, я перебуваю в якомусь фізичному стані – можливо, я мимоволі заплющую очі, а мій пульс прискорюється – цей фізичний стан був викликаний моїм пізнавальним станом, моїми переконаннями (або думками), що вантажівка прямує до мене і що ця ситуація є небезпечною. Заплющені очі і швидкий пульс можуть бути пов'язані з багатьма емоційними станами, наприклад, екстазом; те, що викликає страх у цьому конкретному випадку, – це мої думки» [28, с.26].

На нашу думку, теорія Ноеля Керролла у багатьох випадках виправдовує себе, але все ж не завжди виявляється продуктивною у контексті творів Стівена Кінга. Проблема полягає власне у розумінні витоків «арт-горору»: грубо кажучи, причини «арт-горору» сягають когнітивного виміру, а власне усвідомлення того факту, що монстр/потвора/потоїбична істота насправді можуть існувати та бути загрозою. Таким чином почуття страху, за Керроллом, завжди пов'язане з об'єктивними чинниками небезпеки; крім того, воно не враховує розбіжності у теоретичних аспектах, що з'являються вже під час формулювання базових дефініцій. Питання щодо природи страху на разі залишається відкритим, так само як питання щодо його відмінності від суміжних понять. На нашу думку, теорії «арт-горору» бракує власне диференціації можливих ступенів страху, і саме через це в аналізі оповідання ми лише частково відштовхуємось від концепції Керролла, доповнюючи її іншими джерелами.

У книзі «Дансе Макабре» Стівен Кінг, розмірковуючи про жанрові особливості горору, стверджує наступне: «Якщо казати 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» по відношенню до першого. Найчистіша

емоція – жах, такий, що породжує в людині історія про Крюка або класична "Мавпяча лапа"». В кожній з цих історій немає нічого огидного [...] Лише те, що може побачити свідомість у цих історіях перетворює їх на квінтесенцію жаху» [53, с.36]. Відповідно, за Кінгом, саме жах знаходиться на третьому, найвищому ступені. Продовжуючи використовувати приклад із «Мавпячою лапою», письменник наступним чином пояснює принципову перевагу цього рівня над двома попередніми: «...лунає стукіт у двері та вбита горем жінка йде її відчинити... Але наша свідомість починає гадати, що було б за дверима... – це і є зародження жаху» [53, с.36]. Існування другого рівня Кінг пояснює на прикладі коміксів 50-х рр. («Tales from the Crypt», «The Haunt of Fear»). На його думку, другий рівень відображено у почутті страху – емоції, яка є менш «чистою» в порівнянні з жахом, адже «породжується не лише свідомістю», а також включає в себе «фізичну реакцію при появі потворного» [53, с.36]. Таким чином, маємо справу з жахом, коли автор робить акцент на читацькій уяві, яка повинна самостійно домислити пропущені деталі, в той час як страх є «серцебиттям, що не сповільнюється» [53, с.38]. Крім згаданих почуттів, є ще третій рівень – рівень відрази, назва якого говорить сама за себе. Власне з відразою ми зустрічаємось, коли читаємо про понівечені тіла або ж різноманітні мутації.

За словами Кінга, «найвитонченішою емоцією» є жах, який він і намагається викликати у своїх читачів. Авторська «філософія як людини, яка пише у горор-жанрі» зводиться до врахування цієї ієрархії та запобігання використанню лише одного конкретного рівня; з властивою йому іронічністю Кінг каже з цього приводу таке: «...якщо виявиться, що викликати в читача жах не виходить, я намагатимусь його налякати; а якщо зрозумію, що навіть цього не виходить, можу просто зробити йому неприємно. Я людина не горда» [53, с.40]. Власне ця ієрархічна модель була взята нами до уваги при аналізі обраного оповідання. Проте, відомості, які подає сам Кінг з приводу «найчистішого» рівня, є мінімальними. Тим не менш, наважимося провести знак рівності між його тезою

про «квінтесенцію жаху» та засадами лавкрафтівської поетики, на якій ми й мусимо зупинитись на цьому етапі.

Говард Філіпс Лавкрафт, в прихильності до якого не раз зізнавався Стівен Кінг, називав страх «первісним почуттям». Шукаючи першоджерел його появи, Лавкрафт дійшов висновку, що страх, подібно до відчуття тривоги, є функціональним адаптивним механізмом, який своїми коренями сягає «ще еволюції доісторичних хребетних» [56, с.2]. Основні тези щодо природи страху та споріднених з ним почуттів Лавкрафт виклав у програмній праці «Надприродний жах в літературі» («Supernatural Horror in Literature», 1927), яку ми вже неодноразово згадували у попередньому розділі. На думку Лавкрафта, «страх і тривога створюють миттєві калібрування 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» [56, с.1]. Відповідно саме існування різноманітних небезпек поступово формувало людську природу – навіть сьогодні людина народжується з низкою генетично переданих механізмів, які дозволяють швидко виявити найтонші ознаки небезпеки та допомагають адекватно реагувати на ці сигнали. Обидві емоції є функціональними компонентами того, що Лавкрафт називає розвиненим «модулем страху». Цей модуль загалом характеризується швидкістю, автоматичністю та гіперактивністю. Однак, якщо страх є адаптивною реакцією на неминучу небезпеку, то тривога є адаптивним реагуванням на віддалену або ж потенційну загрозу [56, с.1-20]. Як зауважує Лавкрафт, «жодна раціоналізація, жодна реформа, жодний фрейдистський аналіз не в стані сповна знищити трепіт, що виникає під час бесід при каміні або у лісовій гущавині. Адже мова йде про психологію або традицію, яка вкорінилася у людській свідомості так само глибоко, як будь-яка інша; йдеться про ровесницю релігійного почуття, тісно пов'язану з його аспектами, традицію, яка займає забагато місця у нашій

внутрішній біологічній спадщині...» [56, с.1] Як бачимо, твердження Лавкрафта невід'ємно пов'язані з фізіологічними реакціями на відчуття страху; водночас з тим, говорячи про страх як категорію, що своїми витокami сягає релігійного почуття, Лавкрафт не минає й когнітивного аспекту питання.

Таким чином, вже на даному етапі ми можемо зробити висновок щодо взаємопов'язаності ідей лавкрафтівської поетики з теорією «арт-горору», запропонованою Ноелем Керролом. Однак є і відмінність, яка, на нашу думку, істотна. Для Лавкрафта різниця між справжньою літературою про надприродне та будь-якими іншими варіаціями горору є принциповою; власне ця диференціація сприяє появі теорії про космічний жах. Цей тип літератури, як наполягає Лавкрафт, не слід плутати з літературою схожою на неї суто зовнішньо, тобто тією, що викликає звичайний фізичний страх. Психологія космічного жаху набуває принципово іншого виміру: «У справжній літературі про надприродне є щось більше, ніж таємниче вбивство, скривавлені кістки [...] У ній має бути відчутною атмосфера безмежного та нез'ясованого жаху перед зовнішніми та невідомими силами; вона повинна мати натяк [...] на найжахливішу думку людину – про часткову або повну зупинку дії тих непорушних законів Природи, які є нашим єдиним захистом проти Хаоса та демонів позамежного простору» [56, с.3]. Таким чином Лавкрафт відрізняє суто психологічний страх перед тілесними ушкодженнями від страху космологічного гатунку. Саме природа «космічного жаху», на наш погляд, відповідає природі «найчистішої» емоції, про яку згадував Кінг у своїй «Дансе Макабре». Кінг витлумачував лавкрафтівську поетику наступним чином: «...фактично ми не бачимо нічого неприємного в самій історії, це наша свідомість робить ці історії суттєвими розповідями про жах» [53, с.98]. Як бачимо, категорія тілесного у будь-якому випадку постає при розкритті природи страху та розгляді поетики горору.

Враховуючі усі згадані погляди на значення тілесного та когнітивного вимірів у горор-літературі, ми пропонуємо власний підхід до розгляду цього питання. Річ у тім, що осмислення тілесного та когнітивного, запропоноване в інших дослідженнях, не виправдовує себе принагідно до багатьох творів. На нашу думку, у прозі Кінга саме категорія тілесності є фактором, який свідчить про наявний у свідомості стан страху. Проте, прочитані оповідання свідчать про те, що страх його протагоністів як на фізіологічному, так і когнітивному рівнях нерідко передує появі «об'єктів горору» як таких, а відповідно не може бути виправданий їхнім існуванням. Відтак, ми пропонуємо розглядати тілесний та когнітивний виміри принагідно до ієрархічних ступенів «модусу страху»: тривоги, відрази, страху і жаху.

Для аналізу обрано оповідання «Крау-Енд» («Crouch-End», 1980). Як і більшість малопрозових творів Кінга, воно не ставало об'єктом досліджень, хоча оповідання нерідко згадується у контексті лавкрафтівської та неолавкрафтівської поетики. На думку дослідників, саме ідеї про «космічний жах» стали інспірацією для низки творів (поряд із досліджуваним нами оповіданням можна також назвати «Jerusalem's Lot», «The Mist», «N.» та «In the Tall Grass») [26, с.179].

У центрі оповіді – жіночий персонаж, американка на ім'я Доріс Фріман, котра звертається до поліцейського відділку лондонського району Крауч-Енд у зв'язку зі зникненням свого чоловіка. Лондон повинен був стати проміжною зупинкою для подружжя під час їхнього перельоту до Іспанії. Вирішивши скористатись можливістю, Лоррі пропонує своїй дружині відвідати давнього колегу. Розповідь молодої жінки про сповнений жахіттями та чудовиськами Лондон викликає скептицизм у всіх, окрім констебля Веттера, який в силу свого віку вже не раз мав змогу переконатися в існуванні моторошного альтернативного Лондона.

Цікаво, що вперше оповідання з'явилося у тематичній збірці «Нові міфи Ктулху» («New tales of the Cthulhu mythos», 1980). І цей факт, безперечно, дає нам ще один привід розглядати твір у контексті лавкрафтівських мотивів. Забігаючи наперед, зауважимо, що цей привід не буде останнім: констебль Веттер, який на відміну від свого молодого колеги на прізвище Фарнхем, не відноситься до історії американки скептично, скаже про Лавкрафта таке: «Well, this fellow Lovecraft was always writing about Dimensions, – і далі, – Dimensions close to ours. Full of these immortal monsters that would drive a man mad at one look. Frightful rubbish, of course. Except, whenever one of these people straggles in, I wonder if all of it was rubbish. I think to myself then – **when it's quiet and late at night, like now – that our whole world, everything we think of as nice and normal and sane, might be like a big leather ball filled with air. Only in some places, the leather's scuffed almost down to nothing. Places where the barriers are thinner**».

Одразу ж наголосимо на нелінійності часу; у процесі аналізу оповідання це виявиться принципово важливим. Кінг починає свою оповідь з епізоду, який хронологічно відбувався вже після основних подій – перелякана Доріс Фріман «жалісним голосом» розповідає свою історію молодому поліцейському на прізвище Фарнхем. «**Her hands were shaking quite badly**, and Farnham wanted to tell her to put it down before she slopped the coffee and scalded herself», – одразу, опереджаючи появу читацького скептицизму, Кінг актуалізує категорію тілесності. Доріс Фріман, яка на разі спромоглася видавити з себе одне лише слово («чудовисько»), одразу фігурує в читацькій уяві як жінка з «жалібним голосом» і «тремтячими руками». «'I'm an American citizen!' **she cried suddenly**, and then, as if she had said something deeply shameful, **she began to sob**», – майже кожний наступний фрагмент непрямої мови актуалізує тілесний вимір; виникає це внаслідок зображення соматичних реакцій. Одразу ж автор намагається створити враження того, що протагоністка, переживаючи у своїй свідомості події того вечора, все ще відчуває страх. Розмові Доріс Фріман з констеблями взагалі

присвячена значна частина тексту; цей діалог видається важливим у плані інформативності, але, на перший погляд, абсолютно неістотним у контексті нашого дослідження. На даному етапі розвитку подій про стан Доріс Фріман під час перебування на провулках Крауч-Енду читач знає лише те, що вона «lost her sense of direction». І все ж ця ремарка не є випадковою, адже фіксує реалізацію першого рівня модусу страху – тривожного стану. Власне ця дезорієнтованість протагоністки ще раз доводить, що навіть за відсутності об'єктивних чинників небезпеки, подібні відчуття все ж можуть виникати у свідомості. На противагу причинам страху, причини виникнення тривоги зазвичай залишаються неусвідомленими [27], як у випадку із протагоністкою оповідання.

«They came briefly into the clear and now **the sun was a solid orange ball sitting above the horizon**, washing the streets with a strange light that made all the pedestrians look as if they were about to burst into flame. **'It was then that things began to change,'** she said. **Her voice had dropped a little. Her hands were trembling again**»<sup>7</sup>, – у наведеному уривку Стівен Кінг безпосередньо звертається до актуалізації категорії тілесного. Зображення згаданих фізіологічних реакцій для горору є класичним прийомом, що знаходить своє логічне обґрунтування. У горорі вони завжди зумовлені реальними соматичними реакціями, у даному випадку – напруженням м'яз і викидом адреналіну [46]. Увагу слід звернути на той факт, що опис з'являється під час розмови Доріс Фріман з констеблями, а не під час перебування на Крауч-Енді. Своєю чергою, коли таксі проїжджає повз напис «UNDERGROUND HORROR», у свідомості героїні виникає низка асоціацій: «It made her think of graveyards, sewers, and flabby-pale, noisome things...». Через насиченість моторошних зображень подієвість уповні відповідає засадам другого рівня – відрази – хоча категорія тілесного при цьому майже не актуалізується.

---

<sup>7</sup> Тут і далі червоним кольором виділені ключові деталі фрагментів, а також приклади актуалізації тілесного виміру у творі; блакитним – актуалізації когнітивного виміру; помаранчевим – актуалізації символічного рівня твору.

«They turned right. Standing on the corner beside their parked motorcycles were three boys in leathers. They looked up at the cab and for a moment – **the setting sun was almost full in her face from this angle** – it seemed that the bikers did not have human heads at all. **For that one moment she was nastily sure that the sleek heads of rats sat atop those black leather jackets, rats with black eyes staring at the cab.** Then the light shifted just a tiny bit and she saw of course she had been mistaken; there were only three young men smoking cigarettes in front of the British version of the American candy store», – асоціативний ряд, що включав в себе візії про кладовища та чудовиськ, прибирає форми видінь. Прикметно, що у даному фрагменті Кінг не зображує жодної фізіологічної реакції протагоністки; навіть навпаки – подальший простір тексту займає опис довколишнього середовища, що часами перебивається окремими репліками героїв оповідання. Як зауважує автор, все це «looked reassuringly normal». У наступну мить Доріс Фріман бачить понівечену морду одноокого кота, що викликає черговий «surge of disgust». З одного боку, ця деталь прямо не свідчить про введення до тексту чогось дивного/страшного/містичного; з іншого боку, у творах горор-жанру, такі деталі, мабуть, ніколи не бувають випадковими. Незабаром читач спостерігає за появою дітлахів, один з яких «had a deformed hand – it looked more like a claw»; протагоністка твору при цьому відчуває себе «disoriented and a little stupid». Якщо ми згадаємо попередній уривок, то побачимо, що почуття не з'являється, а скоріше повертається до її свідомості. Зважаючи на певну систематичність, на нашу думку, воно є принципово важливим у побудові атмосфери твору. Ми знову пропонуємо диференціювати його як тривогу; по-перше, такий підхід дає нам змогу краще структурувати градацію горору як такого; по-друге, завдяки цьому при розгляді наступних фрагментів ми побачимо, з чим пов'язана актуалізація тілесного та когнітивного вимірів.

«She laughed to show it was a joke, but there was a shrill quality to the sound. The evening had taken on a surreal quality she didn't much like. She wished they had

stayed at the hotel», – взаємодія когнітивного та тілесного вимірів стає дещо помітнішою, після чого читач знову повертається до поліцейського відділку. Зміна часопросторового плану не призводить до актуалізації ані тілесних, ані когнітивних категорій; авторська увага присвячена викладу подій і опису оточуючого середовища. Чергове повернення до Крауч-Енду маркує початок кульмінації – почувши десь за парканом стогін, Лонні вирушає на допомогу, в той час як його дружина Доріс «stepped after him nervously». Зауважмо, що саме така характеристика дій протагоністки («нервово») зустрічається у тексті постійно; хоча вона й не може бути прямо пов'язана з жодним аспектом, що перебуває у полі нашого зацікавлення, все ж свідчить про певний перетин когнітивного та тілесного аспектів.

«‘Hey, is somebody down there?’ she heard Lonnie ask. ‘Is there – **oh! Hey! Jesus!**’ **And suddenly Lonnie screamed.** She had never heard him scream before, and **her legs seemed to turn to waterbags at the sound.** She looked wildly for a break in the hedge, a path, and couldn’t see one anywhere. **Images swirled before her eyes** – the bikers who had looked like rats for a moment, the cat with the pink chewed face, the boy with the claw-hand. Lonnie! **she tried to scream, but no words came out**», – разом із кульмінаційною частиною категорія тілесного у тексті починає дедалі більше актуалізуватися. Переважно вона є втіленням різноманітних соматичних реакцій – першою такою реакцією стає мимовільний крик Лоррі, викликаний побаченням за парканом (слід зазначити, що згідно з дослідженням, опублікованим у «Current Biology», крик активує механізм страху, таким чином виконуючи роль попереджального сигналу, що своєю чергою активує пусковий механізм для загостреного сприйняття дійсності [20]). Увагу слід звернути на те, що це – перша «перцепція» подій від Лонні. Зважаючи на те, що крик – останнє, що сподівалась почути від чоловіка Доріс Фріман, він викликає у неї певну реакцію: «her legs seemed to turn to waterbags at the sound». Даний приклад так само свідчить про те, що художні засоби в горорі зумовлені реальними реакціями організму (коли тіло

сповнюється адреналіном, кров вирушає до органів, котрі потребують її найбільше, тобто до мозку, серця, різноманітних м'язів; через це вона полишає ноги, що й створює подібний ефект [75]). Крім того, відтворюючи у своїй голові події того вечора, Доріс Фріман виявляє, що не спроможна вимовити ані слова. З точки зору фізіології страху цей факт також можна пояснити: організм, що намагається прийняти рішення «fight or flight», запускає певне блокування, поки мозок шукає відповіді. Врешті-решт, коли вироблено достатню кількість адреналіну, організм відновлює контроль над м'язами та спроможність чисто мислити. Така «загальмованість» є також спадковою характеристикою, метою якої є врятуватися від необдуманих рішень у момент критичної небезпеки [74]. Таким чином, актуалізація соматичних реакцій, а також наявність об'єктивних чинників небезпеки підштовхує нас до висновку про те, що модус страху на даному етапі знаходиться на другому рівні – страху.

Фактично, єдиною персоною, яка зустрілась віч-на-віч з тим, що було по той бік паркану, є Лоррі. Тим не менш, Кінг продовжує наголошувати на рефлексіях протагоністки – побачивши чоловіка в такому стані, її когнітивні процеси стають все активнішими. Як і в попередньо наведеному фрагменті, увага акцентується на тому, що Доріс порівнює поведінку чоловіка зі звичною для нього за нормальних обставин. Усвідомивши цю різницю, Доріс знову відчувається «загіпнотизованою». Вже немає жодних соматичних реакцій, ані скорочення м'яз, ані змін у візуальному сприйнятті дійсності, ані мимовільних криків; навпаки – автор тяжіє до зображення когнітивного. Звісно, читач самостійно може домислити, як цей стан відобразився на тілесних реакціях протагоністів, та все ж саме відсутність категорії тілесності у тексті дозволяє нам стверджувати, що текст наближається до останнього рівня модусу – жаху. Згадаємо, що про цей рівень казав Кінг: «Лише те, що може побачити свідомість у цих історіях перетворює їх на квінтесенцію жаху». Чи протагоністка особисто побачила те, що було за парканом? Ні, вона бачила лише реакцію свого чоловіка,

яка на її думку, була йому непритаманною. Саме це ввело її в стан «гіпнозу», адже її свідомість почала самостійно перебирати можливі варіації того, що Лонні Фріман міг побачити за парканом. Таким чином, стан героїні породжено лише її свідомістю, а ідентифікувати його ми можемо знову-таки виходячи з тези про відсутність тілесності. Авторський акцент робиться саме на читацькій уяві, чия свідомість, подібно до Доріс Фріман, повинна самостійно віднайти відповідь на питання, що ж такого побачив за парканом Лонні.

Ще деякий текстовий простір присвячено втечі протагоністів з місця подій, після чого читач знову переміщується до поліцейського відділку лондонського округу та дізнається, що власне у Крауч-Енді, згідно з міськими легендами, раніше знаходилось місце ритуальних жертвоприношень. Цей факт ще раз дозволяє нам простежити вплив лавкрафтівської поетики. У своєму «Надприродному жаху» Лавкрафт згадував про вплив цього мотиву на побудову атмосфери «космічного жаху»: «атмосфера оповіді набула неймовірної напруги та переконливої серйозності [...] Більша частина цієї сили західного фольклору жаху, безперечно, пов'язана з присутністю страшного нічного культу» [56, с.13]. Разом із зміною часопросторової перспективи автор знову повертається до категорії тілесності: Доріс Фріман відчуває «a red-hot spike seemed to have been planted», її чоловік натомість починає сумніватися у тверезості власного глузду та видає «нервовий смішок».

«The light had changed; from a clear orange it had gone to a thick, murky red that glared off the windows of the shops in Norris Road and seemed to face a church steeple across the way in clotted blood. **The sun was an oblate sphere on the horizon** [...]

‘Don’t be a fool!’ he snapped at her. **But his eyes were not snappish; they were soft, shocked, wandering.** ‘I lost it, that’s all.’

‘Lonnie, what happened when you went through the hedge?’ [...]

‘I can’t remember,’ he said more softly. ‘It’s all a blank. [...] And then he added in a **frighteningly childish voice**: ‘Why would I throw my jacket away? I liked that one. It matched the pants.’ **He threw back his head, gave voice to a frightening loonlike laugh**, and Doris **suddenly realized that whatever he had seen beyond the hedge had at least partially unhinged him** [...]

‘Never mind John!’ **she cried**. ‘It’s wrong, **everything here is wrong**, and I want to get a cab and go home!’

‘Yes, all right. Okay.’ Lonnie passed **a shaking hand** across his forehead. ‘I’m with you. The only problem is, there aren’t any», – на відміну від попередніх уривків твору, значно більшу увагу автор приділяє Лоррі. Відтворюючи події того вечора, Лоррі ніби перебуває поза межами цієї реальності: звернемо увагу, яким чином це відображено у тексті – спочатку автор акцентує увагу на погляді, добираючи низку епітетів – «soft, shocked, wandering»; далі – на змінах у голосі, який спочатку звучить по-дитячому перелякано, а пізніше – лякаюче. Зауваживши на цих змінах, Доріс розуміє, що побачене за парканом назавжди вплине на її чоловіка, чим воно б не було; ця ремарка знову повертає нас до тез лавкрафтівської поетики. Лавкрафт стверджував, що найсильнішим страхом є саме страх незвіданого («the unknown»). Аргументуючи свою думку, він повертався до досвіду «наших примітивних предків», стверджуючи, що незвідане стало для них «жахливим і всесильним джерелом радощів та лих, що були наслані на людство таємничими позаземними силами, які, вочевидь, належали до сфер існування, про які нам невідомо нічого та до яких ми не належимо» [56, с.7]. Таким чином, ще умови існування наших пращурів зумовили пробудження у людині «почуття надприродного» [56, с.7]. Крім того, читач дізнається, що Лоррі не може пригадати свою зустріч з тим, що було за парканом, а отже, автор знову залучає уяву читача, яка повинна самостійно домислити деталі подій. Однак, актуалізація тілесності, виявлена у зображенні тремору, все ще утримує текст на рівні страху.

«They passed a market that was closed – a **pile of coconuts like shrunken heads seen back-to were piled against the window**. They passed a launderette where white machines had been pulled from the **washed-out pink plasterboard walls like square teeth from dying gums**. They passed a soap-streaked show window with an old SHOP TO LEASE sign in the front. Something moved behind the soap streaks, and Doris saw, peering out at her, **the pink and tufted battle-scarred face of a cat**. The same gray torn.

She consulted her interior workings and tickings and discovered that **she was in a state of slowly building terror**. She felt as if her intestines had begun to crawl sluggishly around and around within her belly. Her mouth had a sharp unpleasant taste, almost as if she had dosed with a strong mouthwash. The cobbles of Norris Road **bled fresh blood in the sunset**. They were approaching an underpass. And it was dark under there. **I can't, her mind informed her...**», – події, що сталися на Крауч-Енді, впливають на сприйняття навколишньої дійсності: проходячи повз магазини, Доріс знову має «видіння» – цим разом відрубані голови, вирвані зі старечих ясен квадратні зуби, завершується картина все тією ж понівеченою мордою kota. Вочевидь, всі наведені деталі можна пов'язати із реалізацією найнижчого рівня – відрази. Однак, замість того, щоб сфокусуватися на фізіологічній реакції Доріс Фріман, автор лише мимохідь згадує той факт, що протагоністка прислухається до власного тіла, аби зрозуміти свій ментальний стан. Побачене як на вулицях Крауч-Енду, так і всередині власної свідомості, сприяє появі відчуття «of slowly building terror». Таким чином, автор, добираючи кожну лексему, сам підштовхує читача до необхідного рівня модусу страху.

«The wheels kicked up bright spinners of sparks. **They both leaped back involuntarily, but it was Lonnie who cried out**. She looked at him and saw that in the last hour **he had turned into someone she had never seen before, had never even suspected**. **His hair appeared somehow grayer** [...]

‘Come on,’ she said, and took his hand. She took it brusquely **so he would not feel her own trembling**. ‘ [...]

They were almost out – it was a very short underpass, she thought with ridiculous relief – when the hand grasped her upper arm. *She didn't scream. Her lungs seemed to have collapsed like small crumpled paper sacks. Her mind wanted to leave her body behind and just... fly*», – зважаючи на обмеженість текстового простору, події оповідання розвиваються стрімко, що своєю чергою впливає на аспекти нашого зацікавлення. Так, Кінг продовжує корелювати між всіма можливими рівнями модусу. Зауваживши зміни, які сталися за цей вечір з її чоловіком, Доріс все ж намагається зберегти спокій і діяти раціонально. Хоча протагоністка й усвідомлює неможливість повернення чоловіка до звичайного життя, вона принаймні намагається вибратися з проклятого Крауч-Енду. Важливо зауважити, що автор при цьому не наводить жодних відомостей, за допомогою яких ми могли б зробити висновок щодо психологічного стану героїні; натомість, увагу слід звернути на її тілесну реакцію, як наприклад, у наступному моменті: «*She took it brusquely so he would not feel her own trembling*». Уже у подальших епізодах, коли Лоррі зникне та, вочевидь, зробить це без перспективи повернення, авторська стратегія щодо зображення стану героїні знову зміниться, що свідчатиме про перехід на «найчистіший» рівень – жаху. Але перед цим Доріс Фріман віч-на-віч мусить зустрітися із потворою на провулках Крауч-Енду. Слід зауважити, що протагоністка спромоглася виокремити лише її обриси; основний акцент при цьому автор робить на тактильному та нюховому аспекті, які на певно мають викликати як у протагоністки, так і читачів відчуття відрази («*the hand grasping her upper arm was hairy, like an ape's hand*»; «*she smelled raw meat and deep-fat-fried chips and something swee and awful, like the residue at the bottom of garbage cans*»; «*suddenly she became horribly sure that if the slumped shape stepped out of the shadows, she would see the milky cataract of eye, the pink ridges off scar tissue, the tufts of gray hair*»). Виникає закономірне питання: з чим пов'язаний перехід на рівень жаху та яким чином ми можемо ідентифікувати його в тексті?

«The word that stood for her husband **seemed to drop from her mouth and fall like a stone at her feet. The blood of sunset had been replaced by the cool gray ashes of twilight.** For the first time it occurred to her that night might fall upon her here in Crouch End – if she was still indeed in Crouch End – and that thought brought **fresh terror.** She told Vetter and Farnham that there had been no reflection, no logical train of thought, on her part during the unknown length of time between their arrival at the call box and the **final horror.** She **had simply reacted,** like a frightened animal [...]

**It's like a nightmare you want to forget as soon as you wake up, but it won't fade away** like most dreams do; it just stays and stays and stays [...]

**She was in the grip of a terrible, bone-rattling fear, a fear so great she would not have believed a human being could endure it without going mad or dropping dead.** It was **impossible for her to articulate her fear** except in one way, and even this, she said, only began to bridge the gulf which had opened within her mind and heart. She said it was **as if she were no longer on earth but on a different planet, a place so alien that the human mind could not even begin to comprehend it. The angles seemed different, she said. The colors seemed different.** The... but it was hopeless.» – разом із заходом сонця та усвідомленням того, що вона може залишитися у Крауч-Енді сам-на-сам, невимовний жах позбавляє Доріс Фріман відчуття реальності; вона ніби опиняється в альтернативному Лондоні, в якому все видається їй незвичним і чужим. «**It's like a nightmare you want to forget as soon as you wake up, but it won't fade away**», – навіть спогад про пережите знову заглиблює Доріс Фріман у стан ірреальності, «дотику із потойбічним світом» [56, с.53].

«A month later she attempted suicide. She spent ninety days in a rest home and came out much improved. Sometimes when she cannot sleep – **this occurs most frequently on nights when the sun goes down in a ball of red and orange** – she creeps into her closet, knee-walks under the hanging dresses all the way to the back, and there she writes Beware the Goat with a Thousand Young over and over with a soft pencil. **It seems to ease her somehow to do this**». Навіть після повернення до Штатів, Доріс

Фріман вимушена переживати наслідки проведеного у Крауч-Енді вечору, що й призводить до її самогубства. Фінал оповідання взагалі уповні відповідає вимогам «лавкрафтівських жахів»: якщо констебль Фартхем разом з Лоррі потрапляє до папки нерозкритих справ, то відчуття «дотику із потойбічним» як вірус починає діяти навіть на скептика Веттера.

Лавкрафт, розмірковуючи про атмосферу космічного жаху у творчості Едгарда Алана По, стверджував, що «автор чудово розібрався у механіці та фізіології страшного та незвичного – виокремленні головних складових, добірці подій та алюзій, які раптово з'являються заздалегідь як символи або ж образи кожного важливого кроку у напрямі до жахливої розв'язки» [56, с.59]. Такі символи Кінг вводить ще на початку оповідання – згадати хоча б kota, якого протагоністи зустрічають ще на початку свого перебування у Крауч-Енді та чії очі Доріс Фріман впізнає на обличчі тієї потвори, або ж тих самих дітей, за поверненням яких ми спостерігаємо ближче до розв'язки. Всі ці моменти ще раз доводять скерованість оповідання на тези лавкрафтіфської поетики на всіх рівнях твору, в тому числі й поетичному. Головною метою при цьому є створення атмосфери, яка б відповідала бажанню «оживити» ілюзію та була б просякнута «вродженим і сильним відчуттям позаземного, смертельного, жахливого» [56, с.59]. Але окрім того, є ще один образ, який не лише є кроком «у напрямі до жахливої розв'язки», але і дає можливість простежити, яким чином тілесний та когнітивний виміри реалізовані принагідно до ієрархічних ступенів модусу страху. Якщо ми повернемося до початку аналізу, то впевнемося, що не дарма стан Доріс Фріман погіршується саме «on nights when the sun goes down in a ball of red and orange».

Єднальною ланкою між усіма епізодами, в яких чітко простежується реалізація модусу, є образ сонця. Так, вперше воно з'являється у тексті під час поїздки протагоністів до Крауч-Енду («the setting sun was almost full») і знаменує собою перший рівень модусу страху – тривогу. Як зауважує протагоністка твору,

саме в цей момент «things began to change». Авторська увага на цій «фазі» фокусується на зображенні когнітивних станів, а особливо відчутті дезорієнтованості («she lost her sense of direction almost immediately»). Та хоча об'єктивні чинники небезпеки відсутні, саме в цей час у свідомості протагоністки виникає низка моторошних асоціацій: «It made her think of graveyards, sewers, and flabby-pale, noisome things...». Удруге ця деталь постає у тексті вже коли таксі наближається до знаку «Crouch Hill Road», а «the setting sun was almost full». Через насиченість зображень відповідні епізоди чітко відповідають засадам другого рівня – відрази – хоча категорія тілесного майже не актуалізується («she was nastily sure that the sleek heads of rats sat atop those black leather jackets»). Відповідно з третьою згадкою сонця оповідь переходить на рівень страху. «The sun was an oblate sphere on the horizon», – епізоди, що з'являються після цієї ремарки, відрізняються частим зверненням до категорії тілесного. Важливо зазначити, що вона актуалізується через зображення різноманітних соматичних реакцій: «her legs seemed to turn to waterbags at the sound», «Lonnie passed a shaking hand», «her mouth had a sharp unpleasant taste, almost as if she had dosed with a strong mouthwash». Це, звичайно, не означає повне ігнорування автором когнітивних процесів, однак, у порівнянні з усіма іншими рівнями саме рівень страху є найбільш «тілесним». Четверта «фаза» розпочинається разом із розсіюванням темряви, вже після появи чудовиська, якого фактично бачив лише протагоніст: «The blood of sunset had been replaced by the cool gray ashes of twilight». Саме ця недомовленість, відсутність чіткого розуміння, що саме протагоніст побачив за парканом, виводить текст на «найчистіший» рівень – рівень жаху. На відміну від попередніх епізодів, ці події автор зображує переважно у перспективі когнітивного виміру: «...it was as if she were no longer on earth but on a different planet, a place so alien...». Значний вплив на актуалізацію тілесного та когнітивного мають обрані Кінгом наративні стратегії. Так, нелінійність оповіді

та зображення подій, які відбуваються вже у поліцейському відділку, зумовлюють актуалізацію третього рівня, а разом з цим і категорії тілесності.

Таким чином, ми можемо зробити висновок про послідовну апропріацію Кінгом різних рівнів «модусу страху» в оповіданні «Crouch-End». Попри непевну кореляцію різних рівнів модусу, ключові епізоди оповідання послідовно узгоджуються із запропонованою на початку аналізу ієрархічною схемою. Крім того, простежується зумовленість появи тілесних і когнітивних вимірів в залежності від зафіксованого у тексті рівня «модусу». Найчастіше категорія тілесності актуалізується під час реалізації у тексті рівня страху; трохи слабше вона представлена на рівні відрази. Рівень тривоги, який становить проміжний ступінь між експозицією та викладом подій, як не дивно, взаємопов'язаний із «найвитонченішим» рівнем жаху, що простежується як на символічному рівні, так і в помітнішому тяжінні до когнітивного аспекту.

## **Висновки до Розділу 2**

Узагальнюючи аналітику другого розділу, можна зробити висновок про те, що горор-оповідання Стівена Кінга, хоча й безперечно пов'язані зі своїми жанровими попередниками та наслідують деякі запропоновані ними елементи, все ж виявляють себе як індивідуалізовану систему, яка представляє собою широкий спектр для критичного осмислення як у контексті горор-жанру, так і у загальнолітературному контексті.

Так, модифікація готичного мотиву перевертня на серійного вбивцю зумовлена переосмисленням категорій зла та насильства – саме тематичний рівень проаналізованого оповідання «The Man Who Loved Flowers» виявляється першим чинником, що оприявнює адаптивність та життєздатність готичної традиції. Іншим чинником, який зумовлює критичний інтерес до модернізованого перевертня, так само як його привабливість для загалу, є

пов'язаність з давніми культурними традиціями, витoki якої сягають ще міфологічного способу мислення. Завдяки такому співвідношенню традиції з фактами та фікцією, образ перевертня – у нашому випадку модифікований у постать серійного вбивці – дозволяє горору діяти на двох рівнях: сюжетному, адже мова йде про неконтрольоване перетворення на монстра, та символіко-тематичному, адже передбачає не лише фізіологічну, але і психологічну двоїстість.

Паралелі між готичною традицією та оповіданням Стівена Кінга можна віднайти й на художньому рівні твору. Насамперед йдеться про зображення протагоніста крізь перцептивну призму інших персонажів, що є логічним продовженням готичної парадигми та характерного для неї сприйняття лікантропії. По-друге, подібно до класичної традиції, образ серійного вбивці ставить під сумнів усвідомленість перевертнем власного перетворення. За зразком творів XIX ст. безіменний протагоніст не несе відповідальність за власні вчинки та немає впливу на насильницький аспект своєї особистості. Крім того, діалогізація з каноном простежується у розв'язці твору – в обох випадках жертва лікантропії вимушена повертатись до свого звіриного стану.

Водночас зміни, які мотив перевертня зазнав у Кінговому оповіданні, відбулись переважно на стилістичному рівні та продиктовані літературною традицією модернізму. По-перше, слід наголосити на тому, що прийом паралелізму, характерний для готики, поступився місцем стилістичним прийомам контрасту; при цьому елементом, що долучає читача до структури саспенсу, стала авторська іронія. Інша відмінність полягає в обраній Стівеном Кінгом локації: замість класичної неокресленої місцевості сучасний перевертень блукає конкретними вулицями Нью-Йорка. Однак, не дивлячись на те, що таке рішення не відповідало би готичному канону, у сучасних умовах, на нашу думку, воно виправдовує задану нею парадигму – Звіром може виявитись будь-хто.

Іншою метою під час аналізу першого оповідання було окреслення тих можливостей для критичного осмислення, що виникають у зв'язку з актуалізацією інтертексту. Розгляд твору з урахуванням цього аспекту, як свідчить проведена нами аналітика, поглиблює мотив перевертня в оповіданні та дає змогу подивитися на поле нашого зацікавлення під іншою призмою. Так, відсилка до роману Роберта Блоха та екранізації Альфреда Гічкока доводить актуальність психоаналітичних прочитань горору. Цей факт можна пояснити пов'язаністю образу з термінами аполлонівського та діонісійського начал, а також архетипом Іншого.

Аналітика нарративних стратегій у перспективі досліджуваної проблематики відбулась на матеріалі оповідання «Sometimes They Come Back». Здійснений аналіз доводить, що для Кінгового оповідання все ж характерні відступи від традиційних оповідних стратегій. Насамперед йдеться про актуалізацію ретроспективного прийому, а відтак і руйнування лінійності оповіді. У випадку з обраним оповіданням індивідуалізація системи фікційного світу сприяє ефекту дезорієнтації читача. Характерною рисою Кінгового нарративу виявляється також селективність окремих елементів оповіді та створення перцептивної, просторової та мовленнєвої точок зору. Особливо чітко ця селективність простежується на прикладі семантичних та часових еліпсисів, які й стають одним із найважливіших елементів у розбудові атмосфери саспенсу. Проте, неподібність двох утворених у тексті смислових планів, як не дивно, не руйнує загальної цілісності нарративу – цьому сприяє низка текстових вказівників (як, наприклад, анафор) і розпізнаваність окремих елементів тексту. Важливо також наголосити на графічному елементі тексту, а саме вживанні курсиву.

Так само активно представлені в тексті нарративні стратегії сприяють актуалізації афективної властивості жанру. По-перше, йдеться про спонукання читача до безпосередньої участі у моделюванні фікційного світу оповідання. Цей заклик простежується у вживанні вже згаданих еліпсисів, адже їх наявність

змушує читача самотійно реконструювати окремі елементи оповіді. Тим паче афективність Кінгового горору підсилюють численні ретроспекції у свідомість протагоніста; на наративному рівні це виявляється в діалогізації оповіді та численних змінах фокалізації. Моделі імпліцитного зображення автора (апеляція та орієнтування) у поєднанні з зображенням фіктивного читача (інтертекстуальні прийоми) так само сприяють наближенню тексту до досвіду емпіричного читача, ще раз доводячи спрямованість горору на свого реципієнта.

Розгляд тілесного і когнітивного вимірів малої прози Кінга принагідно до ієрархічних ступенів страху здійснено на матеріалі оповідання «Crouch-End». Аналіз категорій з урахуванням модусу страху дозволив простежити, по-перше, яким чином названі рівні корелюють з відповідними рівнями модусу; по-друге, як вони відображені на символічному рівні твору; та врешті – дозволили пересвідчитись у широкому спектрі тематики горор-оповідань. Ми дійшли висновку щодо послідовної апропріації Кінгом різних рівнів модусу страху. Попри непевну кореляцію різних рівнів модусу, ключові епізоди оповідання послідовно узгоджуються із запропонованою на початку аналізу ієрархічною схемою. Крім того, ми простежили зумовленість появи тілесних і когнітивних вимірів в залежності від зафіксованого у тексті рівня модусу. Так, категорія тілесності найчастіше актуалізується під час реалізації у тексті рівня страху; дещо слабше вона представлена на рівні відрази. Рівень тривоги, який становить проміжний ступінь між експозицією та викладом подій, виявився взаємопов'язаним із «найвитонченішим» рівнем – жахом, що простежується як на символічному рівні, так і в помітнішому тяжінні до когнітивного аспекту.

Хочемо також наголосити на тому, що здійснений у цьому розділі аналіз дозволив пересвідчитись у продуктивності двох домінуючих у горор-студіях методологій. Так, актуалізація психоаналітичних прочитань виникає у зв'язку із залученням в оповіданні «The Man Who Loved Flowers» готичного мотиву лікантропії. Так само актуальною виявляється порівняльно-історична

методологія. Окрім вже обговорених модифікацій готики, вона оприявнюється у зверненні до інших попередників горор-традиції. У нашому випадку йдеться про оповідання «Crouch-End» і застосування тез лавкрафтівської поетики, а зокрема – засад «космічного жаху», що простежуються як на тематичному, так і символічному рівнях оповідання.

### **РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ГОРОРУ. МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ УРОКУ ЗА ГОРОР-ОПОВІДАННЯМИ СТВЕНА КІНГА**

Станом на сьогодні Стівен Кінг опублікував шістдесят три романи та більше двохста оповідань, переважна кількість яких була видана у тематичних збірках. У статті для «The New York Times» Грегорі Коулз зауважує, що при цьому кожна із позицій протягом довгого часу стояла на полиці бестселерів [37]. На загал твори Кінга були продані у кількості 350 мільйонів примірників, на яких, згідно із журналом «Forbes», лише у 2007-2008 фінансовому році автор заробив понад 45 мільйонів доларів [26, с.1]. Щонайменше Кінг вже заслужив звання «Короля Жахів», а його творчість надихнула кінематографістів на створення більше ста кіноадаптацій, починаючи від безперечної класики як «Втеча з Шоушенка», «Зелена миля» або «Сяйво» та завершуючи численними адаптаціями для телевізійних шоу. Популярність Кінга та його комерційний успіх беззаперечні; проте, популярність не завжди передбачає наявність таланту, а відповідно і кількість бестселерів не завжди забезпечує залучення до академічних дискусій, так само як шкільних і університетських програм.

#### **3.1. Навіщо вивчати Кінга?**

На разі навчальні програми не виокремлюють вивчення готичної літератури як такої; у найкращому випадку йдеться про ознайомлення з окремими творами у рамках позакласних заходів або репрезентації окремих готичних елементів. Зважаючи на те, що роль готики у загально-літературному процесі є визнаною та беззаперечною, чи дивує той факт, що зацікавлення освітніх діячів обходить стороною її пряму спадкоємицю – горор-літературу?

Нещодавно Стівен Кінг з'явився в обов'язковій програмі для 11-х класів; мова йде про нетипове для автора оповідання «Мораль», яке не передбачає розгляду горор-контексту. Крім того, у 9-х класах Стівен Кінг пропонується

вчителями до вивчення разом із його романом «Та, що породжує вогонь». Цікаво, що у запропонованих планах-уроках Стівена Кінга позиціонують як «відомого американського фантаста». Безперечно, твори Кінга (як і кожного горор-письменника) містять значну кількість фантастичних елементів, що тим не менш за жодних умов не робить з нього «письменника-фантаста». Ми не будемо зупинятись на принциповій різниці між жанрами, адже мета розділу цього не передбачає; найвагомішим аргументом можуть слугувати і численні висловлювання з цього приводу самого письменника. Попри це, зацікавленість школярів саме горор-спадщиною Кінга не викликає сумнівів. Відтак виникає закономірне питання: навіщо вивчати Кінга у контексті горор-жанру?

Відповідь на це запитання можна відшукати у дебатах, що відбуваються навколо літературної спадщини автора протягом десятиріч, майже з моменту публікації його першого роману «Керрі» у 1974 р. Як зауважує Джейн Чібаттарі у статті «Is Stephen King a Great Writer?», повага літературних кіл завжди обходила Стівена Кінга стороною: «Протягом багатьох років на питання, чи є він серйозним письменником, відповідали швидким підрахунком продажів, екранізацій, доходів та тиражів, що завжди закінчувалось гучним «ні». Комерційний триумф не дорівнює літературній цінності. Бути бестселером – все одно що бути під анафемою» [29]. Лише останніми роками Кінг почав здобувати увагу та визнання серед літературознавців: сприйняття його літературного доробку почало змінюватися після нагородження «Медаллю за визначний вклад в американську літературу» в 2003 році та здобуття «Премії Едгара Алана По» у 2007 році. Однак, як згадує Медісон Девіс у статті для «World Literature Today», «жодна нагорода не приходить без контраверсій» [41, с.17]. На призначення Кінгу «Медалі за визначний вклад в американську літературу» кореспондент «The New York Times» Девід Кіркпатрік відреагував наступним чином: «Вперше ця організація, Національна книжкова премія, присудила свою медаль автору відомому у популярних жанрах [...] мало творів містера Кінга можна

кваліфікувати як художню прозу» [26, с.2]. Таку ж реакцію викликало призначення Стівену Кінгу «Премії Едгара Алана По». Реакція публіки не змінилась і в 2014 р., коли роман «Містер Мерседес» знову отримав ту саму премію. У 2015 р. Барак Обама присудив Стівену Кінгу «Національну медаль мистецтв США», а сам письменник був названий одним із «найпопулярніших і найплодовитіших авторів сучасності, який поєднує видатний стиль з гострим аналізом людської натури» [73].

Яскравий приклад дебатів на тему Кінгової прози, в яких в тому числі висвітлюються аргументи на користь включення творів автора до шкільних програм, відбувся на шпальтах «The Los Angeles Review of Books» між професором Стенфордського університету Дуайтом Алленом і триразовою лауреаткою Премії Брема Стокера Сарою Ланган. В есеї «My Stephen King Problem: A Snob's Notes» Аллен наголошує на тому, що творчість Кінга скерована на маси, а відповідно не може мати літературної цінності. Герої Кінга, на відміну від ідеалів Аллена, на його думку, є «плоскими та передбачуваними», умовно поділяються на табір добра та зла; його прозу він загалом вважає «нудною», а авторський підхід до наративних стратегій – занадто «майстерним». Свою критику Аллен завершує засторогою читачам: не читати прозу Кінга, «хіба що вам п'ятнадцять та ви ясно дали зрозуміти своїм вчителям і всім навколо, що не маєте наміру наближатись до цього літературного “девідкоперфільдівського лайна” ближче ніж на десять фунтів» [18]. Через кілька тижнів після публікації його колега з «Los Angeles Review of Books» Сара Ланган випустила на захист Кінга есей «Killing Our Monsters: On Stephen King's Magic». Ланган починає із заперечення тези про те, що популярність творів нібито автоматично заперечує їхню літературність. Опозиції Аллена «майстерний/артистичний; літературний/жанровий; освічений/“синій комірець”»; читач “нью-йоркера” з Луїсвіллу/тупий мудак з Бангору», на її думку, – лише вигадка, яка «відволікає нас від реальних проблем» [55]. Як зазначає Алісса Бергер, в основі згаданих

дебатів лежить питання того впливу, який художня література може мати на читача та його зв'язок із текстом. У той час як Аллен зображує свої майже трансцендентні вимоги до літератури, Ланган обирає інакшу перспективу для аналізу та стверджує: тематика Кінгових романів промовляє «про загальний людський досвід, про екзистенційні питання, з якими ми колективно боремося» [55].

Причина привабливості автора, на думку Бергер, полягає саме у «неприборканості» емоції: «Ніхто так безжально як Кінг не кидає нам виклик бути сміливими та вбити власних монстрів. Кінг сентиментальний, він вірить в добро та людяність, що нерідко передається його читачам» [26, с.3]. І саме ця «неприборканість» емоції у поєднанні з широкими можливостями для критичного та тематичного аналізів робить Кінга особливо доречним під час дискусій як у класі, так і за його межами. Іншим аргументом на користь цього твердження є те, що в осерді Кінгової прози – самі люди. Його персонажі не лише захоплюють уяву читача, але й закликають його до емоції, «якою б мелодраматичною чи навпаки жорсткою вона не була» [26, с.4]. Звичайно, Кінг відомий завдяки своїм надприродним жахам, але що робить його твори насправді привабливими? Читацька участь і страх перед окремими персонажами. Користуючись аргументом самого Кінга в інтерв'ю для БІ-БІ-СІ 2013 р. (з приводу виходу в світ «Доктора Сну»), ви не можете боятися персонажів, «якщо вони лише вирізки з картону» [21]. Так само реальними виявляються фікційні чудовиська – лише їхня правдивість резонує з читачем. На додаток до резонансних тем, твори Кінга динамічно суголосять з оточуючою культурою, що робить його тексти привабливішими для учнів.

У 2016 р. Алісса Бергер опублікувала працю під назвою «Teaching Stephen King: Horror, the Supernatural and New Approaches to Literature»; метою дослідниці було критичне осмислення прози Стівена Кінга та пошук шляхів її залучення до навчальних програм. Праця складається з трьох ключових розділів, кожен з

яких присвячений окремому підходу у вивченні Кінга. Так, перший розділ досліджує архетипні для жанру образи – Вампіра, Перевертня та Безіменного; саме ці фігури є ключовими для жанру, адже «створюють фундамент небосхилу книжок і фільмів – цієї готики ХХ ст. – яка відома нам як “сучасний горор”» [26, с.5]. У центрі кожного зі згаданих образів знаходиться потвора, що належить до структури, названої Бертом Хетленом «басейном міфів». Як продовжує Кінг: «В цей басейн занурені ми всі, навіть ті, хто не читає книг і не дивиться фільмів. Ніби у колоді Таро, там є яскраві представники зла, його символи...» [53, с.66] Авторка присвячує перший розділ взаємодії Кінгової прози з більш широким жанровим контекстом, який є єдиною ланкою між усталеним і прийнятим каноном (як, наприклад, Брем Стокер, Роберт Стівенсон і Мері Шеллі). Так само Бергер погоджується з Сарою Ланган та стверджує, що хоча горори Кінга найчастіше невід’ємні від надприродної тематики, значна частина його творів усе ж заснована на реальних життєвих ситуаціях і проявах насилля. Цей аспект, на думку дослідниці, також виявляється продуктивним матеріалом для обговорень у класі. Наступний розділ праці Бергер присвятила соціальним аспектам прози, а саме темам шкільних перестрілок, сексуального насилля та дорослішання – тобто темам, які завжди резонують з людьми молодого віку. Особливу увагу у розділі приділено жіночій темі: на початку 1990-х Кінг написав низку романів, в яких зображено сильних жіночих персонажів, що зіштовхнулися з виявами насилля у родині («Dolores Claiborne», «Gerald’s Game», «Rose Madder»). Завершальний розділ праці Бергер присвячує методиці вивчення Кінга у форматі графічних романів та E-books.

У навчальному посібнику з викладання малої прози Стівена Кінга Джеррі Вайс зауважує на тому, що «опитування серед учнів середніх шкіл і коледжів вказують на високу зацікавленість художньою літературою Стівена Кінга» [76, с.1]. На думку Вайса, залученню Кінга до навчальних програм перешкоджає неприналежність автора до літературного канону. Проте, якщо з приводу

залучення до канону можна сперечатися, інші переваги Кінга все ж нікуди не зникають. Серед аргументів на користь вивчення Кінга у школах він називає стиль його прози, а також різноманітність художніх прийомів і персонажів. Важливим моментом є також актуалізація таких тем, як «темний бік людства» та «крихкість життя»; тобто тем, які часто приваблюють увагу, активізують читацьку увагу, більш того – аналогічним чином знаходять відгук у набагато менш суперечливих зразках класичної літератури.

Спектр можливостей залучення Кінга до програми доволі широкий: від цілеспрямованого введення окремого оповідання або роману до уроків компаративного типу. Крім того, заперечень не викликає той факт, що Кінгу вдається зберігати мільйони людей залученими до читання у часи, коли «розвиток технологій продовжує трансформувати читання непередбачуваним чином» [26, с.7]. Кінг залишається незмінно плідним письменником з часу його першої публікації «Керрі» у 1974 р., однак, крім цього, він також став одним із перших письменників, які почали експериментувати з новими технологіями. Окрім публікації звичайних романів і збірок оповідань, значну увагу Стівен Кінг приділяє експериментуванню з традиційними формами (як наприклад, графічна адаптація його «Темної вежі»). Вивчення Кінга у таких форматах дає унікальну можливість говорити не лише про літературу як таку, але й про те, яким чином література передається від автора до читача, так само як підіймати питання доступності літератури, її місця на масовому ринку та можливостей поширення читацької компетентності [26, с.171-177].

На актуальності вивчення Кінга наголошують також «Penguin Books» у навчальному посібнику, присвяченому викладанню його горор-оповідань; автори зауважують, що хоча більшість учителів визнає мотиваційну властивість творів Кінга, та все ж ніколи не замислювалась над їх викладанням у класі; можливу причину вони вбачають у «жорсткості» мови та зображуваного. Однак, вживання грубої розмовної лексики завжди вмотивоване персонажами твору, а отже,

переважну кількість оповідань вони вважають все ж доречними для аналізу в класі, особливо зважаючи на обізнаність значної кількості учнів у всесвіті Стівена Кінга та загальною зацікавленістю явищем горору. Так само оповідання Стівена Кінга, на їх думку, можуть слугувати певним «трампліном» до творів класичних романістів. Автори визнають, що запропоновані ними до вивчення оповідання є «безперечно жахаючими», проте, що важливіше, вони підіймають важливі питання про такі категорії, як добро, зло та мотивація людських вчинків. На питання «що робить Стівена Кінга вартим вивчення?» автори наводять перелік із наступних тез [76, с.15]:

1. Стівен Кінг – насамперед хороший оповідач.
2. Він використовує терор, жах та «грубі» методи, щоб зачарувати своїх читачів.
3. Він вміє робити несподіванки.
4. В його творчості важливу роль відіграють персонажі різного віку.
5. Він дає уявлення про темний бік людства.
6. Сили добра та зла є рівноправними учасниками бойових дій.
7. Головна тема його прози – крихкість життя.
8. Він пише про «табуйовані» теми, такі як смерть, руйнування та невігластво.
9. Персонажі часто відчують злі та/або мстиві почуття, що зумовлює їхні вчинки.
10. Він не є моралістом; його історії розвиваються природним шляхом.

### **3.2. Урок у формі діалогічної взаємодії**

Задля забезпечення ефективності освітнього процесу навчально-виховна діяльність потребує постійної генерації і реалізації нових ідей стосовно форм, методів і засобів навчання [8]. Головною метою та призначанням освіти є оволодіння людиною способів взаємодії зі світом. Останні роки знаменують

появу значної кількості інноваційних методів, технологій і засобів, спрямованих на реалізацію цієї мети. Психолого-педагогічна література інтерпретує інноваційні технології як ті, що «побудовані на цілеспрямованій та спеціально організованій груповій та міжгруповій діяльності», а також «зворотному зв'язку» [10] між усіма її учасниками. Результат застосування таких технологій виявляється у рефлексивному аналізі, корекції навчального та розвивального процесу, а також індивідуального стилю спілкування [11]. Як наслідок, старі стереотипи навчання зникають, натомість з'являється можливість для кожної особистості розвивати «творчі здібності, потребу і здатність бути суб'єктом власної навчально-пізнавальної діяльності» [10].

Одним із найважливіших навчальних принципів є комунікативна спрямованість навчального процесу. Комунікативний принцип містить у собі значну кількість здібностей: чітко та обґрунтовано висловлювати свої погляди, уважно слухати, методично планувати ситуації з урахуванням здібностей, потреб та інтересів всіх суб'єктів навчального процесу [8]. Одним із ефективних способів, який бере під увагу саме комунікативну спрямованість навчання та сприяє розвитку названих здібностей, є застосування діалогічних методів навчання. Діалогічне навчання активізує процес навчання на засадах «співтворчості самовизначення, самоактуалізації, саморозвитку» та передбачає ставлення до учня «як до особистості, самосвідомого і відповідального суб'єкта творчої взаємодії» [10]. Діалогова форма навчання дозволяє перейти від традиційної форми до особистісно-орієнтованої моделі: вчитель більше не сприймається як носій нормативно закріплених вимог, а отже повинен враховувати індивідуальні та пізнавальні можливості своїх учнів. Завдяки цьому зміст навчання формує безпосередня участь учнів, їхня взаємодія з учителем; всі суб'єкти навчального процесу виявляються об'єднані спільним предметом обговорення [10]. На відміну від традиційної моделі навчання, діалог не скутий

жорсткою логічною послідовністю та стандартними правилами. Найголовнішою частиною діалогу є саме заклик до співучасті, до взаєморозуміння та спільного пошуку рішень. Завдяки діалогу учні вступають у безпосередній контакт з іншими людьми, обмінюються судженнями, прагнуть з'ясувати незрозумілі аспекти.

Діалог як одна з форм педагогічного спілкування і взаємодії в навчальному процесі останнім часом все частіше знаходиться у полі зору дослідників. Діалог, який є підґрунтям діалогового навчання та діалогічного підходу в пізнанні взагалі, заснований на рівності сторін, а отже спонукає учнів до генерації нових думок і поглядів. Оскільки діалогічна форма навчання є прогресивнішою в порівнянні до монологічної, вона також впливає на емоційну сферу, вказує на необхідність самоосвіти [8]. Застосування діалогічних технологій не лише удосконалює мовленнєві здібності і сприйняття висловлювань співрозмовника, але й допомагає швидко орієнтуватись в ситуації, розуміти амбіції партнера в спілкуванні. Крім того, діалог невід'ємно пов'язаний з обміном індивідуальними точками зору, що дозволяє учням зрозуміти не лише проблему уроку, але й один одного [11]. Важливим моментом при цьому є досягнення взаєморозуміння, яке формує культуру діалогічного спілкування загалом. По мірі розвитку діалогу індивідуальна свідомість відкриває те, на що раніше не звертала уваги – таким чином зникає односторонність бачення проблеми. У ході дискусії увага зосереджується не стільки на «вироблені спільної думки, скільки на процесі її формування» [11]. Застосування діалогових технологій допомагає розвивати творчу особистість, яка характеризується «оригінальністю, нестандартністю, самостійністю, самокритичністю мислення, варіативністю способів вирішення стандартних ситуацій, здатністю переносити способи вирішення в нові ситуації, можливостями бачити об'єкт під новим кутом зору та знаходити його нове застосування» [10].

Серед функцій, виконанню яких сприяє впровадження діалогової форми навчання, можна назвати рефлексивну, когнітивну та креативну. У формі діалогу учні відчувають себе вільно і комфортно та не мусять перейматися умовностями, які стають на перешкоді у виявленні себе на особистісному та міжособистісному рівнях, а також формуванні міжособистісної взаємодії. Так само у діалозі виявляються найважливіші форми людських відносин: взаємоповага, взаємозбагачення, співпереживання, співтворчість [10]. Найважливішим, на нашу думку, є те, що діалогове навчання не є однібічним процесом, за якого розвивається лише учень і надає навчальному процесу особливої продуктивності.

План-конспект  
уроку зарубіжної літератури  
з позакласного читання

у 10-11-х класах спеціалізованих шкіл з поглибленим вивченням англійської мови та факультативних заняттях із сучасної зарубіжної літератури

*Примітка. Матеріал розрахований на 2 спарених уроки.*

**Тема уроку:** «Природа горору: генеза жанру; трансформація готичної традиції; афективна властивість. Фікційний світ Стівена Кінга: художня та тематична специфіка».

**Мета:** ознайомити учнів із генезою горор-жанру; простежити, яких модифікацій готична традиція зазнала у сучасному горорі; визначити основні тематичні групи горор-творів; проаналізувати місце горору у сучасному літературному та загально-культурному процесі; ознайомити учнів із художніми принципами Стівена Кінга; на прикладі обраних оповідань проаналізувати тематичну та художню специфіку творчості автора; формувати індивідуальний естетичний досвід учнів; розвивати інтелектуально-образне та емоційне сприйняття художнього тексту; розвивати здатність учнів формувати свою думку й аргументувати її.

**Тип уроку:** комбінований.

**Ключові компетентності:** інформаційно-комунікаційна; вміння спілкуватися державною та іноземною мовами; комунікативна; математична.

**Предметні компетентності:** загальнокультурна; літературознавча; компаративна; особистісна.

**Попереднє домашнє завдання:** прочитати оповідання Стівена Кінга «The Man Who Loved Flowers» та «Sometimes They Come Back»; ознайомитись із засадами готичного роману; переглянути інтерв'ю зі списку рекомендованих джерел.

**Обладнання:** аудіовізуальні засоби навчання.

«Horror is not a genre, it is an emotion», –

Douglas E. Winter.

## Хід уроку

### I. Етап орієнтації та мотивації діяльності

- Що лякало вас раніше, а що лякає зараз?
- Що спадає вам на думку, коли ви чуєте про горор? Які перші асоціації виникають?
- Наведіть декілька прикладів горорів.
- Більшість із названих вами прикладів належить до сфери кінематографу. Як гадаєте, чому? Чи це свідчить про нерозвиненість жанру в літературі?
- Нерідко можна зустріти закид щодо «нелітературності» цього жанру. Чи ви б погодились з цим твердженням? На вашу думку, чи популярність на мас-ринку є автоматичним запереченням художньої цінності твору?
- З чим пов'язана популярність жанру у сучасному суспільстві? Одна із попередніх хвиль «горор-буму», наприклад, припадала на 70-80-і рр. Чи можна простежити певну закономірність між культурними, суспільними процесами та актуалізацією горор-жанру?

## II. Актуалізація опорних знань

- Виходячи з вашого читацького досвіду, яку традицію можна вважати предтечею сучасного горору?
- Назвіть декілька представників готичної традиції.

*(Хорас Уолпол, Мері Шеллі, Брем Стокер, Алан По, Ернст Гофман).*

- Що характерно для канонічних готичних романів?
- Персонажі виявляються ізольованими на «острові» ірреального, де діють особливі правила; всі «жахи» чітко локалізовані, «замкнуті» на обмеженій території та не полишають її кордонів.
- Як правило, локації розташовані у пійтмі та частково перетворені на руїни (замок, абатство); у тексті фігурують підземелля, темниці (можливо, замуровані), потаємні ходи і двері, склепи, каплиці, кімнати, куди давно ніхто не заходить.
- Локація сприймається як частина оточуючого середовища, яка не протиставляється тлу, а навіть з ним зливається; пейзажі наводять тугу та жах; характерна буйність стихій, описи грози тощо.

*(Додаток 1, 2)*

- Сюжет будується навколо таємниці (зникнення, народження, злочин); деякі з них можуть мати раціональне пояснення.
- Повернутися до звичного життя героям вдається лише у тому випадку, якщо вони свідомо обирають не найпростіший шлях, досягають певної мети (проходять ініціацію, розгадають таємницю, дають відсіч злу тощо).
- Важливу роль відіграють надприродні, незрозумілі для людини сили (можуть бути персоніфікованими).
- Часто використовується прийом паралелізму.
- Згадайте типові для готичного роману образи.

*(Перевертень, вампір, привид).*

*(Додаток 3, 4)*

- Виходячи зі свого читацького та глядацького досвіду, подумайте, якою мірою образна та художня система, задана готичною традицією, зазнала змін у сучасному горорі. Чим зумовлені ці зміни?

### **III. Вивчення нового матеріалу**

- Постать Кінга для вас вже напевно відома якщо не через ваш читацький досвід, то принаймні завдяки численним екранізаціям його творів. Популярність Стівена Кінга у сучасній культурі беззаперечна, кожна нова публікація неодмінно займає місце на полиці бестселерів, а сам Кінг вже давно здобув титул «Короля Жахів». Чи привернули якісь з його романів або, скажімо, кіноадаптацій вашу увагу? В чому, на вашу думку, полягає секрет Кінгової популярності?

*(Додаток 5)*

- Яким у вашій уяві постає горор-письменник? Чи ваші уявлення виправдались після ознайомлення з біографією Кінга та переглядом інтерв'ю?
- Ви вже неодноразово дискутували на тему того, яким чином життєвий шлях письменника може вплинути на його творчість. Мені здається, що у випадку з Кінгом це твердження є актуальним як ніколи. Чи ви згодні? Якщо так, які деталі з його біографії особисто вас зацікавили найбільше? Які, можливо, зумовили специфіку його творчості?

*(Знайомство Стівена Кінга з горор-жанром і сай-фасм; перші «проби пера» у шкільному віці; творчий шлях після отримання ступеня бакалавра; історія публікації першого роману «Керрі»; наркотична та алкоголічна залежності; автокатастрофа та довгий період реабілітації і т.д.)*

## Коментування тез

- Прокоментуйте твердження Стівена Кінга. Виходячи з даних тез, проаналізуйте, яким чином погляди автора вплинули на структуру прочитаних вами оповідань.
- «Horror is one of the ways we walk our imagination. It's a way to relieve bad feelings rather than something that causes them» [60, с.32].
- «The horror story makes us children, OK? That's the primary function of the horror story—to knock away all of this stuff...we cover ourselves up with. Horror is seen as this barren thing that's supposed to take us over taboo lines, to places we aren't supposed to be.... And children are able to feel things adults can't, because of all the experience we've had» [43, с.17].
- «Those avatars of high culture hold it almost as an article of religious faith that plot and story must be subordinated to style, whereas my deeply held conviction is that story must be paramount.... All other considerations are secondary— theme, mood, even characterization and language» [76].
- «I would say plotting is the most difficult thing. Characterization is only hard because sometimes I feel I get so interested in it that I want to talk too much about the characters and that slows the story down» [63].

## IV. Робота з текстом

### «*The Man Who Loved Flowers*»

- Чи вважаєте ви назву твору доречною? Чому? Які асоціації вона викликала та чи виправдались ваші очікування?
- Які тематичні елементи можна виокремити у новелі?  
(Любові, вбивства, одержимості).

- Згадайте інші приклади літературних або кінематографічних творів, які б висвітлювали тему одержимості. Чим це явище найчастіше зумовлено? Як найчастіше зображуються одержимі герої?
- Яким ви уявляєте протагоніста оповідання? Який актор, на вашу думку, підійшов би на цю роль?
- Яка атмосфера змальована на початку твору? Які асоціації вона викликає? Знайдіть у тексті відповідний фрагмент.

*(«The air was soft and beautiful, the sky was darkening by slow degrees from blue to the calm and lovely violet of dusk. There are people who loves the city, and this was one of the nights that made them love it»).*

- Яку реакцію в оточуючих викликає протагоніст оповідання? На вашу думку, чи авторський вибір перехожих є випадковим?
- Знайдіть у тексті епізод, який свідчить про зростання атмосфери напруги. Які «маркери» кидаються вам в очі? Чи можна стверджувати, що протягом розвитку подій ця атмосфера градаційно зростає?

*(Звуження простору, нітьма. «This street was a little darker»; «Half a block down he turned into a narrow lane»; «Now the stars where out, gleaming softly, and the lane was dark and shadow»; «It was full dark now»).*

### **Робота з термінами**

- Можливо, вам знайомий термін, яким позначають напружену атмосферу горор-творів? Чи знайомі ви з іншими дефініціями, які є актуальними для горору та запропонованих оповідань зокрема?

*(Саспенс, допельгангер, лікантропія, спіритуалізм тощо).*

- У продавця з квіткової крамниці виникає думка: «If this kid were sick, they'd have him in intensive care right now». Вже знаючи, чим закінчиться історія, чи ви назвали би цю авторську ремарку вважливою?
- Окрім цього, які натяки на розвиток подій отримує читач? Спробуйте згадати відповідні епізоди у тексті.

*(Новини на радіо; «It was always a surprise seeing her for the first time, it was always a sweet shock»).*

- Як ви вважаєте, чи ім'я жертви є випадковим? Можливо, воно викликає певні асоціації?

*(«Психо» Роберта Блоха та однойменна екранізація Альфреда Гічкока; «Готель Бейтсів» від Netflix).*

- Зважаючи на потенційну алюзію на історію Нормана Бейтса, якою може бути мотивація Кінгового протагоніста? Що можете сказати про знаряддя вбивства?

*(Він – соціопат, закоханий, помішаний на Нормі; навіть усвідомлюючи, що вона мертва, він продовжує шукати її, адже застряг у конкретному моменті та не може рухатись далі. Вочевидь, повільна та болісна смерть жертв приносить йому задоволення).*

- Ще раз згадайте, яким чином автор змінює атмосферу твору. У яку пору відбуваються події? Виходячи з цього, чи ми можемо провести паралелі з традиційним готичним мотивом?

*(Мотив перевертня).*

- Що відбувається у класичних історіях про перевертнів? Лікантропія: злочин чи прокляття?
- Яку роль у цьому сенсі відіграє обрана Кінгом локація?

*(Вбивці не схильні відповідати нашим очікуванням; у містах як Нью-Йорк набагато легше залишатись анонімним).*

- В останньому реченні Кінг пише: «His name was Love». Чи були ви здивовані таким завершенням? Прокоментуйте твердження.

**Висновок.** Яким чином Кінг будує свій горор? Наскільки взагалі актуально відносити подібні оповідання до горор-жанру? Чи відсутність паранормальної тематики, на вашу думку, впливає на жанрову приналежність оповідання? Виокреміть найважливіші авторські стратегії.

### **«Sometimes They Come Back»**

- Які асоціації викликає у вас назва твору? Які очікування ви мали від сюжету? Вже прочитавши оповідання, висловіть свою думку, даючи відповідь на питання: хто або що насправді повертається до Джима Нормана?
- Визначте зав'язку оповідання; який прийом використовує автор для побудови атмосфери саспенсу?

*(Сон протагоніста; нелінійність хронологу; флешбеки).*

- Згадуючи сон протагоніста, автор натякає на те, що жахіття переслідує його не вперше, проте не дає читачу жодних подробиць. Як вважаєте, чому?
- Вже на початку твору, під час співбесіди протагоніста, читач знайомиться з історією Джима Нормана. Що ми дізнаємось про Джима? Як ви вважаєте, чи є ця деталь випадковістю чи навпаки – навмисним авторським прийомом?

*(Смерть брата та матері).*

- Дослідниця горор-жанру, Лінда Бедлі, коментуючи сучасний горор, сказала таке: «Вітаємо у царстві внутрішніх демонів». З чим взагалі пов'язана зростаюча кількість персонажів, що уособлюють у собі внутрішні конфлікти?
- Так звана «шкільна готика» («Schoolhouse Gothic») є доволі поширеною темою у прозі Кінга. Чим це зумовлено?
- Яким чином ми переконуємось, що нічні жахіття насправді змушують Джима Нормана відчувати страх? Чи можна стверджувати, що почуття Джима ієрархічно зростають? Наведіть кілька прикладів з тексту.

*(Тілесна реакція).*

- Сни протагоніста та його буденність, з першого погляду, можуть здатися двома неподібними або навіть суперечливими планами. Які прийоми для їхнього поєднання використовує автор?

### **Аналіз уривку оповідання**

«In the dream he was nine and his brother Wayne was twelve. They were going down Broad Street in Stratford, Connecticut, bound for the Stratford Library [...] It was summer vacation. **You could smell** the freshly cut grass. **You could hear** a ballgame floating out of some second-floor apartment window, Yankees leading the Red Sox six to nothing in the top of the eighth, Ted Williams batting, and **you could see** the shadows from the Burrets Building Company slowly lengthening across the street as the evening turned slowly towards dark».

- Який прийом у цьому випадку використовує автор? Які відчуття при цьому актуалізуються у тексті? Яку мету переслідує автор?

*(Автор використовує другоособову форму оповіді. Мета – зменшити дистанцію між читачем і текстом. Описуються когнітивні відчуття: нюх, зір та слух. Ідея полягає в тому, щоб «потрапити до голови» персонажа).*

- Чи можна стверджувати, що певна зорієнтованість на читача виявляється також у інших аспектах? Яких?

*(Заклик зайняти певну позицію щодо тексту виявляється також у постійному вживанні так званих «орієнтовних» сигналів: назви вулиць, магазинів, бейсбольних команд тощо).*

- Чи ви звернули увагу на використання у творі курсиву? Наведіть декілька прикладів. З чим, на вашу думку, пов'язане таке авторське рішення?

*(«Give us some money. Let me alone»; «you're helpless». Авторська мова зближається з мовою персонажу, а часами навіть читача. З'ясування того, «хто говорить» у тексті сприяє зростанню читацького зацікавлення, ускладнює психологічний портрет персонажа та сприяє поглибленню сюжету. Іншими словами, світ твору стає більш об'ємним та цікавим для «вживання» в нього).*

- Повернімося до хронотопу оповідання. Чи всі події викладаються послідовно та детально? Чи, можливо, автор опускає деякі моменти? Чому це відбувається?

*(Читач отримує лише певні вказівки на події, які відбувались між окремими епізодами, що допомагає «каталізувати» сюжет та прокласти крізь оповідання смислову лінію).*

- Який твір згадується під час одного з уроків Джима Нормана? Чи можна простежити певний зв'язок між його тематикою та тематикою Кінгового оповідання?

### **Стівен Кінг про «Володаря мух» Вільяма Голдінга**

Як зізнається Кінг у передмові до ювілейного видання «Володаря мух», його поведінка як письменника та читача багато в чому була сформована романом Голдінга: «Я постійно повертаюсь до Голдінга, який каже: "Чи не було б гарною ідеєю написати про хлопців...показуючи, як насправді вони можуть поводитись"» [52]. За словами Кінга, при першому прочитанні він виявився невідповідно до того, що побачив під обкладинкою роману: «... ідеальне розуміння створінь, до яких належав я сам разом з друзями у віці 12-13 років [...] Чи були ми хорошими? Так. Чи були добрими? Знову так. Чи могли перетворитися на монстрів, хоча б на хвилину? Звичайно, що так» [38].

- Знайдіть у тексті епізод похоронів Саллі. Яким чином автор зображує стан протагоніста? На яких деталях фокусується увага?

*(Текст ніби розчленований на дрібніші фрагменти – «кадри» – що на візуальному ряді відбувається за законами кінематографічного наближення – від далекого плану до ближнього. Слід також звернути увагу на прийом контрастності).*

- Зверніть увагу на кульмінаційну частину твору. Яким чином Кінг зображує навколишню атмосферу? На яких деталях зосереджується? Які пропускає? Чому?

**Висновок.** Щодо фіналу оповідання: чому насправді «вони повертаються»? Наскільки доречною ви вважаєте таку кінцівку? На вашу думку, чи вдалось Джиму Норману позбавитись привидів минулого?

## **V. Рефлексія**

- Подумайте, яке місце належить читачу у контексті горор-жанру. Який ефект переслідують горор-письменники? Яким чином, зокрема, Кінгу вдається вплинути на читацьку уяву? Які види горору, виходячи зі свого читацького та глядацького досвіду, ви можете виокремити?

### План-конспект

уроку зарубіжної літератури

з позакласного читання

у 10-11-х класах спеціалізованих шкіл з поглибленим вивченням англійської мови та факультативних заняттях із сучасної зарубіжної літератури

**Тема уроку:** «Нові міфи Ктулху. “Crouch-End” у контексті лавкрафтівської поетики».

**Мета:** ознайомити учнів із постаттю Говарда Філіпса Лавкрафта; визначити ступінь, в якій творчість письменника вплинула на розвиток сучасного горору; ознайомити учнів із теоретичним доробком Лавкрафта та основними тезами т.зв. лавкрафтівської поетики; проаналізувати природу «космічного жаху» та його

принципову відмінність від інших виявів страху; ознайомити учнів із ієрархічною моделлю страху, запропонованою Стівеном Кінгом; на прикладі «Крауч-Енду» простежити, яким чином різні рівні страху реалізовані у тексті та яким чином це відображається на внутрішній структурі твору; формувати індивідуальний естетичний досвід учнів; розвивати інтелектуально-образне та емоційне сприйняття художнього тексту; розвивати здатність учнів формувати свою думку й аргументувати її.

**Тип уроку:** комбінований.

**Ключові компетентності:** інформаційно-комунікаційна; вміння спілкуватися державною та іноземною мовою; комунікативна; математична.

**Предметні компетентності:** загальнокультурна; літературознавча; компаративна; особистісна.

**Попереднє домашнє завдання:** прочитати оповідання Стівена Кінга «Crouch-End»; прочитати вказані у рекомендованих джерелах фрагменти «Danse Macabre» Стівена Кінга; прочитати вступ до «Supernatural Horror in Literature» Говарда Лавкрафта; у групах підготувати презентацію однієї з категорій лавкрафтівської системи образів та знайти у якості ілюстрації відповідне оповідання Лавкрафта; ознайомитись із статтею «Як треба читати Лавкрафта».

**Обладнання:** аудіовізуальні засоби навчання.

«The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown», –

Howard Phillips Lovecraft.

## I. Етап орієнтації та мотивації діяльності

- Чому постать Лавкрафта стала відправним пунктом при аналізі горору? Через що Лавкрафт здобув репутацію найвпливовішого горор-письменника ХХ ст.?

*(Додаток 6)*

*(Лавкрафт, якого нерідко називають «Чорним Принцем», створив вражаючу картину «всесвіту» з власним пантеоном богів, демонів і потвор. Міфолог, учений, ерудит – Лавкрафт зобразив паралельну реальність, яка насамперед лякає своєю доступністю. Завдяки цьому та фірмовій стилістиці навіть виокремився окремий жанр – «лавкрафтівські жахи». Окремий під-жанр, названий на честь конкретного письменника, – майже безпрецедентний випадок).*

### **Проектна робота в групах**

- Розроблений Лавкрафтом всесвіт є об'ємним і наповненим. Вся творчість Говарда Лавкрафта представлена у чотирьох основних категоріях, які чітко взаємодіють між собою, формуючи структуру оповідання:

1. Окультисти, прямі чи опосередковані (маги, вчені, творчі люди).
2. Сноходці.
3. Упирі, жителі цвинтарів.
4. Інші раси та боги.

*(Додаток 7)*

(Заздалегідь учні були поділені на чотири групи, кожна з яких мала ознайомитись із специфікою функціонування однієї з категорій і на прикладі самостійно обраного оповідання підготувати невеличкий проєкт про світ, до якого ця категорія належить. Учні можуть шукати інформацію самостійно або ж користатися з джерел, запропонованих у бібліографії).

- Будь-яка із прочитаних вами історій знаходиться на стику двох чи трьох найближчих категорій. Пропоную кожну з груп об'єднатися з іншою, на вибір, і скласти декілька тез про взаємовідношення ваших категорій.

### **III. Вивчення нового матеріалу**

#### **«Лавкрафтівські жахи». «Надприродний жах в літературі»**

- Виходячи з опрацьованого вдома матеріалу та прочитаного оповідання, зробіть висновок: які риси характерні для лавкрафтівських жахів?
- Мізантропія, заперечення антропоцентризму. У всесвіті Лавкрафта людству виділяється лише незначне місце; космос та його мешканці байдужі до людства; при цьому саме людство своєї жалюгідності не визнає.
- Безпорадність героїв. Герої лавкрафтівських оповідань неспроможні подолати стародавнє зло, не мають на нього жодного впливу або змоги йому протистояти. Якщо герой перемагає сили зла, то доволі швидко мусить понести за це відплату.
- Соціальна ізоляція. Найчастіше герої Лавкрафта – замкнені в собі, соціально ізольовані люди. Попри свою освіченість та скептичність, вони змушені повірити в існування надприродних сил.
- Архаїчний стиль. Лавкрафт нерідко використовує архаїзми, тим самим наближаючи свої твори до готичної традиції XVIII-XIX ст.;
- Обмеженість людського розуму. Людина не в стані усвідомити таємниці всесвіту, що спричиняє божевілля. Свідомість людини є крихкою.
- Відсутність відповідей на запитання. Персонажі Лавкрафта не можуть знайти відповіді на свої запитання. Найчастіше вони гинуть від спроб віднайти істину або сходять з розуму, коли все ж отримують відповіді.

- Лавкрафт був не лише визначним письменником, але й відомим теоретиком горор-жанру. Яка теоретична праця Лавкрафта є для нас актуальною?

*(«Supernatural horror in literature»).*

- Як Лавкрафт аргументував актуальність горор-жанру? Який вид страху є найсильнішим?

*(За Лавкрафтом, страх є найдавнішою емоцією, ровесницею релігійного почуття. Найдавнішим і найсильнішим страхом є страх перед незвіданим. Аргументуючи свою думку, він повертався до досвіду «наших примітивних предків», стверджуючи, що незвідане стало для них «жахливим і всесильним джерелом радощів та лих, що були наслані на людство таємничими позаземними силами, які, вочевидь, належали до сфер існування, про які нам невідомо нічого та до яких ми не належимо»)* [56, с.7].

- У чому полягає різниця між класичним розумінням страху та страхом перед незвіданим? Ще раз згадайте, що ми казали про властивості людської свідомості. Як Лавкрафт називає такий жах; який його головний атрибут? Свою думку за бажанням можна аргументувати цитатами з першоджерела.

*(Страх перед незвіданим несе психологічний характер і пов'язаний з неспроможністю людини осягнути закони Космосу. У справжній літературі про надприродне, на думку Лавкрафта, повинна бути відчута атмосфера безмежного та нез'ясованого жаху перед зовнішніми та невідомими силами. Космічний жах завжди зумовлений думкою людини про «часткову або повну зупинку дії тих непорушних законів Природи, які є нашим єдиним захистом проти Хаоса та демонів позамежного простору»* [56, с.9]).

- Чим зло Лавкрафта відрізняється від знайомих вам концепцій?

- Зло Лавкрафта старовинніше за Землю; воно не походить від традиційних, пізнаваних джерел. Жахи Лавкрафта не про вбивства, знущання, привидів, демонів чи пекло – принаймні не у звичному для нас сенсі.
- Зло – щось, що перебуває на межі з нашим світом, незвідане, невідоме, чуже, інше, а отже – жахаюче.
- Зло Лавкрафта – абсолютно байдуже до бажань і потреб людства. Воно вороже, хаотичне, інше та «неприродне» для нас.

### Коментування тез

- «To achieve the essence of real externality, whether of time or space or dimension, one must forget that such things as organic life, good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all» [62, с.53].
- «The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far» [62, с.70].

### «Danse macabre» Стівена Кінга: рівні страху

«Якщо казати 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» по відношенню до першого» [53, с.36].

Виходячи з прочитаного матеріалу, учні повинні самостійно заповнити таблицю, розташовуючи рівні страху в порядку ієрархічного зростання.

Рівень страху	Характеристика

1. Відраза.

2. Страх («породжується не лише свідомістю»; включає в себе «фізичну реакцію при появі потворного»; це «серцебиття, що не сповільнюється»).
  3. Жах («найчистіша» емоція; породжений «лише тим, що може побачити свідомість»).
- Чи на вашу думку «найвитонченіша» емоція Кінга має точки перетину з космічним жахом Лавкрафта?

#### **IV. Робота з текстом**

##### **Історія створення оповідання «Crouch-End»**

В середині 1970-х років Стівен Кінг разом із дружиною Табітою приїхали до Лондона та вирішили навідати Пітера Страуба, який на той час проживав у районі Крауч-Енд. Отримавши від нього телефонні вказівки, вони повернули не туди та заблукали. Місцевість вразила Кінга тривожною, за його словами, архітектурою та підштовхнула до думки про альтернативний, повний жахіть Лондон [77, с.47].

- Вперше оповідання було опубліковано у тематичній збірці «New Tales of the Sthulhu Mythos» у 1980 р. Відповідно, який висновок з цього ми можемо зробити?

- Що вам відомо про міфи Ктулху та самого Ктулху зокрема?

*(Додаток Е)*

- Крім назви збірки, перша алюзія на Лавкрафта, яка спадає вам на думку?

*(Констебль Веттер, який на противагу своему молодому колезі на прізвище Фарнхем, не відноситься до історії американки скептично, згадує про Лавкрафта).*

- Зверніть увагу на слова Веттера. Чим, на думку констебля, можна пояснити події, що систематично відбуваються у Крауч-Енді?

*(На його думку Крауч-Енд є одним із місць, в яких кордон з іншим виміром є занадто тонким; «...everything we think of as nice and normal and sane, might be like a big leather ball filled with air. Only in some places, the leather's scuffed almost down to nothing»).*

- На початку оповідання ми знайомимось з історією Доріс Фріман, яку вона розповідає вже у поліцейському відділку – відповідно можна зробити висновок про нелінійність хронотопу. Якщо ми відтворимо події у хронологічному порядку та почнемо розглядати історію починаючи від поїздки подружжя на Крауч-Енд, який епізод в тексті вперше свідчитиме про зміну внутрішнього стану героїні? Чи мова йде про страх?

*(Ще у таксі героїня відчуває, що все навколо «починає змінюватись» та відчуває певну дезорієнтованість).*

- Чи згадуються у тексті якісь об'єктивні причини небезпеки? З чим пов'язаний стан Доріс Фріман?

*(Ні, це лише її інтуїтивні спостереження).*

- Яким чином ви назвали би цей стан? Чи можемо ми знайти для нього дефініцію у передмові до «Надприродного жаху»?

*(Лавкрафт згадував про тривожний стан. На противагу причинам страху, причини виникнення тривоги зазвичай залишаються неусвідомленими, як у випадку із протагоністкою оповідання).*

- Ще раз зверніть увагу не текст. Яка деталь фігурує в уривку перед тим, як автор переходить до зображення стану протагоністки?

*(«The sun was a solid orange ball sitting above the horizon»).*

- Яка низка асоціацій при цьому виникає у свідомості протагоністки?

*(Кладовища, каналізаційні магістралі, бліді потвори з щупальцями).*

- В який момент видіння Доріс Фріман перетинають межу її уяви та починають переслідувати її на провулках Крауч-Енду? Знайдіть відповідний епізод. Якому рівню страху можуть відповідати подібні зображення? Яка деталь знову привертає нашу увагу?

*(Таксі наближається до знаку «Crouch Hill Road»; Доріс здається, що замість людських голів група байкерів має щурячі голови; рівень відразу; «the setting sun was almost full»).*

- Нерідко символіка горор-жанру пов'язана з низкою клішованих образів. Наведіть декілька прикладів з оповідання.
- Вже після зникнення таксі, з якими характерними горор-атрибутами ми стикаємось?
- «The sun was an oblate sphere on the horizon», – знайдіть у тексті фрагмент, що розпочинається з цієї ремарки. Які події відбуваються з протагоністами? Як би композиційно ви визначили цей епізод?

*(Кульмінація. Лоррі бачить щось за парканом).*

- На кому із протагоністів фокусується авторська увага? Яким чином автор зображує їхній стан? Що відчуває Доріс, а що Лорі? Чим викликаний страх Доріс? Що у поведінці чоловіка турбує Доріс Фріман найбільше? На вашу думку, чим зумовлене часте звернення до зображення тілесних реакцій?

*(На Доріс, про реакції її чоловіка ми майже нічого не дізнаємось. Доріс несвідомо порівнює поведінку чоловіка тут-і-зараз із тією, яка характерна для нього за нормальних обставин; ця різниця її лякає. Тремтячі руки, зміни у голосі – соматичні реакції; «her legs seemed to turn to waterbags at the sound», «her mouth had a sharp unpleasant taste, almost as if she had dosed with a strong mouthwash»).*

- Отже, на цей момент Кінг вже активізував два рівні – відрази і страху; зважаючи на символічний «супутник», будемо умовно називати ці епізоди фазами. Коли розпочинається четверта фаза?

*(Разом із приходом сутінок: «The blood of sunset had been replaced by the cool gray ashes of twilight»).*

- Хто із героїв бачив чудовисько на власні очі? Чи читач отримує деталі його опису?
- Чи дарма у попередніх епізодах автор ігнорував стан Лоррі Фрімана? Що змушує Доріс відчувати жах і виводить текст на новий рівень?

*(Власне ця недомовленість, відсутність чіткого розуміння, що саме протагоніст побачив за парканом).*

- У свідомості Доріс лунає думка про те, що її чоловік вже ніколи не зможе повернутися до нормального життя. Як вважаєте, що насамперед підштовхнуло Доріс до такого висновку?
- Щодо подій, що відбувалися вже у поліцейському відділку: як виглядає Доріс Фріман? Які маркери дозволяють нам припустити, що почуття страху все ще переслідує протагоністку? В які моменти її стан погіршується після повернення до Штатів; до чого це призводить?

**Висновок.** Виходячи з обговореної теорії та аналізу оповідання, простежте, яким чином різні рівні страху реалізуються у тексті. Чи автор корелює між різними рівнями протягом одного епізоду? Чи можна стверджувати, що у контексті страху текст закономірно прогресує? Наявність яких художніх деталей лавкрафтівської поетики помітна у творі?

## **V. Рефлексія**

- Ще раз зверніть увагу, яким чином категорія зла відображена у щойно проаналізованому оповіданні. Згадайте, чим було зумовлено зло у текстах, які ми розглянули на попередньому уроці. Яким чином горор пристосовується до сучасного середовища?

### **Домашнє завдання.**

*На вибір:*

А) Самостійно знайти оповідання Стівена Кінга, в центрі якого б знаходився один із традиційних готичних образів (перевертень, привид або вампір) та проаналізувати яких модифікацій він зазнав у Кінговому тексті.

Б) Передивитись екранізацію «Sometimes They Come Back» та скласти порівняльний аналіз із оригінальним текстом. Особливу увагу прошу звернути на прийоми побудови саспенсу.

*Примітка.* Завдання можна виконувати у довільній формі (есеї, презентація, виступ тощо).

*За бажанням:* написати горор-твір (оповідання, новела, сценарій, замальовка тощо), в якому були би присутні елементи саспенсу. При написанні особливу увагу прошу приділити хронотопу.

### **Рекомендовані джерела**

1. Lovecraft H. P. *Supernatural horror in literature*. – New York: Dover publications, 1973. Introduction [56].
2. King S. *Danse Macabre*. – NY Gallery Books, 2010. p. 35-38 [53].
3. «Як треба читати Лавкафта» [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://babai.co.ua/> [16].
4. <https://www.youtube.com/watch?v=dL9WqDXQNSs> [73].

*Примітка.* Перші дві позиції доступні англійською та російською мовами.

### **Висновок до Розділу 3**

Отже, проаналізувавши нечисленні праці, присвячені методичному потенціалу прози Стівена Кінга та розібравшись у причинах, які стоять на перешкоді перед залученням його до сучасних шкільних програм, ми можемо стверджувати, що вивчення Стівена Кінга у школах з багатьох причин має сенс. Як основні аргументи «за»: привабливість його творів для підлітків, «екзистенційна» тематика, широкий спектр персонажів, «цікавий» стиль прози та навіть реалістичність фікційного світу. На нашу думку, всі перелічені аспекти, хоча і характерні для прози Кінга, все ж не звучать достатньо переконливо. Для того, щоб зрозуміти, навіщо школам потрібний горор, ми пропонуємо пригадати чотири змістові лінії літературного компоненту: емоційно-ціннісний, літературознавчий, культурологічний та компаративний [4]. Як свідчить розроблений нами план-уроку, вивчення малої прози Стівена Кінга сприяє реалізації кожного із них.

У першому випадку найвагомим аргументом може служити вже те, що ми маємо справу з суто афективним жанром. Повертаючись до твердження Дугласа Вінтера, «горор – це емоція» [78, с.12]. Якщо горор чимось і вирізняється з-поміж інших жанрів, то лише тим, що його архітектонікою є атмосфера, а метою – пробудження читацької уяви, заклик до емоції та рефлексії. Емоційно-ціннісна лінія, яка передбачає насамперед «розвиток інтересу учнів до художньої літератури, розширення кола їхнього читання» [4], як ніколи добре може спрацювати з горор-оповіданнями. Про зацікавленість учнів жанром і прозою Кінга, як ми вже згадували у цьому розділі, свідчать проведені опитування. Фактично вчитель повинен лише підтримати та спробувати розвинути інтерес до читання, а не переконувати учнів у цікавості творів. Так само горор може розширити коло читацького зацікавлення: насамперед з'являється можливість привернути увагу до зразків готичної традиції, але крім того, завдяки численним інтертекстуальним елементам, горор-оповідання Кінга можуть стати закликком до вивчення літературного канону. Своєю чергою «формуванню духовно-емоційного світу учнів, їхніх естетичних позицій, світоглядних уявлень і переконань» [4] сприятиме та сама «екзистенційна» тематика та різноманіття персонажів. Персонажі Кінга справді нерідко поділені на «табір добра» та «табір зла», але найважливіше, що сам автор не є моралістом і дійти висновку щодо ідейного навантаження твору учні повинні самотійно.

Реалізація літературознавчої лінії так само має широкий спектр можливостей. Стівен Кінг неодноразово ділився секретами своєї творчості. Цій темі присвячена значна кількість передмов, інтерв'ю та навіть окремих книжок («Про письменство. Мемуари про ремесло»). Використання цих ресурсів не лише може зробити функціонування поетикальних особливостей і принципів побудови художнього твору ясними та прозорими, але також викликати в учнях бажання спробувати власні сили на літературному поприщі – це можливо з двох причин.

По-перше, Стівен Кінг завжди звертається до свого читача на «ти», розмовляє з ним як зі старим приятелем, постійно жартує та за руку веде крізь всю історію. Стівен Кінг не виглядає для учнів чужим і відстороненим, як більшість письменників шкільної програми. По-друге, Стівен Кінг як ніхто інший спромігся довести, що в умовах сучасності літературна діяльність також може приносити популярність, всесвітнє визнання та комерційний успіх. Особливий сенс на уроках може мати аналіз стилю оповіді: зважаючи на візуальне оформлення тексту, оповідання Стівена Кінга щонайменше надають можливість у доступних для учнів категоріях пояснити природу наративних стратегій автора.

Культурологічна лінія у контексті горору і Кінга зокрема, має, можливо, найбільший потенціал. Зважаючи на специфіку жанру, твори Кінга насичені міфологічними та фольклорними мотивами, так само як згадками про різноманітні вірування та традиції. Численними є також згадки інших письменників або окремих творів, алюзії на кінематографічне та музичне мистецтво. Для прози Кінга характерне використання символів сучасної цивілізації, що створює соціо-культурний контекст, який сприяє розумінню учнів епохи, в якій вони живуть. Твори Кінга можуть бути актуальними для інтермедіального аналізу, наприклад, на наявність кінематографічних елементів.

Зважаючи на вплив традиції на горор-жанр і на творчість Стівена Кінга, так само актуальною виявляється компаративна лінія. Порівняльний аналіз його прози може мати низку варіацій, починаючи від суто літературного аспекту (вивчення модифікацій готичної традиції, пошук точок перетину із попередниками автора – Едгаром По, Говардом Лавкрафтом) та закінчуючи компаративістськими аналізами екранізацій, графічних романів тощо. Крім того, в творчості письменника прослідковується постійне звернення до низки тем, що дає можливість проводити компаративні аналізи в їхніх межах.

Проблема полягає у нестачі необхідних на це умов. Відсутність навчальної бази в таких аспектах, як, наприклад, класичний готичний роман лише ускладнює можливість повноцінного розуміння горор-літератури та творчого доробку Кінга зокрема. У зв'язку з цим запропонована нами модель уроку розрахована на позакласне читання у 10-11-х класах спеціалізованих шкіл з поглибленим вивченням англійської мови, а також на факультативні заняття із сучасної зарубіжної літератури. Вибір класів зумовлений психологічною готовністю старших школярів до аналізу горор-оповідань; зорієнтованість на профільні школи продиктована відсутністю українського перекладу малої прози Кінга і необхідністю звертатись до оригінальних текстів. Урок побудований на засадах використання діалогічних технологій, адже тематична скерованість оповідань передбачає індивідуальний пошук відповідей на питання, формування естетичного та інтелектуального сприйняття запропонованих текстів. При розробці уроку ми частково спиралися на поради та рекомендації методичного посібнику «A Teacher's Guide to Selected Horror Short Stories of Stephen King», а також розробку уроку за романом Кінга «The Body» від «Penguin Readers» [72]. Розроблений план розрахований на два спарених уроки з метою висвітлення трьох основних течій сучасного горор-оповідання (моральної алегорії, психологічної метафори і фантастики).

## ВИСНОВКИ

Першим етапом роботи стало окреслення контекстуального поля дослідження. Розглянувши окремі аспекти генези та розвитку горор-жанру й здійснивши загальний огляд існуючої методологічної бази, ми дійшли висновку щодо актуальності дослідження саме малої прози Стівена Кінга. Зважаючи на те, що Кінговий доробок сприяв поширенню у жанрі романної форми, аналітика його оповідань дає змогу висвітлити природу жанру, з'ясувати, яким чином трансформувалася традиція та виокремити риси, характерні для поетики сучасного горору.

Крім того, опрацювання теоретичних джерел засвідчило відсутність чіткої диференціації жанру на різні текстові коди та тенденцію розглядати горор скоріше як загально-культурне явище, в якому художня проза є лише однією з можливих складових. Ще від тридцятих років минулого століття літературний горор має багато точок перетину із мистецтвом кінематографу; на зламі 1970-80-х рр., разом із початком так званого «горор-буму», література жахів лише посилила свої інтертекстуальні та інтермедіальні зв'язки з кіно. Таким чином, уже у ХХ ст. горор став невід'ємною частиною поп-культури, що безперечно вплинуло як на розвиток самого жанру, так і на специфіку його дослідження. Відтак це викристалізувало низку запитань – щодо літературної цінності горор-творів та способів функціонування жанру саме з літературознавчої перспективи.

Виокремивши ті проблемні вузли, розв'язання яких, на нашу думку, могло би сприяти реалізації поставленої мети, ми зайнялися пошуком тих оповідань, які могли б якнайкраще репрезентувати доречність домінуючих у студіях методологій, але водночас – відкрити спектр нових можливостей для літературознавчого аналізу. Ознайомившись з творами зі збірок «Night Shift» (1978 р.), «Skeleton Crew» (1985 р.) та «Nightmares & Dreamscapes» (1993 р.), ми обрали три оповідання, які й лягли в основу нашої аналітичної частини.

При аналізі першого оповідання «The Man Who Loved Flowers» нашим завданням було окреслити модифікації готичного мотиву перевертня, а також можливості для аналітики, пов'язані з актуалізацією інтертексту в творі. Серед чинників, що зумовили адаптивність та життєздатність готичного образу, слід назвати звернення до таких одвічних категорій як зло та насильство, а також пов'язаність з давніми культурними традиціями, витoki якої сягають ще міфологічного способу мислення. На прикладі вищезгаданого твору нам вдалось виокремити низку паралелей між Кінговим горором і його попередницею – готикою. Окрім символіко-тематичного рівня, який передбачає психологічну двоїстість модифікованого на серійного вбивцю перевертня, ми виокремили також подібності на суто художньому рівні. Так, зображення протагоніста крізь перцептивну призму інших персонажів виявилось наслідують готичної традиції, а саме – характерної для неї сприйняття лікантропії. До того ж, за зразком ХІХ ст. серійний вбивця в аналізованому оповіданні так само може не мати впливу на насильницький аспект своєї особистості. Інша подібність простежується у розв'язці твору: Кінговий протагоніст, як і кожен перевертень вимушений повертатись до свого звіриного стану.

Проте, нам також вдалось виокремити відступи від заданої готикою парадигми – переважно вони відбулись на стилістичному рівні та не вносять в образ перевертня значних корективів. Так, серед стилістичних модифікацій можна назвати заміну прийому паралелізму на прийом контрастів і заміну класичної неокресленої місцевості на деталізовану мапу вулиць Нью-Йорка. Однак, слід наголосити, що попри «неканонічність» таких авторських рішень, вони все ж підтримують задану готичною традицією парадигму – будь-хто може виявитись як Звіром, так і жертвою. Інша відмінність продиктована традицією модернізму: одним із елементів, що долучає читача до структури саспенсу в обраному оповіданні, є авторська іронія.

Поглибити мотив перевертня нам дозволило урахування інтертексту твору. Йдеться про алузію на «Психо» Роберта Блоха та однойменну екранізацію Альфреда Гічкока, яка дозволяє пов'язати образ з архетипом Іншого та термінами аполлонівського та діонісійського начал.

Для аналізу наративних стратегій у перспективі нашої проблематики роботи було обрано оповідання «Sometimes They Come Back». Перший висновок, якого ми дійшли, стосується питання наслідування традиційних «нاراتивних формул» горору. Виходячи з аналізу вищеназваного оповідання, можемо стверджувати, що Стівен Кінг усе ж дозволяє собі відступи від традиційних жанрових стратегій. Це виявляється у руйнуванні лінійності оповіді, що виникає унаслідок актуалізації ретроспективного прийому. Одним із провідних елементів у розбудові атмосфери саспенсу виявляється вживання значної кількості семантичних і часових лакун. Так само їхнє вживання оприявнює тенденцію до селективності оповіді, що своєю чергою зумовлює появу перцептивної, просторової та мовленнєвої точок зору. Іншим характерним елементом Кінгового наративу є розпізнаваність окремих елементів тексту, вживання анафор, а також графічний рівень твору (вживання курсиву), – все це сприяє цілісності наративу та поєднанню утворених у тексті смислових планів.

Так само активно представлені в тексті наративні стратегії сприяють актуалізації афективної властивості жанру. По-перше, вже згадані вище еліпсиси змушують читача самостійно реконструювати окремі елементи оповіді, а відтак спонукають до співучасті у моделюванні фікційного світу оповідання. На наративному рівні афективність жанру виявляється також у тенденції діалогізувати оповідь і переміщувати фокалізацію між персонажами (та й не лише ними). Наближення досвіду емпіричного читача до тексту відбувається і через зображення фіктивного читача (інтертекстуальні прийоми) у поєднанні з моделями імпліцитного зображення автора (апеляція та орієнтування). Зауваживши, що безпосереднє значення при цьому мають категорії тілесного, по-

перше, а також те, що категорія тілесності продиктована вже самою дефініцією жанру, аналітику останнього оповідання ми зосередили саме на цьому аспекту.

Уже в процесі аналізу останнього оповідання «Crouch-End» ми пересвідчилися у тому, що розгляд тілесного виміру потребує кореляції з категорією страху як такою, більш того – на увагу заслуговує також когнітивний вимір твору. Отже, ми поставили перед собою завдання розглянути водночас тілесний та когнітивний виміри твору принагідно до ієрархічних ступенів страху, а також спробувати простежити, яким чином ця кореляція відображається на символічному рівні обраного твору. Відштовхуючись від теоретичного підґрунтя, в основі якого цікаві нам категорії, ми сформулювали так званий «модус страху». Здійснена аналітика дозволяє нам висновувати щодо послідовної апропріації Кінгом різних рівнів модусу. І хоча для твору характерна непевна кореляція різних рівнів, ключові епізоди оповідання послідовно узгоджуються із запропонованою ієрархічною схемою. Так, категорія тілесності найчастіше актуалізується під час реалізації у тексті рівня страху; дещо слабше вона представлена на рівні відрази. Рівень тривоги, який становить проміжний ступінь між експозицією та викладом подій, виявився взаємопов'язаним із «найвитонченішим» рівнем – жахом, що актуалізується як на символічному рівні, так і в помітнішому тяжінні до когнітивного аспекту. При цьому єднальною ланкою між епізодами «Crouch-End», в яких чітко простежується реалізація модусу страху, стає образ сонця, поява якого щораз знаменує перехід тексту на ієрархічно вищий рівень.

Крім того, на цьому етапі роботи ми пересвідчилися у доречності двох провідних методологій – психоаналітичної та порівняльно-історичної. У зв'язку з актуалізацією у тексті першого аналізованого оповідання мотиву перевертня, ми впевнилися у актуальності психоаналітичних прочитань горору. Так само доречним виявився порівняльно-історичний метод; йдеться про той самий мотив

перевертня, а також застосування тез лавкрафтівської поетики «космічного жаху» в третьому обраному оповіданні.

На останньому етапі написання магістерської роботи нашим завданням було розкриття методичного потенціалу Кінгової художньої прози. Сфокусувавшись на вже існуючих працях, присвячених цьому питанню, ми виокремили найпопулярніші аргументи та контр-аргументи на користь залучення Стівена Кінга до шкільних програм. Зважаючи на те, що оголошені тези, хоча і характеризують прозу Кінга, та все ж не звучать для нас доволі переконливо, ми зайнялись пошуком власних аргументів щодо доцільності горору у сучасних шкільних програмах. Для цього ми звернулись до чотирьох змістових ліній літературного компоненту (емоційно-ціннісного, літературознавчого, культурологічного та компаративного). Відтак, ми дійшли висновку щодо можливості реалізувати кожний з них під час вивчення Кінгових оповідань на уроках зарубіжної літератури.

Емоційно-ціннісна лінія, на нашу думку, як ніколи добре може спрацювати з афективним жанром, яким є горор. Крім того, горор дозволяє розширити коло читацького зацікавлення учнів. Насамперед мова йде про можливість привернути учнівську увагу до зразків готичної традиції, по-друге, горор-оповідання Кінга можуть стати закликком до вивчення загально-літературного канону, чому сприятимуть численні інтертекстуальні елементи його художньої прози. Додати до цього «екзистенційну» тематику, різноманіття персонажів і відсутність авторського моралізаторства, – і отримуємо чудову можливість сприяти учнівській саморефлексії. Літературознавча лінія може бути реалізована за допомогою використання додаткових ресурсів – численних передмов, інтерв'ю та навіть окремих книжок, в яких автор цікавою і доступною для шкільного віку мовою ділиться своїми письменницькими секретами та художніми стратегіями. Чи не найбільший потенціал має культурологічна лінія, адже горор неодмінно насичений міфологічними та фольклорними мотивами, а проза Кінга –

численними алюзіями на інших письменників, так само як на кінематографічне та музичне мистецтво. Також актуальною виявляється компаративна лінія, реалізація якої може відбуватись як на суто літературознавчому рівні (порівняння Кінгових творів подібної тематики, вивчення модифікацій готичної традиції, пошук точок перетину із жанровими попередниками автора), так і на інтердисциплінарному (як приклад, порівняльні аналізи з екранізаціями або ж графічними романами).

Завершальним етапом стала розробка плану-уроку, який сприяв би реалізації згаданих ліній літературного компоненту та враховував би основні типи сучасного горор-оповідання. Розроблений нами урок побудовано на засадах використання діалогічних технологій, що пов'язано з тематичною скерованістю оповідань, а також бажанням дати можливість учням індивідуально шукати відповіді на виникаючі в ході уроку питання. Ми дійшли висновку щодо необхідності поступового впровадження подібних текстів до шкільних програм. Ввести Кінговий горор одразу неможливо через нестачу необхідних на це умов. Відсутність навчальної бази в таких аспектах, як наприклад, класичний готичний роман лише ускладнює можливість повноцінного розуміння горор-літератури та творчого доробку Кінга зокрема. Саме тому запропонована нами модель уроку розрахована на позакласне читання у старших класах, а також на факультативні заняття із сучасної зарубіжної літератури.

Підсумовуючи результати нашого дослідження, слід сказати, що ми намагались виокремити не лише ті поетикальні особливості малої прози Стівена Кінга, які, на нашу думку, є визначальними для створення атмосфери саспенсу, але й ті, які водночас дозволяють наблизити горор до загальнолітературного контексту та ілюструють широкий спектр можливостей для критичного осмислення жанру. Звичайно, у нашому фокусі перебували лише окремі поетикальні елементи, висвітлення яких остаточно не вичерпує заданої теми. Поетика горору містить в собі багатий аналітичний потенціал; щонайменше,

можна казати про інтермедіальні та інтертекстуальні властивості жанру, специфіку хронотопу, багате міфологічне тло та широкий спектр тематики. І хоча перелічені аспекти не відносились до поля нашого зацікавлення та ми лише оглядово зауважили їхню присутність, вони залишаються черговим доказом того, що горор вартий уваги провідних літературознавців, а Стівен Кінг – інтелектуальний, багатогранний і проникливий письменник.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. 2004. [Електронний ресурс] Режим доступу: [http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes\\_\\_intro\\_a\\_lanalyse\\_tюпаstructurale\\_des\\_recits\\_\\_ru.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__intro_a_lanalyse_tюпаstructurale_des_recits__ru.htm)
2. Блинова О. А. О стилистическом потенциале несобственно-прямой речи в газетном тексте [Електронний ресурс] / О. А. Блинова // Вестник МГЛУ. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: [https://www.researchgate.net/publication/277981357\\_O\\_stilisticskom\\_potenciale\\_nesobstvenno-pramoj\\_reci\\_v\\_gazetnom\\_tekste](https://www.researchgate.net/publication/277981357_O_stilisticskom_potenciale_nesobstvenno-pramoj_reci_v_gazetnom_tekste).
3. Женетт Ж. Фигуры, 1998. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-1.pdf>
4. Зарубіжна література. Програма для 10-11 класів загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання: профільний рівень. [Електронний ресурс]. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv>.
5. Кушнірова Т. В. Наративні стратегії у творчості Ієна Мак'юєна: імагалогічний аспект [Електронний ресурс] / Т. В. Кушнірова // Кременецькі компаративні студії. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: [http://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PolNTU/5773/1/Кушнірова\\_Макюєн\\_кремєнець.pdf](http://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PolNTU/5773/1/Кушнірова_Макюєн_кремєнець.pdf).
6. Лабащук О. В. Формування натального наративу [Електронний ресурс] / О. В. Лабащук. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: [https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna\\_Kolessiv\\_Labashchuk\\_O\\_Formuvannya\\_natalnoho\\_naratyvu\\_2013.pdf](https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Labashchuk_O_Formuvannya_natalnoho_naratyvu_2013.pdf).

7. Літак А. М. До питання фокалізації та її особливостей у романі «Нотатки про скандал» Зої Геллер [Електронний ресурс] / А. М. Літак // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: [http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v40/part\\_3/6.pdf](http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v40/part_3/6.pdf).
8. Підборський Ю. Г. Застосування діалогових технологій у навчально-виховному процесі [Електронний ресурс] / Ю. Г. Підборський // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=vlup\\_2012\\_22\(1\)\\_20](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vlup_2012_22(1)_20).
9. Семків Р. А. Уроки Короля Жахів: Як писати горор? [Електронний ресурс] / Р. А. Семків // Пабулум. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://kniga.biz.ua/pdf/28227-uroky-korolya.pdf>.
10. Статівка В. В. Діалогове навчання як інноваційна педагогічна технологія [Електронний ресурс] / В. В. Статівка. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiXldqO\\_IXpAhWutYsKHXdtDcAQFjAAegQIARAB&url=https%3A%2F%2Fjournal.kdpu.edu.ua%2Fpsychology%2Fissue%2Fdownload%2F51%2F%25D0%25A1.%2520166-173&usg=AOvVaw3kz5yCow9xYMTOMjO-zV17](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiXldqO_IXpAhWutYsKHXdtDcAQFjAAegQIARAB&url=https%3A%2F%2Fjournal.kdpu.edu.ua%2Fpsychology%2Fissue%2Fdownload%2F51%2F%25D0%25A1.%2520166-173&usg=AOvVaw3kz5yCow9xYMTOMjO-zV17).
11. Тмаркіна О. Л. Діалогові технології навчання [Електронний ресурс] / О. Л. Тмаркіна. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://eprints.zu.edu.ua/23142/1/9.pdf>.
12. Ткаченко І. А. Наративні маски в англомовному постмодерністському дискурсі: лінгвокогнітивний та комунікативно-прагматичний аспекти [Електронний ресурс] / І. А. Ткаченко. – 2018. – Режим доступу до ресурсу:

- [http://www.kspu.edu/FileDownload.ashx/Ткаченко\\_дисертація.pdf?id=0bca32a0-6fb3-4e91-8381-ca492b49744d](http://www.kspu.edu/FileDownload.ashx/Ткаченко_дисертація.pdf?id=0bca32a0-6fb3-4e91-8381-ca492b49744d).
13. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. Вып. 3 (18). С. 9
  14. Хартвелл Д. Колір Зла / Хартвелл Д.; [пер. з англ А. Яремчук]. – Харків: КСД, 2016.
  15. Шмид В. Нарратология, 2003. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/schmid.pdf>
  16. Як треба читати Лавкафта [Електронний ресурс]. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://babai.co.ua/articles/yak-treba-chitati-lavkafta?fbclid=IwAR1w3RyehcX1R5P7pIQC1m0mD2d8DtEVRa9hF00FCf4MT1Wx6ECdV2t67VI>.
  17. Ahmad A. Bordering on Fear: A Comparative Literary Study of Horror Fiction. 2010. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://pdfs.semanticscholar.org/d7d4/e84b668eec39e90a5759a3035afa13e1558d.pdf>
  18. Allen D. My Stephen King problem: A Snob's Notes. 2012. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://www.salon.com/2012/07/06/my\\_stephen\\_king\\_problem\\_salpart/](https://www.salon.com/2012/07/06/my_stephen_king_problem_salpart/)
  19. Badley L. *Writing horror and the body: the fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*. – Westport: Greenwood Press, 1996.
  20. Basu T. Scientists Now Know Why People Scream. 2015. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://time.com/3956127/scream-screaming/>
  21. BBC: Stephen King returns to The Shining with Doctor Sleep [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-24151957/stephen-king-returns-to-the-shining-with-doctor-sleep>.

22. Beahm G. *Stephen King from A to Z: An Encyclopedia of His Life and Work*. – Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 1998.
23. H. Bloom's *Modern Critical Views: Stephen King*. – New York: Chelsea House Publications, 2006.
24. Bordwell D. *Narration in the Fiction Film*. – London: Univ of Wisconsin Press, 1985.
25. Brophy P. Horrality – The Textuality of Contemporary Horror Films // *Screen*, 1986, vol. 27, no. 1. – P. 2-13.
26. Burger A. *Teaching Stephen King: Horror, the Supernatural and new Approaches to Literature*. – London: Palgrave Macmillan, 2016.
27. Carleton R. N. Fear of the unknown: One fear to rule them all? 2011. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0887618516300469?via%3Dihub>
28. Carroll N. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. – New York: Routledge, 1990.
29. Ciabattari J. Is Stephen King a Great Writer? 2014. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.bbc.com/culture/story/20141031-is-stephen-king-a-great-writer>
30. Classen M. The Horror! The Horror! // *The Evolutionary Review*, 2010, vol. 1, no. 1. – P. 112-119.
31. CNN: President Obama awards National Medals of Arts. [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=q7Fhhdn7Xg>.
32. Collings M. R. *The Many Facets of Stephen King*. – San Bernardino: Borgo Press, 2008.

33. Conrich I., Sedgwick L. *Gothic Dissections in Film and Literature: The Body in Parts*. – London: Palgrave Macmillan, 2017. P. 1-15.
34. Conrich I., Sedgwick L. *Gothic Dissections in Film and Literature: The Body in Parts*. – London: Palgrave Macmillan, 2017.
35. Cook G. *Literary Serial Killer Fiction: The Evolution of a Genre*. 2017. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/6735/thesis\\_access.pdf?sequence=1](https://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/6735/thesis_access.pdf?sequence=1)
36. Copper B. *The Werewolf in Legend, Fact and Art*. – New York: St. Martin's Pr., 1977.
37. Cowles G. *Inside the List*. 2011. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2011/11/27/books/review/inside-the-list.html>
38. Crouch J. Stephen King, William Golding, and «The Tree of Life». 2011. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/stephen-king-william-golding-and-the-tree-of-life>
39. Cuddon J. A. *The Penguin Book of Ghost Stories*. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1991.
40. Cuddon J. A. *The Penguin Book of Horror Stories*. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1984.
41. J. M. Thoughts on a New Grandmaster // *World Literature Today*, 2015, vol. 81, no. 3. – P. 16–19.
42. Encyclopedia Britannica. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.britannica.com/science/lycanthropy>
43. Freff A. The Dark Beyond the Door: Walking (Nervously) into Stephen King's World // *Tomb of Dracula*, 1980, no. 4 and 5. – P. 15-20.
44. Grixti J. *Terrors of Uncertainty: The Cultural Context of Horror Fiction*. – New York: Routledge Kegan & Pau, 1989.

45. Grixty J. *Terrors of Uncertainty: The Cultural Context of Horror Fiction*. – New York: Routledge Kegan & Paul, 1989.
46. Harris S. When it isn't just physical: The effects of stress and emotion on the voice [Электронный ресурс] / S. Harris – Режим доступа до ресурсу: [https://www.britishvoiceassociation.org.uk/voicecare\\_stress-emotion-voice.htm](https://www.britishvoiceassociation.org.uk/voicecare_stress-emotion-voice.htm).
47. Hartwell D. G. *The Dark Descent: The Evolution of Horror*. – New York: Tor Books, 2001.
48. Has-Tokarz A. *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. – Lublin: UMCS, 2011.
49. Hoppenstand G., Browne R. B. *The Gothic Stephen King: Landscape of Nightmares*. – Bowling Green: Popular Press, 1987.
50. Joshi S.T. *Unutterable Horror: A history of Supernatural Horror*. – New York: Hippocampus Press, 2014.
51. Keesey D. «Your Legs Must Be Singing Grand Opera»: Masculinity, Masochism, and Stephen King's «Misery». 2002. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1071&context=engl\\_fac](https://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1071&context=engl_fac)
52. King S. 'Introduction'. *Lord of the Flies*. 2011. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.oxfordsd.org/cms/lib/MS01001032/Centricity/Domain/724/Stephen%20King%20and%20LOF.pdf>
53. King S. *Danse Macabre*. – New York: Gallery Books, 2010.
54. Kristeva J. Powers of Horror. 1982. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://frankenstein200morning.qwriting.qc.cuny.edu/files/2018/02/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf>
55. Langan S. Killing Our Monsters: On Stephen King's Magic. 2012. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://lareviewofbooks.org/article/killing-our-monsters-on-stephen-kings-magic/>

56. Lovecraft H. P. *Supernatural horror in literature*. – New York: Dover publications, 1973.
57. Luckhurst R. *The Uncanny After Freud: The Contemporary Trauma Subject and the Fiction of Stephen King*. 2008. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230582828\\_7](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230582828_7)
58. M. Bujnicka, *Fabuła a synkretyzm literatury popularnej*, [w:] *Fabuła utworu literackiego*, red. C. Niedzielski i J. Speina, Toruń 1987, s. 64.
59. Magistrale T., Morrison M. A. *A Dark Night's Dreaming: Contemporary American Horror Fiction*. – Columbia: University of South Carolina Press, 1996.
60. Matthews J. *Novelist Loves His Nightmares*. – Detroit: Detroit Free Press, 1982.
61. McKay R., Miller J. *Werewolves, Wolves and the Gothic*. – Cardiff: University of Wales Press, 2017.
62. Moreland S. *New Directions in Supernatural Horror Literature: The Critical Influence of H. P. Lovecraft*. – London: Palgrave Macmillan, 2018.
63. Norden E. Stephen King: Playboy Interview [Электронный ресурс] / E. Norden // Playboy. – 1983. – Режим доступа до ресурсу: <https://scrapsfromtheloft.com/2018/03/08/stephen-king-playboy-interview-1983/>.
64. Popular Culture Association [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://pcaaca.org>.
65. Radford B. Werewolves: Lore, Legend & Lycanthropy [Электронный ресурс] / B. Radford // Live Science Contributor. – 2012. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.livescience.com/24412-werewolves.html>.
66. Schneider S. J., Shaw D. *Dark Thoughts: Philosphic Reflections on Cinematic Horror*. – New Jersey: Scarecrow Press, 2003.
67. Schroeder N. Stephen King's Misery: Freudian Sexual Symbolism and the Battle of the Sexes. 1996. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.0022-3840.1996.00137.x>

68. Silver A., Ursini J. *More Things than Are Dreamt of: Masterpieces of Supernatural Horror*. – New York: Limelight Editions, 1994.
69. Simpson P. L. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. – Illinois: Southern Illinois University Press, 2000.
70. Strengell H. *Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism*. – Wisconsin: Popular Press 3, 1984.
71. Sullivan J. *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*. – New York: Viking Adult, 1986.
72. Teacher's notes: «The Body» by Stephen King [Электронный ресурс] // Penguin Readers. – 1999. – Режим доступа до ресурсу: <https://dl.pearson.co.jp/resources/9781405882378/searchdata/pdf/TN-Body.pdf>.
73. The Late Show with Stephen Colbert: «The Outsider» author Stephen King talks Trump, his new book, and some never-before heard truths about his preview works. [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.зapyбtube.com/watch?v=dL9WqDXQNSs>.
74. Understanding the stress response [Электронный ресурс] // Harvard Health Publishing. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.health.harvard.edu/staying-healthy/understanding-the-stress-response>.
75. Vyner H. Anxiety Can Make You See Spots! [Электронный ресурс] / H. Vyner. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.calmclinic.com/anxiety/signs/seeing-spots>.
76. Weiss M. J. *A teacher's guide to Selected Horror Short Stories of Stephen King: From the Anthologies «Night Shift», «Nightmares and Dreamscapes», and «Skeleton Crew»*. – New York: Penguin USA, 1995.
77. Wiater S., Golden C., Wagner H. *The Complete Stephen King Universe: A Guide to the Worlds of Stephen King*. – London: Palgrave Macmillan, 2006.

78. Winter D. E. *Prime Evil*. – New York: Dutton Adult, 1988.

79. Winter D. E. *Stephen King: The Art of Darkness*. – Boston: Dutton, 1984.

## ДОДАТКИ



Додаток 1. Готична локація



Додаток 2. Готична локація



Додаток 3. Вампір



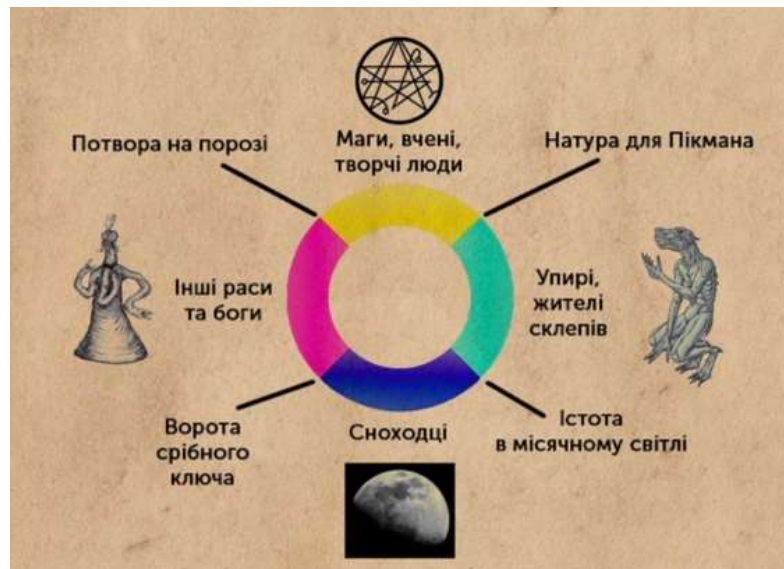
Додаток 4. Перевертень



Додаток 5. Стивен Кінг і його персонажі



Додаток 6. Говард Лавкрафт у щупальцях Ктулху



Додаток 7. Основні категорії лавкрафтівського всесвіту

## ABSTRACT

The appeal and popularity of horror genre and Stephen King's works in particular still do not ensure an adequate critical interest in horror fiction along with respect of the literary establishment. Essentially, horror is a genre that scholars still look down upon, owing to the lack of seriousness, depth and literary validation. Such a situation has arisen in the Ukrainian literary studies. Even though horror has lately gained public attention, yet it remains a kind of *terra incognita* for the Ukrainian academia. Likewise, despite the recently emerged horror studies in various scholarships abroad, where Stephen King seems to be one of the major figures, we still should note that lacunae in knowledge exist and they need to be perceived and analyzed. This study is an attempt to bridge the gap between Ukrainian and foreign scholarships, while clarifying the new genre issues from a literary perspective.

The fact that Stephen King himself engaged in the distribution of long-form among horror writers (which seems to be superior in recent times), lead us to conclude that the author's short stories may provide an overview of the development process in horror fiction, moreover, become an ideal research material for outlining and describing the dominant features of modern literary horror. Thus, the subject of this study is *The Poetics of Horror in Stephen King's Short Fiction*. Our goal was to examine how the poetic devices of Stephen King's stories produce the creation of suspense as well as uncover those literary techniques which determine inner and outer forms of literary horror.

The first chapter is dedicated to the contextual field of our research. We identify the key-aspects of modern horror studies that vividly illustrate the relevance of this paper. We also focus on the benefits that critical conceptualization of Stephen King's short fiction may give rise to. In the second chapter of this study we analyze selected horror stories from the view-point of their artistic peculiarities. Therefore, the first analysis (*The Man Who Loved Flowers*) refers to the Gothic werewolf motif. Here, we

outline the modifications occurred in modern horror and those methodological approaches that appear due to a significant intertext of the story. The purpose for the second analysis (*Sometimes They Come Back*), in turn, is exploring narrative strategies which, firstly, engender a feeling of suspense and, secondly, prove the affective quality of horror fiction. The last stage of this chapter is examining corporal and cognitive dimensions (*Crouch-End*) as per different levels of so-called *modus of fear*. Drawing up the relevant *modus* we made only a partial use of *art-horror* – the concept proposed in Noël Carroll’s *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (1990) – supplemented with Stephen King’s and Howard Lovecraft’s notions. The last chapter is dedicated to methodological potential of Stephen King’s horror fiction. First of all, we apply to the debate over King’s literary merit and identify main arguments in favor of author’s prose entry to modern classrooms. Since we find the presented theses not convincing enough, we made an attempt to define the author’s features which could verify the importance of Stephen King’s horrors in modern schools. To achieve this purpose, we appealed to four meaning lines of literary component taking into consideration three main types of modern horror story. The results of the work done in this chapter allowed us to draft a work-sheet dedicated to teaching selected King’s short stories.

During our research we focused not only on those features of King’s prose which we find decisive for building up the suspense, but also those that may approximate horror fiction as much as possible to modern literary scholarship and attract critics’ attention. The author’s view is that studying horror fiction should be regarded in the light of the genre’s aesthetic rewards as high as any other mode of writing.