

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ПРИРОДА СТРАШНОГО У ПРОЗІ МАКСА КІДРУКА»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання
Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);
освітньої програми: *Мова,
література, компаративістика*

Константинова Алла Олександрівна

Керівник: Борисюк І. В.,
кандидат філологічних наук, доцент

Рецензент: Семків Р. А.,
кандидат філологічних наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2023 р.

Київ – 2023

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. ПОНЯТТЯ СТРАШНОГО У ФІЛОСОФІЇ, ПСИХОЛОГІЇ ТА ІНТЕРНЕТ-ФОЛЬКЛОРІ	6
1.1. Феномен страху крізь призму історії філософської думки.....	6
1.2. Психологічне підґрунтя творення «страхотливого» в літературі.....	12
1.3. Страшні наративи в інтернет-фольклорі.....	18
Розділ 2. ПОБУДОВА СТРАШНОГО В ТВОРЧОСТІ МАКСА КІДРУКА (на матеріалі романів «Заирни у мої сии» та «Не озирайся і мовчи»).....	23
2.1 Фольклорні матриці як елементи конструкції страшного.....	23
2.2. Особливості побудови паралельного світу та монструозних істот.....	31
2.3. Інтернет як спосіб трансляції інформації з потойбіччя.....	39
Висновки.....	46
Список використаних джерел.....	50

Вступ

Питання природи страшного турбувало людство ще з часів античності. Поема римського поета Лукреція «Природа речей» та «Лист до Менекея» давньогрецького філософа Епікура були написані ще до нашої ери, однак уже в них бачимо роздуми про сутність страху, його природу. Марк Аврелій, римський імператор та філософ-стоїк, котрий жив у II ст. уже нашої ери, у «Роздумах» так само замислюється про страх та способи його подолання. Нікколо Мак'явеллі у трактаті «Державець» (1532), Томас Гоббс у творі «Левіафан» (1651) та Еміль Дюркгайм у праці «Первісні форми релігійного життя» (1912) описують страх як інструмент тиску на людину, маніпулювання нею та утримування в межах моральності. Серен К'єркегор у трактаті «Страх і тремтіння» 1843 року, подібно до філософської думки середньовіччя, описує релігійну складову поняття страху на прикладі Біблії, а Мартін Гайдеггер на поч. XX ст. — метафізичну. У цей же час розвивається психоаналітичний підхід, коли Зигмунд Фройд у праці «Вступ до психоаналізу» (1919) починає розглядати невротичний аспект страху, зумовлений психічними особливостями самої людини.

Таким чином, феномен страху можна розглядати з різних аспектів: історично-філософського, релігійного, культурного, метафізичного, біологічного та соціального, тож дослідникам важко дати певне загальне тлумачення цього явища, що має безліч форм та видів вияву.

У літературі страх є основним концептом горор-дискурсу. Есей «The Uncanny» (1919) Зигмунда Фрейда та «The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart» (1990) Ноеля Керолла є фундаментальними при дослідженні страшного в художніх творах, адже вони допомагають з'ясувати, що насправді викликає почуття жаху в реципієнта та в чому, узагалі, полягає привабливість горору для читачів та глядачів, що змушує їх знов і знов обирати цей жанр.

Нині, у час війни, загроз ядерних вибухів, численних стихійних лих у людини відбувається активізація страху. Украй поширеною стає танатофобія — нав'язливий страх смерті, який так детально досліджували античні філософи.

Отож **актуальність** теми зумовлена потребою переосмислити поняття страху, як у реальному житті, так і в літературних творах, та визначити його підґрунтя. Актуальність теми ґрунтується також на потребі детальнішого вивчення творчості Макса Кідрука, книги котрого нині користується чималим попитом серед українських читачів у зв'язку з виходом друком цього річ нового твору «Колонія. Нові темні віки».

Об'єкт нашого дослідження — романи «Зазирни у мої сни» та «Не озирайся і мовчи» Макса Кідрука.

Предмет дослідження — природа страшного, фольклорні та психологічні особливості побудови потойбіччя та його представників у романах «Зазирни у мої сни» та «Не озирайся і мовчи».

Метою цієї роботи є дослідження природи страшного в широкому сенсі в прозі Макса Кідрука на матеріалі романів «Зазирни у мої сни» та «Не озирайся і мовчи».

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання певних завдань. Тож **завдання** цієї наукової розвідки такі:

- проаналізувати феномен страху як об'єкт філософської думки із часів античності до сьогодення;
- окреслити поняття страхітливого в кінематографі та літературі за психоаналітичним підходом;
- розглянути попередні дослідження щодо поняття інтернет-фольклору та систематизувати джерела його походження;
- дослідити наявні в романах «Зазирни у мої сни» та «Не озирайся і мовчи» Макса Кідрука фольклорні сюжети як допоміжні засоби творення страшного у структурі сюжету;
- визначити специфіку побудови автором паралельного світу та потойбічних істот в аналізованих романах;
- виявити, як Інтернет, віртуальний засіб комунікації, слугує способом творення страшного в романах Макса Кідрука.

У роботі використовуються такі **методи** дослідження: *історичний* — для розгляду еволюції уявлень про сутність страшного в історії філософської думки; *зіставний* метод застосовано для виявлення спільних та відмінних рис у трактуванні страху в працях дослідників різних часів, а також — для порівняння побудови страшного у двох аналізованих у роботі романах; за допомогою *психоаналітичного* методу визначено способи творення страхітливого в літературних творах та його вплив на реципієнта; завдяки *міфокритиці* розглянуто тексти в контексті фольклорних сюжетів та міфології; через *описовий* метод окреслено принципи формування потойбічних світів та монстрів у творах Макса Кідрука; за допомогою *методу аналізу та синтезу* встановлено, як окремі елементи сюжету в сукупності продукують горор-дискурс у літературних творах; *метод дедукції та індукції* дозволив виявити фольклорні, у тому числі інтернет-фольклорні, міфологічні та кінематографічні ремінісценції в творчості Макса Кідрука.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше всебічно розглядається природа страшного в широкому сенсі у творчості Макса Кідрука на матеріалі двох його романів «Зазирни у мої сни» і «Не озирайся і мовчи».

Результати дослідження сприятимуть подальшому вивченню прози М. Кідрука в контексті авторського формування творення страхітливого.

Практичне значення. Отримані результати дослідження можна застосовувати при аналізі поняття страшного в сучасній українській літературі. Окрім того, у роботі описані методи та прийоми конструювання Кідруком містичного аспекту його творів, зокрема творення потойбічних світів, що можуть знадобитись для подальших аналізів творчості цього автора.

Структура. Наукова робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до всієї роботи, списку використаних джерел (60 позицій). Обсяг основного тексту — 47 сторінок. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи — 55 сторінок.

Розділ 1. ПОНЯТТЯ СТРАШНОГО У ФІЛОСОФІЇ, ПСИХОЛОГІЇ ТА ІНТЕРНЕТ-ФОЛЬКЛОРІ

1.1. Феномен страху крізь призму історії філософської думки

Особливості літературних процесів безпосередньо пов'язані з розвитком філософських концепцій на тлі тієї чи іншої історичної епохи. Досліджуючи природу страшного в художніх творах, варто звернути увагу на зміну уявлень про страх через еволюцію філософської думки.

Тема страху як одного із найважливіших феноменів людського буття завжди фігурувала, інколи навіть домінувала, у наукових концепціях різних історичних періодів. Уже починаючи із античності розвивається дискусія щодо багатообразності форм цієї філософської категорії. У працях античних учених часто можна натрапити на проблему *страху смерті*, що описується як головна перешкода на шляху до духовного прозріння людини.

Епікуреїзм, котрий став головним центром античного матеріалізму, на чолі з Епікуром (341 — 270 рр. до н. е.), критикує страх смерті, адже він перешкоджає атараксії — стану душевного спокою. Натомість мислитель вважає, що позбутися «страху перед майбутнім» допоможуть заняття філософією [10, с. 178]. Цю епікурейську лінію продовжив і Тит Лукрецій Кар. Згідно з Лукрецієм, єдине, що дозволить позбутись страху смерті — пізнання природи речей, їхньої внутрішньої побудови: «Значить розвіяти страх, що в душі загніздився, повинні / Не ясносяйного сонця провісники — промені-стріли / Не найяскравіший день, а природа — весь лад її, вигляд» [18, с. 29 – 30]. Філософ пропонує своєрідну концепцію реінкарнації — продовження життя після смерті: «Тож остаточно ніщо, хоча зникне з очей нам, не гине, / Бо одне з одного споконвіків поновляє природа: / Щоб народити щось, — іншої речі їй смерть необхідна» [18, с. 32].

Аналогічну думку висловлює і Марк Аврелій, котрий відомий як філософ-стоїк. Представники стоїцизму стверджували, що страх перед власною

смертю є безглуздом, оскільки вплинути на скінченність людського життя неможливо. У «Роздумах» Марк Аврелій окреслює смерть як природне явище, що тотожне народженню: «Смерть — таке ж таїнство природи, як і народження: сполучення тих самих елементів — у теж саме» [2, с. 42]. Сутність стоїцизму як світогляду полягає в тому, щоб сфокусуватись не на невідомому майбутньому, де чатує смерть, а на теперішньому, де відкриті можливості прожити своє життя в душевному спокої. Отже, у міркуваннях стоїків, як і в теоріях Епікура і Лукреція, ідеться про згубний вплив страху на життя людини й акцентується увага на способі його подолання — досягненні істини. Саме осмислення конечності буття, законів природного колообігу загалом, є вирішальним фактором на шляху позбавлення від страху смерті.

Інший екзистенційний вид страху, що був притаманний світогляду античної людини і безпосередньо пов'язаний з танатологією — страх богів, котрий виражений у язичницькій релігійній свідомості. Пантеон усевидюючих божеств був своєрідним фактором, що стримував людство в межах моральності. Античність, як і наступні періоди, демонструють, що страх, установлений вірою в богів, є чи не найбільш дієвим регулятором моральної поведінки. Так, французький соціолог-позитивіст Еміль Дюркгайм у праці «Первісні форми релігійного життя» (1912) описує, як суспільний тиск на індивіда втілюється в образі божеств/надприродних сутностей [9]. Страх богів номінується спеціальним психологічним терміном теофобія.

Теологічна основа страху яскраво простежується і в середньовічній філософській думці, особливо у представників патристики, котра поділялась на східну й західну. Одні середньовічні мислителі вважали, що страх виникає внаслідок гріха. Іоан Ліствичник, один із представників східної патристики, беручи за основу платонівську концепцію трьох частин душі (розум, емоції, відчуття) класифікує вісім головних пристрастей, які викликають *страх покарання*. До них належать ненажерливість, блуд, сріблολюбство, журба, смуток, гнів, пиха та гордість [17]. Інші, зокрема Августин Аврелій, головний

представник західної патристики, визначали більш позитивну форму страху — «страх Божий», що рятує душу й позбавляє від гріховних помислів та, як наслідок, передбачає зустріч людини з Творцем [1].

В епоху Відродження відбувається культурний переворот. Сутність страху починає поступово, але не остаточно, позбавлятися релігійного впливу й набувати утилітарного значення. Нікколо Макіавеллі, одна із найвідоміших постатей епохи, висвітлює соціально-політичне трактування страху як інструменту управління державця. У своєму трактаті, міркуючи про категорії милосердя й жорстокості, Н. Макіавеллі віддавав перевагу останньому. На його думку, усі люди за своєю природою порочні, тож мудрому державцю залишається уникати лише тих пороків, котрі можуть позбавити його влади, а інших стерегтися, але при цьому не надто себе стримуючи [20, с. 458]. За Макіавеллі, державець мусить проявляти жорстокість до підданих, адже страх покарання є фактором соціальної поведінки і ставлення до правителя: «оскільки люди люблять, коли це їм до вподоби, а бояться по волі властителя, то мудрий Державець повинен спиратися на те, що залежить від нього, а не на те, що залежить від інших» [20, с. 462-463].

У філософії Нового часу простежується аналогічна до античного періоду проблематика, а саме — взаємозв'язок страху і знання, стремління до істини. Здебільшого в цей період домінують тенденції психологічного, соціального й фізіологічного розуміння страху, що висвітлено в трактаті «Левіафан» Томаса Гоббса. Філософ виділив декілька видів *соціальних* аспектів страху, що виконують різні функції в залежності від форми людських взаємовідношень, обумовлених історично: 1) страх смерті, що існує в природному стані «війни проти всіх» (коли люди живуть без загальної влади) [3, с. 153]; 2) страх перед невидимими, грізними і всемогутніми духами, що зумовлений нерозумінням справжніх причин явищ; 3) страх покарання як інструмент дотримання клятви або страх людини щодо наслідків порушення нею свого слова [3, с. 165].

Т. Гоббс додає, що хоча страх перед невидимими духами сильніший, усе ж таки останній, третій, вид загалом більш поширений, адже «страх перед першим об'єктом присутній у кожній людині, в її релігії, яка вже займає певне місце в природі людини до появи громадянського суспільства. Другий об'єкт такого місця не займає чи займає його недостатньо, щоб примусити людей дотримуватись їхніх обіцянок, бо у природному стані нерівність сил може бути визначена лише підсумком сутички» [3, с. 165]. За Гоббсом, страх — це невідокремлена складова природного стану, де присутня «постійна небезпека насильницької смерті». Оскільки в такому стані «війни всіх проти всіх» повсякчас існує загроза смерті, єдиним засобом досягнення миру стає звернення до тої самої невидимої сили (зокрема, релігії), яка вселяє страх учасникам міжусобиць: «Так що до часів громадянського суспільства або в часи, коли воно переривається війною, ніщо не може посилити укладеної мирної угоди, — проти спокус користолюбства, честолубства, сластолубства або іншого сильного бажання, — крім страху перед тією невидимою силою, котрій усі люди поклоняються як Богу і перед якою відчують страх як перед месником, що помщається їм за їхню підступність» [3, с. 165]. Таким чином, усе, що залишається зробити двом людям, котрі не підпорядковуються цивільній владі — змусити одне одного заприсягтися Богом, який викликає у них трепет і боязнь.

Незважаючи на те, що європейська філософія після Т. Гоббса з його своєрідним баченням світоустрою, викладеним у «Левіафані», приділяла значну увагу вивченню страху, усе ж найбільшій значущості ця тема набула лише в II пол. XIX-XX ст., зокрема у працях екзистенціалістів.

Варто зазначити, що філософія екзистенціалізму засвоєна на основі вчень данського філософа Серена К'єркегора. У ній такі модуси страху, як боязнь, тривога й жах чітко диференціюються: жах різниться від страху дезорганізацією людської екзистенції, а тривога набуває онтологічного значення, пов'язаного з конечністю людського буття. Філософ розглядав страх

як духовне явище, що втілює процес прийняття християнської віри. У релігійному екзистенціалізмі С. К'єркегора об'єктом страху (*Angst*) є Ніщо, котре наявне в стані невинності як відсутності знання: «Який вплив має Ніщо? Воно породжує Страх. Така глибока таємничість невинності: вона одночасно являється і страхом» [49, с. 122]. Невинність такого стану нівелюється через гріх, природу якого пояснює психологічний страх. У Біблії гріхопадіння, обумовлене заборонаю, викликає не лише бажання, а й страх. Бачимо в чому проявляється діалектична природа давнього страху *Antiquus*: він є водночас і бажанням того, чого бояться, і боязню того, чого бажають. Згідно з працею «Страх і тремтіння», особливою для людини є мить її життя, що відкриває сенс буття у випробуванні свободою: спонукає до вчинків, суперечливим розуму, але відповідним вірі. Саме так, за С. К'єркегором, «рицар віри» Авраам керувався «силою абсурду», зрозумілого лише йому одному. Сходження до віри припускає страх, оскільки людина вимушена самотійно ухвалювати свій вибір, у якому вона й здобуває свободу. А звільнення від страху здійснюється не раціональним пізнанням, як-от у попередніх філософських ученнях, а його подоланням у вірі за рахунок алогічності. Отже, С. К'єркегор діалектично осмислює феномен страху, демонструючи ірраціональність тої царини буття, до якої страх веде людину.

К'єркегорові ідеї про роль страху в житті людини розвинулись у філософських теоріях екзистенціалістів XX століття. У німецького філософа Мартіна Гайдеггера звернення до понять страху й жаху відбувається в контексті метафізичного питання про Ніщо. У його екзистенційній філософії Ніщо є умовою розкриття сущого як такого й котре виникає в стані Жаху: «В світлій ночі страхітливого Ніщо вперше досягається елементарне розкриття сущого як такого: розкривається, що воно є суще, а не Ніщо» [25, с. 93]. Саме жах, за Гайдеггером, дозволяє людині вийти за межі обмеженого світу: «Висунуте в Ніщо, наше буття в будь-який момент завжди вже заздалегідь виходить за межі сущого в цілому. Цей вихід за суще ми називаємо трансценденцією» [25, с. 94].

Отож у філософії М. Гайдеггера спостерігається тенденція до онтологізації психофізіологічних ознак жаху.

Ураховуючи вище сказане, екзистенціалізм при тлумаченні страху зміщує фокус із зовнішніх чинників на внутрішній світ самої людини й визначає цей феномен як неминучу категорію, супутню всьому існуванню людства. Однак у цей же час розвивається психоаналітичний підхід. Тож Зигмунд Фройд та його прибічники починають розглядати невротичний аспект страху — той, що породжений уявою або психічними особливостями самої людини, тобто без конкретного об'єкту. Концепція відомого австрійського психолога про тривогу, що суміжна страху, виділяється з-поміж інших певною біологізацією при поясненні генезису цього психологічного стану. Характерно, що його бачення щодо цього предмету з часом зазнає еволюції: «токсична» теорія (про трансформацію накопиченої напруги), тривога в результаті придушення (про лібідо) та тривога як сигнал (відповідь его на небезпечну ситуацію) [58].

Таким чином, тема страху часто ставала головним об'єктом філософських міркувань: від античного світу до сучасності. Мислителі усіх часів намагаються дати своє трактування цьому феномену, розглядаючи його з різних аспектів. Такі напрями, як психоаналіз і екзистенціалізм, підсумовують, що всупереч потреби людини в безпеці, для людини у всьому світі не існує надійного прихистку ні фізичного, ні метафізичного. Навіть у детально знайомому просторі може критися загроза, що й засвідчує екзистенційну безвихідність людини. У результаті, намагаючись захиститись, вона або ж занурюється в буденність, за Гайдеггером, або ж використовує психологічні механізми захисту: заперечення й витіснення, за Фройдом. Однак часто людина за власним бажанням хоче наблизитись до ефекту страхітливого, читаючи або переглядаючи трилери — і цьому явищу є кілька психологічно обґрунтованих пояснень.

1.2. Психологічне підґрунтя творення «страхітливого» в літературі

Окреслюючи поняття страху, тим паче, у контексті літературних творів, важливо детальніше розглянути положення психоаналізу. Адже дослідження психологічних, філософських, культурологічних і, певна річ, літературознавчих напрямів, торкаючись питання жаху та відповідної реакції, яку він викликає — страху, майже завжди звертаються до фройдизму.

Фройдизм — один із напрямів психології, який значно вплинув на розвиток не лише медичної практики, а й гуманітарних наук. Багато письменників імпліцитно та експліцитно вводять фройдистські мотиви в свої твори. Такий поширений вплив психоаналізу, зокрема фройдизму, на літературу можна пояснити щонайменше двома чинниками. По-перше, цей метод пропонує чіткі послідовні схеми, наприклад, процес сублімації (витіснення з несвідомого потаємних бажань та подальше їхнє спрямування в інше русло, як-от у художню творчість) або відомий «Едіпів комплекс», котрий часто лягає в основу літературних творів, як українських, так і зарубіжних. По-друге, психоаналіз розширює коло інтерпретацій, що дає змогу доценту віднайти приховані сенси творів.

Чимало письменників обирають жанр жахів для свого художнього творіння, знаючи про тяжіння людей до всього загадково страхітливого, що пояснюється двоїстістю самої природи страху. Відомий філософ та основоположник екзистенціалізму С. К'єркегор зазначав, що «страх — це бажання того, чого жахаються, це симпатична антипатія» [49, с. 235]. Парадоксально, але в людини може викликати жах те, чого вона насправді бажає. Натомість З. Фройд у найвідомішій праці «Вступ до психоаналізу», представлений як збірка його лекцій протягом 1915-1917 рр., розмежовує страх на реальний і невротичний. Реальний — раціональний, той, що виникає природно як реакція на зовнішню небезпеку, свого роду вияв інстинкту самозбереження. Більше того, психоаналітик розрізняє слова «страх» (незалежний від об'єкта), «боязнь» (спрямованість на об'єкт) та «переляк»

(несподівана небезпека, якому слідувала готовність до страху). Щодо невротичного страху, то його Фройд описує як очікувальний та такий, що, на відміну від реального, «має радше психічну природу і пов'язаний із певними об'єктами та ситуаціями» [23, с. 402].

Згодом у 1919 році Фройд у своїй статті, або ж есе, під назвою «Страхітливе» розглядає феномен страху в ширшому контексті. Психотерапевт звертається в тому числі й до художніх творів: описує основні прийоми, які допомагають навіяти жах на читача. Зокрема, Фройд вибудовує різницю між страхом як емоцією в реальному житті та страхом як емоцією, викликану під час прочитання відповідного жанру. Він робить висновок, що насправді в літературі чимало речей, які вважаються страхітливими в дійсності, не є страхітливими в літературі. І, навпаки, література породжує такі страхітливі ефекти, що не актуалізуються в житті [42, с. 248].

Фройд чітко розмежовує казку і жанр горору в художньому творі. Він стверджує, що казка як вигаданий світ не викликає страху в реципієнта, оскільки вона відкрито приймає анімістичний світогляд і, відповідно, не належить до сфери реальності. Унаслідок цього в читача відсутній внутрішній конфлікт суджень, в основі якого порушилося б питання про реальне й ірреальне в сюжетній матриці. Тож характерні для казок мотиви таємних сил, повстання мертвих, усемогутності думки тощо не можуть породити страхітливий ефект, бо читач сприймає як належне, що привиди та магія існують у цих вигаданих світах. Для того, щоб очевидне викликало відчуття жаху, вигаданий світ має бути «матеріальною реальністю» [42, с. 250]. Тобто автор горору повинен сконструювати для реципієнта вигаданий світ так, ніби він справжній: де функціонують ті ж закони природи, що й у реальності. Ці твердження Фрейда про страхітливе в художній літературі підтримали навіть ті, хто працює поза психоаналітичною традицією. Філософ Грег Каррі та психіатр Джон Джузейдіні писали, що «зауваження щодо вигаданості видаються слушними; речі, які є страхітливими щодо одних вихідних припущень, не

обов'язково мають бути такими стосовно інших» (*тут і далі переклад наш – А. К.*) [45, с. 560].

Американський філософ мистецтва та теоретик кіно Ноель Керролл у праці «Філософія горору» виводить схожі на фрейдіві тези про різницю між жанром жахів і казкою, хоча й не згадує свого попередника: «Що, здається, відрізняє історію жахів від просто історій з монстрами, таких як міфи, — це ставлення персонажів до монстрів, з якими вони стикаються. У творах жахів люди ставляться до монстрів, яких вони зустрічають, як до порушення природного порядку. Натомість у казках монстри є частиною повсякденного устрою всесвіту» (*переклад – А. К.*) [31, с. 16]. Однак водночас Н. Керролл не помічає різниці як такої між фактичними та можливими віруваннями в існування, розмежовуючи думку від віри. Він стверджує, що думка про страхітливого й огидного героя, як Дракула, може мати розважальний підтекст без віри в те, що Дракула існує, ба більше, такі думки можуть дійсно викликати в нас емоцію [31, с. 81].

Таким чином, за Фройдом, психологічним чинником у творенні враження страхітливого слугує розмиття межі між фантазією і дійсністю, коли раптово постає дещо таке, що до певного моменту вважалось неможливим, тобто було винятково об'єктом фантазій. Автор наголошує на тому, що до розвитку наукових концепцій люди були переконані в дійсності та реальності багатьох забобонів. Відповідно до цієї теорії, так чи інакше ми всі успадковуємо «примітивні» вірування в магічні та анімістичні явища, наприклад, вплив думок на реальність, продовження «життя» після смерті, воскресіння мертвих і таке інше. Фройд детальніше обговорює ці явища у своїй роботі про «примітивні» культури під назвою «Тотем і табу», у котрій визначає анімізм як «учення про духовних істот» [43, с. 87-88] і звертається до магії як до практики, заснованої на принципі «всемогутності думок» [43, с. 99].

Певна річ, що із еволюцією способу мислення людство почало позбавлятися різних забобонів і сприймати світ більш раціонально. Проте, як

вважає Фройд, ці подолані на перший погляд переконання насправді й досі заховані в нашому єстві й лиш очікують справдження: «У наші дні ми *подолали* ці способи мислення; але ми не відчуваємо цілковитої впевненості в наших нових переконаннях, а старі все ще існують в нас, готові вхопитися за будь-яке підтвердження. Як тільки в нашому житті *відбувається* щось, що, здається, підтверджує старі, відкинуті переконання, породжується відчуття страхітливого» (*переклад – А. К.*) [42, с. 247-248]. Як наслідок, виникає недовіра до поняття реальності як такої, постає питання щодо реальності навколишнього світу тощо. Жанр жахів якраз широко використовує цю анімістичну схильність, що закладена в психології кожної людини.

Таким чином, автор твору повертає читача до його подоланих раніше вірувань, для початку відтворивши враження реалістичності всього, що відбувається, а наостанок поступово виходячи за межі дійсності. Проте і в цьому випадку ефект страху/жаху може бути легко зруйнований при зміні акцентів. Передусім ідеться про випадки, коли автор застосовує елемент іронії при описі того, що повинно мати вигляд зловісного. Фройд для прикладу наводить твір «Кентервільський привид» Оскара Уайльда і стверджує, що привид перестає викликати страх, коли автор починає жартувати та іронізувати над ним [42, с. 252]. Цей мотив можна помітити також у найпопулярнішій серії книг сучасності Дж. Роулінг. У «Гаррі Поттері і В'язні Азкабану» викладач захисту від темних мистецтв учить, як побороти ховчика — незвичайного привида, особливістю якого є набуття подоби предмету або істоти, що навіює найбільший жах на опонента: варто уявити певну смішну деталь в образі страховиська, почати глузувати над ним, і той щезне [21].

Фройд, окрім подоланих примітивних вірувань, пропонує ще одну концепцію творення жаху в літературі — повернення до витіснених інфантильних комплексів, які він розглядає як більш фундаментальний клас феномену страхітливого: «досвід страхітливого виникає або тоді, коли пригнічені інфантильні комплекси знову відроджуються під впливом якогось

враження, або коли примітивні переконання, котрі були подолані, видаються знову підтвердженими» (*переклад – А. К.*) [42, с. 249]. Теорію Фрейда про страхітливе в літературознавчому дискурсі почасти навіть називають «повернення витісненого», оскільки в одній із тез психоаналітик окреслює страхітливе як «те, що таємно знайоме [heimlich-heimisch], що зазнало витіснення, а потім повернулося з підсвідомості» (*переклад – А. К.*) [42, с. 245]. У третьому й останньому розділі своєї роботи Фрейд якраз подає чітке розмежування між подоланими примітивними переконаннями та витісненими інфантильними комплексами, наголошуючи на теоретичній важливості відмінностей.

Аби краще осмислити теорію про повернення витіснених інфантильних комплексів, варто звернути увагу на інтерпретацію Фрейдом «Пісочної людини» Гофмана. У творі йдеться про монстра із легенд, Пісочну людину, котрий, як кажуть, краде очі неслухняних дітей уночі, кидаючи їм пісок в очі так, що вони «вискакують з голови всі закривавлені». Головний персонаж Натанаель зіставляє образ Пісочної людини з двома персонажами — другом його батька Коппеліусом, знайомим ще із дитинства, і торговцем оптичними приладами на ім'я Коппола, якого він зустрічає студентом. Фрейд звертає увагу, що в історії є припущення, ніби Коппола і Коппеліус — це одна й та сама особа й вони обидва певною мірою є уособленнями Пісочної Людини. Проте насправді це може бути не більше, ніж витвором фантазій Натанаеля.

Фрейд зазначає, що атмосфера жаху спричинена не описами дивних подій або таємничістю постатей Коппеліуса й Копполи (адже під час перебігу подій фактично стає зрозумілим, що Коппеліус, Коппола та Пісочна людина насправді ідентичні [42, с. 230]. Ефект страхітливого, на його думку, полягає в небезпеці, яка перестежує Натанаеля протягом твору. У дитинстві він став свідком того, як його батько й Коппеліус проводили містичний обряд. Коппеліус помітив Натанаеля і пригрозив викрасти його очі. За Фрейдом, очі в цьому випадку є своєрідною метафорою витісненого Едіпового страху

Натанаеля перед кастрацією. Коппеліус, Коппола й Пісочна людина відтворюють ставлення персонажа до батька як до того, хто погрожує каструвати. На думку Фрейда, саме це і створює ефект страхітливого.

Отож відповідно до Фрейдової теорії, страхітливе — це почуття тривожності, що викликане пробудженням витісненого внаслідок певного враження. Зміст витісненого завжди є певним інфантильним комплексом, особливо це стосується сексуальних бажань та інфантильної стадії лібідного розвитку, як усім відомий Едіпів комплекс. Такий потяг є неприйнятним і, за фрейдівським психоаналізом, карається батьком кастрацією. Таким чином, бажання витісняється із свідомості, але продовжує існувати приховано, у несвідомому, і може проявлятися лише як замаскована поведінка. Отже, оперуючи термінологією Фрейда, можна зробити висновок, що зміст витісненого трансформується через несвідомі процеси — згущення, зміщення, проєкцію та вторинну обробку — які, з-поміж іншого, притаманні механізму аналізу сновидінь. Автор стверджує, що психоаналітичне дослідження снів, міфів і фантазій показує, що між статевими органами й очима часто існує символічний зв'язок. Це наводить його на думку, що загроза очам Натанаеля є символічним заміщенням його витісненого Едіпового страху перед кастрацією [42, с. 231]. Отже, загроза для очей несвідомо активізує тривогу, пов'язану з витісненим комплексом, який проявляється у переживанні страху.

Певна річ, із погляду сучасності, така психоаналітична інтерпретація твору є доволі суперечливою. Зрештою, Фрейд не може пояснити, чому певний витіснений комплекс, який відроджується у свідомості, стає причиною саме страху, а не якоїсь іншої реакції чи дії. За словами філософа Семюеля Вебера, особливий зв'язок між витісненням, тривогою та *Unheimliche* залишається відкритим, адже «якими б взаємопов'язаними не були ці поняття, вони не є просто ідентичними» [57, с. 1109]. Сам Фрейд визнає, що його теорія витіснених інфантильних комплексів не в змозі визначити фактор (чи фактори), які змушують сприймати «повернення витісненого» як жахливе й наприкінці

есе пише, що ми повинні бути готові також визнати, що існують й інші елементи для пробудження почуття страху [42, с. 247].

Підсумовуючи вище сказане, очевидно, що з двох теорій страхітливого, які пропонує Фройд, подолані примітивні вірування дають набагато переконливіше пояснення. Ця теорія пропонує правдоподібну аргументацію: ми сприймаємо певні явища як страхітливі тоді, коли вони вважаються підтвердженням існування надприродного.

1. 3. Страшні наративи в інтернет-фольклорі

У сучасному світі глобальної інформатизації та віртуалізації інтернет пронизує всі царини життя. Це стосується і фольклору, сюжетів із народної творчості, що часто лягають в основу й художніх творів. Людина знайомиться з фольклором ще в ранньому дитинстві через казки та легенди. Нині в усесвітній мережі, середовищі, де інформація поширюється миттєво й масово, сформувався свій фольклор — модифіковані міфи й легенди з новими персонажами. Варто підкреслити, що культовими стають ті розповіді, у котрих переважна більшість людей знаходить певне емоційне наповнення, зародки своєрідного катарсису.

Враховуючи вище сказане, низка дослідників характеризують цифрову версію фольклору як соціальний обмін емоціями [26]. Науковець К. Дюпрез, проаналізувавши попередні праці про передбачувані мотиви феномену СОЕ, наводить їх узагальнений перелік: повторне переживання певної емоції, відчуття полегшення після цього переживання, соціальна підтримка / допомога, емоційна соціальна підтримка, бажання бути прийнятим оточенням, когнітивний аналіз, соціокогнітивний аналіз / інформаційна підтримка, соціальна згуртованість (зміцнення соціальних зв'язків), бажання викликати співпереживання, привертання уваги, інформування і / або попередження [40, с. 763].

Із появою інтернету стали поширюватись історії про всеможливі жахи, які представлені в просторах мережі у вигляді різноманітних жанрів і форм. Такі історії самими користувачами стали йменуватися як крипі-паста (*“creepypasta” від англ. creepy — моторошний, copy-paste — копіювати і вставляти*). Це визначення виникло в 2006 році та започаткувало новий жанр серед інших жахів [16, с. 127]. При розгляді розміщених у мережі фольклорних творів, а також при осмисленні інтернет-фольклору в цілому, стикаємось із проблемою розмежування фольклорних творів, котрі виникли в мережі, від фольклорних творів безпосередньо із усної традиції. На це є низка причин. Насамперед науковцями досі не встановлено чіткої єдиної межі і розуміння змісту так званого інтернет-фольклору. Наступна причина полягає в тому, що часто самі користувачі інтернету, поширюючи в особистих блогах твори класичного фольклору, позамережевого, почасти помічають їх як джерело інтернет-фольклору, та навпаки. У цьому дискурсі різновид «страшного» фольклору є найбільш показовим.

Таким чином, «страшний» фольклор у мережі, або ж крипі-паста, належить безпосередньо до інтернет-фольклору, що як за темою, так і за функцією пов'язаний із переживанням страху. У психології людини є чимало особливостей, і одна із них — отримання задоволення від страху. Саме воно певною мірою передає особливо гострі, але водночас контрольовані відчуття, що не можна отримати у випадку надмірного страху, який виникає при реальній небезпеці.

Ефект жаху досягається за допомогою семи наративних елементів: оповідь від першої особи, убивство, відкритий кінець, монстри або надприродні істоти, непоясненні явища, жахливі зображення та відео [51]. Варто зауважити, що гомодієгетичний наратор — той, що функціонує в тексті, є учасником подій, про які мовиться й веде оповідь — викликає більшу довіру з погляду психології. Відповідно, межа між реальністю і фантазією в крипі-пасті є дещо розмитою.

Разом із тим, незалежно від техніки оповіді (окрім автобіографічного наративу, це може бути згадка про «загальновідомий» чи «історичний» факт), ключовим залишається оперування реальністю як категорією, що надає історії раціональності та обґрунтовує фактичність представлених подій. Саме зі змалюваного світу, котрий чітко вбудований у життєві реалії, урешті-решт утворюється тривожне й жахливе «страхітливе», що знов актуалізує концепцію Фрейда. Недарма психоаналітик акцентував увагу на розрізненні реального досвіду страху та страху літературного. Якщо розглядати категорію реальності зокрема, то слід зазначити, що в сучасному світі вона зазнала певних змін. Швейцарська журналістка та письменниця Мона Шолле, досліджуючи це питання, окреслює реальність як форму ідеологічного шантажу, що призвело в останні десятиліття, серед іншого, до парадоксального виведення «природи» за межі реального, оскільки в культурі пізнього капіталізму реальним вважається те, що підлягає економічному та політичному контролю, чому «природа» чинить опір, ставши таким чином майже моделлю «іншого» постмодерного суспільства, нагадуючи про себе лише неминучими, а також неочікуваними та вражаючими травматичними подіями — такими, як землетруси, цунамі чи танення льодовиків». Таким чином, вона стає, перш за все, джерелом тривоги та жаху для людей [32, с. 12].

Наразі виокремлюють три типи «страшних» інтернет-оповідань: надприродні (зазвичай історії про походження міфічних злих персонажів, де їх можна помітити в реальному житті, яку шкоду вони приносять людям тощо), «втрачені» епізоди (вигадані епізоди відомих телешоу, що навіюють жах атмосферою тривожної містичності), секретні кімнати (“backrooms” — це щось на кшталт інтерактивної гри, основна ідея якої полягає в тому, що є вірогідність застрягнути у вимірі безкінечних кімнат) [60]. Водночас до власне інтернет-фольклору не можуть належати розповіді міського фольклору, реконструйовані в мережі на основі спогадів про усну традицію (без спроби адаптування на сучасний лад!); твори з упізнаванням автором; текстові стилізації та пародії

фольклорних жанрів (оскільки в цьому випадку інтернет слугує їхнім засобом трансляції, а не середовищем виникнення).

Якщо визнання літературного твору породжує відповідне визнання автора, то в крипі-пасті навпаки. Критерієм своєрідної якості страшної інтернет-історії вважається «забуття» її творця. Із самої назви «крипі(копі)-паста» випливає основне її призначення: скопіювати і вставити, тобто поширити та поділитись з іншими. Таким чином, вона перетворюється в щось на зразок міфу. Натомість роль автора не в тому, щоб запам'ятатись, а — узагалі зникнути. Отож крипі-пасту, безумовно, не можна кваліфікувати як авторську готику, фантастику чи жахи, адже її головна функція — повернути культурні корені, що викликає справжній трепет. Враховуючи ритуали та загальний досвід інтернет-фольклору, можна говорити радше про його соціальну домінанту, аніж художню. Адже ті страшні історії передусім слугують соціальній меті, а саме — усвідомити, які страхи широко поширені, а які, маючи ідіосинкратичний характер, визначають нас як суспільство і окреслюють нас як особистостей [56]. Саме так інтернет, який був створений переважно для розваг, зумів стати засобом усвідомлення й визнання людських страхів.

Дослідниця міфу про Слендермена — найпопулярнішого міфу в інтернет-фольклорі та доцентка кафедри засобів масової інформації Шира Чесс пояснює феномен правдоподібності та страхітливої привабливості персонажів із крипі-паст тим, що люди запрограмовані вірити в такі речі: «Ми розповідаємо самі собі історії, тому що ми (люди) — тварини, які розповідають історії». Відповідно, історії жахів наділені особливим значенням та важливістю, оскільки вони функціонують метафорично: найкращі історії жахів часто слугують метафорами для позначення певних проблем, які впливають на наше життя як на культурному, так і на особистісному рівнях [39]. До прикладу, згаданий Слендермен, на думку Чесс, уособлює безкінечно перемінливу заміну речей, які ми не здатні усвідомити та контролювати, та універсальні страхи, що

здатні довести людину до чогось дуже жахливого, холоднокровного. Отже, цей образ є метафорою беззахисності, нерівності сил та незрозумілої потойбічної природи, що керує людиною.

Таким чином, інтернет-фольклор є новітнім об'єктом літературознавчих зокрема та соціально-психологічних загалом досліджень. Цей феномен має характерні для фольклорних творів риси, як-от: стихійність виникнення (сюжет виникає спонтанно, лише у випадку нагальності та актуальності для колективу), відсутність конкретно вказаного автора, традиційність (у історіях, що виникли в просторі мережі, на перший погляд видається різноманіття сюжетів, персонажів, мотивів і форм вияву, однак насправді в більшості з них простежуються спільні схеми та система образів, що переходять від одного твору до іншого), синкретизм і варіативність. Головною особливістю є виникнення лише в мережевому просторі, у якому ці твори активно функціонують і швидко поширюються.

Розділ 2. ПОБУДОВА СТРАШНОГО В ТВОРЧОСТІ МАКСА КІДРУКА (на матеріалі романів «Зазирни у мої сни» та «Не озирайся і мовчи»)

2. 1. Фольклорні матриці як елементи конструкції страшного

Сучасного українського письменника Максима Кідрука, який відомий у літературній площині тим, що написав перший в Україні технотрилер, часто називають українським Стівеном Кінгом. Незважаючи на те, що король жахів належить до списку найулюбленіших авторів М. Кідрука, такі порівняння українському письменнику не до вподоби. Як стверджує автор, він ніколи не мав на меті уподібнюватись до Кінга: «Я не пишу гораи (романи жахів. - *Ред.*), ніколи не писав і не писатиму» [29]. Хоч М. Кідрук і визнає наявність певних моторошних моментів у його книгах, проте він не ставить собі за мету налякати читача.

Один із найвідоміших творів М. Кідрука «Зазирни у мої сни», котрий увійшов у Довгий список літературної премії Книга року ВВС-2016, а згодом і у короткий, теж кваліфікується як технотрилер. Автор використовує містику передусім не задля творення страшного, а задля її пояснення з погляду науки: «Я не люблю містики заради містики, я жонглюю словами на останньому кордоні, куди дійшла наука, над тією прірвою, де починається невідомість» [29]. Автор не порушує у цьому художньому творі тем релігії, Бога, позаземного життя, на відміну від наступного роману «Не озирайся і мовчи». Однак варто зауважити, що обидва згадані тексти — це насамперед соціальні драми, у яких порушуються проблеми родинних стосунків та світосприйняття дитини. Елементи страшного, які введені в сюжетні лінії, трансляють ідею ескапізму: намагаючись заховатись від незгод у реальному житті, персонажі тікають у світ вигаданий.

У романах М. Кідрука стирається межа між реальним і вигаданим, між життям і смертю. Безумовно, автор завжди спирається передусім на наукові

факти, проте при детальнішому розгляді структур сюжетів можна помітити й певну аналогію з фольклорними матрицями. Як зауважив літературознавець Ростислав Семків, «у фольклорі та стародавній літературі майже абсолютно панує смерть, а тому читання / слухання художнього тексту впродовж кількох тисячоліть історії світової цивілізації супроводжували відчуття настороженості, тривоги та холодного жаху» [22, с. 71].

У романі «Зазирни у мої сни» розповідається про п'ятирічного хлопчика Теодора, або, як його називають близькі — Тео, який під час нескладної операції три роки тому пережив клінічну смерть. Серце дитини зупинилось на тридцять шість секунд. Менше хвилини Тео перебував у світі мертвих і повернувся в реальний світ не сам. До свідомості хлопчика причепилась потойбічна істота. Згодом виявиться, що це наркоторговець Матео Кампо, час смерті якого збігся із часом зупинки серця Теодора під час операції. Матео Кампо оселяється у снах малого хлопця, аби через його тіло помститись своїм кривдникам. Дбайливий батько Мирон Белінський, від імені якого ведеться оповідь, намагатиметься врятувати свого сина, залучившись допомогою американських спеціалістів та новітнього наукового винаходу, котрий уможливорює споглядання чужих снів: *«Є технологія, що дає змогу зчитувати й із достатньою точністю розпізнавати візуальні образи за сигналами з кори головного мозку людини. У це важко повірити, та ця технологія в буквальному сенсі дозволяє зазирнути у сни»* [13, с. 286]. Однак потойбічна істота, керована жагою помсти, не збирається покидати тіло та розум хлопчика, не забравши його із собою.

У сюжетній канві роману можна простежити відомий фольклорний **мотив «заборони-порушення»**, котрий детально описав відомий філолог-фольклорист В. Пропп у праці «Морфологія казки». Із-поміж важливих морфологічних складників казки дослідник виокремлює типову функцію під назвою «заборона», яка пов'язана із функцією «порушення». Після порушення заборони «казка надалі подає раптове (проте відомим чином підготовлене)

настання біди», «привид цієї біди уже невидимо витає над щасливою родиною» [52, с. 37]. У романі це порушення здійснює не головний персонаж, навколо якого розгортаються всі події (адже хлопчик не досяг ще свідомого віку), а його батько. Порушення це було суто соціальне — нехтування батьківськими обов'язками: *«Теодору виповнилося два роки й три місяці, коли я вперше не помітив невелику тверду грудку, що набрякла за правим вухом. У дитинстві й у мене, у й мого батька часто напухали лімфовузли. Я добре знав, що це таке, а тому не переймався та не бив на сполох. [...] Словом, я відмовлявся вести Тео до лікаря, бо думав, що набряк є результатом краснухи, наслідком того, що організм не до кінця поборов інфекцію»* [13, с. 22]. Отож батьки Тео вчасно не звернулись до лікарів за допомогою, коли у хлопчика сталось запалення вуха, унаслідок чого необхідна була операція, яка й зумовила всі наступні біди.

Окрім того, оскільки в романі фігурує тема переходу героя в інший світ і повернення з уже зміненою свідомістю, то йдеться про **мотив ініціації**. В етнографічному сенсі ініціація позначає обряд посвячення, а більш широке розуміння цього явища запропонував у 1908 році французький етнограф і фольклорист Арнольд Ван Геннеп. Він здійснив класифікацію так званих обрядів переходу: попередні обряди (відлучення), порогові (за межами суспільства) та післяпорогові (прийняття). Таким чином, *«ці ритуали починаються з відділення одиниці, яка опиняється тоді в проміжному стані і яку потім знов приймають у суспільство зі зміненим статусом»* [7, с. 83]. Дворічний Теодор Белінський пройшов етап відлучення, коли перебував у стані клінічної смерті, однак на наступному — проміжному — до його свідомості втрутилась потойбічна істота: *«Щось учепилося в нього, коли він перебував там — по той бік лінії, яку більшість із нас перетинає лиш один раз»* [13, с. 31]. Отже, обряд не був завершений і ритуал ініціації, відповідно, порушений.

Мотив ініціації яскраво виражений і в наступному романі Макса Кідрука «Не озирайся і мовчи». Головний персонаж, Марк Грозан, дізнається від своєї сусідки Соні, що за умови виконання певної послідовності дій у ліфті, який

служує свого роду порталом, можна потрапити до загадкового світу — «часопросторової бульбашки»: *«Значить так, ми зараз на першому поверсі. Тобі треба викликати ліфт. Потім зайдеш до кабіни і поїдеш на четвертий поверх. [...] Ти маєш бути сам, це обов'язкова умова. [...] На четвертому з кабіни не виходь, щойно двері відчиняться, рушай на другий. З другого, так само не виходячи, піднімайся на шостий. Потім з шостого — назад на другий, звідти — вгору на восьмий, а з восьмого — знову на другий. Після того тобі треба виїхати на десятий»* [14, с. 89-90].

Коли хлопець урешті-решт наважився здійснити перехід у паралельний, або ж потойбічний світ, то опинився у *«дво- чи, щонайбільше, триповерховому дерев'яному будинкові»* [14, с. 169]. Вийшовши надвір, він побачив мальовничий краєвид: старий будинок стояв на схилі невисокого, укритою травою, пагорба. Попереду здіймався ще один пагорб, на якому лежало кілька валунів. Увагу привертає найбільший камінь, адже біля нього росло крислате дерево: *«то був старезний дуб заввишки метрів тридцять, із щільною та високою, шатроподібною кроною* [14, с. 173]. *Дуб* — славетний символ у культурах багатьох народів. Польський історик Александр Гейштор у дослідженні про слов'янську міфологію говорить, що визначальну культову цінність дерева становило обгородження навколо нього сакрального простору, що засвідчується в різноманітних описах про «священні гаї». Священні гаї або бори належать до спільноіндоевропейського спадку. Дослідник доходить висновку, що ритуали віддавання почесей обширним ділянкам лісу «пов'язувались з багатосотлітнім досвідом життя численних інших народів і полягали у відокремленні *sacrum* від зовнішнього світу у спеціальному колі» [6, с. 213].

Як відомо, почасти дерево сприймають як тіло, інколи — умовно як будинок духа дерева. Однак, як зауважує шотландський антрополог Дж. Фрейзер у відомому дослідженні «Золота гілка», коли ми читаємо про те, що священні дерева не можна зрубувати, адже вони є місцем перебування

духів, не можна однозначно стверджувати, яким саме чином усвідомлюється присутність духа в дереві. Навіть там, де не згадується «дух дерева», можна вважати гай священним і недоторканим у зв'язку з мешканням у ньому лісових божеств: «це тому, що вважається, що він або населений, або оживлений силванськими божествами» (переклад – А. К.) [41, с. 65-66]. Натомість у романі «Не озирайся і мовчи» описаний гай населяють не лісові божества, а душі померлих людей і тварин: «Цей світ мертвий, — повторила Соня. — Все, що в ньому з'являється, теж мертво» [14, с. 373].

Проте насправді не можна характеризувати той потойбічний світ як цілковито мертвий, адже Марк і Соня з'являються туди живими, тож цей світ є одночасно світом мертвих і живих. У зв'язку з цим згаданий дуб можна розглядати як *дерево Ігдрасілля* (існує кілька номінацій, але в поезії «Едди» найчастіше подається саме така назва), що у скандинавській міфології позначає світове дерево. За віруваннями скандинавів, воно пронизує усі дев'ять світів всесвіту [36, с. 69].

В описі загадкової галявини із потойбічного світу в романі «Не озирайся і мовчи» у контексті фольклору загалом і при розгляді мотиву ініціації зокрема важливу роль відіграє *ліс*: «Праворуч, за півкілометра від будинку, схил різко крутішав і повільно переростав у гірський кряж. Його підніжжя вкривав непролазний, як цупка зібгана шерсть, ліс» [14, с. 173]. В. Пропп у праці «Історичні корені чарівної казки» говорить про міцний та сталий зв'язок обряду посвячення з лісом: «Будь-яке потрапляння героя в ліс викликає питання про зв'язок цього сюжету з циклом явищ посвячення» [53, с. 57]. У прадавніх племен ініціація полягала в тому, що після досягнення певного (перехідного) віку всіх дівчат і хлопців племені забирали з сімей: «Хлопчиків вели в глухе місце в лісі, джунглях або дикій місцевості і збирали в групи під проводом спеціального навчителя. [...]. У дівчаток також існував свій обряд. Їх забирали з сім'ї й оселяли у відокремленій частині будинку, де з ними ніхто не спілкувався. Потім таких дівчаток збирали в групи під наглядом досвідченої

старої жінки» [4]. Ураховуючи кінець роману Кідрука, можна відмітити, що Соня пройшла обряд ініціації, а Марк — ні. Не пройшла обряд і подруга Соні — Маша, яка не дотрималась правил ритуалу переходу в потойбіччя: *«Вона вже не боялася істоти з п'ятого і якогось дня заговорила про те, щоб озирнутися»* [14, с. 272] Судячи з усього, дівчина все ж озирнулася, після чого зникла безвісти назавжди.

Роль згаданого вище *спеціального навчителя для хлопців* під час ініціації можна відвести діду головного персонажа «Не озирайся і мовчи» — Арсену Грозану, значення якого у становленні Марка як особистості є визначним. Дідусь допомагає йому дорослішати, учить законам життя за допомогою книжок. Отож, певним чином, він також переймає на себе роль супровідника, старійшини, який веде хлопця на ініціацію. Окрім того, Арсен Грозан, безумовно, утілює архетип Мудреця, адже він є для Марка дідусем і вчителем водночас. За Юнгом, старий мудрець постає у вигляді того, хто володіє авторитетом: *«Мудрий старець з'являється у снах в образі мага, лікаря, священика, вчителя, професора, дідуся або будь-якої іншої людини, котра володіє владою»* (переклад – А. К.) [48, с. 216].

Не менш важливим персонажем у сюжетній канві роману Кідрука є Соломія Соль — жінка, яка, власне, і створила ту саму часопросторову бульбашку, навколо якої розгортаються події. Якщо, умовно, Арсен є «спеціальним навчителем» під час обряду ініціації Марка, то в такому випадку Соломію Соль можна розглядати в ролі *«досвідченої старої жінки»* під час ініціації Соні. Саме від неї дівчинка дізналась *«про ліфт, про потвору на п'ятому поверсі, про дії, що дають змогу опинитися тут і повернутися назад, ну і зрештою про це місце»* [14, с. 198]. Як виявиться згодом, вона явилась Соні вже після своєї смерті. Соломія Соль була провідником між світом живих і мертвих. Протягом усього сюжету лише вона мала змогу перетинати цю межу, будучи вже мертвою. Цей опис нагадує поширений у слов'янському фольклорі образ *Баби-Яги* — богині смерті у дохристиянських віруваннях. Важливим

фактом є те, що вона живе у хатинці на курячих ніжках як межі двох світів, унаслідок чого вона могла існувати у двох світах, адже була і мертва, і жива водночас [11, с. 20]. Однак, якщо Баба-Яга завжди зображується потворною, зовнішність якої викликає страх, то Соломія Соль *«не здавалася страшною. [...] вона не була відразливою чи лячною»* [14, с. 196]. Отож, якщо в фольклорі цей образ є свого роду поєднанням образу смерті зі страхітливим, то в романі Кідрук такого принципу не дотримується.

Повертаючись до опису пейзажу потойбічного світу в романі «Не озирайся і мовчи», важливо згадати й образ **моря**: *«Марк не сумнівався, що перед ним море, а не озеро: він бачив хвилі, чув шум прибою, приглушений, але суворий, який ніколи не почувши біля прісних водойм, відчував запах йоду, водоростей, неймовірну свіжість води»* [14, с. 174]. Отож у потойбіччі є безкрає море, яке майже з усіх сторін огортає частину суші, де розташований загадковий будинок. Таким чином, це один із елементів, котрий допомагає створити відчуття відокремленості та безкінечності простору водночас. У дослідженнях про символіку номінацій водного простору в українському фольклорі зазначається, що води, моря, річки мають символічне значення в залежності від контексту. Однак найчастіше вони виступають у значенні межі, небезпеки, тривоги. Тим не менш, «стаючи світоглядними символами, вони в закодованому вигляді передають інформацію про гармонію часопростору і неперервність буття» [12, с. 8]. Актуальним для аналізу роману «Не озирайся і мовчи» є твердження українського етнографа М. Костомарова про море як символ смерті: «У давнину море було загальним кладовищем: найдавнішим способом поховання було пускання мертвого на човні по воді. Дно моря — символ загибелі» [15, с. 151].

Як у сюжетній канві «Зазирни у мої сни», так і в «Не озирайся і мовчи» протистояння **Свій / Інший** (чужий, незвіданий) стає одним із наскрізних мотивів. Як зазначає дослідниця А. Швець, наявність Чужого є важливою ознакою хорорів: «Образ Чужого не може бути прийнятий раціональною

свідомістю. Чужий незрозумілий, тому що ми не хочемо і не можемо Його розуміти, порівнюючи зі своєю затишною і звичною реальністю і виявляючи, що місця Йому в ній немає» [27, с. 59]. У «ЗУМС» Мирон Белінський, коли в сина почалися перші так звані приступи, має відчуття, що *«хтось інший заходиться криком у кімнаті мого сина»* [13, с. 40]. У «НОІМ» Марк потрапляє спочатку до чужої школи, де не знаходить собі друзів. Він стає свідком смерті двох шкільних знайомих за короткий проміжок часу, тож однолітки вважають цей збіг не випадковим і починають його цуратись. Отож примітно, що в соціумі Марк відчуває себе Іншим. Соня стала єдиним другом для Марка. Досить символічно, що вона стала для нього провідником не тільки у світ живих, але й мертвих. Тим не менш, справжній образ Іншого в романі уособлює Софія Ярмуш — потойбічна істота, що, як і Матео Кампо із попереднього роману Кідрука, має змогу взаємодіяти із живими.

Традиційно в кінці фольклорної оповіді, зокрема казки, герой отримує нагороду, а зло покаране. У романах Кідрука умовним злом є образ Чужого, тобто потойбічна сутність. Водночас герої так чи інакше платять своїм життям через втручання Іншого. У першому творі Мирон Белінський, хоч і мав на меті благодійну мету — врятувати сина, потурбував душу загиблого Матео Кампо, унаслідок чого той забрав життя Теодора. У другому — Марк Грозан через свою пиху та надмірну допитливість залишається в потойбічному світі назавжди. Той, хто керує іншим виміром, покарав персонажів так само, як і Віктор Грозан провчив Центнера — кривдника свого сина, адже *«... людство є нестійким і нічим не контрольованим механізмом, який будь-якої миті, неначе вражений автоімунною хворобою організм, може почати жерти сам себе»* [14, с. 499].

Враховуючи вище сказане, два романи М. Кідрука «Заирни у мої сни» і «Не озирайся і мовчи» пов'язані як за темою, так і за структурою. Наявні у творах фольклорні та міфологічні елементи, котрі часто є суміжними, як-от мотиви заборони-порушення, ініціації, образ Чужого тощо, є одними із домінантних чинників у побудові страшного в творчості автора. Важливий

символічний сенс містить і опис пейзажу в романі «Не озирайся і мовчи»: образи дерева (дуба), лісу та моря часто виступають у міфологічних та фольклорних джерелах позачасовою площиною .

2. 2. Особливості побудови потойбіччя та монструозних істот

Наука є невід’ємною складовою творів Макса Кідрука. Під час інтерв’ю про роман «Не озирайся і мовчи» сам автор зізнався, що в цьому творі персонажем-транслятором його власних думок є дід головного героя Арсен, котрий відстоює науковий метод як єдино достовірний: «Тим, що він [дід Арсен] говорить, він фактично відображає мої погляди на життя, на світ, на реальність: починаючи від науки, релігії і закінчуючи стосунками між людьми. Все, що він говорить, — це те, у що я вірю, і одна з найбільш важливих речей — це науковий метод. Я вважаю, що нема в світі речей, які не могли б бути пояснені, розтлумачені, розжовані наукою» [5].

Як і в романі «Заирни у мої сні», так і в «Не озирайся і мовчи» автор використовує конкретні наукові відкриття для побудови страшного. Однак, певна річ, додаючи ще сталі містичні сюжети про надприродне. Так, «Заирни у мої сні» написано під впливом статті американського вченого Джека Л. Галланта, котрий першим зумів розкодувати нервові імпульси та відобразити те, що бачить людина. Наступний роман загалом насичений згадками про відомих науковців, зокрема у галузі фізики, які досліджували питання часу та його плинності. Власне, час є однією із домінантних тем роману «Не озирайся і мовчи». Між іншим, згадується «Структура космосу» Браяна Гріна: *«Грін писав дивовижні речі. Наприклад, що класичне — буденне — уявлення про час як про річку, що несе нас від одного моменту до іншого, є хибним. Акуратні роздуми, засновані переважно на загальній теорії відносності Ейнштейна, вели до уявлення про простір-час як про монолітну брилу льоду із намертво*

вмороженими в неї моментами. Марк раз за разом перечитував відточені до блиску аргументи, однак ніяк не міг освоїтися, змиритися із твердженням про те, що минуле, теперішнє та майбутнє — це лиш ілюзії» [14, с. 111]. Ця думка є вкрай важливою для структури сюжету. У розв'язці Марк дізнається, що той самий паралельний світ, навколо якого розгортаються події, створений Соломією Соль, яка з'являлась Соні вже після своєї смерті, щоб розповісти подробиці переходу в потойбіччя. Отож Соломія була дружиною науковця Якова Соль, який працював над розв'язком рівнянь Ейнштейна про вплив гравітації на простір і час: *«Яків зробив кілька дивних висновків, зокрема заперечував плинність часу. [...] йшлося про те, що плин часу — це ілюзія, що час — це лиш одна з координат, децю відмінна від решти, чотиривимірного часу-простору. Якову не подобалася аналогія річки, що тече, він уявляв простір-час застиглим безкінечним озером»* [14, с. 465]. Розвинувши наукові концепції свого чоловіка, Соломія Соль створила «часопросторову бульбашку», до котрої, як виявилось згодом, можна потрапляти не лише з теперішнього часу, а й із минулого: *«Вона пояснила, що надто пізно збагнула, що мертві — вона називала їх істотами з минулого — хочуть потрапляти до теперішнього»* [14, с. 470]. Соломія здогадалась, як можна перешкоджати мертвим потрапляти в світ живих. Так і був створений лабіринт — ритуал переходу через ліфт, щоб ускладнити перехід і в один, і в інший бік.

Отож у центрі сюжету «НОІМ» досить незвичний спосіб потрапляння у паралельний світ. Сам автор натрапив на цю ідею через корейський сайт, на якому розповідалось про подорож ліфтом у паралельний світ: *«Коли я вже зрозумів, що у мене буде якийсь паралельний світ, мені захотілося зробити щось трохи цікавіше, ніж банальні речі, коли ти кудись вступиш і провалився у паралельний світ»* [5]. Тут же М. Кідрук зазначає, що застосував у романі момент «ситуативного хору» спеціально для тих, кого лякають не монстри, а сама ситуація, котра безпосередньо розрахована на те, аби викликати в реципієнта справжній жах. Ідеться про момент, коли Соня з Марком, головні персонажі «НОІМ», не могли повернутись одночасно з паралельного світу,

налякані тим, що зустріли там Юлю Гришину — однокласницю Марка, який мимохіть став свідком її самогубства.

Юля Гришина з'являється в потойбічному світі то в образі павука (*«Гришина поповзла за мною, як павук, на всіх чотирьох кінцівках»* [14, с. 417-418]), то в образі механічної ляльки (*«Вона скидалася на поламани механічну ляльку»* [14, с. 403]). Ця істота викликає в реципієнта особливий страх у зв'язку з тим, що невизначеність між живим і мертвим є одним із найбільш дієвих методів створення моторошності. Фройд у своєму есе *«The uncanny»*, ведучи розмову про опозицію живого та неживого, спирається на думку свого колеги, психолога Ернста Єнча, котрий у 1906-му написав есей *«Про психологію моторошного»*. На думку Єнча, сумніви в тому, чи істота перед нами жива або нежива, здатні викликати в читача сильну емоцію страху [34, с. 222]. Для прикладу він наводить воскові фігури, геніально сконструйовані ляльки та автомати. Поняття «автомат» у цьому контексті є найбільш влучним. Існує чимало психічних розладів, коли людина відчуває себе «автоматом»: їй здається, що нею хтось керує, а сама вона — лише маріонетка. Інакше кажучи, маріонетка, центр керування якої перебуває в Іншого. Як приклад автомата можна навести Олімпію, механічну ляльку, із *«Пісочної людини»* Гофмана. Цей автомат демонструє ідею Фрейда — головний персонаж Натанаель закохується в ляльку, і психоаналітик вбачає в цьому нарцисичну конструкцію. Натанаель закохується в нібито реальну дівчину, але насправді через автомат він закохується в самого себе [42, с. 231].

Крізь призму такого твердження, Юлю Гришину, рухи якої сам автор порівнює із маріонеткою (*«хімерно викручені руки Гришиної нагадували металеві лапи дистанційно керованого маніпулятора»* [14, с. 405]; *«руки засмикались, як у маріонетки»* [14, с. 417]), певною мірою можна розглядати як автомат, котрий втілює підсвідомість Марка. Хлопець протягом твору не робить спроб самогубств, проте, враховуючи його бажання оселитись назавжди в паралельному світі, свідчать, що Марк прагне втекти зі світу живих. Таким

чином, в Юлі Гришиній, яка здійснила самогубство, він може впізнати себе, точніше кажучи, свою підсвідомість.

Окрім того, Фройд у «Страхітливому» згадує, що ефект моторошності навіюють епілептичні випадки та прояви божевілля, оскільки вони викликають у реципієнта враження автоматичних, механічних процесів. Теодору із роману «Зазирни у мої сні» до того, як виявилось, що в його мозку поселилась потойбічна істота, лікарі ставили діагноз — епілепсія. Відвести хлопчика до лікарів батьків змусив один випадок: *«Зненацька хлопчак зупинився — різко, неначе вівця, що напоролася на колючий дріт, — а потім почав корчитися. За секунду він поточився й розпластався на асфальтію. [...] Його очі залишалися широко розплющеними, але райдужки закотилися так, що здавалося, мовби Теодор витріщається на мене моторошно опуклими білками. Він дрібно тремтів та смикався, впродовж кількох секунд м'язи асинхронно пульсували. Складалося враження, ніби під шкірою звиваються в пошуку виходу назовні змії [13, с. 102-103]. Отож в обох романах М. Кідрук застосовує так званий принцип «маріонетки», «автомата».*

Таким чином, ціла галузь кінематографу та літератури в жанрі горору побудована на тому, що воскові фігури, ляльки, автомати тощо викликають відчуття жаху, адже ми не можемо чітко зрозуміти — живий об'єкт чи мертвий. У кіно ця фігура досить відома у вузькому розумінні як зомбі, у широкому — *undead*, дослівно — немертвий (але й не живий). Заперечна частка «un» у цьому контексті важлива, ба навіть більше, ключова. При використанні феномену *undead* можна зіштовхнутись із такою проблемою, як неперекладність терміну. Аналогічна ситуація і з німецьким «Unheimlichkeit» у Фройда. При перекладі втрачається низка вкладених сенсів, і українські відповідники «немертвий» та «страхітливе» є лише орієнтовними варіантами. Так, у контексті аналізу моторошного для Фройда вкрай важливе заперечення «un» і корінь «heim» (нім. «близьке», «рідне») [42, с. 219], що неможливо простежити в українському відповіднику «страхітливе».

У романі «НОІМ» істоти з минулого (за визначенням Соломії Соль) своєю поведінкою дійсно нагадували зомбі. Незважаючи на те, що нині зомбі є досить поширеними персонажами фільмів жахів, образ «живого мерця» викликав страх задовго до появи сучасних візуальних засобів. Міф про зомбі походить з Гаїті з XVII-XVIII століття. Африканські раби, котрі працювали там на цукрових плантаціях, вірили, що після смерті їхні душі потраплять у потойбічний світ, де вони врешті стануть вільними. Однак самогубство було серед них поширеним явищем, тож ті, хто власноруч позбавив себе життя, не могли здобути свободу після смерті. Натомість їхні душі були приречені блукати плантаціями іспаніоли, замкненими у своїх неживих тілах. Звідси й походить ідея зомбі [33].

Цікавим також із погляду кінематографічності є образ Софії Ярмуш. Соломія Соль, її бабуся, розробляючи лабіринт між реальним і паралельним світом, дійшла висновку, що для певності *«потрібно поставити когось на варті, а для цього вона повинна поховати когось у бульбашиці. Їй потрібно було тіло, щоби заховати поза часом»* [14, с. 471]. Для ролі вартового Соломія використала мертве тіло своєї внучки. Софія Ярмуш стала своєрідним уособленням Харона — перевізника померлих у царство Аїда [28, с. 591]. Вона оберігає світ-за-ліфтом. Так само як Харон перевозить лише на один бік, адже мертвим назад повернутися неможливо, так і Софія з'являється тільки при перетині на той бік.

Опис Софії Ярмуш — *«[...] в Марка не повернувся б язик назвати істоту, яка, нахиливши голову, зиркала на нього з ліфта, дівчинкою. Її шкіра була такого кольору, як вени у літніх жінок. Місцями шкірний покрив розлізся, оголивши коричнювате із сіро-білими прожилками м'ясо. Обліплене грудками болота волосся жирними, скуйовдженими пасмами спадало аж до поясу. [...] На її кістлявих плечах висіло подерте, зашкарубле від бруду **плаття** [...]. Ступні потвори були неприродно вивернутими, так наче її щось підтримувало в повітрі, а ноги просто волочилися підлогою»* [14, с. 479-480] — відразу

відтворює в уяві постать дівчини-привида із усесвітньо відомого японського фільму жахів «Дзвінок» Хідео Накати, написаного за мотивами роману Судзукі, котрий визначив на багато років уперед напрямок розвитку жанру «J-хоррор» (*Japanese horror* — японський фільм жахів). Створений образ дівчини-привида з довгим чорним волоссям на ім'я Садако був узятий із традиційного японського фольклору. Ідеться передусім про привидів із японських легенд, котрі зазвичай представлені в образах дівчат у довгому білому вбранні, з розпущеним волоссям і доволі часто без ніг. У фільмі «Дзвінок» місце, з яким пов'язаний привид дівчини — колодязь, що являється досить традиційним для японського фольклору, адже саме там трагічно прощались із життям більшість героїнь із легенд про юрей [37]. Натомість привид Софії Ярмуш із роману «Не озирайся і мовчи» з'являється в ліфті, що є вкрай символічним із огляду порівняння в тексті цього місця із труною: *«Ліфт був старим, як і будинок, і гнітюче тісним – достоту як труна»* [14, с. 17-18].

У згаданому японському фільмі жахів «Дзвінок» є принципова точка розбіжності з національними фольклорними традиціями — це концепція помсти. Прокляття дівчини-привида Садако функціонує за принципом вірусу, єдиною рушійною силою якого є максимально ефективне поширення, тобто мотивації помсти нема. Натомість у японській міфології мотив установаження кармічної справедливості та відновлення спокою духа померлого є змістовим стрижнем кайданів — японських історій жахів про привидів. Привиди померлих, як правило, жінок, що постраждали при житті від чоловічої підступності й повернулись у світ живих із метою помсти, номінуються як онре, котрі вважаються найжорсткішим різновидом юрей [44, с. 559].

Цікавими із цього погляду є такі образи в романі «Не озирайся і мовчи» М. Кідрука, як борсук, кіт та Юля Гришина. Усі вони померли, проте головний персонаж — Марк Грозан — зустрів їх знов у дивному місці, де ніби застиг час, про яке він дізнався від сусідки Соні. Проаналізувавши їхні ходи, погляд і те, як вони бігають, Марк зрозумів, що це істоти з потойбіччя, які несуть загрозу й

мають на меті затягнути його живим до себе в світ мертвих назавжди. Відчуваючи провину за те, що став свідком їхніх смертей, він знаходить сполучну ланку між ними: *«Ельф [кіт], борсук, Гришина — це все... це все істоти, яких ми не врятували»* [14, с. 418]. Таким чином, страх перед померлими мотивується причетністю, хоч і несвідомою, до їхньої загибелі, а причина появи так званих привидів померлих істот та людей пояснюється, як вважає сам головний персонаж, бажанням помсти.

Варто зазначити, що страх перед смертю є одним із найсильніших за емоційним впливом на людину. Судячи з того, що науковий аспект є домінантним у загальних поглядах та творчості зокрема М. Кідрука, думка автора щодо моторошності смерті є тотожною до погляду З. Фрейда. Психоаналітик пояснює цей страх передусім недостатньою науковою обізнаністю людського розуму щодо біології, а саме — питання про те, що нас очікує після смерті та чи можливий зв'язок між мертвими та живими. Фрейд стверджує, що чимало науковців дійшли висновку, особливо наприкінці свого життя, що контакт такого роду неможливий, проте людство досі мислить про цю тему «на рівні дикунів», тож цілком зрозуміло, що примітивний страх перед мертвими та смертю загалом усе ще залишається ледь не домінантним у нашій свідомості: «Оскільки майже всі ми досі мислимо на цю тему як дикуни, не дивно, що примітивний страх перед мертвими все ще настільки сильний в нас і завжди готовий вийти на поверхню за будь-якої нагоди» (*переклад – А. К.*) [42, с. 241]. Відповідно, наш страх активується внаслідок старих вірувань, що мертвий стає ворогом того, хто залишився живим і прагне забрати його з собою, щоб розділити з ним нове життя — саме цей прийом і використовує М. Кідрук у побудові аспекту жахливого в своїх романах.

Важливим є також момент знайомства головних персонажів: Марк знайомиться на даху свого будинку з дівчиною, котра навчається в паралельному класі — Сонею. Хлопцю спершу здалось, що Соня збирається стрибати з даху: *«Темний дах, кволі відблиски з півдня, із Соборної, тихе*

шемрання вітру й поскрипування бетонної крихти під ногами дівчини — було щось із біса моторошне в постаті, що кружляла перед ним» [14, с. 45]. Марк був неабияк наляканий, адже він міг стати свідком уже третьої смерті за короткий проміжок часу. Через це його навіть почали уникати однолітки й дали прізвисько «Малюк Мордор». Мордор — «Чорна країна» — осередок головних сил Темряви та Зла в епічному романі в жанрі «фентезі» англійського письменника Дж. Толкіна. В Україні та інших країнах пострадянського простору Мордор традиційно асоціюється з тоталітарним Радянським союзом [30]. Хоча особливої актуальності така алегорія набула з початку повномасштабного російського вторгнення в Україну в 2022 році, коли українці масово стали називати «Мордором» державу-агресора, насправді такі асоціації в культурі виникають ще з 2014 року, коли росія анексувала Крим і Донбас. У романі «Не озирайся і мовчи» Марка в школі називають Малюком Мордором, вважаючи його причетним до смерті дітей, адже він був останнім, кого вони бачили. Незважаючи на те, що роман був написаний у 2017 році, значення символіки Мордору залишається незмінним — зло, темрява та смерть.

Методи побудови потойбіччя у двох тематично пов'язаних між собою романах «Заирни у мої сни» та «Не озирайся і мовчи» суттєво відрізняються. У «НОІМ» потрапити в паралельний світ міг кожен, хто правильно виконає умови ритуалу переходу, натомість в «ЗУМС» цю межу переходить лише маленький Тео і не за власним бажанням, навіть навпаки, — за бажанням потойбічної істоти. Однак завдяки американському спеціальному винаходу батько Тео отримав змогу побачити, хто причепився до свідомості його сина: *«Нам здавалося, що сутність, яка оселилася у снах Теодора, існує наче в паралельному світі, що той світ навіть теоретично неспроможний перетнутись з нашим — тобто перетнутися безпосередньо, напряду, а не через Теодора, — і що ми лише спостерігачі, які завдяки розробкам Енді Далтона отримали можливість заирнути в те примарне хтозна-де»* [13, с. 392].

Між іншим, варто детальніше звернути увагу на образи потойбічних, монструозних істот у згаданих вище романах. Більшість психоаналітиків дотримуються думки, що монструозні істоти є певними концептуальними метафорами. Так, Стівен Шнайдер, англійський продюсер, котрий працює з фільмами жахів, у статті «Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror» пропонує класифікацію монстрів, орієнтуючись на відомі образи з кіно та літератури [54]. Серед них є реінкарновані монстри як втілення метафори подоланих вірувань, що мертві можуть повернутися до життя. До реінкарнованих монстрів належать зомбі, яких Шнайдер поділяє на неприродних та медично-наукових. Судячи із сюжету «Не озирайся і мовчи», Софія Ярмуш належить якраз-таки до медично-наукових. Подолані вірування в існування ментального двійника демонструють такий тип, як психомонстри — ідеться про істот, які заволодівають чужим тілом або свідомістю. До такого типу можна віднести Матео Кампо із «Заирни у мої сни», котрий, не маючи власного тіла (адже воно було розшматоване на смерть), проникає у свідомість маленького Тео.

Отже, враховуючи вище сказане, можна зробити висновок, що в конструкціях природи страшного у своїх творах, зокрема в зображенні паралельного світу та його мешканців, котрі контактують із живими, Макс Кідрук спирається на відомі наукові концепції, додаючи певні кінематографічні деталі із фільмів жахів. Ідеться, зокрібно, про відомий образ дівчини-привида, котрий бере початок із японської міфології, та образ зомбі, або «немертвого». Серед іншого, залучаючи психоаналітичний підхід Фрейда, можна простежити також засоби творення страхітливого, котрі впливають на реципієнта.

2.3. Інтернет як спосіб трансляції інформації з потойбіччя

Страх, у всіх його формах та причинах, пронизує філософствування, рефлексії та процеси самопізнання всіх епох. Нині страх умовно вибудовує для

себе нові орієнтири, нові способи буття, розширюючись до буття соціального й віртуального. Як наслідок, виникає ідея страху майбутнього — «футурошок (англ. *future shock*), що відобразилась у філософії Елвіна Тофлера. Американський філософ вважає, що культурна свідомість людини не здатна пристосуватись до нових явищ культури, що виникли в процесі її розвитку, обумовлених науково-технічною революцією [55, с. 12]. Як наслідок, у людини виникає відчуття втрати самоідентифікації. Отже, поняття «футурошок», окрім високих технологій та матеріального виробництва, стосується також ідей та ідеологій у цілому. Сюди належить, зокрема, і всесвітня мережа «Інтернет», котра продукує нові міфи й водночас активізує старі забобони та страхи, творячи так званий інтернет-фольклор. Отож людство в добу інформаційних технологій «повною мірою реалізовує свій тематичний та жанровий потенціал в нових знаково-символічних, візуальних моделях інтернет-культури» [8, с. 137].

Макс Кідрук, якого цікавлять наукові відкриття, новітні технології та проблема майбутнього в цілому, вводить у свої твори мотив віртуального спілкування, послуговуючись інтернетом навіть як засобом зв'язку між потойбічними істотами та реальними людьми. Український філософ та письменник Тарас Лютий у рецензії до роману «Не озирайся і мовчи» звертає увагу на візуальність книги й підкреслює наявні в ній алюзії до віртуального світу. Філософ проводить аналогії між зображенням на обкладинці книги та картинкою «з якоїсь химерної комп'ютерної гри (на кшталт стрілялки з монстрами)», і визначає ще одну особливість — часто на сторінках трапляється майже достеменно відтворений інтерфейс соціальних мереж «Facebook» і «ВКонтакте», що став заблокованим в Україні того ж року, у якому вийшов роман. Т. Лютий зауважує, що «читач ніби в ігровому режимі має можливість безпосередньо спостерігати за учасниками комунікації, зауважуючи гру властивих для спілкування знайомих образів "емоджі"» [19].

Варто додати, що Макс Кідрук не оминає увагою так звану екранну культуру і в романі «Зазирни у мої сни». Саме за допомогою соціальних мереж

оповідач історії, Мирон Белінський, дізнається про зраду своєї дружини. Проте найголовніше, що дізнався він це від чотирирічного сина Тео: *«малюк повернув до мене трохи замурзане личко й ніби ненароком поцікавився, хто такий Рей Купер. [...] А потім додав, що мама переписувалася з Ресм Купером по комп'ютеру»* [13, с. 87]. Батька це неабияк спантеличило, адже Ray Cooper у «ВКонтакті», Pavlo Novak у «Фейсбуці» — це колишній хлопець Єви, дружини Мирона. Однак він не міг знайти логічного пояснення, чому б дружина розповідала про свого коханця малолітньому синові, використовуючи псевдонім із соціальної мережі. Певна річ, що насправді Єва нічого не говорила Теодорові про Павла Новака і, тим паче, про Рея Купера. Сам хлопчик прочитати ім'я користувача теж не міг, адже в чотири роки ще не вмів читати, латинськими літерами й поготів. Власне, це був черговий дивний випадок із Теодором, який насторожив батьків і дав зрозуміти, що з їхнім сином коїться щось незрозуміле.

Згодом виявиться, що Тео міг читати й писати англійською, користуватись інтернет-пошуком та надсилати електронні листи, тому що його свідомістю в ті моменти керував Матео Кампо, який мав із Тео лише одну спільну точку перетину — однаковий час смерті. У Теодора — клінічної, а в Матео (Даймонда, або ж, за версією Тео, Аймонта) — біологічної: *«24 листопада 2012-го серце Теодора зупинилося строго водночас із серцем Матео Кампо [...] Напевно, це якось пов'язало їх, і вони разом рушили туди, куди ми всі йдемо після смерті, а потім Тео повернувся, що дало змогу повернутися Даймонду. Не зовсім, звісно, повертатися, бо повертатися він уже не мав куди...»* [13, с. 451]. Таким чином, між Теодором і Даймондом виник міцний ментальний зв'язок, унаслідок чого в хлопчика фактично стерлась межа між сном і дійсністю. Перебуваючи в тілі дитини, Матео Кампо міг передавати через нього інформацію, підкоривши собі свідомість Тео. Даймонд виконав свою незавершену місію на землі — помстився своєму ворогу, працівнику ФБР Пейтону Норвуду, котрий виявився зрадником і допомагав наркокартелю: *«Коли Кампо усвідомив, що Норвуд допомагає картелю, який занастив двох*

його братів, він вирішив виказати агента» [13, с. 448]. Після цього він захотів покинути землю, але не сам, а разом із хлопчиком. Даймонд почав готувати хлопця до переходу та обирати інструмент для самогубства — фенол, ніж та інше. Примітно, що про фенол Мирон Белінський, батько Тео, дізнається через перевірені запити в ноутбукі. Варто підкреслити, що Матео Кампо у вигляді потойбічної істоти активно послуговується віртуальними методами спілкування й пошуку потрібної інформації задля вирішення своїх незакінчених питань на землі і, таким чином, мережа «Інтернет» стає для нього головним засобом зв'язку для передачі інформації.

У діалозі з батьком син розповів, що «чужий» хоче піти: *«Йому погано. Він хоче піти. Він говорить це буде не боляче»* [13, с. 466]. Випадок на шосе, коли Тео ледь не збила вантажівка, став черговим доказом, що «чужий» знайде спокій лише тоді, коли вб'є дитину. Було вирішено ввести Тео в стан контрольованої клінічної смерті. Цю ідею висунула Ліза Торнтон, працівниця ФБР, як єдино можливий варіант збереження життя хлопчика: *«Клінічна смерть не протриває й хвилини, ми майже відразу «повернемо» Теодора до життя. Я розумію, о'кей, це страшно, ми наблизимо вашого малюка до дуже небезпечної межі, та погляньмо правді у вічі: нам немає з чого вибирати. Я не уявляю, як інакше розірвати зв'язок між Матео Кампо й Теодором <...> Ми мусимо дати йому піти, Мироне. Сам по собі Даймонд не залишить вашого сина у спокої»* [13, с. 477].

«Зазираючи у сни» Теодора, батько врешті побачив того, хто не давав спокою його дитині. Науковці одягнули на хлопчика гумову шапочку з мікроелектродами і, зачекавши доки малюк засне, мали змогу, разом із Мироном, спостерігати на моніторі за тим, що бачить його син у цей момент. Потойбічна істота описується в романі «Заирни у мої сни»: *«високий сіро-коричневий силует чітко проступав на тлі кремових шафи і стін. Я розрізнув руки, ноги та розмите, втім, безперечно, людське обличчя»* [13, с. 385]. Цей портрет подібний до традиційного персонажа крипі-паст, інтернет-жахіть,

Слендермена (англ. *The Slender Man, Slenderman* — «Тонкий Чоловік») — це «загадкова фігура, частіше всього зображується як високий, надзвичайно тонкий чоловік з довгими, дивними плечима, і з обличчям, котре дві різні людини не бачать однаково (якщо вони зуміли розгледіти його обличчя взагалі)» [38, с. 163]. Слендермен є цікавим об'єктом для вивчення в контексті того, як працюють сучасні міфи. Відомо, що Слендермен є вигаданою надприродною істотою, що вбиває переважно дітей. Його історію можна простежити через певні публікації та веб-сайти. Інтернет руйнує міф, але в той же час він надає йому автентичності та зв'язку, що постійно перебуває в розвитку [35].

Активне поширення цієї крипі-пасти на різних сайтах і форумах, де щоразу додаються все нові подробиці, призвело до його виокремлення як самостійного явища культури: «Слендермен» став персонажем художніх фільмів, комп'ютерних ігор, мультиплікаційних роликів тощо. «Так "крипі-паста" вийшла зі сфери інтернет-фольклору та значно розширила свій вплив, тим самим отримавши можливість «керувати» поведінкою людей та її очікуваннями від майбутнього» [23, с. 51]. У 2014 році було відкрито так звану «справу Слендермена» (англ. «Slender Man stabbing»): дві американські дівчини підліткового віку спробували вбити свою однолітку, завдавши їй 19 ножових поранень в Уокешо, штат Вісконсін, США. Вони стверджували, що вчинити напад їм наказав сам «Слендермен» [47]. Ця трагедія викликала в суспільстві подальші активні дискурси образу цього персонажа зокрема і впливу крипі-паст на людську, особливо дитячу, психіку в цілому. Тож бачимо, що породжені в інтернет-середовищі нереальні істоти здатні цілком реально впливати на поведінку і вчинки людини. Подібно, як Слендермен напав на підлітків учинити замах на вбивство, Матео Кампо із «Заирни у мої сні» спонукає маленького Тео до вбивства, проте не інших, а самого себе.

Проблема згубного впливу інтернету на несформовану свідомість дітей простежується також і в романі «Не озирайся і мовчи». Власне, це одна із

кількох порушених соціальних проблем у творі. М. Кідрук згадує у творі актуальну серед підлітків на той час, коли відбуваються події сюжету, інтернет-гру «Синій кит», яка викликала хвилю самогубств і через яку, на думку головного персонажа і його подруги Соні, помирає їхня однолітка Юля Гришина: *«Це було в середу ввечері, 23-го. Всю ніч Гришина сиділа у VK і лазила по групах про самогубство, всякі ці «Сині кити», ну, ти чув, коротше... Що сталося наступного ранку, ти знаєш краще за мене»* [14, с. 74].

Окрім того, варто зазначити, що в романі «Заирни у мої сні» потойбічна істота використовує Інтернет задля пошуку потрібної інформації про тих чи інших людей, а в «Не озирайся і мовчи», навпаки, головний персонаж ледь не щовечора гортає веб-сайти в пошуках інформації про потойбіччя та його мешканців: *Узявся за планиш, розкрив «Google» та почав вводити у пошуковому рядку різні комбінації слів «розіграш», «ліфт», «паралельний», «світ». Утім, на жоден із запитів нічого притомного не з'явилося. Потім Марк вирішив спробувати англійською. Він знав її достатньо, щоби без допомоги перекладача набрати в рядку пошуку «elevator to parallel world». Цього разу сталося навпаки: перше ж посилання насторожило. Знайдена пошуковим сервером стаття мала назву «The Most Dangerous Games: Elevator to Another World»* [14. с. 99]. Цікаво, що цей сайт дійсно існує і М. Кідрук узяв опис ритуалу переходу в паралельний світ саме із цього джерела [50]. Автор вибудовує сюжет навколо «молодої дівчини із п'ятого поверху», створює передісторію її появи та вводить додаткових персонажів задля конструкції уже власне авторського аспекту страхітливого.

Примітно, що і в романі «Заирни у мої сні», і в романі «Не озирайся і мовчи» дійові особи — діти, які стикаються зі страшними істотами з потойбічного світу. Це досить символічно, адже насправді кожна людина зазнає регулятивної функції горору якраз ще з раннього дитинства, починаючи з казок про «страшного вовка» і закінчуючи розповіддю про Пісочну Людину, що вже неодноразово згадувалась у нашій роботі попередньо. Парадоксально, але діти

часто самі просять батьків розповісти їм на ніч страшні історії. Про це явище писав усесвітньо відомий майстер створення кіножахів Альфред Гічкок, чие ім'я пов'язують із виникненням жанру «трилерів» та з поняттям «саспенс» у кінематографі. Англійський кінорежисер стверджує, що публіка завжди отримувала насолоду від страху. На його думку, це починається ще з трирічного віку, коли дитина, почувши від матері лякливий вигук «Бу!», спершу шокована й налякана, починає через короткий проміжок часу посміхатись. Гічкок вважає, що саме тоді проявляється «перший смак страху» дитини [46]. У 1988 році упорядник антологій горору, біограф Стівена Кінга, літературний критик Дуглас Вінтер висловив ідею про те, що горор — емоція, що «культурно» виведена в межах літературних традицій. Д. Вінтер пише у вступі до антології «Prime Evil», що горор — це не жанр, як-от містерія, наукова фантастика чи вестерн. Це прогресивна форма художньої літератури, яка розвивається, щоб відповідати страхам і тривогам свого часу [59].

Отже, розглянувши особливості побудови сюжетів «Зазирни у мої сни» та «Не озирайся і мовчи», можна помітити, що Макс Кідрук використовує інтернет як спосіб контакту із паралельним світом. У «ЗУМС» потойбічна істота транслює через мережу повідомлення, аби втілити помсту за свою смерть, а в «НОІМ» — головний персонаж дізнається через Інтернет, як можна потрапити до потойбічного світу — світу мертвих. Отож у першому випадку Інтернет демонструється як своєрідний спосіб комунікації між мертвим і живими, а в другому — як джерело інформації про потойбіччя загалом. Важливо також, що Кідрук у творах порушує таку соціальну проблему, як вплив Інтернету, зосібна породжених ним так званих фольклорних оповідей, на психіку дітей, що часто спричиняють численні самогубства.

Висновки

Страх постає важливим об'єктом дискусій у колі мислителів різних часів, починаючи ще з часів античності. У працях античних учених часто трапляється така проблема, як страх смерті. Епікур, Тит Лукрецій Кар, Марк Аврелій звертали на це увагу в своїх працях, вважаючи страх головною перешкодою для досягнення духовного прозріння. Натомість вони пропонують спосіб його подолання — заняття філософією, що дозволить усвідомити принцип побудови світу та прийняти смерть як природне явище. Не менш поширеним для античної людини був страх богів, який характерний також і для середньовічного життя, коли релігія домінувала над розумом і почуттями. Так, Е. Дюркгайм у праці «Первісні форми релігійного життя» доходить висновку, що образи божеств, надприродних сутностей втілюють суспільний тиск.

В епоху Відродження Н. Макіавеллі визначає страх покарання як фактор соціальної поведінки і ставлення до правителя. Натомість у Новий час у філософській думці знов домінує опозиція страху і знання, подібно до античного періоду. Т. Гоббс у «Левіафані» розглядає страх перед невидимими духами (релігією) як боязнь покарання: люди можуть не підпорядковуватися цивільній владі, але дотримуватися присяги перед Богом, який викликає у них справжній трепет.

У XIX ст. Серен К'єркегор, ідеї якого стали підґрунтям розвитку філософських теорій екзистенціалістів XX ст., розглядав страх як духовне явище, що втілює процес прийняття християнської віри, а об'єктом цього феномену вважав Ніщо — філософську категорію на позначення відсутності знань. Водночас основоположник екзистенціалізму бінарно осмислює поняття страшного, демонструючи ірраціональність тої царини буття, до якої страх веде людину, на прикладі Авраама із Біблії. Мартін Гайдеггер, послідовник К'єркегора та один із найбільш впливових мислителів XX ст., теж апелює до категорії Ніщо, котре виникає в стані Жаху та дозволяє пізнати суще як таке.

Приблизно в цей же час починає розвиватись психоаналітичний підхід на чолі із Зигмундом Фройдом, який у своєму есе 1919 року під назвою «The Uncanny» визначив страхітливе як тривожний момент невизначеності, під час якого щось неможливе здається таким, що може насправді відбутись. Його концепції про подолані примітивні вірування та повернення витіснених інфантильних комплексів є базовою працею при обговоренні психологічних основ творення страху в літературних творах, проте має чимало суперечливих моментів, які викликають сумніви як у пересічного читача, так і в критика-літературознавця. Тим не менш, деякі тези із праці Фрейда трапляються й у більш сучасній відомій праці про страх у мистецтві «Філософія горору» філософа та теоретика кіно Ноеля Керролла, який, між іншим, виводить схожі на Фройдіві тези про різницю між жанром жахів і казкою.

Окрім того, у ході нашого дослідження було проаналізовано елементи страшного в інтернет-фольклорі, котрий нині став особливим видом медіатексту на рівні з літературою та кіно. Було виявлено, що крипі-паста, страшні наративи в Інтернеті, мають як власні оригінальні мотиви, так і закріплені традицією сюжети, що беруть початок із фольклору. У цьому простежується прагнення скористатися повнотою художніх засобів — стремління авторів зробити свої розповіді більш страшними, заради чого використовуються будь-які засоби, починаючи запозиченням персонажів і закінчуючи стилем письма найпопулярніших крипі-паст і літературних творів.

За допомогою об'єктів нашого дослідження — романів «Заирни у мої сні» та «Не озирайся і мовчи» — окреслено особливості побудови природи страшного у творчості сучасного українського письменника Макса Кідрука. Автор вводить у сюжетну канву творів описи паралельних світів, які втілюють ідею життя після смерті, «оживлює» мертвих, аби перенести своїх персонажів із книжок у межевi ситуації й таким способом викликати в реципієнта відчуття страху через концепт «смерть». Певна річ, що для досягнення своєї авторської мети письменник свідомо й несвідомо використовує низку способів творення

атмосфери моторошного. Так, у нашій роботі увагу було зосереджено передусім на фольклорних матрицях, кінематографічних особливостях та наукових концепціях, які можна простежити в романах «Зазирни у мої сни» та «Не озирайся і мовчи».

Якщо наукові концепції в романах відтворено експліцитно, тобто М. Кідрук сам неодноразово згадує про їхній вплив на його сюжети у своїх інтерв'ю, то фольклорні матриці та кінематографічні особливості виражені імпліцитно, тож для їхнього аналізу в дослідженні було використано герменевтичний метод. В обох романах трапляються суміжні фольклорні елементи, як-от мотиви заборони-порушення, ініціації, образ Чужого тощо. Опис паралельного світу в романі «Не озирайся і мовчи», узагалі, відтворює цілу систему символів різних народів: дуб як сакральний простір у слов'янській міфології або як дерево Ігдрасіль — світове дерево у скандинавській міфології; ліс як місце ініціації у прадавніх племен; море як гармонія часопростору і неперервність буття, з одного боку, та як символ загибелі, з іншого. До того ж, у контексті мотиву ініціації в романі Арсен Грозан, дід головного персонажа, втілює образ старійшини та архетип Мудреця, а Соломія Соль, провідник між світом живих і мертвих — досвідченої старої жінки, що вела на ініціацію дівчат, та образ Баби-Яги зі слов'янського фольклору. Натомість Софія Ярмуш, істота, що супроводжує персонажів у ліфті під час переходу в потойбіччя, за своїм призначенням нагадує Харона — перевізника померлих у царство Аїда із давньогрецької міфології, а за портретною характеристикою — юрей, дівчину-привида із японського фольклору.

Варто зазначити, що природу страшного в романах М. Кідрука головним чином творять образи потойбічних істот. У романі «Не озирайся і мовчи» паралельний світ населяють мертвеці, що рухаються, серед яких і Юля Гришина — однокласниця головного персонажа, що вчинила самогубство на початку твору. Своєю поведінкою вони нагадують зомбі — undead фігури, що притаманні переважно кінематографу, а не літературі. Такі істоти викликають у

реципієнта сильний прояв страху через невизначеність, чи живий перед нами об'єкт, чи мертвий, що є одним із найбільш дієвих методів створення моторошності. З. Фройд, спираючись на статтю свого колеги Ернста Єнча, вважає, що воскові фігури та геніально сконструйовані ляльки, одним словом, «автомати» здатні вказати на нарцисичний розлад. На думку психоаналітика, Натанаель із «Пісочної людини» Гофмана закохується не в ляльку Олімпію («автомат»), що здавалась реальною дівчиною, а в самого себе. Зважаючи на це, Юлю Гришину з роману «Не озирайся і мовчи» певною мірою можна розглядати як автомат, котрий втілює підсвідомість Марка. Хлопець бажав оселитись назавжди в паралельному світі, що свідчить про його прагнення втекти зі світу живих. У Юлі Гришиній, яка здійснила самогубство, із такого погляду, він може впізнати себе, точніше, своє підсвідоме бажання. Так званий принцип «автомата» чи «маріонетки» М. Кідрук втілює і в романі «Зазирни у мої сни»: маленькому Тео спершу ставили діагноз епілепсії, а, за Фройдом, епілептичні напади теж створюють ефект моторошності, оскільки рухи під час цих нападів нагадують автоматичні, механічні процеси.

Окрема увага приділяється ролі Інтернету для конструювання структури сюжетів аналізованих нами творів. У результаті дослідження було виявлено, що Інтернет слугує своєрідним транслятором інформації з потойбіччя («ЗУМС») та про потойбіччя («НОІМ»). Можна помітити також вплив інтернет-фольклору на романи: у «Зазирни у мої сни» портретна характеристика монструозної істоти нагадує образ відомого в крипі-пастах персонажа Слендермена, а в «Не озирайся і мовчи», як згадував і сам автор, ідея про ритуальний перехід у потойбіччя, або ж паралельний світ, була взята з корейського сайту. Між іншим, у другому романі згадується й популярна серед підлітків кілька років тому (на момент написання твору) гра, що ширилась Інтернетом, «Синій кит». Отож у цьому контексті в романах за допомогою Інтернету не просто конструюється природа страшного, а й порушується соціальна проблематика.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин Святий. Сповідь / Пер. з латинської Ю. Мушака; післямова С. Здюрчука. 3-тє вид. К.: Основи, 1999. 319 с.
2. Аврелій Марк. Наодинці з собою. пер. Ростислав Паранько. Львів: Видавництво «Апріорі», 2018. 184 с.
3. Гоббс Томас. Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної. Переклад з англійської: Ростислав Димерець. Київ: Дух і Літера, 2000. 600 с.
4. Гольцберг К. Ритуал ініціації – пропуск у доросле життя. URL: <https://zn.ua/ukr/family/ritual-iniciaciyi-propusk-u-dorosle-zhittya-.html> (дата звернення: 11.04.2023)
5. Грібанова А. Макс Кідрук: доламуєте ліфтовий парк часів СРСР! URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-42059621> (дата звернення: 17.03.2023)
6. Гейштор А. Слов'янська міфологія / Пер. з польськ. К. : ТОВ «Видавництво "Кліо"», 2014. 416 с.
7. Дельєж Р. Нариси з історії антропології. Школи. Автори. Теорії. К., 2008.
8. Денисюк Ж. Постфольклорні креолізовані твори у вимірі візуальної інтернет-комунікації. Мистецтвознавчі записки. 2017. Вип. 31. С. 134–143.
9. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії. Київ: Юніверс, 2002. 423 с.
10. Епікур. Лист до Менекея. Читанка з філософії. К.: Довіра, 1992. Т.1: Філософія стародавнього світу. С. 176-181.
11. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. К.: Довіра, 2006.
12. Іовхімчук Н. В. Символіка номінацій водного простору в українській народній пісні / Н. В. Іовхімчук // Гуманітарна освіта в технічних вищих закладах : Зб. наук. праць. К. : Університет „Україна”, 2009. Вип. 19. С. 72–78.
13. Кідрук М. Зазирни у мої сни. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 528 с.

14. Кідрук М. Не озирайся і мовчи. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2017. 512 с.
15. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. К.: Либідь, 1994. 384 с.
16. Литвинова Є. Кріпипаста як феномен сучасного інформаційного простору // Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку. 2022. с. 127-131.
17. Ліствичник Святий Йоан. Ліствиця духовна. Святі преподобні отці Варсануфій та Йоан. Про подвиги та боротьбу з пристрастями. Святий авва Доротеї. Подвижницькі настанови / Пер. з рос. Дам'яна Кічі // Духовна спадщина Святих Отців. Том 4. Львів: Місіонер, 2002. 185 с.
18. Лукрецій Тіт Кар. Про природу речей: Поема. З латин./ Пер., передм. та приміт. А. Содомори. К.: Дніпро, 1988. 191 с.
19. Лютий Т. Не дивитися й німувати. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-41889203> (дата звернення: 15.05.2023)
20. Мак'явеллі Нікколо. Флорентійські хроніки; Державець / Пер. з іт. А. Перепаді. Харків: Фоліо, 2007. 511 с.
21. Роулінг Дж. К. Гаррі Поттер і в'язень Азкабану. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2019. 336 с.
22. Семків. Р. Уроки короля жахів. Як писати горор. Київ: Rabulum, 2020. 184 с.
23. Федіна О.В. Що самогубство восьминого говорить про масову культуру? (або про цифрові образи страху та передчуття небезпеки). "PERPETUUM MOBILE". 2022. с. 44-53.
24. Фройд З. Вступ до психоаналізу /Пер. з нім. Петро Таращук. Київ: Основи, 1998. 709 с.
25. Хайдеггер М. Що таке метафізика? Читанка з філософії: У 6 книгах. К.: Довіра, 1993. С. 83-100.
26. Чорнобильський, А., & Кирилова, О. (2021). Соціальний обмін емоціями у системі соціальних медіа: результати аналізу коментарів до крипипаста на

платформі Reddit // Синопис: текст, контекст, медіа, 27(4), с. 245-251.

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.7>

27. Швець А. І. Репрезентація дитячих образів у фільмах жанру хорор у контексті деконструкції відносин дорослої і дитячої культур / А. І. Швець, Н. В. Доброєр // Гілея: науковий вісник. 2019. Вип. 145(2). С. 58-62. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2019_145%282%29_14
28. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 6: 7-Я / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : М. Г. Жулинський (гол.) та ін.). К., 2015. 1120 с.
29. BBC Ukraine. Макс Кідрук: порівнювати мене з Кінгом – принизливо. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/11/161104_book_2016_interview_kidruk_ag (дата звернення: 14.04.2023)
30. Borenstein Eliot. The Eye of Sauron over Moscow, or, Revenge of the Orcs. URL: <https://web.archive.org/web/20210808175000/https://jordanrussiacenter.org/news/eye-sauron-moscow-revenge-orcs/#.YR6-beomyUk> (дата звернення: 15.05.2023)
31. Carroll N. The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart. N.Y., 1990. New York: Routledge, 1990. 272 p.
32. Chollet M. Tyrania rzeczywistości. Przeł. A. Dwulit. Warszawa: Książka i Prasa, 2013.
33. Collins Sophie. Explained: Why and How Zombies Became So Popular. URL: <https://movieweb.com/why-how-zombies-became-so-popular/> (дата звернення: 15.05.2023)
34. Collins, J., Jervis, J. (2008). Document: 'On the Psychology of the Uncanny' (1906): Ernst Jentsch. In: Collins, J., Jervis, J. (eds) Uncanny Modernity. Palgrave Macmillan, London. pp 216–228. https://doi.org/10.1057/9780230582828_12
35. Dane Patrick. Why Slenderman Works: The Internet Meme That Proves Our Need To Believe, 2012. URL: <https://whatculture.com/offbeat/why-slenderman-works-the-internet-meme-that-proves-our-need-to-believe> (дата звернення: 15.05.2023)

36. Davidson Hilda Ellis. *The Lost Beliefs of Northern Europe*. Routledge; 1st edition, 190 p.
37. Davisson Zack. *Yūrei The Japanese Ghost*. Chin Music Press, 2015. 227 c.
38. De Vos Gail. *What Happens Next? Contemporary Urban Legends and Popular Culture*. Libraries Unlimited; Illustrated edition, 2012. 272 p.
39. Dewey Caitlin. *The complete history of 'Slender Man,' the meme that compelled two girls to stab a friend*, 2016. URL:
<https://web.archive.org/web/20170817123023/https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2014/06/03/the-complete-terrifying-history-of-slender-man-the-internet-meme-that-compelled-two-12-year-olds-to-stab-their-friend/> (дата звернення: 15.05.2023)
40. Duprez, C., Christophe, V., Rime, B., Congard, A., & Antoine, P. (2014). Motives for the social sharing of an emotional experience. *Journal of Social and Personal Relationships*, 32(6), pp. 757–787.
<https://doi.org/10.1177/0265407514548393>
41. Frazer James George. *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*, M.A. Fellow of Trinity College, Cambridge In Two Volumes. Vol. I. New York and London MacMillan and Co. 1894
42. Freud Sigmund. *The 'Uncanny,' in The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 17: *An Infantile Neurosis and Other Works*, trans. J. Strachey. London: Vintage, 2001. pp. 217–52.
43. Freud S. *Totem and Taboo*. New York: Moffat, yard and company, 1919. 265 p.
44. Grappard, Allan G. *Religious practices*. *The Cambridge History of Japan*, vol. 2, 1988. 575 p.
45. Greg Currie and Jon Jureidini. *Art and Delusion*. *The Monist*, 86(4), 2002. pp. 556–578.
46. Hitchcock, A. *The Attraction of Fear*, 1971. URL: <http://www.on-cue.org.uk/articles16.html> (дата звернення: 21.05.2023)
47. Jones Abigail. *The Girls Who Tried to Kill for Slender Man* // *Newsweek* : magazine. New York City: IBT Media/Newsweek Media Group. 2014. URL:

<https://www.newsweek.com/2014/08/22/girls-who-tryed-kill-slender-man-264218.html> (дата звернення: 21.05.2023)

48. Jung Carl Gustav. The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton University Press; 2nd ed. edition, 1981. 470 p.
49. Kierkegaard S. Furcht und Zittern : dialektische Lyrik / von Johannes de silentio (Sören Kierkegaard) ; uebersetzt von H.C. Ketels. Erlangen : A. Deichert, 1882. 118 p.
50. Lucia. The Most Dangerous Games: Elevator to Another World, 2014. URL: <https://theghostinmymachine.com/2014/06/25/the-most-dangerous-games-elevator-to-another-world/> (дата звернення: 21.05.2023)
51. McGuire Sara. Creepypasta: Recipe for a Viral Story [Infographic], 2018. URL: <https://web.archive.org/web/20220204103509/https://venngage.com/blog/creepypasta/> (дата звернення: 21.05.2023)
52. Propp V. Morphology of the Folktale. University of Texas Press, 1968. 158 p.
53. Propp V. Publisher, The historical roots of a fairy tale. Western Washington University, 1997, 48 p.
54. Schneider, Steven Jay (2006): “Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror”, in: Alan Silver u. James Ursini (ed.): Horror Film Reader. New York: Limelight, pp. 167–193.
55. Toffler Alvin. future shock Ballantine Books, 2022. 624 p.
56. Washington Post. Slender Man: How a myth was born, 2014. URL: <https://www.tampabay.com/news/nation/slender-man-how-a-myth-was-born/2182945/> (дата звернення: 21.05.2023)
57. Weber Samuel. The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment. MLN, Vol. 88, No. 6, Comparative Literature, (Dec., 1973). pp. 1102-1133.
58. What did Freud say about Anxiety? URL: <https://www.freud.org.uk/education/resources/what-did-freud-say-about-anxiety/> (дата звернення: 17.03.2023)
59. Winter Douglas E. Prime Evil. New York: New Amer Library, 1988.

60. Zapal Haley. What Is Creepypasta? Scary Stories Kids Read on the Internet, 2021. URL:
<https://web.archive.org/web/20220206184912/https://www.bark.us/blog/what-is-creepypasta/> (дата звернення: 21.05.2023)