

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

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«ТВОРЧІСТЬ І ТРАВМА У РОМАНАХ СТІВЕНА КІНГА»**

Виконала: студентка 2-го року навчання
Спеціальності - 035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Орловська Катерина Олександрівна

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

Рецензент: к.філол.н., доц. Мазін Д.М.

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2022 р.

Київ – 2022

Зміст

Вступ.....	3
1. Розвиток теорії травми від Зигмунда Фрейда до сучасних підходів психоаналізу.....	8
2. Травматичне дитинство митців у романах Стівена Кінга.....	18
2.1. Від травмованої дитини до монстра: роздвоєна самість у романі «Сяйво».....	18
2.2. Шлюб та письменство як способи пережити травму у романі «Історія Лізі».....	27
3. Травми дорослих митців у романах Стівена Кінга.....	38
3.1. Збереження самості в полоні божевільної музи у романі «Мізері».....	38
3.2. Простір травматичної пам'яті у романі «Мішок кісток».....	45
3.3. Мистецтво як шлях до вимовлення у романі «Острів Дума».....	54
Висновки.....	62
Список джерел.....	65

Вступ

Стівен Кінг безумовно вагома фігура у сучасному літературному процесі. Американський письменник, народжений у Портленді, штат Мен, якого найчастіше, попри його власні заперечення, асоціюють саме з жанром жахів. Важко сьогодні уявити когось, хто зробив для цього жанру більше, ніж він.

Дискусійним лишається питання, чим саме вимірюється вагомість творчості Кінга. У нього є слава комерційного автора, що видається мільйонними тиражами, і саме з цього боку зазвичай починаються сумніви, щодо літературної цінності його доробку. Чи є Кінг чимось більшим за творця розважальних атракціонів, чи заслуговує він медаль «За особливий внесок в американську літературу», що є найвищою премією США в області літератури? Наприклад, такі критики, як Гарольд Блум, вважають, що Кінг для літератури не зробив нічого, крім фінансового підсилення видавничої сфери. Однак водночас існує величезний пласт критичної та наукової літератури, присвяченої Кінгу, що готові довести протилежне.

Стівен Кінг вміє розповідати історії, тут важко щось заперечити, але чи є що робити в його текстах так званому професійному читачу, у якого в ящику інструментів різноманітні літературні методології, а на носі спеціальні окуляри, що розсіюють магію тексту і показують як його зроблено?

Питання лишається відкритим та дискусійним, як і питання, що таке канон. Як і дискусійним є розмежування на високу й масову літературу. Межа між цими поняттями розмита й неконкретна. Що ми можемо зробити зі свого боку, це все таки взяти Кінга, відкрити ящик літературознавчих інструментів і поглянути, що з цього вийде.

За 55 років літературної діяльності (рахуємо від року першої проданої історії – 1967) Кінг встиг написати 64 художні романи, 5 нон-фікшнів і більше 200 оповідань. На тисячах сторінок тексту він описав величезний пласт культури. Тут ми можемо говорити як про конкретно американську культуру, так і про культуру загалом. Як автор романів жахів, саспенсів, фентезі та наукової фантастики (жанрові межі не менш розмиті, ніж поділ на «високе» й «масове»), Кінг випробовує ці пласти людської культури в екстремальний спосіб. Як він сам це говорить у книжці «Танець смерті», автор жахів – це найсуворіший агент норми. Саме норма, яка є основою людської культури, випробовується на міцність, коли персонажі потрапляють у м'ясорубку обставин. Жахи – це поле найбільш радикального експерименту з людською культурою. Саме тому вони часто стають найбільш гротескним, навіть іронічним лакмусовим папірцем наявних суспільних проблем. І це лише одна з причин, чому актуально уважніше придивитись до Стівена Кінга – найпопулярнішого майстра цього жанру в літературі.

Чому Кінг такий популярний в Україні, можна робити окремі дослідження. Скоріш за все ці дослідження не з літературної сфери. Однак популярність ця беззаперечна, з огляду на наклади та інтенсивність перекладів. За останні роки видавництво «Клуб Сімейного Дозвілля» набрало гарної швидкості: виходять і легендарні, раніше невидані романи типу «Куджо» або «Керрі», і збірки оповідань, і перевидання «Темної Вежі», і свіжі романи, щойно викладені на полиці американських книгарень. Однозначно, попит є. Крім того існує «Клуб Стівена Кінга», з регулярними обговореннями і зануренням загалом в тему жахів. Як не згадати й про «Уроки короля жахів. Як писати горор?» Ростислава Семкова, де автор аналізує творчі методи Кінга, принципи написання текстів, а заодно і його маркетингові секрети.

Можемо сказати, що творчість Кінга – це один зі значних каналів сприйняття США українським читачем. Ця кінгівська Америка стає вагомою частиною відчуття американського культурного коду. Крім того, Кінг закладає

величезний пласт для роботи з інтертекстом, наснажуючи свої твори посиланнями на пісні, фільми та книжки інших американських митців. Все це створює гарне підґрунтя для того, щоб взятися за його романи українському літературознавству. Можемо зверху додати й підсилення уваги до цього автора за останні місяці, через його зятату підтримку боротьби України у війні з Росією.

Наскільки актуальним є саме аспект травми у романах Кінга? Травматичний досвід, про який більшості українців довелося дізнатися не з жахів, а з власного досвіду, досі є дуже складною та суперечливою темою у науковому світі. Дослідження цієї теми, то набуває популярності, то знову переживає спад. Зазвичай це сильно залежить від соціальної та політичної ситуації в світі, зокрема від наявності воєн – один з найбільших спалахів травматичних студій відбувся після війни у В'єтнамі. У горорі травматичний досвід є центральним явищем, адже це саме те, що відбувається з людиною, коли все виходить за рамки нормального. Романи Кінга містять в собі величезну колекцію травм та їхніх відбитків, способів впоратись з травмою, пережити її, сублімувати, чи травмувати когось іншого. Так як увага до травми сильно залежить від появи жахливих подій у світі, аналіз цього явища в літературі здається більш ніж на часі.

Метою цієї роботи є дослідження варіантів травми, пов'язаних з митцями, у романах Стівена Кінга. Перед нами п'ять романів цього автора у яких митці-протагоністи в той чи інший спосіб зустрічаються з травматичними подіями: «Сяйво», «Історія Лізі», «Мізері», «Мішок кісток» та «Острів Дума». У кожному творі розповідається про зовсім інший варіант травми: травма дитинства («Сяйво», «Історія Лізі»), травма від перебування в полоні («Мізері»), травма від смерті близької людини («Мішок кісток») і травма від автомобільної катастрофи («Острів Дума»). У кожному разі можемо спостерігати інший спосіб реагувати, справлятися чи зжитись зі своєю травмою.

Завданням дослідження є:

- визначити, що таке травма;
- відшукати романи Стівена Кінга, у яких митець є носієм травматичного досвіду;
- виділити основні характеристики цього досвіду у персонажа-митця, від травматичної події до всіх подальших її наслідків;
- проаналізувати цей досвід, його вплив на подальше життя митця та процес його творчості, крізь призму дослідження травми.

Об’єктом дослідження є романи Стівена Кінга «Сяйво», «Історія Лізі», «Мізері», «Мішок кісток» та «Острів Дума». **Предметом** дослідження є варіанти травми та її наслідки для персонажів-митців.

Практичним значенням цієї роботи є поглиблення вивчення творчої спадщини Стівена Кінга в українському літературознавстві, дослідження психологізму його персонажів, особливостей процесів творчості та збільшення меж використання теорії травми, при аналізі літературних творів. Також практичною ціллю цієї роботи є привернення уваги до творчості Стівена Кінга серед академічної спільноти.

Ступінь дослідження теми: в Україні існує не так багато робіт присвячених творчості Кінга, більшість з них це перекладацькі дослідження, а також психолінгвістичні аналізи персонажів, або феномену жаху як такого. Однак за межами України існує чимало досліджень аспектів травми, пам’яті та творчості у аналізованих нами романах. Зокрема можемо згадати дослідження травми Денні з роману «Сяйво» та «Доктор сон» у статті Джесіки Фоліо «*Exposing traumas in Stephen King's The Shining and Doctor Sleep*». Також аналізу роману «Сяйво» присвячений збірник есеїв Тоні Магістрале «*Discovering Stephen King's «The Shining»*». Також бачимо детальне дослідження простору пам’яті у комплексній праці Віла Нейпіра «*The Haunted House of*

Memory in the Fiction of Stephen King», в якій він приділяє окрему увагу двом аналізованим нами романам: «Мішок кісток» та «Мізері». Про руйнівні стосунки Еммі та Пола у романі «Мізері» з точки зору психоаналізу написані статті Кессі Дуглас «*Your Legs Must Be Singing Grand Opera: Masculinity, Masochism, and Stephen King's Misery*» і Наталі Шрьодер «*Stephen King's Misery: Freudian Sexual Symbolism and the battle of the Sexes*». Також є детальна праця «*Charting Habitus: Stephen King, the Author-Protagonist and the Field of Literary Production*» присвячена дослідженню авторського габітусу Кінга, на прикладах митців у романах, що є об'єктом нашого дослідження, авторства Емі Джойс Палко.

Методологія: як вже було сказано вище, дослідження травми питання спірне й неоднорідне. Звичайно, говорячи про травму, мусимо починати з Зігмунда Фрейда, з його праць «*По той бік принципу задоволення*», «*Надприродне*» і спільну з Йозефом Броєром працю «*Дослідження істерії*». Окрім фрейдівського психоаналізу видається дуже плідним поглянути на романи Кінга крізь призму Жака Лакана. Його розуміння травми на прикладах текстів популярної культури дуже яскраво зображено в книзі Славоя Жижека «*Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру*». Крім цього, ми звернемося до робіт сучасних теоретиків та теоретиків травми, зокрема до Джудіт Герман, Кеті Керут та Бесселя ван дер Колка, щоб визначити, що таке травма, як саме вона впливає на пам'ять, якими є реакції та поведінкові наслідки травматичних переживань, а також про способи їх подальшого подолання.

1. Розвиток теорії травми від Зигмунда Фрейда до сучасних підходів психоаналізу

Грецьке визначення слова «травма» характеризується як пошкодження нанесені тілу. Лише пізніше воно частково починає з'являтися в медичній літературі як ушкодження не лише тіла, а й розуму. Найчіткіше таке розуміння травми сформоване завдяки Зигмунду Фрейду. Саме його дослідження стають основою для подальшого активного вивчення теорії травми.

Вже в ранніх своїх роботах Фрейд зауважує, що більшість його пацієнток мали травматичний досвід у дитинстві. Саме цим травматичним досвідом він і пояснює майбутню появу симптомів істерії. У своїй спільній з Джозефом Броєром праці «*Studies in Hysteria*» вони намагаються проаналізувати як саме працює пам'ять про травматичну подію. Вони вважали, що сама подія є травматичною лише у вигляді спогаду і повторюється доти, доки не відбудеться належного осмислення цієї події. Таке осмислення може відбутися шляхом «розмовного лікування», що допомагає зрозуміти наслідки минулого і звільнитися від його постійного повторення у симптомах. Також у цій праці вводиться термін «латентного періоду» під час якого пацієнт/ка взагалі не згадує про свою травму і не має симптомів. В цей період досвід перебуває неосмисленим і пригніченим в підсвідомості. Також Фрейд пише про розрив у психіці, або, іншими словами, фрагментацію еґо, що спричиняє травма [7].

У своїй пізнішій праці «*Beyond the Pleasure Principle*» Фройд задається питанням про місце снів у травматичному досвіді. Згідно з його уявленнями про природу сновидінь, які діють за принципом задоволення, йому видається дивним, що люди регулярно переживають свою травму у снах, при чому у цілком буквальному, несимволічному вигляді. Тож, він доходить висновку, що зовнішній збудник настільки сильний, що проламає психічний захист від подразнення, порушуючи тим самим функції організму настільки, що принцип задоволення лишається безсилим. На його думку, нав'язливе повторення потрібне для того, щоб змусити організм ввімкнути захисні механізми, що не були задіяні під час травматичної події [5].

Протягом своєї кар'єри Фройд багато переосмислює, сумнівається, а інколи й просто заперечує свої ранні дослідження. Однак його ідеї, що травматична пам'ять позбавлена наративної цілісності і не є інтегрованою частиною пам'яті, чим розщеплює психіку індивіда, стали наріжним каменем для подальших досліджень травми. Звичайно, його не можна назвати єдиним у цій сфері, адже над питаннями травми також працювали Жан-Мартен Шарко [11] та П'єр Жане [18]. Їхні ідеї часто перегукувались з Фройдом, наприклад те, що останній називає «розщепленням» свідомості унаслідок травматичних подій, Жане називає «дисоціацією». Однак в силу авторитету Фройда, посилення на його ідеї мають найбільше значення для подальшого дослідження впливу травми на пам'ять та ідентичність і закладають основу для літературознавчого осмислення концепції травми.

Після Фройда повернення до цієї теми в науковому світі пов'язане з Першою світовою війною. Чимало солдатів, що змогли вижити там, не могли потім повернутися в нормальне життєве русло. Вони кричали та плакали, або ж впадала в апатію й заціпеніння, не могли розмовляти, відчувати й пам'ятати. Загалом вели себе подібно до травмованих жінок з діагнозом «істерія». Вся ця поведінка не відповідала уявленням про «нормального солдата». Традиціоналістські погляди гальмували адекватне вивчення цього стану, а

також пропонували лікувальні методи у вигляді сорому, погроз та покарань. Однак існували й більш ліберальні вчені, схильні визнати бойові неврози за справжній психічний розлад, що може спіткати солдата з найвищими моральними якостями [1, 39 – 46].

Друга світова війна створює ще один спалах інтересу до травми. Психіатри того часу зосередились на тому, щоб надавати якомога швидшу й ефективнішу допомогу зламаним війною солдатам. Досліджується вплив на свідомість тривалого перебування на полі бою, а також терапевтичну здатність «лікування розмовою», яке раніше використовувалось у роботі з істерією. Однак, по завершенню війни, увага до солдатів серед науковців знову вгасла. Аж поки не завершилась війна у В'єтнамі [1, 47 – 50].

Поштовхом до найбільших психіатричних досліджень в той час стали самі ветерани в'єтнамської війни. Вони організовували численні групи, де обговорювали свій досвід, створювали антивоєнні організації та програми допомоги. За ініціати́ви Адміністрації у справах ветеранів було замовлене масштабне дослідження впливу воєнного досвіду на подальше життя солдатів. Саме під впливом всіх цих подій пост-травматичний стресовий розлад (ПТСР) нарешті стає реальним медичним діагнозом. У 1980 році Американська психіатрична асоціація включає його до третього видання *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* – офіційного посібника психічних розладів [32].

За DSM-III пост-травматичний стресовий розлад розглядається значно ширше, ніж наслідок воєнної травми. ПТСР є наслідком і інших травматичних подій, котрі, як правило, виходять за межі звичайного людського досвіду. Характерними симптомами є повторне переживання травматичної події, приглушення реагування на зовнішній світ, або залученість в нього, а також різноманітні вегетативні, дисфорійні та когнітивні симптоми. Також у посібнику пропонується приблизний перелік подій, які можна вважати «виходом за межі звичайного людського досвіду». Окрім військових травм, там

також йдеться про зґвалтування й насильницькі напади, стихійні лиха, автомобільні аварії, авіакатастрофи, пожежі, бомбардування, тортури і табори смерті [32, 236].

У 1990-тих роках відбулася перша хвиля досліджень теорії травми та її впливу на літературу та суспільство. Ця перша хвиля підтримує погляд, що між травматичним досвідом та здатністю до мовлення існує прірва, через яку травма лишається невимовною («unrepresentable»). Найбільш відомою науковицею цієї хвилі є Кеті Керут.

Кеті Керут, у своєму вступі до збірки «*Trauma: Explorations in memory*», говорить про те, наскільки дискусійним є визначення ПТСР у DMS-III, зокрема через складність визначити, що таке є виходом за межі людського досвіду, а також через різноманітність реакцій, симптомів та способів лікування травмованих людей. Саме тому, каже Керут, розв'язання проблем травми лежить не лише на плечах медично орієнтованої психіатрії та психоаналізу, а й соціології та літератури. Коли всі ці галузі почнуть чути одна одну у вивченні травматичного досвіду, саме тоді й можна буде досягнути найбільш повного розуміння [9].

У цій збірці Керут під своєю редакцією зібрала есе деяких з найбільш відомих сучасних психоатрів, літературних критик/инь та теоретик/инь травми. Серед них Шошана Фельман, Генрі Крістал, Бесель ван дер Колк та Гарольд Блум. Керут зазначає, що хоч травма чинить опір теоретичному аналізу, все ж ці есе відкривають розуміння перспектив травми як можливості виживання. Вони пропонують відійти від розуміння травми як невротичного спотворення і подумати про неї як про захист, тимчасову затримку, яка допомагає врятувати індивіда від шокуючого «виходу за межі людського досвіду». Постійне і надто буквальне повернення до травматичної події свідчить про неможливість пізнати та засвоїти людиною свій емпіричний досвід, таким чином випробовуючи самі поняття неможливості, пам'яті та знання [9].

У своїй праці «*Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*» Керут у п'яти есе досліджує різні аспекти травми, культури та літератури, діалогізуючи з працями Зигмунда Фрейда, Жака Лакана та Поля де Мана. Також вона пропонує власні аналізи травми у художніх творах та кіно [10].

У своїй книзі Керут звертає увагу на те, що Фрейд часто використовує літературні приклади для ілюстрації своїх психоаналітичних концепцій. Це стосується і дослідження травматичного досвіду. Вона пояснює це тим, що літературу, як і психоаналіз, цікавить складне співвідношення між знанням і незнанням. І саме в місці, де знання і незнання перетинаються, відбувається зустріч між мовою літератури та психоаналітичною теорією травми [10, 3].

Завдяки літературі травма віднаходить для себе нову мову. У такий спосіб стає можливим послухати історію завданої рани, яка в інший спосіб не є доступною. Деякі питання не можна ставити прямолінійно, адже травма опирається буквальному й дискурсивному вимовленню. Однак ці ж питання можна ставити образною мовою, або власне мовою літератури [10, 5].

Роботи таких видатних клініцистів як Джудіт Герман та Бессель ван дер Колк підтверджують погляди Кеті Керут на невимовність травми та створюють для неї міцне наукове підґрунтя.

Джудіт Герман – психіатриня, професорка Гарвардського університету, спираючись на свій великий досвід роботи з травмою написала працю «*Trauma and recovery: the aftermath of violence - from domestic abuse to political terror*». У ній вона, зокрема, описала важливі віхи історії дослідження травми, які ми коротко охарактеризували вище. Однак, окрім цих важливих етапів, Герман також включає такий розділ як «*Бойовий невроз війни між статями*», адже окремий спалах уваги до травми був спричинений також феміністичним рухом, що підняв тему сімейного насильства, про яку жінки багато років, через страх і сором, мушили мовчати. Герман, як і Керут та Ван дер Колк, ставить під сумнів визначення DSM-III того, що таке є ПТСР. Адже фізичне та емоційне

наси́льство зовсім не є «виходом за межі звичного людського досвіду», а якраз навпаки є традиційною складовою життя величезною кількості жінок. За її словами: *«Травматичні події є надзвичайними не тому, що вони трапляються зрідка, а радше тому, що вони перевантажують звичні стратегії пристосування людини до життя»* [1, 63]. Такі події змушують організм бути на межі своїх можливостей та форсують близький контакт особистості зі смертю.

У своїй праці Джудіт Герман ретельно зосереджується на тому, як саме і чому подія стає травматичною. Також Герман проводить різницю між тим, як на одну і ту ж ситуацію реагує травмована людина, а як людина, що уникнула травми. Така сама різниця і між згадуванням одної і тої ж події людиною з ПТСР і людиною без цього розладу. Вона детально описує різні можливі симптоми, що виникають унаслідок травматичної події.

Крім того, Герман зосереджується на деяких особливих видах травматичних подій, наприклад перебування в неволі. Цю подію від інших вирізняє те, що вона є повторюваною і дослідниця детально описує наслідки такої травматизації для особистості та особливості її подальших симптомів. Ще один розділ її роботи присвячений насильству над дітьми. Такий досвід є також повторюваним, характеризується психічною домінацією та відсутністю шляхів до втечі, однак має зовсім інші наслідки, адже у цьому випадку формування базових елементів особистості, таких як відчуття себе, свого тіла та зв'язку з іншими, відбуваються у середовищі насильства. Детальні дослідження з приводу дитячої травми є також у праці Бесселя ван дер Колка *«The body keeps the score»*, про яку згадаємо нижче.

Також окрему увагу Герман присвячує стадіям відновлення від травми, способам інтегрувати свій досвід у власну пам'ять та відновити (або наново створити) якісне й наповнене життя. Вона описує роль мови у процесі одужання, способи пам'ятати, бажати помсти або шукати в собі спосіб пробачити свого кривдника, а також стосунки, що зцілюють та оплакування

того, що сталося. Більшість з цих розділів описують ситуації характерні для тих персонажів з романів Стівена Кінга, які є предметом цього дослідження, тому ми будемо активно використовувати працю Джудіт Герман для аналізу цих творів.

Ще одним важливим дослідником є Бессель ван дер Колк, психіатр, який більшість свого життя присвятив пост-травматичному стресовому розладу. Книжка, про яку ми вже згадували вище – «*The body keeps the score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*» [33] – є, між іншим, бестселером за версією Нью Йорк Таймс. У цій праці детально описані дослідження, які показують, що травма здійснює реальні фізичні зміни, такі як трансформація тривожної системи мозку, збільшене та розбалансоване виділення гормону стресу, а також зміни в системі організму, що відповідає за відсіювання зайвої інформації. За його словами, травма фундаментально змінює механізми, що відповідають за сприйняття зовнішньої інформації. Ван дер Колк детально описує реакції організму на травматичний досвід, застосовуючи знання з нейробиології та досвід клінічної психіатрії. Його дослідження з роботи мозку покращують наше розуміння того, як саме відбувається розлад звичайного процесу запам'ятовування, здатності описувати свій досвід і емоції. Також Ван дер Колк, описуючи фізіологічну роботу мозку, демонструє як саме і чому відбувається такий поширений симптом травматичного розладу, як дисоціація. Завдяки новим можливостям, що створює для вчених поява томографії, стало можливим дослідити, яким чином травматична подія змушує працювати, або вимикатися, певні ділянки нашого мозку – наприклад зону Брока, що є мовленнєвим центром мозку. І якщо зона Брока переважно вимикається, створюючи ефект «втрати мови», то поле Бродмана, що відповідає за реєстрацію зорових образів, працює на всю потужність. Всі ці спостереження створюють підґрунтя для подальшого дослідження травматичного досвіду та способів роботи з ним. В той час, як на рівні свідомості й самості травматична подія може бути відсутня, у пам'яті тіла, окремо від самості, може існувати шматок пережитого досвіду, неінтегрованої у власну «життєву історію», що

пасивно або активно отруює і руйнує нашу особистість та якість життя. Епіграфом до одного з розділів Ван дер Колка є цитата американської теологині Кеті Кенон: «*Our bodies are the texts that carry the memories and therefore remembering is no less than reincarnation*» [33, 200].

Детальні описи Бесселя ван дер Колка специфіки роботи мозку та тіла під час переживання травматичних подій та пізніших симптомів, що виникають у зв'язку з цим, також допоможуть нам при аналізі дій персонажів-митців, їхніх емоцій та взаємостосунків з оточуючими, а також вплив травми на розуміння себе. Окрему увагу ми зосередимо на взаємозв'язку травматичних подій і творчості.

Коротко оглянувши дискурс сучасної теорії травми, нам би хотілось згадати про ще одного психоаналітика та психіатра, котрий своїм переосмисленням фрейдівського психоаналізу здійснив великий вплив на філософію та літературознавство. Мова про Жака Лакана. Для розуміння його концепцій ми використали працю сучасного представника лаканівського психоаналізу Славоя Жижека, а саме його книжку «*Looking awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*». У цій роботі Жижек ілюструє основні поняття лаканівського психоаналізу на прикладах популярної культури, серед яких і науково-фантастичні твори Роберта Гайнлайна, і трилери Альфреда Гічкока, і жахи Стівена Кінга.

Лакан дещо переосмислює погляд Фрейда на симптом як на «ігноровану істину про себе». Він вважає, що вся реальність є симптомом – завжди ґрунтується на витісненні певного ключового позначника [2, 82]. Тож ідеї Лакана дозволяють нам подивитись на травматичні події крізь дещо іншу призму та з іншою риторикою.

Така призма створює можливість зробити свіжий погляд на жахи загалом, або ж погляд навскіс, користуючись визначенням Жижека. Найкраще вона допомагає нам дослідити саме містичні події у творах, котрі важко піддаються

аналізу крізь призму сучасної теорії травми. Особливу роль у цьому грає лаканівська тріада «реальне-уявне-символічне». Реальне, у лаканівському сенсі, має кілька різних рівнів. Воно може бути досимволічною «сірою пульсуючою імлою», що прагне поглинути наш світ, може бути зовнішньою, антисоціальною реальністю поза межами всіх людських взаємодомовленостей, а може бути реальним нашого бажання, що пульсує всередині нас, і є тою невимовною істиною, що проривається в символічний простір симптомами травми. Зрештою, наша реальність це *«крихка символічна павутина, в яку будь-якої миті може прорватись реальне»* [2, 39].

За допомогою Лакана можна по новому подивитися на багато висновків Фрейда та сучасних психіатрів клініцистів, про яких ми згадували вище. Наприклад, знаючи реальний стан речей, травмовані люди часто все одно не можуть прийняти їх як внутрішню правду. З погляду Лакана тут йдеться про розрив між знанням реального та символічною вірою, неподоланий бар'єр, що характеризує травму [2, 52].

Жижек пропонує нам подивитись на лаканівські ідеї крізь контексти історій і зображувальних засобів, що намагаються викликати у свого читача/глядача розуміння крихкості нашого символічного буття. В той чи інший спосіб вони демонструють втручання у «нормальний» простір різних форм «пульсуючої» реальності, натякаючи на загальну ілюзорність «звичного людського досвіду». Лаканівські ідеї відкривають нам світ, де єдиний спосіб не обманутись ілюзорним символічним порядком, це бути психотиком. Зрештою, ми починаємо розуміти, що Річ стає собою, лише в певному місці, в певному контексті, у певній структурі, стає Річчю завдяки погляду самого суб'єкта [2, 200].

Всі ці ідеї відкривають багато можливостей для прочитання романів Стівена Кінга. Вони пропонують способи для аналізу травматичного досвіду не лише крізь призму психіатричних студій травми, що мають справу з реальними травматичними подіями. В чотирьох з п'яти історій Кінга (крім «Мізері»)

реальне травматичне переживання, котре цілком могло статися у нехудожньому, емпіричному бутті, тісно переплетене з містичною реальністю, котра вимагає окремих інструментів для аналізу й розуміння. Як писав сам Кінг у своєму романі «Мішок кісток»: «*You didn't get that sort of shit in the works of Dr. Freud*» [19, 67]. Ця містична реальність є не менш травматичною і постає як досимволічна зовнішня реальність, що проривається в символічний простір персонажів. Праця Славоя Жижека і той матеріал, що він проаналізував у своїй книжці для наочної ілюстрації ідей Жака Лакана, допоможуть нам зусібіч зрозуміти сутність травми у персонажах-митцях Стівена Кінга.

У п'ятих історіях, що є предметом цього дослідження, ми зіткнемося з різними варіантами травматичного досвіду, з різними реакціями на цей досвід, з латентним періодом або без нього, з симптомами у вигляді нічних жахів, або ж постійного повернення, зі зруйнованими стосунками або ж навпаки, віднайденими. У двох романах ми маємо справу з травмами пережитими в дитинстві, у інших же трьох – травми мають місце у дорослому житті. І ті, і ті несуть багато різних наслідків і вимагають від персонажів дії. Завдяки описаним вище працям ми зможемо всебічно проаналізувати цей досвід, а також зрозуміти, яке місце займає творчість у кожного з травмованих протагоністів.

2. Травматичне дитинство митців у романах Стівена Кінга

2.1. Від травмованої дитини до монстра: роздвоєна самість у романі «Сяйво»

Щоб почати говорити про цю культову історію, мусимо згадати про кілька загальних деталей. Рік видання цієї книжки 1977 і це був лише третій роман Стівена Кінга, після «Керрі» та «Салимового лігва». На той момент Кінгу тридцять і він ще досить молодий американський автор, котрого мучить чимало страхів. Деякими з цих страхів він поділився в 1983 в публічній бібліотеці Білерики, штат Массачусетс. За його словами, коли він працював над «Сяйвом», економічне становище їхньої сім'ї було непевним, як і його письменницька кар'єра, вчительська робота здавалась не підходящим заняттям, а шлюб зайшов на небезпечне, болотисте місце. Того ж вечора він також сказав, що коли ти зміг написати про найстрашнішу річ, яку тільки зміг подумати, значить все буде добре. Коли жахіття з'являється на папері, його можна контролювати. Ти можеш зробити з ним все, що завгодно [26]. Не дивлячись на те, що ми не є прихильниками біографічного методу, однак все ж не можемо проігнорувати таке коментування Кінгом власних творчих процесів. Особливо,

коли мова йде про персонажів письменників, створюючи яких Кінг неодмінно користується власним досвідом.

Тож, хто такий Джек Торренс? Колишній шкільний учитель з цілим оберемком проблем. Одна з них – це алкоголь. Друга – безконтрольний гнів. Від цих проблем починаються й інші – втрачена робота, нестабільність, економічні негаразди. Уражена гордість та самооцінка. Проблема з творчістю, нереалізовані амбіції. Проблема з дружиною, та й загалом з комунікацією в соціумі. Вже на початку твору ми дізнаємось про те, як далеко може сягнути його норов, особливо в компанії алкоголю. Ретроспективно перед нами постає історія про те, як він зламав своєму синові руку. Попри всю жахливість події, ми дивимось на неї очима Джека Торренса, а отже знаємо про те, який біль і сором прийшли до нього разом з хрускотом переламаної кістки. Точка неповернення, після якої, як би ти не хотів, а ситуацію вже не поправиш. Ця травма стає тою найтемнішою сторінкою в сім'ї Торренсів, до того як вони прибувають в готель «Оверлук». Саме вона стає критичною межею, де Джек таки вирішує кинути пити. Здавалося б, без цієї проблеми ситуація в сім'ї мала би стати кращою. Однак хоч алкоголізму формально немає, він залишається внутрішньої складовою Джека, як хворобливий і вічно повторюваний симптом.

Загалом у романі є три точки, з яких ми можемо дивитись на Джека: син Денні, дружина Венді і власне сам Джек. Кожна з них варта окремої уваги. І Венді і Денні отримують свій травматичний досвід, джерелом якого більшою мірою є саме Джек. Хоч травма Денні не є предметом цього дослідження, однак вона є такою очевидною і усюдисущою, що ми все одно мусимо час од часу повертатись до його внутрішнього світу. Наслідки, або ж симптоми, цієї травми ми можемо побачити вже у книжці-продовженні «Сяйва» – «Доктор сон». Про це детальніше можна прочитати, наприклад, у статті «*Exposing traumas in Stephen King's The Shining and Doctor Sleep*» Джесіки Фоліо [13].

Саме Денні є носієм «сяйва» – такого собі надлишкового знання, котре часто буває занадто складне і похмуре, щоб п'ятирічний хлопчик зміг з ним

упоратись. Однак вибору у нього нема. Тож, коли між мамою і татом негаразди, він відчуває це не гірше за них самих. Наприклад, їхні думки про розлучення. Це те, про що у них в домі не говорять, але про що думає кожен з батьків. Денні відчуває і це слово, і супутні з розлученням явища, які він не до кінця розуміє. І саме ця думка про розлучення травмує його навіть більше, ніж те, що тато зламав йому руку: *«That memory was already faded, but the memory of the DIVORCE thoughts was clear and terrifying»* [25, 36].

Хоч Джек і покинув пити, однак спрага до алкоголю так і не покинула його самого. Цю безкінечну спрагу Денні також відчуває у своєму татові, однак він точно не розуміє, чим вона є і називає її «the Bad Thing». Крізь призму Денні ми дізнаємось, наскільки болісним ця спрага робить існування Джека, наскільки темною є його свідомість, а глибоко всередині неї ховаються речі навіть гірші за розлучення. Наприклад, думки про самогубство.

Це одна з важливих ретроспективних деталей, яка матиме вагу протягом всього подальшого тексту. Спрага до алкоголю – невід’ємна частина Джекової свідомості, його слабе місце, до якого він постійно повертатиметься, хвороба, котрою пізніше скористаються темні сили готелю. Однак є і інша ретроспекція, котра не дає спокою Джеку. Історія з учнем, через яку він залишився без роботи.

Попри те, що п’яницькі часи лишились позаду, Джек все одно є алкоголіком. Так само і його норів лишається тим самим. І пізніше ми дізнаємось, що він був таким від самого дитинства. В такий спосіб проблема Джекового буття і його власне розуміння себе в ньому стає чіткішою. Адже саме його дитинство і є ключовим для розуміння подальшої поведінки.

У своїй праці Бессель ван дер Колк присвячує дитячій травмі цілий розділ, де він наводить широкі дослідження різного травматичного досвіду, від емоційної відстороненості матері до інцесту. Автор навіть пропонує введення нового діагнозу – Травматичний розлад розвитку (*Developmental trauma*

disorder), що покликаний зупинити плутане нагромадження різних діагнозів дітям у сучасній психіатрії, звернутися до коріння їхніх подальших проблем, замість працювати лише з симптомами. З уривчастих пригадувань Джека Торренса можемо зробити висновок, що його дитячий розвиток був не інакше, як травматичним, а судячи з подальшої поведінки та прийнятих рішень цей досвід не був пережитим та інтегрованим в цілісного Джека. Він призвів до численних симптомів і хворобливих патернів саморуйнівної поведінки, а також повторення травматичного досвіду у стосунках з власною дружиною й сином.

У третій частині книжки ми дещо дізнаємося про батька Джека. Наче між іншим, він згадує про те, як насильство дорослих запусало у ньому маховик злості. Сусідка нашльопала семирічного Джека, бо той грався сірниками – після чого він кинув камінь в машину – після чого батько побачив це і набив його аж до синця під оком – після чого Джек пішов і копнув бродячого пса [25, 117]. Така поведінка є дуже типовою, адже агресія і насилля запускає у людському організмі стандартну програму «бий або біжи» (*fight or flight*) [33, 40]. Коли до цього причетні люди, які є дуже близькими до дитини, від яких вона перебуває у прямій залежності, починається плутанина, змішання понять любові та болю, ненависті та насолоди [33, 23].

Найбільше про Джекового батька, а разом з тим і про матір, ми дізнаємось, коли той, вже будучи сильно «під впливом» готелю, переглядає старі рахунки у підвалі. Джек впадає в щось на кшталт напівсну чи трансу і думки його самі собою переносяться з готелю на батька. Перед нами історія сильної дитячої прив'язаності, майже хворобливої любові до батька, котрого малий Джекі бачить як великого білого бога-привида [25, 239]. Любові, що так міцно переплелась зі страхом, що ці два поняття стало майже неможливо розділити. Тато, що підкидає його, граючись, але щомиті може ненароком випустити з рук. Тато, що лагідно гладить його по голові, але наступного дня наставить тобі синців за найменший непослух. Як пише Джудіт Герман, травматичні події руйнують наші уявлення про здорові стосунки з людьми.

Вони підривають довіру, відчуття безпеки, самооцінку та відчуття, наче в цьому світі є справедливість та сенс. Разом з тілесними пошкодженнями, відбувається пошкодження людської самості [1, 93-96]. Дуже часто діти, що перебувають в залежності своїх аб'юзивних опікунів, відчують, що їхні кривдники мають надприродні здібності. У їхній руках зосереджена абсолютна влада і контроль, що мотивує травмованих проявляти «вірність та слухняність» [1, 176]. У згадках Джека бачимо, яким великим ірраціональним богом, був для нього батько. Для того, щоб звергнути такого ідола з п'єдесталу потрібна була радикальна подія. Герман пише: *«Щоб зберегти віру у своїх батьків, вона [дитина, - К.О.] повинна відкинути перший та найбільш очевидний висновок – що з ними щось жахливо не так. Вона піде на все, щоб вибудувати пояснення своєї долі, яке звільнить її батьків від будь-якої вини та відповідальності»* [1, 178]. Саме це і робить маленький Джек до певного часу. Про те, яким є його самооцінка та самосприйняття свідчить ще один спогад з дитинства. Він згадує про чорно-білу картинку на уроці Закону Божого. На цій картинці, з мішанини чорних і білих плям, учні мали побачити зображення Ісуса. І, врешті-решт, всі його побачили, окрім Джека. І потайки він переконаний, що він не бачить Ісуса бо «він найгірший грішник у всьому класі». Пізніше віра в батька розвіялась, як і в інших дітей його сім'ї, але віра знову повертається у фінальних епізодах роману, коли Джек опиняється під повним контролем готелю – його травматичний розлад починає сильно деградувати, він знаходить виправдання батьковим діям, а вину за все кладе на себе та інших братів і, власне, на пасивну матір: *«Mentally and spiritually dead, his mother had been handcuffed to his father by matrimony. Still, Daddy had tried to do right as he dragged her rotting corpse through life. He had tried to bring the four children up to know right from wrong, to understand discipline, and above all, to respect their father»* [25, 397].

Отже, ключовою подією, яку Джек згадує в трансі у підвалі готелю, стає той епізод, коли його батько без жодної причини та попередження, побив їхню матір своєю палицею. Ми бачимо наскільки деталізовано запам'ятав Джек той день – ознака травматичної пам'яті [33, 209]: він пам'ятає звук, з яким палиця

вдаряє об плоть, пам'ятає точне число ударів, пам'ятає мамині окуляри в підливці. Саме тоді його батько промовляє фразу: «*Come on and take your medicine*». Це та сама фраза, яку Джек потім раз за разом використовує, коли на нього наводить лють. Ця тяга до повторення є ще одним травматичним симптомом і ми бачимо багато його ознак: за найліпшої ж нагоди він повторює батьковий вислів про «ліки», він дарує Денні осине гніздо, як це зробив колись його батько (хоч це скоріше символічне повторення, ніж травматичне), як і батько він зловживає алкоголем. І навіть у виборі зброї проти своєї дружини і сина відбувається повторення: коли Джек бере в руку молоток для роуку, він нагадує йому батькову палицю.

Окрім факту жорстокого побиття Джек описує те, що вжахнуло його найбільше. А саме що сказала мама, після того, як її побили: «*Who's got the newspaper? Your daddy wants the funnies. Is it raining yet?*»[25, 237].

Саме материна пасивність врізається в Джекову пам'ять найбільше. Її мовчазне схвалення батькової поведінки. Те, як вона не виказала його насилля в подальшому. Саме її побите обличчя, що промовляє: «*Who's got the newspaper?*», він бачить навіть по тому, як виріс. Цілковита покора долі, відсутність жодної ініціативи його матері мала сильний відбиток на особистості Джека і зіграла свою роль також і у подальшій деградації травми в «Оверлуці», про яку ми вже писали вище.

Можливо це призвело до ще однієї складової Джекового світобачення. Він у всіх своїх невдачах бачить себе у ролі пасивної дійової особи. «*He had not done things; things had been done to him*» [25, 116]. У школі, де він викладає, повно пияків, але в халепу вляпався саме він. Боровся з норовом все життя, але знову і знову доля підкидує йому ситуації, де норов втримати неможливо. Джек схильний звинувачувати інших у своїх бідах. Він видає таке порівняння: «*He felt that he had unwittingly stuck his hand into The Great Wasps` Nest of Life*» [25, 118]. До образу осинового гнізда Джек ще багато разів повертатиметься. На його думку, коли тебе без кінця жалять та кусають, ти не можеш залишатись

цивілізованою людиною. Джек знімає з себе відповідальність за те, що робить, перекладаючи її на абстрактну Долю. Просто життя, яке він не в силах контролювати. І саме тому, на власну думку, він аж ніякий не «*son of a bitch*» [25, 118]. Втрата контролю над своїм життям, відчуття, наче ти нічого не можеш вдіяти, теж характерні для травмованої самості. Ван дер Колк навіть згадує про особливе поняття – *agensu* – термін, який офіційно використовується для відчуття контролю над власним життям. Це саме те, що намагаються повернути собі травмовані люди, але часто це відбувається крізь повторення травматичного досвіду, а не через безпосереднє усвідомлення того, що ваше життя залежить від вас [33, 109].

Окрім явної пасивності, Джека супроводжують приступи агресії, як наслідок розладнаної програми «бий або біжи». За найменшої нагоди, Джек обирає бити. Тут ми підбираємось до того наслідку травматичного досвіду, який з'ясував ще Фройд у своїй праці «*По той бік принципу задоволення*»[5]. Мова про роз'єднану самість. Наслідки такої роздробленості ми бачимо від самих перших розділів, де Джек ламає Денні руку, і аж до того розділу, де Джек-монстр самознищується молотком для роуку. Саме травмована частина його самості є тою, що постійно відчуває кусання бджіл. Вона діє, коли Джек починає бачити все в червоній пелені, вона зациклена на повторенні батькової поведінки. Коли ж у дію вступає його здорова частина, він стає відповідальним, розважливим і думає про добробут свого сина. Травмована самість стає легкою здобиччю для «Оверлука», котрий вдало маніпулює нею задля власної вигоди. Готель власне спілкується з ним мовою його травми. Використовує батьківський голос, щоб спонукати вбити Денні. Використовує приклад його пасивної матері, порівнюючи її з трупом прикованим до батькової ноги, щоб «дати ліки» Венді [25, 398]. Саме ця його самість симпатизує готелю, захоплюється його кривавою історією. В той самий час здорова самість Джека підозрює, що з ним та готелем щось негаразд, що його син потребує допомоги, що вони повинні виїхати звідси. Однак фатальною помилкою цієї здорової самості є те, що Джек вирішує витруїти свого батька з себе, заперечити цей

епізод власного життя як такий. Він не намагається зрозуміти цю частину себе, чи бути відвертим з Венді. Він вибирає алкоголізм та мовчання. Фактично він лишає себе зі своїми демонами в повній ізоляції від людей, що могли б йому допомогти. Як казав сам Кінг в інтерв'ю з Магістрале: «...*the tragedy of The Shining might have been averted if somewhere along the line Jack had taken Wendy by the hand and said, "Dear, I think I need counseling"*» [27, 45]. Ван дер Колк пише, що зцілення від травматичних подій відбувається у рамках стосунків з близькими людьми. Людям, що зазнали травми від близьких, значно важче відновити зруйновану взаємодію з соціумом, вони частіше шукають втечі у руйнівній поведінці та поганих звичках [33, 225]. Герман також зазначає, що здобуття влади над власним життям залежить від стосунків з людьми і не може відбуватися в ізоляції [1, 231]. Можемо сказати, що «Оверлук» запропонував Джеку певну форму ізольованої влади. Однак ця влада, була лише хворобливим симптомом повторення його травми, відірванням від справжніх людських стосунків, що не лише травмувало інших членів сім'ї, а й приречло самого Джека на смерть.

Спробуємо поглянути на все це крізь лаканівську призму, розтлумачену Славом Жижеком. У лаканівському розумінні травматичним є саме зустріч символічного світу з реальним. Символічна віра, яка розбивається від реального знання, і є тим виходом за межі «звичайного людського досвіду», про який пишуть, визначаючи ПТСР. Однак не лише це є травматичним. Окрім власне реальності, що є зовнішньою щодо нас, існує також реальне нашого внутрішнього бажання. В той час як у символічному світі ми звичайні люди, у реальному нашого бажання ми можемо бути вбивцями [2, 37]. У цьому сенсі, щоденне буття Джека, де він пише п'єсу, дбає про свою сім'ю, мирно спілкується зі своєю дружиною – це просто «крихка символічна павутина» [2, 38]. Те, що Джек може бути порядною людиною – це просто ілюзія і насправді він з усіх сил притлумлює своє справжнє бажання – вбити Венді і покарати свого сина. Ми бачимо, як ці думки раз по раз починають повертатись до

Джека, і хоч він і бореться з ними, однак вкінці реальне його травми вилазить на поверхню, прориваючи тим самим «образ крихкої рівноваги» [2, 39].

Водночас «Оверлук» стає тим простором, де його «бажання може бути артикульоване» [2, 39]. *«Because here in the Overlook things just went on and on. Here in the Overlook all times were one»* [25, 319]. Це безкінечний бал-маскарад, де зішлися усі мертві покидьки Америки. Крім цього готель ще й виконує роль великого Іншого, котрий стежить, нав'язує свій новий символічний порядок, викликає у Джека відчуття відповідальності перед ним, а за досягнення пропонує владу. Готель втілюється у попереднього Іншого – Джекового батька-бога, стверджуючи правильність його вчинків, тим самим знаходячи опертя для свого символічного порядку. Альбом пам'яті, котрий Джек знаходить в підвалі, є Річчю, об'єктом навколо якого циркулює його бажання. А далі Річ лише стверджує себе як втілення насолоди, маскуючи свою злу природу, пропонує Джекові випивку, ефект і запах якої виявляються цілком реальними. Адже реальне *«міститься у самій символічній формі: воно безпосередньо передається цією формою»* [2, 73]. Щоб функціонувати, воно мусить лишатись непоміченим, неосмисленим, неусвідомленим. Лише тоді травма продовжує продукувати симптоми. Саме так і відбувається, оскільки Джек не помічає, що насправді робить з ним готель. Замаскувавшись у форму батьківського закону (символічну форму), він штовхає Джека до травматичних «повернень».

Спочатку, до того як потрапити у «поле зору» готелю, «Оверлук» причарував його можливістю написати свою п'єсу, зайнятися «справжньою роботою». Однак згодом він пропонує щось навіть «краще» – свою власну історію, що на Джекову думку може бути справжньою літературою. Він вважає себе тим, хто дозволить правді вийти на поверхню. Цікаво, що про ці свої знахідки він і словом не ділиться з Венді, що дає підстави стверджувати, що захоплюється новими можливостями його травмована самість.

Фредерік Джеймсон описує Джека-письменника як класичного американського «проклятого поета» (*poete maudit*), з мінімальними

досягненнями, талант котрого стимулюється алкоголем [17, 88]. Однак, Джек покладає на свої письменницькі амбіції великі надії. За допомогою «сяйва» син Денні бачить, яке велике місце в свідомості Джека посідає його п'єса. Перспектива дружини теж відкриває нам додаткову деталь: «*The actual act of his writing made her immensely hopeful, not because she expected great things from the play but because her husband seemed to be slowly closing a huge door on a roomful of monsters*» [25, 131]. Отже, дружина бачить у творчості ознаки здорової самоті Джека (подібне ми пізніше зустрінемо в «Історії Лізі»). І чим більше травмована самоть деградує, тим менше він може написати. Згодом він взагалі розуміє, що не може закінчити п'єсу. Вона починає викликати суцільне роздратування. Крім того, що його увага змістилась на історію «Оверлука», ставлення до героїв змінилося. Він вже не міг зберігати, так званий, письменницький нейтралітет і співчувати усім персонажам. Джек почав займати той чи інший бік, почав відчувати огиду до персонажа, з яким раніше ідентифікував самого себе. Магістрале писав у своєму есе, що в той час як Джеку здавалося, що готель може надихнути його на найкращий твір, насправді вся творча спроможність була висмоктана з нього геть [27, 43].

Отже, перед нами письменник-алкоголік, що з героя з кожним розділом перетворюється на щось протилежне. Завдяки власній замкнутості та відсутньої моделі здорових стосунків, він стає інструментом в «руках» демонічного-готелю, що манить його ілюзією влади. Сам Кінг каже, що відповідальність у трагедії лежить саме на плечах Джека [27, 40], адже він, позбавлений справжньої волі, вірить, що повинен мовчати і репресувати тіні минулого [27, 45], замість того, щоб говорити про них, давши шанс для символізації і відновлення цілісної самоті. Однак, розуміючи всі жахливі наслідки травматичного розвитку його дитинства, ми принаймні розуміємо витoki такої поведінки і всього того розмаїття симптомів, через які він і стає такою легкою жертвою «Оверлука», що перетворює людей на монстрів.

2.2. Шлюб та письменство як способи пережити травму у романі «Історія Лізі»

«Історією Лізі» видана у 2006 році – через 30 років після «Сяйва». Між цими історіями насправді є дуже мало точок доторку, окрім як обидві розповідають про письменників, які мали важке травматичне дитинство. Ще однією спорідненою рисою є те, що в обох історіях увага з письменників дещо зміщена на членів їхньої сім'ї, котрі теж страждають від їхньої дитячої травми. У Джека Торренса це син Денні. У Скота Лендона це дружина Лізі, крізь призму котрої ми і бачимо цю історію.

У своїх інтерв'ю щодо «Історії Лізі», Кінг неодноразово повторює, наскільки він любить цю історію. Аж настільки, що він бере участь у створенні серіалу, що вийшов 2021 році – він є сценаристом всіх серій. Це рідкісний випадок – востаннє він брав участь у адаптації своїх творів власне у міні-серіалі за мотивами «Сяйва» 1997 року. Ця історія також мала зовнішній поштовх для створення, про котру Кінг говорить в своїх інтерв'ю – ідея виникла після того, як він тяжко перехворів пневмонією і, повернувшись, побачив, що його дружина поприбирала в його кабінеті. Тоді він і подумав: *«I've died. I am a ghost»*, що й породило ідею роману [24].

Одним з основних образів цієї історії є озеро, розташоване у фантастичному світі *«Boo`ya moon»*, котре в українському перекладі Віктора Шовкуна звучить як Місячне коло. Це світ, де все водночас і дуже красиве, і при цьому небезпечне. Саме тут Кінг розмістив озеро, про яке багато говорить на своїх лекціях Скот Лендон, однак про яке і сам Кінг неодноразово згадує, наприклад у своєму нон-фікшині *«Танець смерті»*. Вперше про це озеро йому розповів Бертон Хатлен – професор англійської літератури в університеті Мейну. Він називав це басейном міфів, озером слів, до якого ми приходимо, щоб напиться [20, 3]. В інтерв'ю для *«Нью Йорк Таймс»* Кінг розповідав про свою співпрацю з режисером «Історії Лізі» Пабло Лорейном. Якось Пабло його спитав: *«Stephen, Boo`ya Moon doesn't really exist, does it? It's a fantasy construct*

where Scott goes to escape from his own mental illness, like a safety valve». І Кінг відповів йому: *«It's a real place, whether or not it pre-existed or he created it»* [24]. Видається, що ці деталі є важливими, якщо у фокусі аналізу травматичний досвід Скота, адже ми можемо сприймати це у два різні шляхи: можемо повірити в реальність Місячного кола, як чогось автономного від травми, чогось, що існує поза межами переживань самого Скота. Або ж розглядати це місце, як один з симптомів його травматичного розвитку в дитинстві. Звісно, можна також спробувати об'єднати ці два погляди і повірити в реальність обох.

Щоб дізнатися історію Скота Лендона, Лізі спершу мусить її згадати. Це відбувається через два роки після його смерті, коли вона нарешті наважується починати розбирати його кабінет. В той час її починає тероризувати один навіжений фанат Скота, а психічні негаразди сестри поглиблюються. Всі ці фактори стають такою собі палицею, яка розворушує кубло спогадів, до яких вона боялась торкатися. З цього ми вже можемо зрозуміти, що Лізі хоч і не була травмована як її чоловік, однак відчувала сильну емпатію та зв'язок з ним, тож його історія завдає їй «непрямої травматизації». Вона не пригадує майже нічого з того, що розповів їй Скот про своє дитинство, не пригадує навіть самого факту розповідання. Така амнезія характерна травматичному досвіду і упродовж всього часу, вона відчуває, що дещо в її пам'яті ховається за «багряною завісою». Якась частина її страшенно опирається тому, щоб туди заглядати, адже це «темне серце їхнього шлюбу». Інша частина відчуває, що знати правду важливо.

Те, як зрештою історія Скота починає пригадуватися, має відносно лінійну форму. Скоріше це кілька «лінійностей» паралельно. Весь роман структурно схожий на травматичні спогади: розповідь розгортається уривчасто, деякі спогади нав'язливо втручаються у теперішній плин подій. Подеколи розділи можуть уриватися посередині речення. Інколи це ретроспекція в ретроспекції. Лише закінчення історії дитинства Скота лежить не у її спогадах:

він написав його і лишив під одним з дерев у Місячному колі, до котрого Лізі вело все її попереднє пригадування.

Отже, спробуємо розібратися з цим дитинством. Відомо, що матері він ніколи не знав, тож для маленького Скота були присутні лише дві людини: тато і старший брат Пол. Тато стає джерелом знання про себе самого і про світ навколо. Він тримає своїх синів в ізоляції від решти світу, вони навіть не відвідують школи. Це традиційна риса для сімей з насильницьким середовищем, покликана зберегти всі таємниці всередині. Водночас Пол стає єдиним джерелом світла та любові, джерелом радощів та опори. Цей маленький світ з них трьох є єдиним, який відомий Скотові, крім хіба що книжок і того додаткового чарівного місця, до якого він може втікати.

Батько виховує їх у атмосфері фізичного та емоційного насильства. Він постійно ріже когось із хлопців і ріже самого себе. Інколи він змушує одного до відчайдушних дій, через страх смерті за іншого. Вони постійно живуть з відчуттям, що будь-якої миті тато не просто може порізати чи побити, а і вбити когось із них. Важливою особливістю поведінки батька є те, що вона формально не позбавлена логіки. Герман пише, що часто постраждали від виховання жорстокими та свавільними батьками, скаржилися на непослідовність та мінливість правил, за якими вони мали би жити [1, 173]. У батька Лендона є своє світосприйняття, яким він ділиться зі своїми синами. Він переконаний, що в крові їхнього роду є така «хвороба», що робить їх *«the bad-gunk»*, або ж як це звучить в українському перекладі «психодіютами». Випускання крові є власне способом позбутися цього «психодіютизму». І після того як батько ріже хлопців, він дарує їм поцілунок, що означає закінчення болю.

Саме через те, що ласка від батька, будь-який найменший вияв ніжності від нього є такою рідкісною, вона набирає колосальної цінності. Це те, про що ми вже згадували у попередньому розділі і про що писав Ван дер Колк: змішання понять болю та насолоди, любові з ненавистю. Саме так і почувався

Скот. В подальшому він говорить Лізі, що попри все вважає, що батько насправді його любив. *«He is a monster, but the monster is not incapable of love»*, пише він їй у заключній частині власної розповіді про дитинство [22, 523]. Водночас Пол давав тільки любов, без жодного болю. Це маленький здоровий клаптик його дитинства, який може стати потенційною внутрішньою опорою на майбутнє.

Батько Лендон розповідає своїм дітям історію, яка повинна виправдовувати ту реальність, в якій вони живуть. Дуже часто травмовані діти роблять це самотужки, для того, щоб виправдати своїх дорослих – це один зі способів самозахисту. Однак замість них це робить їхній батько: створює систему значень, за якою причина такого життя у їхній колективній «вродженій зіпсутості» [1,181]. Саме на цій основі вибудовується Скотова ідентичність – вона одразу таврована, пов'язана з вірою у те, що він частина чогось надприродного й нелюдського.

«Діти у середовищі насильства розвивають надзвичайну чутливість до знаків близького нападу. Вони надзвичайно тонко налаштовані на внутрішній стан своїх кривдників», – пише Герман [1, 174]. Ми бачимо багато прикладів того, наскільки добре Пол та Скот передбачають поведінку свого батька. Скот намагається бути надзвичайно чемним та не робити нічого, що може спровокувати напад люті. Крім цієї надмірної й постійної пильності, Скот розвиває і ще додаткові засоби втечі, котрі можна було б назвати «зміню стану свідомості», або ж розвитком «магічного мислення» – і те, і інше є характерними способами самозахисту для травмованих дітей. Однак ця історія пропонує нам поглянути на Скотове особливе місце як на реальне, до которого може потрапляти не лише він.

Попри все це, ми можемо припускати, що травматичний досвід є необхідної передумовою, щоб потрапити в Місячне коло. Невідомо, чи потрапляв би туди Скот, якщо не мав би його. Біля озера, що там розташоване, сидить чимало людей. Ми не надто багато знаємо про них, історія кидає погляд

лише не декого, хто сидить там, намагаючись пригадати свою травму. Крім того це місце, куди потрапляє сестра Лізі у своїй кататонії. Це озеро має в собі кілька характеристик. Наприклад, воно є цілющим – швидко загоює порізи хлопців і це є своєрідним опертям у реальності, адже порізи справді затягуються. Друге: це є озеро мрій, уяви та фантазій. Третє: це є озеро слів та міфів.

В Герман, як і в багатьох інших дослідників, йдеться про те, що: *«Травматичним спогадами бракує вербального наративу та контексту»* [1, 70]. Однак Скот – людина дуже особлива і він має доступ до цього озера, що дещо міняє картину. І справді, свою історію він розповідає тільки раз – своїй дружині, і це дається непросто їм обом. Однак озеро міфів насправді дозволяє йому вербалізувати у образах свій страшний досвід, свої сни і свою травму. Це приводить до вибору професії Скота – бути письменником, до того ж напрочуд плідним. Він пише майже завжди і всюди, і Лізі завжди оцінює це як нормальний стан свого чоловіка. Якщо Скот припиняє писати – це означає, що з ним щось негаразд. Тут варто згадати працю Кеті Керут і її зауваження про те, що література створює мову, якою можливо відтворити правду про травму, що є недоступним для звичайного, дискурсивного мовлення [10, 5]. Або ж ми можемо пригадати уривок з *«Танця смерті»* Кінга, де він говорить про жахи: *«Horror appeals to us because it says, in a symbolic way, things we would be afraid to say right out straight, with the bark still on...»*[20, 17]. Наприклад, так ми дізнаємось маленьку деталь в одній зі Скотових книжок, що називається *«Порожні демони»* (*«Empty Devils»*). У ній мрець, що живе у колодязі, вилазить звідти для того, щоб здійснити свою помсту. Ця деталь неминуче відсилає нас до батька Лендона і до ролі Скота в його смерті.

Насправді різання і постійний страх смерті навіть не найгірша частина дитинства Скота. Найбільш травматичним досвідом для нього є смерть брата. Ця подія щільно вплетена у ту надприродну систему значень, в яку вірять Лендони, адже вона відбувається тому, що його брат стає «психодіотом». Опора

й джерело любові перетворюється на страшного монстра, що намагається його вбити. Якщо відкинути надприродність, ми можемо уявити собі психічні розлади Пола, котрі могли привести до такого стану. Однак роман пропонує інший погляд на речі, а подальше вбивство Пола батьком сам Скот бачить як вияв любові. Чи є такі уявлення самозахистом малої дитини від складних травматичних подій, а чи насправді певна зовнішня сила втручається у їхній світ? Насправді відповідь на це питання не є ані важливою, ані доцільною у даному контексті. Адже ми маємо справу з художньою літературою, в якій є переживання Лізі і те, у що вірить вона. А вона вірить у Скотову історію, адже сама буває у Місячному колі.

Разом з втратою брата, у Скота загострюється прив'язаність до батька, адже тепер він є хоч якимось джерелом любові та зв'язку. Однак і батько що далі, то більше занурюється у власне божевілья, аж поки не підбирається момент завершальної травматичної події для Скота. Тато просить сина вбити його і той вбиває. Він скидає його труп у колодязь, коли йому всього десять років. Якщо за вбивство брата він відчуває лише часткову відповідальність, то вбивство батька повністю лежить на ньому. Лише та система надприродних значень, яку має Скот, дає йому можливість вірити, що всі ці трагічні події були неунікними, і що його дії були правильними.

Герман пише, що *«ризик посттравматичного розладу є найвищим, коли постраждалий був не просто пасивним свідком, але також активним учасником насильницької смерті або звірства»* [1, 98]. Можна сказати, що те, як Скотові вдається жити далі, є лише ознакою його надзвичайності, а ще його доступу до озера-міфів і того, що йому пощастило знайти Лізі. Це є безумовною перевагою художнього світу, адже в реальності оминати важких психічних розладів після такого дитинства було б майже неможливо.

У всій цій історії шлюб відіграє просто колосальну роль. Ми одразу бачимо різницю відмінності між шлюбом Джека Торренса, котрий взагалі нічим не ділиться з Венді і що зіграло дуже погану роль у розвитку його

посттравматичного розладу. Ми можемо припустити одну з причин, чому Скоту таки вдалося побудувати з кимось гарні стосунки, попри всю жахливу й руйнівну модель стосунків у дитинстві. Все ж таки він мав когось, хто любив його і захищав – це був його брат. Ван дер Колк пише, що дитячі спогади про відчуття безпеки й любові поряд з кимось, можуть бути заново активовані у стосунках у дорослому житті [33, 158]. Пол був здоровою прив'язаністю, котра створила для Скота опору і своєрідний приклад того, що любити можливо. У малого Джека такого прикладу не було: брати завжди десь емоційно віддалені, а мати у всьому потурає батьку. Саме цей маленький клаптик взаємодовіри й безпеки в дитинстві, створює можливість для нормального шлюбу в майбутньому. «*I was lost in the dark and you found me. I was hot—so hot—and you gave me ice*», – це речення Скота повторюється протягом всієї історії [22, 16]. Цей шлюб стає вагомою частиною його зцілення, його захистом, його якорем у реальності. Він дозволяє виробити для них спільну мову, яка потім полегшує для нього розповідання власної історії. Попри те, що він є інакшим і його правда не може бути соціально визнаною, однак Лізі позбавляє його потенційної самотності й ізоляції. Вона не відмовляється бачити його цілого, не відкидає темні його частини, не відкидає й звичайні людські.

Отже, Скот не звільняється від власного тягаря, однак Лізі готова його розділяти. Попри те, що він живе досить гарне і щасливе життя, це ще не означає, що темрява відступила і не повертається до нього симптомами.

Одним з таких симптомів є те, що Скот самокалічиться і в дорослому житті. Коли між ними з Лізі відбувається сварка, він розбиває рукою скло, перетворюючи її на криваве місиво. Для нього такий патерн поведінки є можливістю полегшити ситуацію, випустити «психодіота» заплатити за скоєне, хоча Лізі абсолютно не потребує такої платні. Крім того, тоді ж він починає розповідати, чому він це робить і вперше торкається свого минулого. Говорячи про минуле, його мовлення починає нагадувати дитяче. Це свідчить про застиглість травматичної пам'яті, про те, що спогад не пережитий, не

інтегрований, а є частиною відокремленого травмованого дитинства. Це стає своєрідним випробуванням на міцність стосунків, і частиною «чорного серця», про яке вже згадували вище, але Лізі все одно любить і приймає його. Крім того, віра у погану спадкову кров створює для Скота переконання, що він не повинен мати дітей.

Крім всіх цих симптомів, ми можемо говорити й про інші, більш надприродного ґатунку. Наскільки взагалі є можливим те, що Герман називає «встановленням безпечного середовища» [1, 278], якщо мова про загрозу, що не може померти чи закінчитися. Щоб якось проаналізувати цю загрозу, ми спробуємо подивитися на неї вже крізь лаканівську оптику. І спершу ми знову повернемося до Лізі, до того, як у її життя по смерті чоловіка раптом починає вриватися травматичне реальне.

Думка про те, що поза символічним і знайомим існує інший світ, а межа між ними дуже тонка, присутня у багатьох книжках Кінга. Зокрема у чотирьох, з аналізованих у цій роботі романах, протагоніст стикається з крихкістю буденного всесвіту опиняється упритул до того, що Жижек називає «сірою імлою реального». Скота від інших аналізованих тут персонажів вирізняє те, що ця «сіра імла» існувала для нього від самого початку. Фактично, вона стає для нього частиною їхньої сімейної, бодай частково символічної реальності. Ми можемо так її називати, адже у їхній сім'ї навіть існують слова для того, щоб бодай якось пояснити те, що втручається у їхній світ. Наприклад, слово «бул», значення якого насправді дуже важко пояснити. Це слово міняє своє значення залежно від контексту, воно може означати як погане, так і хороше, але грубо кажучи, це як своєрідний жарт, або ж подарунок. У виконанні людей, що люблять тебе, це може бути добрим «булом». У виконанні страхіття з пульсуючого реального – це може бути кривавим «булом». Отже «бул» це певний позначник, намагання символізувати те, що дуже важко піддається символізації.

Шлях Лізі до пригадування травматичного ядра їхнього шлюбу, лежить крізь пошуки таких «булів». Як ми вже згадували вище, вона опирається цьому, чіпляючись за свою символічну віру, що покликана захищати її від реального травматичного знання. Однак рівновага може бути порушена будь-якої миті і своєрідним каналом для цього є її божевільна сестра Аменда. Реальне Скота проривається крізь неї, все більше нагадуючи про те, що в її символічному порядку бракує якоїсь дуже важливої частини. Це реальне буквально говорить до Лізі крізь Аменду і штовхає її до того, щоб пройти крізь «багрянну завісу», за котрою сховалось знання. Адже як писав Жижек про реальне: *«воно проривається у формі травматичного повернення, порушуючи рівновагу нашого щоденного життя, але водночас слугує опорою для цієї ж рівноваги»* [2, 56]. Приходить час, коли реальне розриває її завісу, не залишаючи Лізі шансу далі вірити у символічне без нього.

Згадування, а за тим і самостійне повторне потрапляння у Місячне коло, переконує Лізі, – і нас, читачів – що мова все ж про реальне, а не уявне. Обов'язковою умовою реального є те, що воно мусить бути саме знайденим, а не створеним [2, 61].

Місячне коло у цій ситуації слугує таким собі «надлишковим простором». На перший погляд – удень – воно може здатися місцем сповненим неземної краси, кольорів та запахів. Місцем яке причаровує наш погляд. Однак з настанням темряви це місце перетворюється на дуже небезпечне, вороже середовище. Тут ми можемо пригадати інший уривок з роботи Жижека, де він намагається пояснити лаканівське поняття Речі: *«Добро – це всього-на-всього маска радикального, абсолютного зла, маска непристойної одержимості das Ding [Речі – К.О.]. За Добром криється радикальне Зло: Добро є «іншим ім'ям Зла»...»* [2, 279].

При цьому озеро в ньому лишається відносно безпечним місцем. Воно є простором здійснення бажань та фантазій, кожен бачить його по своєму, наповнює своєю власною уявою. Це могло б наштовхнути на думку, що воно

виконує роль лаканівського об'єкту «petit a», однак «petit a» є порожнім в собі, сенсом його наповнює виключно чиесь бажання. Чого мабуть не скажеш про цілюще озеро міфів та слів. Попри все воно має в собі травматичне ядро, туди приходять люди, котрі зіштовхнулися з жахіттями і вони приходять туди сумувати. Воно притягує погляд і від його реальності не так просто піти: для цього потрібні певні якорі з символічного простору. Саме так Лізі й вдається забрати звідти Скота, а потім свою сестру: тільки те, що вона в небезпеці змушує їх повернутись назад.

Важливою деталлю цього «надлишкового простору» є те, що саме там живе «the long guy», або ж Довгий хлопець, котрий є тим самим жахливим джерелом небезпеки, що постійно проривається у символічний світ Скота, а потім і Лізі. Цей Довгий хлопець наділений кількома важливими характеристиками: він зловтішний та голодний, позбавлений всякого символічного сенсу, чистий згусток «психодіотизму». Якщо ти привертаєш його увагу, стаєш «включеним до його моменту», він більше не забуває про тебе. Тоді його реальність починає болісно проривати твою: ховатись у дзеркалі, або у товстому дні склянки. Лізі і Скот весь час відчують його присутність у своєму житті. Згодом Лізі розуміє, що лише дві речі рятують її чоловіка від Довгого хлопця: письменство та вона сама. Коли вона також стає предмет уваги Довгого хлопця, Скот лишає для неї її власний якір у символічній реальності. І мабуть цей предмет – в'язану ковдру її матері – якраз можна назвати «petit a», адже сам в собі він нічого не значить. Однак наділений бажанням, він може врятувати Лізі від того, щоб її поглинула «сіра імла реального».

Хоч і Скот дав ім'я тій прояві, однак вона все одно перебуває далеко за межами символізації. Вона лишається незбагненою і він каже Лізі, що про неї небезпечно навіть думати. Це нагадує нам явище параної, де існує «інстанція, що «бачить все та знає все» знаходить своє втілення у реальному, в особі всевідаючого переслідувача, який здатний «читати наші думки»» [2, 265].

Зрештою, хоч Довгий хлопець не поглинув Скота, однак він просто перекрив шлях до озера міфів, що дарує зцілення.

Тож, чи можемо ми говорити, що Скот подолав свою травму? – мабуть ні. Хоч він знайшов засоби жити досить щасливим та наповненим життям – знайшов їх у літературі та у дружині, з чим не поталанило Джекові – однак травматичне повернення супроводжувало його постійно, а згодом і привело до того, що Лізі лишилась вдовою. Однак її здатність прийняти реальне, включити його до свого світу та знайти власні якорі, що допомагають не бути поглинутою цим реальним, відкривають для неї перспективу наповненого життя.

3. Травми дорослих митців у романах Стівена Кінга

3.1. Збереження самоті в полоні божевільної музи у романі «Мізері»

Публікація «Мізері» припадає на 1987 рік і спершу Кінг задумував видати її під псевдонім Річарда Бахмана. Однак стиль Кінга розпізнали ще до публікації. Книжка одразу стала ласим шматком для різноманітної фрейдистської критики, котра розглядала Енні Вілкс та Пола Шелдона як потворний різновид стосунків матері та дитини. Такими вони постають

наприклад в праці Наталі Шредер «*Stephen King's Misery: Freudian Sexual Symbolism and the battle of the Sexes*», де вона пише: «*Annie becomes not only Paul's wife/lover, but also his mother*» [31, 139]. Також зустрічаємо дослідження маскулінного та фемінного у «Мізері». Такий погляд дає Кессі Дуглас у своїй статті «*Your Legs Must Be Singing Grand Opera: Masculinity, Masochism, and Stephen King's Misery*» [12]. Однак Віл Нейпір у своїй комплексній кінгознавчій праці «*The haunted house of memory in the fiction of Stephen King*» пропонує поглянути на стосунки між ними під іншим кутом, а саме він пропонує вважати Вілкс божевільною музою Пола [28, 34].

Розвиваючи цю думку, Нейпір наводить деякі моменти з життя самого Кінга і його власні коментарі з приводу «Мізері», котрі він написав у своєму нон-фікшині «*Про письменство*» [3]. Там він розповідає про період свого життя, коли він потерпає від сильної алкогольної та наркотичної залежності. Тоді він розуміє, що його залежності це і є Енні. Вона жорстока, вона вкорочує йому життя та обтинає кінцівки, але, парадоксально, він пов'язує її з силою, що стимулює його творчість. «*Енні – це кокаїн, Енні – це бухло, і я вирішив, що більше не хочу бути її ручним письменником*» [3, 89].

Зі всіх п'яти аналізованих тут романів, «Мізері» є найбільш зосередженим саме на періоді травматизація, а не на наслідках та постійному болісному поверненні до своєї травми. Власне про наслідки ми дізнаємось лише на кількох останніх сторінках. А якщо намагатися підкреслити олівцем всі ознаки та якості цього довгого травматичного досвіду, то підкреслення вкриватимуть майже кожну сторінку.

У своїй праці Джудіт Герман цілий розділ присвячує травмі, спричиненій у неволі. За її словами, така травма, а відповідно й її наслідки, сильно відрізняються від одноразової травматичної події. Таку травму варто називати повторюваною і виникає вона тоді, коли «*жертва ув'язнена, нездатна утекти та перебуває під контролем злочинця*» [1, 133].

З перших сторінок ми отримуємо досить деталізований образ цієї злочинниці. Увага до деталей взагалі притаманна травматичному досвідові, з таких яскравих образів потім і складається травматична пам'ять [1, 70]. Саме всі ці особливості зовнішності, її «ідолоподібність», суцільність і темрява, що ховалася за її очами, вже дають Полові знати, що вона небезпечна. Їхнє знайомство починається з подиху, яким вона його «згвалтувала». Тож саме з гідкого запаху, що втручається у його простір, починається опис Вілкс.

Не знадобилось багато часу, щоб розпізнати в цій людині не лише небезпеку, а й божевілья. Воно теж ховалось в деталях, таких як її мова – дитяча та недолуга. Майже одразу він стикається з особливістю Енні, яка по справжньому лякає його, – її постійне «випадання» з реальності, темне «ніщо» на обличчі. Він описує це так: «...*a woman who has forgotten not only the memory, she was in the process of recounting but memory itself*» [23, 16]. І хоч всі жахіття ще попереду, але відчуття, що перед ним ідол, Богиня, такий собі божевільний Янгол Смерті, з'являється перед ним майже одразу. Однак це відчуття має багато рівнів і Полу належить пройти крізь всі, до самої глибини.

Якщо спробувати поглянути на Енні крізь призму лаканівського уявного, символічного та реального, то варто згадати, що ми маємо справу з параноїком та невротиком, котра вочевидь від самого дитинства зневажливо ставилась до символічного порядку, адже вбила власного батька. У суспільстві Енні абсолютно зайва. Вона постійно перебуває у світі реального свого бажання, а у символічний світ тільки бавиться. Наприклад вона має телефон, котрий не працює, але потрібен їй для вигляду на випадок, якщо навідаються інші люди. Ось один з описів того, як Енні бачить цей світ: «... *she would see the world as a dark place full of moving human masses like seas, a malevolent universe surrounding a single small stage upon which a single savagely bright pinspot illuminated . . . only her*» [23, 93].

Насправді, до того як Пол потрапляє до Енні, він вже переживає травматичну ситуацію – аварію на своєму автомобілі, котра практично знищила

йому ноги, суттєво обмеживши його автономію. Це те, що робить від самого початку опір і втечу майже неможливими. За Герман, коли людина не здатна реагувати на небезпеку, не здатна застосувати програму «бий або біжи», вся її система самозахисту виходить з ладу [1, 64]. І не лише знерухомлення робить Пола таким залежним, а і його нестерпний біль.

Темі болю у «Мізері» присвячено чимало сторінок. Що таке справжній біль Кінгу належить дізнатися за багато років після написання цього роману (згадуючи його аварію у 1999), однак про біль у «Мізері» сказано не менш яскраво, ніж у «Острові Дума», яке він написав вже після власної травми. А саме, наскільки жахливим може бути цей біль і на що він здатен перетворювати свідомість. Біль стає тим інструментом, що стверджує всесильність Еммі, адже саме у неї є пігулки здатні забрати цей біль. Пол порівнює біль з палями на березі біля моря, а наркотичне знеболюване – припливом, що вкриває ці палі. Енні ж виконує роль Місяця, що керує припливами. Саме тут всесильність починає набирати обертів, а разом з цим з'являється відчуття сорому.

Сором – це одна з тих ліній, протягнутих крізь усю історію ув'язнення Пола. Спершу просто через те, що він мусить благодіяти у неї пігулки. Однак пізніше вона змушує пити його мильну воду з відра, а це вже зовсім інший рівень сорому. Енні регулярно порушує його автономність та недоторканість, його цілісність, захистити, яку він не в силах. Тож сором подвоюється відчуттям власної безпорадності. Все це штовхає його до того, щоб трансформувати власну свідомість. Це призводить до неминучого внутрішнього розколу, котрий протягом всього ув'язнення переживає певну еволюцію.

Для цього розколу Герман підбирає термін вжитий Орвелом у романі «1984» - дводумство. Воно повинне допомогти скривдженому подолати нестерпну реальність, дозволивши зберігати в собі два різні – інколи протилежні – погляди на світ [1, 155]. Одна частина Пола прагне зберегти свою гідність та автономність, а інша шалено прагне припинення болю, а отже потребує пігулок, а отже – мусить бути улесливою перед «Місяцем». Тож в

результаті, перша відчуває сором, а інша жах. Змішання цих двох емоцій супроводжує Пола майже завжди, адже він перебуває в постійному гіперзбудженні, в очікуванні небезпеки.

Як пише Герман, насильство не обов'язкове для того, щоб тримати свою жертву в страху [1, 138]. І справді, Енні лякає його ще до того як починає фізично знущатися над ним. Так само і відчуття сорому провокується не лише спробою отримати пігулки та всіма приниженнями, на які він готовий за це піти. Енні постійно апелює до його відчуття провини. Вона наголошує на тому, що врятувала йому життя, і дивиться на нього «материнським поглядом». Коли вона знущається над ним, то звинувачує у цьому його. Також вона наголошує на всьому «хорошому», що для нього робить – все таки вона годує його та забирає біль – і культивує «вдячність за дозвіл жити» [1,138]. Все це посилює відчуття всевладності Енні і чинить тиск на особистість Пола, по троху його руйнуючи. Коли вона застосовує абсолютно особливий вид тортур, призначений спеціально для письменника – спалює єдиний екземпляр його нового рукопису, Пол думає: «*She really was an idol, and if she didn't kill him, she might kill what was in him*» [23, 32].

Всесильність та обожнення Енні є також неминучим наслідком, що постає в свідомості поневоленого Пола. «*В умовах неволі злочинець стає наймогутнішою людиною в житті жертви, а психологія жертви формується його діями та переконаннями*» [1, 134]. Крім того злочинці часто вимагають постійних запевнянь в повазі й любові, чого й вчиться Пол, розвиваючи далі своє дводумство. Він налаштовує себе на її «цикли», вчиться вгадувати найменші емоції з її міміки, навчається «мистецтва підлабузництва». А згодом він взагалі перетворює частину власної свідомості на свідомість Енні, щоб вміти думати так, як вона.

Повноцінно він починає розуміти з ким має справу, аж коли він дістається до її альбому з газетними вирізками під назвою «*Memory lane*» [23, 191]. Наявність такого альбому, що утворює зв'язок з минулим, загалом

притаманний для романів Кінга (згадаємо, наприклад, про «Пам'ятний альбом» з історією готелю у «Сяйві»). Ця «Дорога пам'яті» повідомляє Полу, що Енні – серійна вбивця, на її рахунку десятки трупів, а він незабаром може стати частиною цього альбому. Все це лише стверджує відчуття близької смерті, що супроводжує його весь час. Тим не менш, поки він ще боїться цього і все одно хоче жити.

Найгірше, що вона робить з ним, на думку Пола, – це відчуття тотального підкорення. Підкорення не лише тілесне, а й ментальне. Однак саме буквальне порушення його цілісності – ампутації стопи, а потім пальця – ламають його остаточно, перевертаючи «хочу жити», на «хочу вмерти, щоб втекти від Енні». Вся ця тілесна шкода, яку вона завдає йому, травмує його більше за будь що інше. Про це свідчить постійне, нав'язливе повернення до деталей ампутації – запаху антисептику, лезо сокири, вираз обличчя Енні. Він запам'ятовує кожен деталь з надзвичайною чіткістю і пізніше ці деталі будуть постійно мучити його, повертаючи до тої події. Він порівнює себе з собакою Павлова, адже в нього виробився рефлекс кричати щоразу як він бачив ріжучі предмети в її руках. Вона підкріплює все це ще й психологічним тиском, наприклад: вставляє відрізаний палець у торт.

Зрештою Пол мусить констатувати, що його психіка близька до загального колапсу. Йому здається, що Енні позбавила його частинки власної сутності і тепер він просто повільно помирає. Однак, протягом всього часу, він постійно знаходить для себе знаряддя, котрі допомагають бодай якось зберігати відчуття контролю. І, можливо, плекання цієї частини аж до самого кінця зрештою рятує йому життя, адже попри всі намагання Енні зламати його – дуже ефектні намагання, мусимо зазначити, – він все одно не доходить до повної капітуляції власної самості.

Одним з таких інструментів є злість. Злитись на неї – означає думати та аналізувати. Іншими словами: вербалізувати богиню, зрозуміти об'єм її еґо та власної самоненависті, зруйнувати ілюзію тотальної всесильності. Думки про

можливість помсти також дещо приводять до тями, повертають відчуття контролю. І помститися він хоче саме власноруч. Важливим інструментом порятунку, і власне помсти, є його книжка і цій темі треба приділити особливу увагу.

Власне те, що Енні Вілкс є, так званою, «фанаткою номер один» Пола Шелдона і робить всю цю історію викрадення такою особливою. Одразу згадується відома історія з вбивцею Джона Ленона, котрий був «фанатом номер один» у Кінга. Та й загалом історії зі збожеволілими читачами не рідкість. Подібне ми також зустрінемо в «Історії Лізі».

Енні – втілення Ідеального читача, для неї історія Мізері – це реальність, жива та пульсуюча, в яку вона переносить себе і в яку вірить навіть більше, ніж у власне життя. Тож не дивно, що вона втрачає контроль дізнавшись, що Мізері мертва. Не дивно, що такий спротив у неї викликає те, що в цій історії може виглядати «не чесно». Для неї – та й не лише для неї – гарна історія має грати по правилах, іншими словами, глядач не мусить бачити замок на костюмі у монстра, бо тоді вся магія історії розвіюється. Хоч Енні є тою, що контролює Пола та змушує його продовжувати історію, однак для неї вимір книжки залишається чимось, що вона не може контролювати. Будь-які деталі створення її не цікавлять. Все, чого вона потребує, це продовження історії, і заради цього вона готова піти на все.

Пол називає це комплексом Шехерезади: нестерпне бажання знати, що буде далі. Настільки нестерпне, що можна відкласти вбивство на потім. Саме такою Шехерезадою і є Пол, а Енні – його «божевільний султан». Звичайно він спершу опирається тому, щоб писати про Мізері, сумнівається в своїх силах, але водночас він думає: «...*a man who could drink from a floor-bucket should be capable of a little directed writing*» [23, 65].

Пол думає про Енні, як про новий вид критики творчості. Критик, котрий не лише може висказати своє незадоволення. Критик, що може скривдити, а то і

вбити тебе за поганий текст. Однак, це переймає його не довго, адже скоро сила опору писати про Мізері гасне і він провалюється у творчий процес з головою. З тих пір, писання стає не просто можливістю задобрити Енні, а чимось значно більшим. Писання стає способом утечі від Енні, способом віднайти контроль над ситуацією.

І тут ми бачимо те, про що писав Нейпір – Енні Вілкс як божевільна муза, адже саме вона штовхнула Пола по-чесному, без «махлювання», знову воскресити Мізері та почати про неї писати: «*Annie decided to inspire him by giving him an enema with a handful of Ginsu knives*» [23, 167]. І на диво, в неї це вийшло. Навіть, коли його муза з маніакально-депресивним розладом, відтинає йому ступню, він все одно продовжує писати. Звичайно всі його поневіряння сильно впливають на історію, роблять її значно похмурішою за попередні. Ми бачимо багато аналогій, наприклад між Енні та бджолою Богинею проти якої борються його персонажі. Або між тим, що вся дія відбувається в Африці і Полом, що порівнює себе з екзотичним африканським птахом, спійманим у неволю.

Зрештою, після ампутації ноги, саме писання виводить його з напівмертвого стану. Однак ампутований палець стає так би мовити останньою краплею, межею за якою починається Полова сутінкова зона. Період, коли він близький до зламу як ніколи. Хоч Герман пише, що фантазії про помсту не є найкращим способом видужати від травми [1, 326], однак можливо думки про помсту безпосередньо під час травматичного досвіду таки мають свій сенс. Вони повертають відчуття власної дієвості. І саме письменницька частина помсти є найважливішою. Те, що Пол, дописавши історію, так і не задовільнив жагу Енні її прочитати, а спалив її в неї на очах, а потім ще напхав горілим папером її рота. У цій помсті Пол не просто відновлює контроль і домінування над ситуацією, а також змінює реальність, де він був згвалтований подихом Енні, на реальність, де він гвалтує її власною книжкою: «*I'm gonna rape you because all I can do is the worst I can do. So suck my book*» [23, 318]. Він хотів

вбити Енні і це йому врешті таки вдалося. Інколи, хоч це радше виняток, помста можлива.

Попри все це Пол є достатньо зламаним, щоб далі парадоксально вірити в безсмертність Богині. З цього можемо судити, які глибокі трансформації в його особистості відбулися під час ув'язнення. Він продовжує бачити її, навіть коли вибирається з того будинку. Пол має всі класичні ознаки ПТСР: нічні жахіття, спрага до алкоголю, постійне травматичне повернення до подій. Енні далі живе в його травмованій пам'яті і з'являється до нього у вигляді галюцинацій. Розвінчення образу Богині в його свідомості займе мабуть чимало часу. Принаймні історія розповідає нам, що йому таки вдасться прорватись крізь блок і знову почати писати [23, 338].

3.2. Простір травматичної пам'яті у романі «Мішок кісток»

«Мішок кісток» був виданий 1998 року і мабуть саме в ній Кінг найбільше написав про письменницьку кухню з усіх своїх історій (хіба лише «Мізері» може з ним позмагатися). Сам Кінг у своєму інтерв'ю того ж року казав, що цей роман є дуже особистим. Він написаний від першої особи, що робить його близьким і для автора, і для читача, котрий весь час перебуває в голові головного героя – Майка Нунана – і бачить все його очима. Тоді ж Кінг розповів і про деякі жанрові особливості цієї історії, а заодно додав про власне самовизначення як письменника: *«It's a misconception to refer to me as a horror novelist. I have never denied that I am that but I have never confirmed it either. Who I am is a novelist. I am a storyteller. <...> People who think of me as a horror novelist haven't read «Bag of bones» which is a gothic love story...»* [30].

Як і двоє інших письменників протагоністів, котрих ми аналізуємо в цій роботі – Пол Шелдон та Скот Лендон – Майк Нунан є автором бестселерів. Успішна та багата людина, що отримує гарні гроші за роботу, яку любить. Травматичною подією, що кардинально міняє свідомість і звичне життя Майка,

стає смерть його дружини. Вілл Нейпір, роботу котрого ми вже згадували вище, пише про «Мішок кісток» з точки зору пам'яті, віри (faith) та знання. Він зазначає, що персонажі, котрі пережили втрату і перебувають у тривалій жалобі досить часто зустрічаються у творчості Кінга [28, 71], згадаємо бодай «Історію Лізі». Втрата, фізична чи психічна, робить людину вразливою до інших подій, зокрема до страшних та містичних переживань. Крім того, Нейпір посилається на Стівена Брюма, автора статті «*The Contemporary Gothic*», в котрій той визначає деякі особливості цього жанру: «*First, the Gothic itself is a narrative of trauma. Its protagonists usually experience some horrifying event that profoundly affects them, destroying (at least temporarily) the norms that structure their lives and identities*» [8, 268].

Отож, перед нами цілком класична готична історія, про травмованого чоловіка та будинок з привидами. Спробуємо розібратися з тою формою пост-травматичного стресового розладу, котра спіткала Майка Нунана, а також яку роль у цьому зіграли містичні події та письменницька практика.

З перших розділів ми одразу дізнаємось про кілька важливих деталей з життя та характеру Майка. Одна з них, це те, про що він постійно нагадує: Майк Нунан не просить людей про допомогу. Він не ділиться внутрішніми переживаннями. На питання «як у тебе справи?» він не може відповісти, що у нього не все добре. Отож, ми знаємо, що Майк звик жити у власному світі. І знаємо, що замкнутість заважає йому пережити горе. А відчуття горя у ньому проявляється у досить звичному для травмованої людини вигляді.

Кілька днів після смерті дружини – Джо – його супроводжує відчуття дереалізації, наче все це сон і відбувається не з ним. Він до кінця не усвідомлює її смерті, навіть коли бачить Джо у труні. І поки Майк не усвідомлює, він не переходить до стадії оплакування. Саме дрібні деталі з нормального життя змушують його усвідомити незворотність подій. Коли він знаходить книжку, що вона читала у себе під ліжком, і розуміє, що Джо більше не зможе

перевернути сторінку, Майк усвідомлює, що це не сон. Саме тоді горе й стає найбільш нестерпним, і саме тоді він починає плакати.

Майк багато плаче. Безліч спогадів та речей наштовхують його на те, щоб плакати знову і знову. Зрештою, він наводить цікаве порівняння: «*Grief is like a drunken house guest, always coming back for one more goodbye hug*» [19, 71] . За Джудіт Герман ця стадія є дуже важливою для подальшого зцілення від травми, вона свідчить про прийняття того, що з нами сталося, і рано чи пізно приведе нас до наступної стадії: відновлення зв'язку з нормальним світом [1, 269]. Однак, у випадку Майка, той день, коли він по справжньому усвідомив смерть дружини, став і днем її першої зловісної появи у його снах: «*She had come out of her grave to hide under our bed*» [19, 19]. А крім сліз та кошмарів прийшов ще один, найважчий, симптом ПТСР: письменницький блок.

З перших розділів ми дізнаємось наскільки тісно були переплетені його письменницька кар'єра та шлюб. Фактично ці дві складові нормального життя Майка злилися в одне. І хоч, одразу після смерті Джо, він ще в силах закінчити той роман, над яким вже почав працювати, однак опісля нього він не писатиме нічого протягом чотирьох років. Цікавим є те, що письменницький блок полягає не в тому, що у нього просто не виходить писати, лякає біла сторінка або написане виходить нікчемним. Письменницький блок настільки сильний, що одне відкривання програми Word викликає у Майка панічні атаки з сильними фізичними відчуттями: «*I can't write two paragraphs without going into total mental and physical doglock – my heartbeat doubles, then triples, I get short of breath and then start to pant, my eyes feel like they're going to pop out of my head and hang there on my cheeks*» [19, 29]. Це ще раз свідчить про те, наскільки сильно він пов'язував своє шлюбне життя з письменством.

З розповідей Майка про те, як Джо прочитала його перший роман, дізнаємось ще одну важливу роль, котра пов'язувала його дружину з його кар'єрою: саме вона приносить йому відчуття письменницької валідації. У Майка є багато сумнівів щодо себе, однак вона дає йому переконання, що він не

робить щось таке, за що йому повинно бути соромно. З тих пір він оцінює свою письменницьку роботу з їхньої «сімейної» точки зору: її та його власної.

Майк багато говорить про те, що він думає про свою професію, згадує й інших письменників, їхні кар'єри, і чим є це ремесло загалом. Він також говорить про власну, так би мовити, профдеформацію, яка сильно впливатиме пізніше на все сприйняття подій, на розуміння різниці між реальним та уявним: «*Was it Shaw or Oscar Wilde who said a writer was a man who had taught his mind to misbehave?*» [19, 24]. Рефлексуючи про те, звідки взявся його письменницький блок Майк думає про ритуали пов'язані з Джо, котрі тепер стали неможливими. Згадка про ритуали також є і тою першою ниткою, котра змушує згадати його про будинок під назвою «Сара Сміхотуха» (*Sara Laughs*), адже саме там вони беруть свій початок.

Сара Сміхотуха на озері Темний Слід (*Dark Score Lake*) і є тим простором пам'яті, а заодно і простором травми, який спершу невпинно з'являється у Майкових нічних жахіннях, а потім повернення туди стає умовою для відновлення зв'язку з нормальним життям. Важливою деталлю, про яку він одразу говорить є те, що Сара асоціюється у нього з дружиною. Це був її простір, вона відповідала за те, коли вони туди поїдуть, і там була її студія, де вона займалась своїми творчими ремеслами. Цікавим є те, що досить довго, переживаючи своє горе, Майк взагалі не згадує про це місце. Таке забуття є притаманним для травматичної пам'яті. І коли він таки пригадує, то починає повертатися туди у нічних жахіннях.

Ці нічні жахіння є дуже специфічними. В них Майк відчуває те, що Герман називає «гіперзбудженням» – одним з симптомів ПТСР, що характеризується постійним очікуванням небезпеки, навіть якщо для неї немає особливих підстав [1, 66]. Таке відчуття викликають у нього як сама місцевість, так і будинок. Те, що раніше було безпечним простором, перетворюється на загрозу. Майк описує, що відчуває цю небезпеку своїм тілом, наче воно пам'ятає те, чого не пригадує розум. Це одна з тих характерних особливостей

травматичного досвіду, про які пише Бессель ван дер Колк [33, 110]. У цих снах Сара Сміхотуха вже не є просто будинком. Вона персоналізується, що видно з таких припущень Майка в одному зі снів: *«It's dark, and it will be frightening to go into that dark place alone (suppose Sara resents having been left so long alone? suppose she's angry?), but I must»*[19, 43].

Ще одною важливою деталлю цих жахів є те, що спершу Майк не може там рухатись, і його підсвідомість пов'язує це з письменницьким блоком. Цікаво, що сни про Сару сняться йому переважно саме після робочих дзвінків, котрі нагадують йому про його нездатність писати. Тож бачимо, що окрім існуючого зв'язку між Джо та письменством і між Сарою та Джо, існує також зв'язок між письменством і Сарою. І коли Майк у сні нарешті може рухатись, йому здається, що блок також зник. Однак це не так.

У снах про Сару він також бачить і труну Джо, а коли з Сари вибігає страшна істота в білому, він думає, що це його дружина. Її образ стає частиною пост-травматичних симптомів, стає тим, що лякає. Адже це був її простір. І всі ці жахіття могли би бути просто жахіттями, якби одного разу символічний світ жаху не знайшов оперття в реальному – поріз зі сну залишився і після прокидання. Це одразу створює підставу вважати, що містична реальність, котра стала натякати про себе після смерті Джо, є більше, ніж просто бурхливою уявою згорьованого письменника.

Герман пише, що: *«Травмовані люди відчувають та діють так, ніби їхня нервова система відокремлена від теперішнього моменту»* [1, 65]. Саме так і почувається Майк всі чотири місяці після смерті Джо. Він каже: *«I had lost my place in things and couldn't find it again»* [19, 79]. Однак зрештою приходить час, коли він ладен визнати, що хоче перегорнути цю сторінку і повернутись до нормального життя. Намагаючись зрозуміти природу своїх нічних жахів, він доходить висновку, що це повернення лежить саме через Сару Сміхотуху. Там, на його думку, він зможе пережити всі спогади про Джо і попрощатися з ними.

Як ми вже згадувала вище, простір, що несе на собі відбиток пережитої травми, дуже часто фігурує в готичній літературі. Це канонічне «погане місцем», що не дивлячись на смерть тих, хто там страждав, продовжує говорити їхніми голосами до тих, хто ще живий. Такі місця стають неначе медіумом травми, вони несуть на собі відбиток пам'яті. У випадку Сари там поселився не один голос. Окрім власне Джо, там був привид тої, на чию честь і названо будинок – блюзової музикантки Сари Тідуел.

Кеті Керут у одному з своїх есе присвячених Фройдю, говорить про те, що не так важлива повторюваність травматичної дії, як повторюваність травматичної правди. Вона каже, що травма це завжди історія рани, яка кричить до нас, намагаючись розповісти нам правду у єдиний доступний їй спосіб [10, 4]. Ці зауваження Керут видаються особливо доречними до ситуації з Сарою. Лише в кінці історії Майк дізнається про те, що насправді сталося з жінкою і чому цей будинок має саме таку назву. Це історія про неймовірно жорстокий вияв расизму, садизму та мізогінії. Історія про чужу, котра дозволяла собі те саме, що роблять білі місцеві: ходила тими ж самими вулицями, наважувалась спілкуватися з людьми і навіть сміялася з білих чоловіків. Саме цей сміх і стає для неї фатальним, – і в подальшому дає привід для назви «Сара Сміхотуха» – доводячи до сказу місцевих чоловіків, що жорстоко гвалтують її до смерті на очах у сина, останнього ж, водночас, топлять в озері.

Мусимо зазначити, що містичний вимір художньої літератури сильно розширює можливості травми до промовляння. Герман пише: *«Фантазії про помсту часто є дзеркальним відображенням травматичного спогаду, у якому кривдник та жертва обмінюються ролями. Вона часто така сама гротескна, застигла та безмовна, як і сам травматичний спогад»* [1, 325]. Щось подібне ми вже зустрічали у «Мізері». У даному випадку фантазія про помсту належить привиду, а не живій людині, і ця фантазія втілюється в життя крізь колективну свідомість тієї місцевості: з року в рік хтось із місцевих мешканців топить свою дитину. Згодом Майк з'ясовує, що він теж є частиною цієї колективної

свідомості. Постійні вбивства приводять до того, що травма не лише не загоюється, вона навпаки примножуються. Саме тому Майк відчуває привиди не лише Джо та Сари. Він чує крики всіх убитих дітей. І навіть більше: до нього постійно й неконтрольовано повертаються фізичні відчуття пережитої ними травми: наповнений озерною водою рот, відчуття наче він задихається. Травма буквально промовляє свою правду крізь його тіло.

Ще один спосіб, крізь який травма промовляє до нього, це його письменство. Коли він знаходить друкарську машинку, а потім починає на ній писати – його блок зникає. І як пізніше Майк доходить до висновку, саме Джо знімає з нього цей блок. І зникає він тому, що письменство – це не зовсім усвідомлений спосіб говорити. У випадку з Майком це майже завжди самозаглиблений транс. Ван дер Колк пише про те, що травматична подія часто залишає нашу ліву раціональну півкулю в абсолютній бездіяльності, в той час як права – творча та інтуїтивна частина мозку – працює на повну [33, 55]. Письменницька справа робить Майка чутливим до сприймання сигналів, котрі посилає йому його дружина. Таким чином вона підказує йому, де лежить захована історія. А як відомо, цілісно розказана історія травми, це один з кроків до одужання [1, 305].

Попри всю концентрацію минулих травматичних досвідів, своїх і чужих, що спіткали Майка, це ще не все. Він втрачає ще одну жінку, в котру закохується. До того ж, вона помирає прямо в нього на руках. Власне він і сам опиняється в смертельній небезпеці, до того ж не один раз. Однак зіткнення зі смертю жінки впливає на нього найбільше та стає причиною, чому він потім свідомо обирає не писати. В епілозі Майк говорить про те, що масова культура переповнена смертю. Він і сам описував її чимало разів. Однак зіткнення з таким досвідом в реальному житті, змушує його до переосмислення: *«Murder is the worst kind of pornography, murder is let me do what I want taken to its final extreme. I believe that even make-believe murders should be taken seriously; <...>To think I might have written such a hellishly convenient death in a book, ever, sickens*

те» [19, 553]. Хоч Майк, можна сказати, вирішує лишити собі попередній травматичний симптом, все ж йому вдається інтегрувати цей досвід до своєї пам'яті. І великою мірою цьому сприяє дитина, котра потребує його опіки. Саме вона служить тим образом прив'язаності, «рятувальним тросом під час оплакування» [1, 333], котрий допомагає йому жити далі.

Щодо лаканівського погляду на «Мішок кісток», то побачимо також досить цікаву картину. Перш за все, погляньмо на Майк, котрий наперед готовий до того, що символічний порядок може бути крихким, а реальність не такою як всі ми звикли вважати. Великою мірою такої підготовленості слугує його розум письменника, жива уява і відчуття відносності межі між уявним, реальним та символічним. Тож, коли частини його снів знаходять опертя в реальному: подряпина, точна кількість соняшників, що ростуть біля ганку, та інші деталі, Майк спантеличений, але готовий це прийняти. Як пізніше він досить легко сприймає появу привидів у його житті. Йому також притаманна втеча від реального, просто чіпляється він радше не за символічне, а за уявне. Писання книжки є тим світом, в який він довгий час втікає. Проте, коли реальне рішуче насувається, і воно ще й повне небезпечних істот, то втеча більше не є можливою.

Містечко є втіленням «надлишкового простору», котрий, як і готель «Оверлук», стає чудовим місцем для прориву символічного і здійснення травматичного бажання закатованої Сари Тідуел. Навіть Майк, потрапляючи під дію цього реального, відчуває бажання вбивати. Всередині нього, як і у деяких інших батьків-вбивць, її бажання перетворюється на нестримний потяг. Можливо, саме такий потяг і привів до того, щоб Майк купив цей будинок. Адже будинок кликав його і цей поклик відчувався далеко за межами його усвідомлення. Славою Жижек наводить тлумачення лаканівського розуміння різниці між бажанням та потягом: *«...бажання за визначенням схоплене у певній діалектиці, воно завжди може перетворитися на свою протилежність або ж зміститися з одного об'єкта на інший, воно ніколи не націлене на те, що*

видається об'єктом, а завжди «прагне чогось іншого» [2, 232]. Саме це ми і бачимо у Сари, травматичне бажання якої хоче помсти. Це бажання не можливо втамувати, його неможливо остаточно задовільнити. Зовсім інакше виглядає потяг: «Потяг, натомість, є інертним, він чинить опір залученню у діалектний рух; він циркулює навколо об'єкта, зафіксований у точці, навколо якої пульсує» [2, 232]. Це більше схоже на те, що переживає Майк, набираючи воду у ванній, щоб втопити дитину. Він просто відчуває потребу це зробити, відчуває, що не може опиратися дивному, гіпнотичному прагненню втопити маленьку дівчинку, яку насправді любить. Це той «вир насолоди», що загрожує поглинути його, що «манить нас із фатальною силою» [2, 234]. Як тільки йому вдається позбутися символічного джерела, що створює потяг – відкопати мішок з кістками Сари і знищити його – містечко втрачає свій статус надреальності, а Сара Сміхотуха стає цілком звичайним, безпечним простором, придатним для «нормального», символізованого життя.

Фройд пише: *«an uncanny effect is often and easily produced when the distinction between imagination and reality is effaced, as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality, or when a symbol takes over the full function of the thing it symbolizes»* [240, 15]. У випадку Майка Нунана таке твердження видається дуже доречним, адже буквально саме це з ним відбувається, починаючи від містичних подій, закінчуючи особистим зіткненням зі смертю, яке до цього було лише зручною деталлю маскультурного світу, творцем котрого він є. Однак, хоч він і втратив бажання творити, все ж йому вдається подолати власну травму. Пишучи наприкінці свої мемуари про всі ці події, він будує цілісну розповідь, символізуючи травматичне ядро, а відтак позбавляє його травматичності і робить звичайною частиною власної пам'яті.

3.3. Мистецтво як шлях до вимовлення у романі «Острів Дума»

Ця історія, хронологічно найновіша з усіх аналізованих у цій роботі, – 2008 рік – була написана Кінгом вслід за «Історією Лізі». І вирізняє з поміж усіх

очевидно те, що головним героєм на цей раз є художник. Саме в цій роботі Кінг дуже багато написав про мистецтво. Звичайно, оповідачем там є Едгар, а отже слова про мистецтво належать йому. Але критики сміливо переносять ці погляди на самого автора, його бачення процесу творення як такого і його відповідь тим самим критикам. Можливо і є в цьому рація, адже оповідка знову ведеться від першої особи, а отже і автор, і читачі перебувають максимально залученими у всі переживання героя. Сам Кінг в одному з інтерв'ю 2008 року на питання ведучого про його власну творчість та чи з ним також траплялися дивні речі, котрі вплинули на це, відповідає: *«Not necessarily, but one of the things I wanted to say in the book was that creativity is a road out of pain, and misery, and unhappiness which is one of the reasons why I love the last book «Lisey's Story», because when I wrote it, I started to feel better»* [14].

Читаючи цей роман, неможливо не помітити розсип схожостей з книжкою, написаною десять років тому: «Мішком кісток». І Едгар, і Майк, отримують травму, після чого їдуть в якесь інше місце, щоб почати процес одужання, ну і трошки потворити. Для обох мистецтво є наркотиком, а також інструментом, завдяки якому з ними спілкуються містичні сили. Обидва заводять там дружбу з кимось місцевим і їхні власні травми щільно переплітаються з травмами інших. У обох місце, в яке вони приїхали одужувати, виявляється «надлишковим простором», що незбагненим чином прикликав їх до себе. І Едгар, і Майк переживають ще одну втрату, повторну травматизацію, після якої вступають у фінальну боротьбу з темною силою – в обох романах вона втілена в жіночих образах, що для вбивства використовують воду. Після перемоги над нею, а вона полягає у знищенні такого собі символу темної сили (кісток або фарфорової ляльки), роблять свої останні творчі спроби і відкладають свій мистецький інструмент у глибоку шухляду. Тож, хоч травми їхні принципово різні, і мистецтво в обох грає інакші ролі, однак спільного у структурі й художніх образах цих двох історій більш ніж достатньо.

Повернімося до травми. Головного героя – успішного бізнесмена за п'ятдесят – спіткає жахлива автокатастрофа, яка буквально розчавлює його праву руку, пошкоджує ногу, а також притискає голову. Тож наступні багато місяців після травми, це безкінечні години болю, крізь який проростає нова реальність і вона виглядає, м'яко кажучи, дуже похмуро. Як ми вже писали про «Мізері», це ще одна історія, в якій дуже багато фізичного болю. І так само, як з Полом Шелдоном, цей біль стає великою частиною психологічної травми Едгара. Однак, у цій ситуації контрударна травма голови призводить до пошкодження розуму та пам'яті.

Бессель ван дер Колк багато пише про те, що відбувається з зоною Брока, котра відповідає за мовлення, коли людина отримує психологічну травму, або ж переживає повернення у травматичний епізод свого життя. Образи, звуки, запахи мозок реєструє, але зона Брока не поспішає огорнути весь цей досвід мовою [33, 54]. Про цю зону згадано безпосередньо у творі, адже вона відіграє там дуже важливу роль, проте порушення мовлення є наслідком саме фізичної травми. Для Едгара предмети втрачають назви, а світ, можна сказати, стає досимволічним, як це буває у маленьких дітей. І це викликає у нього сильну лють, котра не піддається контролю.

Все це дуже схоже на ПТСР описані Герман та Ван дер Колком, однак всі ці симптоми важко назвати ознаками стресового розладу. Ними скоріше є його страх сідати в автомобілі, його надзвичайно яскрава й деталізована пам'ять про події, що раз у раз повертається до нього. Також наслідком психологічної травми можемо вважати те, що пісня, яку він слухав перед аварією, увійшла в його нове життя двома яскравими деталями. Перша: її співала жінка на ім'я Реба – саме так несвідомо він назвав свою ляльку, котра допомагала йому згадувати і контролювати лють. Можемо вважати це своєрідним повернення до моменту, коли ще нічого не сталося. Друга: у багатьох подальших ситуаціях, від яких віяло небезпекою, він згадував речення з цієї пісні: «*It was RED!*» [21, 6]. Червоний колір загалом домінує у появі всього лихого й містичного, що

з'явиться потім. Всі ці деталі схоже підпадають під визначення посттравматичного стресового розладу, однак втрата короткотермінової пам'яті, порушення мовлення та лють до них не належать. Вони є лише потужним поштовхом до подальших психологічних проблем. А ще передумовою, необхідною для потрапляння на острів та розвитку надзвичайних художніх талантів.

Як неодноразово вже згадано, велику роль у процесі психологічного одужання від травм відіграє близьке оточення. Едгару не надто з цим щастить, адже виявляється, його дружина не готова розуміти і терпіти його отруйну посттравматичну поведінку. Якщо між ними були проблеми до цього, то травми лише поглиблюють їх. Тож вона подає на розлучення. І знову, симптом стресового розладу проявляється у відчуженні Едгара, яке він відчуває стосовно неї. Їхній шлюб стає частиною попереднього життя, частиною того Едгара, якого більше не існує. Те, що вона вирішила порвати стосунки, викликає лише полегшення, адже тепер йому не доведеться вдавати якісь емоції. А від цього вже переходимо й до більш глобальних змін у Едгарі. Він відчуває, що вагома його частина померла в розчавленій машині, а за тим починає відчувати суїцидальні потяги. Герман пише, що травматичні події *«порушують віру жертви у природний та божественний порядок та кидають її у стан екзистенційної кризи»* [1, 93]. Це те, що вона називає «втратою зв'язку». Крім того, ці події порушили його тілесну цілісність, зробивши звичайне забезпечення власного існування важким та болісним процесом.

На щастя, люди, що займаються одужанням Едгара – фізіотерапевтка та психолог – зауважують ці ознаки пресуїцидальної депресії. Психолог дає йому дві дуже прості, але надзвичайно ефективні поради, котрі й дозволяють Едгарові закрити сторінку старого життя і вступити в нове. Перша: переїхати. А друга складалася з простого питання: що приносить тобі задоволення? Це питання і приводить Едгара до заняття, яке дає відчуття того, що він живий. Це слугує тим, що його психолог називає: *«Hedges against the night»* [21, 15], або як

це звучить у перекладі «огорожі проти ночі». Так і починається його подорож на острів Дума, а також починається його шлях художника. Ван дер Колк писав, що жоден діагноз не бере до уваги те, які незвичні таланти та творчі здібності пацієнт розвинув в собі для того, щоб вижити [33, 153]. А Герман говорить, що людина *«не може відновити відчуття сенсу життя лише зусиллям думки. <...> Вона повинна вирішити, що слід робити»* [1, 306-307.] Тож з такої дієвості і починається нова історія Едгара. І в ній чільне місце посідає саме творчість – вона стає дверима в теперішнє. Замість темряви та деперсоналізації – те, що дозволяє бути в моменті, відчувати смак життя і бути присутнім. А отже, починати одужувати.

Як і в «Мішку кісток», нове місце стає точкою перетину травм героя з травмами інших людей. І в обох історіях, місце грає неабияку роль у здійсненні реального травматичного бажання (у лаканівському сенсі). Острів Дума кличе до себе вже травмованих людей. Особливість зла, котре там оселилося, у тому, що воно діє крізь людей здатних малювати картини. І не просто картини, адже багато художників, що там були не мали особливого потягу до малювання. Зло починає діяти крізь тих митців, у яких була травмована зона Брока, травмована здатність називати й промовляти. Крім Едгара це ще одна людина – стара леді Елізабет, що живе на острові. Саме її історію з дитинства ми паралельному читаємо в невеликих окремих вставках, що супроводжують історію і називаються *«How to draw a picture?»*. Ми читаємо про втрату здатності говорити і «вмальовування» дитиною себе у цей світ: *«And does seeing cry out to saying, even in a damaged mind? A wounded brain? Oh, it must, it must»* [21, 26].

Замість того, щоб називати, вона малювала. Образна мова стала придатною для того, щоб розуміти світ, комунікувати з ним, але також вона є шляхом до відновлення здатності говорити словами. Крізь те саме «вмальовування» себе довелося проходити й Едгару, їхні досвіди якоюсь мірою дзеркальні. Пізніше він підсумує, що картини це не лише повернення здатності говорити, це спосіб пам'ятати.

Можемо сказати, що обов'язковою передумовою для здійснення поганого впливу Персе – так Едгар та Елізабет називають зло, що живе на острові – є тимчасово розірваний зв'язок з мовним, символічним сприйняттям світу. Це наче змушує навчитися говорити по іншому, прийняти нові символні координати, почати розуміти, про що «говорять мушлі». Це дозволяє налаштувати новий зв'язок, відчутти бажання, що приходить від нової Іншої. І її власне бажання, що промовляє крізь художника, робить його мистецтво не просто зображувальним, а перформативним. Ці картини діють, вносять реальні зміни у хід речей. Наприклад, за допомогою них стає можливим вбити когось, не намалювавши йому рота і носа для дихання. Або ж картина з зображенням злого корабля Персе, проникає у свідомість власника і змушує його до чогось. Картина перетворюється на Річ, що промовляє та діє, здійснює бажання древнього злого божества у червоній хламиді.

Древнє божество, як це загалом буває у схожих історіях, промовляє крізь людські травми, з'являється на місці ампутованої руки, заповнює собою ту порожнечу, що з'являється після травматичної втрати самості. Основне, що допомагає опиратися божеству й відновити рівновагу, це зв'язок з іншими людьми, маленькі образи прив'язаності. В тому ж інтерв'ю з Кінгом, про яке ми згадували на початку, він говорив, як йому подобається той взаємозв'язок, що виник між Едгаром та Ваєрманом – його новим острівним другом. Це ще один страшенно травмований чоловік, який є опорою і для Елізабет, і для Едгара. Саме він є рятівним колесом розуміння та проникливості, він той, хто сипле вдалимими фразами та різними цитатами, і хто напрочуд добре товаришує з мовленням. Його голос з'являється в романі значно раніше за нього самого, адже щоб розповісти цю історію Едгар-оповідач постійно користується його цитатами. Ваєрман це той хто говорить і пам'ятає, тим самим компенсує прогалини своїх двох забудькуватих, однак талановитих друзів. Як завжди, міцні взаємостосунки рятують у найскрутніших ситуаціях. Цей наратив дуже часто зустрічається у Кінга, і не менш часто про це пишуть у книжках про видужання від травми.

Повернемося до картин, Персе і лаканівського способу подивитися на це. По перше, як ми сказали, острів Дума є «надлишковим простором», на якому травма отримує можливість промовляти особливим мистецько-магічним чином. Едгар одразу відчуває неймовірне бажання малювати. Всі деталі цього острова підштовхують його до цього. А бажання малювати одразу щільно переплітається з фантомною сверблячкою в ампутованій кінцівці. Він відчуває, що з ним відбуваються зміни, і хоч не зовсім їх розуміє, однак вони видаються йому «диявольськи приємними».

Перформативність мистецтва на острові набирає ще більшої сили. Наприклад, намальовані маленькою Елізабет одоробла та жаби оживають там і можуть існувати навіть після смерті самої художниці. Намальовані нею страхи матеріалізуються, починають жити своїм життям та навіть відрощують зуби.

Славой Жижек пояснює лаканівське поняття «точки зшивання», як денатуралізацію звичного, після чого воно набуває моторошного та загрозливого вигляду [2, 155]. У такий спосіб щось цілком звичайне – наприклад чапля – може стати Річчю. Формальна зміна звичного створює нову «ауру неспокою». Наприклад, Елізабет малює чаплю перевернутою. І хоча спершу це здається простим формальним експериментом, зрештою ця чапля стає очима Персе. Вона літає, стежить та вселяє тривогу. Лаканівська Річ якраз і чарує тим, що вона відповідає поглядом на погляд. Але чари діють лише доти, доки споглядач не знає, що на нього дивляться у відповідь. Коли Едгар здогадується, що таким чином Персе стежить, чаплю можливо й пристрелити.

Те саме стосується й картин Едгара. На перший погляд він малює флоридські заходи сонця – річ настільки тривіальна, що далі нікуди. Однак те, як він їх малює і які деталі додає, робить ці картини особливими. Це можуть бути тенісні м'ячі у морі, або мозок, що плаває на хвилях. Ці деталі «випирають», вони роблять зі звичайної картини Річ, що зворушує, тривожить, а деяких навіть лякає. Як пише Жижек: *«...функція зачарування власне й полягає в тому, щоб нас засліпити, приховати від нас той факт, що інший вже*

дивиться на нас» [2, 200]. Сам Едгар відчуває, що від деяких картин – переважно від тих, на яких зображений корабель – віє небезпекою. Саме крізь ці роботи він починає розуміти, що має справу не лише з власним талантом та зі здійсненням власного бажання. Крізь його картину намагається оприявнитися щось інше, щось справді жахливе. Можливо це реальне травматичне ядро його бажання схопити правду, навіть якщо вона страшна? Чи можливо ці картини і, власне, цей корабель є об'єктом потягу – зафіксованим в одній точці втіленням насолоди? Якщо здійсненню бажання ще можна якось опиратися, однак опиратися потягу стає майже неможливо. Ні Елізабет, ні Едгар не в силі цього зробити. Аналізуючи сприйняття його картин іншими, Едгар-оповідач каже: «...that what they were looking at had come from a place beyond talent. The feeling those Duma pictures conveyed was horror, barely held in check. Horror waiting to happen. Inbound on rotted sails» [21, 194].

Чим більше Едгар працює, чим більше він занурюється у перформативність власних картин, тим більше привертає увагу того лихого реального, що чекає можливості прорвати символічний порядок. Розірваний контакт з мовленням здається дуже зручним підготовленим ґрунтом для того, щоб створити медіума готового до оприявнення символічного порядку іншого древнього бога. Адже існує лише те, що символізоване [2, 235]. Символізація Персе відбувається не крізь мову – хоча Едгар відчуває потребу називати свої картини, наче це надає їм сили – а через образ, зображення. Водночас ці малюнки не є символізованими у звичайному – мовленнєвому – сенсі, а отже мають свій магічний вплив, аж поки Едгар не усвідомлює, що насправді вони займають місце Речі. Аж поки Елізабет не вигукує: «*For Christ's sake, don't you see what you've painted?*» [21, 306]. Тоді він нарешті помічає мертві обличчя у воді під кораблем.

Те, що Персе опирається символізації у звичному розуміння свідчить і подальший її опис. Хоч ми приблизно уявляємо як вона виглядає, однак її обличчя описується як щось поза людським розумінням. І власне, коли вона

повністю з'являється, то постає як об'єкт незбагненого потягу, якому майже неможливо опиратися. «*You will want to, but you mustn't*», – казала Елізабет [21, 469].

Попри те, що Едгарові вдається це зупинити, однак йому не вдається вберегтися від нових травматичних втрат. Його отруйні картини з кораблем розходяться людьми, найжахливіша потрапляє до його улюбленої доньки і та помирає. Тож, йому доведеться пройти крізь важкі відчуття втрати й провини за це. Він розуміє, що не в силах контролювати свої художні здібності. І хоч, малюючи, він відчуває себе цілісним, однак вирішує покинути це заняття. Як він розповідає у восьмій частині «*How to draw a picture?*»: для художника правда – це все. Інколи правда виходить з-під контролю. Інколи правда може мати дуже високу ціну. Ці окремі частини, що розповідають про мистецтво, говорять нам про те, від чого в подальшому відмовився сам Едгар: треба творити, як би боляче не було. Не зупинятися, навіть якщо попереду чекають жахіття. Едгарове жахіття вийшло за межі картини, а тому він вирішує припинити. Едгар-оповідач лінійно та відверто розповідає нам власну історію, наснажуючи її не лише подіями, а й власною рефлексією щодо них. Це є ознакою того, що він перетворив свій травматичний досвід на складову власної особистості, інтегрував все це у лінійність власної пам'яті. І при цьому, хоч художня кар'єра лишається для нього позаду, він лишає окрему доріжку для тих, хто готовий йти цим шляхом далі.

Висновки

В теоретичному розділі цієї роботи ми визначили, що таке травма у своєму психологічному вияві, включно з визначенням її у науковій психіатричній літературі та подальшими дискусіями, щодо різновидів травми та їх класифікації. Також ми дослідити історію та еволюцію цього поняття в науковому колі, звернули уваги на зв'язок досліджень травми та літератури, розглянули різні підходи до розуміння травми з точки зору психоаналізу та виділили ті наукові роботи, які створили базу для аналізу романів, що є об'єктом цього дослідження.

У двох практичних розділах ми зосередились на деталях травматичного досвіду у персонажів митців, охарактеризували особливості їхньої травми, проаналізували витoki та прояви подальших травматичних симптомів, що виявляють себе у їхньому повсякденному житті, роботі, взаємостосунках з іншими людьми та у зіткненні з надприродними явищами. Окрему увагу ми зосередили на впливі травматичного досвіду на процес та результат творчості митців.

Отож, у першому аналізованому нами романі – «Сяйво» – ми з'ясували звідки бере витoki руйнівна поведінка Джека, яка причина його хворобливих симптомів та як сам готель скористався його роздвоєною самістю для досягнення власних цілей. Відсутня здорова модель взаємостосунків з дитинства, батькова агресія і матерна пасивність залишили глибокий слід на його особистості та призвела до його подальших проблем з норовом, алкоголем та сім'єю. «Оверлук» запропонував йому нову ілюзію влади, а також саботував його амбіції як письменника, а неспроможність говорити про свої проблем та переживання не залишили йому можливості справитися з травмою та досягти внутрішньої цілісності.

В аналізі роману «Історія Лізі» ми простежили за тим, як саме стосунки, що ґрунтуються на любові та підтримці, створюють опертя для подальшого здорового взаємозв'язку з іншими, попри всі жахливі події дитинства. Ми дослідили здатність Скота впоратися з травмою, завдяки містичній системі

значень, що пояснюють події, а також завдяки доступу до озера міфів та слів, що дарує йому зцілення. Проаналізували травматичне проривання символічного простору містичним реальним, страх бути поглинутим цим реальним та способи віднайти рівновагу. Крім того, ми визначили місце пригадування травматичного події, як важливої частини на шляху до пошуків цієї рівноваги.

У романі «Мізері» ми дослідили еволюцію свідомості Пола, що перебуває в полоні божевільної серійної вбивці, і ті глибокі зміни в його особистості, що відбуваються у неволі. Визначили місце сорому й страху у цьому досвіді та їхнього впливу на самосприйняття і відчуття тотального підкорення злочинницею. Простежили здатність свідомості до трансформації у ворожому середовищі, зміну способу мислити та сприймати смерть. Також, ми зосередились на роздвоєнні його самості та здатності здорової її частини до самозбереження. Особливе місце у нашому аналізі відведене творчим спроможностям Пола та специфіці писання в неволі, а також здатності творчості повернути поневоленому відчуття контролю.

У дослідженні роману «Мішок кісток» ми проаналізували роль простору пам'яті та здатності його до промовляння власної травми. Звернули увагу на численні посттравматичні симптоми, що спіткали Майка після смерті його дружини, серед яких і потужний письменницький блок. Як і в попередніх романах, ми окреслили важливість ролі взаємостосунків, під час переживання ПТСР, їхню здатність створювати якір у теперішньому та вберегти від зацикленості на подіях минулого. Простежили роль колективної пам'яті про події та можливостей травми до повторення у «надлишковому просторі».

У романі «Острів Дума» ми також визначили основні ознаки посттравматичного розладу та з'ясували шляхи до повернення Едгаром здатності говорити та жити в теперішньому. Дослідили роль зображувального мистецтва у вимовлянні травми та його здатності створити мову для того, що повинне лишатися несимволізованим. Ми також з'ясували роль «надлишкового

простору» як місця здійснення реальних бажань та здатність Речі чарувати, задля маскуванню небезпеки, що стоїть за нею. Як і в попередніх романах, ми звернули увагу на роль взаємостосунків та перетин травм героя з травмами інших персонажів цієї історії.

Отож, ми дослідили всі варіанти травми пов'язані з митцями у п'яти романах Стівена Кінга, охарактеризували кожен досвід та його подальші наслідки для життя персонажа, а також відшукали можливі взаємозв'язки між травмою та творчістю. У подальшій перспективі кожному роману можна було б приділити окрему увагу, зосередившись на конкретних аспектах травми. Також можна було детальніше дослідити роль озера міфів та слів у романах Стівена Кінга, або ж дослідити простір пам'яті та його здатності до промовляння травматичної правди. Особливо цікавим нам здається лаканівський погляд на творчість Кінга: пошуки проявлення Речі, місце Іншого, або ж аналіз «надлишкових просторів» та їх особливостей у прозі письменника.

Список використаних джерел

1. Герман Дж. Психологічна травма та шлях до видужання. Наслідки насильства – від знущання в сім'ї до політичного терору / Джудіт Герман; пер. з англ. О.Лизак, О.Наконечна, О.Шлапак – Львів: Видавництво старого лева, 2021. – 424 с.
2. Жижек С. Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру / Славој Жижек; пер. з англ. П. Швед – Київ: Комубук, 2018. – 320 с.
3. Кінг С. Про письменство / Стівен Кінг; пер. з англ. Д. Шостак – Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2017. – 272 с.
4. Семків Р. Уроки короля жахів: як писати горор? – Київ: Пабулум, 2020. – 184 с.
5. Фройд З. По той бік принципу задоволення. Я і воно / Зигмунд Фройд; пер. з нім. Н.Іванова – Київ: Андронум, 2021. – 84 с.
6. Apple TV+. Lisey's Story — Stephen King: In His Own Words [Video]. 2021, May 26. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=hV49iw3uzs&list=LL&index=12&t=44s&ab_channel=AppleTV
7. Breuer. J, Freud S. Studies on Hysteria. New York: Basic Books, 1957. – 335 p.
8. Bruhm, S. The Contemporary Gothic: Why We Need It. The Cambridge Companion to Gothic Fiction, 2002. – 259-276 pp.
9. Caruth, C. Trauma: Explorations in memory. Johns Hopkins Univ. Press, 1995. – 277 p.

10. Caruth, C. *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press, 2016. – 208 p.
11. Charcot, J.M. Richer, P. *Les demoniaques dans l'art*. Paris: Macula, 1984. – 211 p.
12. Douglas, K. *Your Legs Must Be Singing Grand Opera: Masculinity, Masochism, and Stephen King's Misery*. *American Imago*, 59 (1), 2002. – 53-71 pp.
13. Folio, J. *Exposing traumas in Stephen King's The Shining and Doctor Sleep*. *International journal of humanities and social sciences*, 2, 2016. – 328-341 pp.
14. Fox News. *The King of Horror: Stephen King's Duma Key* [Video]. 2008. You Tube https://www.youtube.com/watch?v=BXRuWxmKtC&ab_channel=moviewatcheralaska
15. Freud, S, McLintock, D, Haughton, H. *The uncanny*. New York: Penguin Books, 2003. – 240 p.
16. Hartman, G. *Trauma within the limits of literature*. *European Journal of English Studies*, 7(3), 2003. – 257–274 p.
17. Jameson, F. *Signatures of the Visible*. New York, 1992. – 264 p.
18. Janet, P. *L'automatisme psychologique*. Paris: Felix Alcan, 1889. – 496 p.
19. King, S. *Bag of Bones*. New York: Simon and Shuster, 1998. – 752 p. Accessed 24.06.2022. <<https://www.student.unsw.edu.au/how-do-i-cite-electronic-sources>>
20. King, S. *Danse Macabre*. New York: Everest House, 1981. – 400 p.
21. King, S. *Duma Key*. New York: Scribner, 2008. – 611 p.
22. King, S. *Lisey's Story*. New York: Scribner, 2006. – 528 p.
23. King, S. *Misery*. New York: Berkley, 1998. – 352 p.

24. King, S. Stephen King on Why 'Lisey's Story' Was One He Had to Adapt Himself. [Interview of Stephen King]. Conducted by Erik Piepenburg. New York Times, accessed 6 June 2021 <https://www.nytimes.com/2021/06/03/arts/television/liseys-story-stephen-king-apple.html>

25. King, S. *The Shining*. New York: Doubleday, 2008. – 464 p.

26. Library Lowdown. An Evening with Stephen King [Video] 1983, April 22. You Tube https://www.youtube.com/watch?v=qG5GLIWZof4&ab_channel=LowellSun

27. Magistrale, T. *Discovering Stephen King's The shining : essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. Wildside Press, 1998. – 144 p.

28. Napier, W. *The Haunted House of Memory in the Fiction of Stephen King*. Amsterdam, University Press, 2007. – 311 p.

29. Palko, A. J. *Charting Habitus: Stephen King, the Author-Protagonist and the Field of Literary Production*. [Phd thesis, Department of English Studies University of Stirling], 2009. – 242 p.

30. Rose, C. *Charlie Rose conversation with Stephen King*. [Video] 1998, September 23. <https://charlierose.com/videos/15107>

31. Schroeder, N. Stephen King's Misery: Freudian Sexual Symbolism and the battle of the Sexes. *The Journal of Popular Culture*, 30 (2), 1996. – 137-148 pp.

32. Spitzer, R. L., & W., W. J. B. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders: Dsm-3*. American Psychiatric Association, 1981. – 494 p.

33. Van der Kolk, B. *The body keeps the score: Mind, brain and body in the transformation of trauma*. Penguin Books, 2015. – 464 p.

