

**УНІВЕРСИТЕТ імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ**  
**КАФЕДРА ЄВРОПЕЙСЬКИХ І СХІДНИХ МОВ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

Робота допущена до захисту  
Зав. кафедри  
Зінукова Наталія Вікторівна  
Д. пед. н., професор

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

магістра

**ФАУСТІВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ В ЖАНРІ  
ПОСТАПОКАЛІПСИСА: РОМАН СТІВЕНА КІНГА  
«ПРОТИСТОЯННЯ»**

Здобувача:  
Щербакової Світлани Русланівни  
ОПП «Мова та література  
(англійська). Медіакомунікація у  
міжнародних відносинах»  
Спеціальність 035 Філологія  
Керівник кваліфікаційної роботи:  
Степанова А. А.  
доктор філологічних наук, професор



**Дніпро  
2024**

**УНІВЕРСИТЕТ імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ  
КАФЕДРА ЄВРОПЕЙСЬКИХ І СХІДНИХ МОВ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

**ЗАТВЕРДЖУЮ:**













Зав. кафедри Зінукова Н.В.  
д. пед. наук, професор  
« 04 » вересня 2023 р.

**ЗАВДАННЯ**

**на кваліфікаційну роботу  
здобувачу денної форми навчання  
освітнього ступеня «магістр» ОПШ «Мова та література (англійська).  
Медіакомунікація у міжнародних відносинах» спеціальності  
035 Філологія  
Сокол Інні Володимирівні**

**Тема кваліфікаційної роботи:** Фаустівський інтертекст в жанрі постапокаліпсиса: роман Стівена Кінга «Протистояння»

**Керівник кваліфікаційної роботи:** Степанова А. А. доктор філологічних наук, професор

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Термін виконання етапів роботи		Підписи
		за планом	фактично	
1	Закріплення керівника кваліфікаційної роботи	04.09.2023	04.09.2023	
2	Вибір та обговорення теми кваліфікаційної роботи	04.09. 2023	04.09. 2023	
3	Остаточне затвердження теми кваліфікаційної роботи	24.10. 2023	24.10. 2023	
4	Одержання завдання на кваліфікаційну роботу у наукового керівника	04.09. 2023	04.09. 2023	
5	Складання бібліографії та вивчення літературних джерел	18.09. 2023	18.09. 2023	
6	Виконання першого розділу	25.10. 2023	25.10. 2023	
7	Виконання другого розділу	30.11. 2023	30.11. 2023	
8	Виконання третього розділу	15.12. 2023	15.12. 2023	
9	Оформлення висновків і рекомендацій	30.12. 2023	30.12. 2023	
10	Оформлення роботи, одержання відзиву	08.01.2024	08.01.2024	
11	Попередній захист кваліфікаційної роботи	20.12.2023	20.12.2023	
12	Захист кваліфікаційної роботи	14-16.01. 2024	14-16.01.2024	

Дата видачі завдання «04» вересня 2023 р.

Здобувач \_\_\_\_\_

Керівник кваліфікаційної роботи \_\_\_\_\_

Затверджено на засіданні кафедри

Протокол № 1 від 29 серпня 2023 р. Зав. кафедри

Н. В. Зінукова

## ВІДГУК КЕРІВНИКА

на кваліфікаційну роботу магістра за темою

Фаустівський інтертекст в жанрі постапокаліпсиса: роман Стівена Кінга  
«Протистояння»

здобувача 2 курсу

ОПП «Мова та література (англійська). Медіакомунікація у міжнародних відносинах»

**Щербакової Світлани Русланівни**

( *прізвище, ім'я та по батькові* )

### Оцінка окремих складових кваліфікаційної роботи:

1. **Оформлення роботи** (не більше 10 балів) - 10  
(відповідність оформлення кваліфікаційної роботи встановленим університетом вимогам: кількість сторінок; оформлення титульного листа, рисунків, таблиць, діаграм, посилань, списку літератури тощо)

2. **Своєчасність подання окремих елементів роботи керівнику**  
(кожний своєчасно поданий елемент дає по 5 балів, не більше 20 балів) - 20

3. **Теоретичний та аналітичний аспекти роботи** (не більше 25 балів) з них:

- **Структура та логічність побудови роботи** - 5  
(відповідність змісту назви теми, наявність та зміст Вступу; виділення 3-4 глав, в кожній із яких – по 2-3 параграфи, наявність та зміст Висновків, логіка побудови роботи в цілому та в межах окремих розділів)

- **Фактичний матеріал** - 5  
(наявність фактичного матеріалу, в тому числі зібраного здобувачем за допомогою лінгвістичного аналізу)

- **Використання літературознавчих методів аналізу** - 5

- **Використання літератури** - 5  
(масштаби представлення в роботі сучасних досліджень даної проблематики, критичність аналізу публікацій та підходів, представлених в літературі та інших інформаційних джерелах )

- **Повнота та деталізація** (ступінь повноти та деталізації при розкритті основних аспектів теми роботи ) **5**

**4. Практична реалізація результатів дослідження** (не більше 20 балів) - 20

(наявність та ступінь обґрунтованості рекомендацій та пропозицій, викладених в роботі та відбиваючих власний погляд студента)

**5. Оцінка попереднього захисту** (не більше 25 балів) **25**

Додаткові думки та загальний висновок керівника

*Кваліфікаційна робота Щербакової С.Р. виконана на високому науковому рівні, цілком відповідає встановленим вимогам і може бути допущена до захисту*

Загальна оцінка (не більше 100 балів) **100 балів (Відмінно) А**

Дата оформлення відгуку 05 січня 2024 р.

**КЕРІВНИК**

**кваліфікаційної роботи**

Степанова А.А.

доктор філол. наук, проф.

---

---

(П.І.Б. керівника,  
вчений ступінь,  
наукове звання)



( підпис )

## АНОТАЦІЯ

### **Щербакова С.Р. Фаустівський інтертекст в жанрі постапокаліпсиса: роман Стівена Кінга «Протистояння»**

Дана робота присвячена дослідженню фаустівського інтертексту та фаустівського архетипу в романі Стівена Кінга «Протистояння». Було встановлено як проявляється фаустівський інтертекст у рамках постапокаліпсиса і виявлено, що постапокаліпсис, як жанр літератури та дія в творі є віддзеркаленням фаустівського мотиву.

На практичному матеріалі було встановлено, що автор використовує Апокаліпсис та Постапокаліпсис для психологічного дослідження вчинків людей у надзвичайній ситуації. Було досліджено оригінальний текст на наявність фаустівської ідеї та фаустівського архетипу у рамках сюжетного розвитку роману. Кожний фаустівський мотив і архетип було детально проаналізовано, була встановлена повна їх відповідність авторській ідеї.

Було досліджено актуальність теми фаустівського мотиву та архетипу у літературознавстві. Особливу увагу було приділено сприйняттю творчості Стівена Кінга критиками і літературознавцями з огляду її неоднозначності.

Теорія фаустівського мотиву, ідеї та архетипу була розроблена такими літературознавцями, письменниками так дослідниками, як Марло К., Гете Й., Лессінг Г., Шпенглер О. та інші митці, які зверталися до цієї теми.

Робота складається зі вступу, 3 розділів, висновків та списку використаних джерел. Обсяг роботи складає 105 сторінок.

**Ключові слова:** Фауст, фаустівський мотив, фаустівський архетип, фаустівський мотив, Апокаліпсис, постапокаліпсис, протистояння.

## SUMMARY

### **Shcherbakova S.R. Faustian intertextuality in the post-apocalyptic genre: “The Stand” by Stephen King**

This work is devoted to the study of Faustian intertextuality and Faustian archetype in Stephen King’s novel “The Stand”. The work detects the ways of Faustian intertextuality manifestation within the post-apocalypse as well as reveals that the post-apocalypse as a genre of literature and action in the novel is a reflection of the Faustian motif.

Based on practical material, it was found that the author uses Apocalypse and Postapocalypse for the psychological study of people’s actions in an extraordinary crisis. The original text was examined for the presence of the Faustian idea and the Faustian archetype within the plot development. Each Faustian motif and archetype were analyzed in detail, and their full compliance with the author’s idea was established.

The relevance of the Faustian motif and archetype in literary studies was investigated. Particular attention was paid to the perception of Stephen King's writings by critics and literary scholars in view of its ambiguity.

The theory of the Faustian motif, idea as well as an archetype was developed by such literary critics, writers, and researchers as Marlowe C., Goethe J., Lessing G., Spengler O., and other writers and scientists who referred to this topic.

The study consists of an introduction, 3 chapters, conclusions as well as a bibliography. The volume of the work is 105 pages.

**Keywords:** Faust, Faustian motif, Faustian archetype, Faustian intertextuality, Apocalypse, post-apocalypse, stand.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	8
<b>РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ СТІВЕНА КІНГА: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	12
1.1. Творчість Стівена Кінга у дзеркалі сучасного літературознавства та літературної критики.....	12
1.2. Творчість Стівена Кінга в контексті сучасної літератури США ....	19
1.3. Специфіка ідіостилю письменника.....	29
<b>РОЗДІЛ 2. ФАУСТІВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ФЕНОМЕН</b> .....	38
2.1. Від фаустівського міфу до фаустівського інтертексту: трансформації образу Фауста у світовій літературі.....	38
2.2. Естетика фаустівського архетипу .....	46
2.3. Фаустівська людина в концепції Освальда Шпенглера.....	54
<b>РОЗДІЛ 3. ЕСТЕТИКА ФАУСТІВСЬКОГО ІНТЕРТЕКСТУ В РОМАНІ «ПРОТИСТОЯННЯ»</b> .....	61
3.1. Змістовні аспекти роману: поетика заголовку та ідея твору.....	61
3.2. Своєрідність осмислення фаустівського архетипу в романі.....	69
3.3. Тема апокаліпсису в контексті фаустівської ідеї .....	80
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	85
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	90

## ВСТУП

В сучасному світі, переповненому різноманітними технологічними доробками, масмедіа та соціальними мережами, художній літературі іноді важко знайти своє місце, бо увага потенційних читачів здебільшого направлена не на пірнання у естетичні, глибокі води літературних творів, а на гонитву за інтернет-трендами, побудову власного бізнесу, самовдосконалення або просто бездумне гортання стрічки соцмережі. Якщо ж у їх руки і потрапляє якась книга, то здебільшого її не можна назвати визначним творчим доробком, бо людина сучасності занадто втомлена для того, аби після важких буднів при розгортанні книги думати про вічні образи, художні деталі, архетип героя, підтексти, інтертексти, літературні концепції тощо. Пересічні читачі обирають художні твори (здебільшого сучасні), які не майорять глибинними сенсами, підтверджуючи думку Гарольда Блума про «виродження інтелектуального читача».

На фоні такої проблеми у письменників, критиків та літературознавців виникає питання як зарадити цьому літературному процесу, що веде світ в епоху правління пост-людини та заходу культури.

Окремо можна виділити проблему існування якісної сучасної літератури, яка б не тільки вела читача у пригодницький, трагічний, фантастичний, драматичний світ, але й ставила перед ним питання, які б могли допомогти пізнати себе, суспільство, навколишній світ, зрозуміти місце та образ людини в ньому.

Одним з сучасних авторів, який може не лише задовольнити потребу читача в переживанні нових емоцій та пірнанням у вигаданий (або напів-реальний) завдяки читанню, але й змусити задуматись над власним життям та проблемами соціуму є Стівен Кінг. Не дивлячись на неоднозначність думки критиків, серед яких можна виділити Г. Блума, Ш. Расселл, Г. Стренгелл, П. Струба, Р. Семківа, його твори приваблюють читачів своїм сюжетним наповненням, однак, через багатозначність, багат шаровість сенсів та подій,

що здебільшого розгортаються у звичному для читачів середовищі, ще й змушують задуматись та по-іншому поглянути на навколишній світ.

Окрім цього, на фоні соціокультурних та екологічних тривог, які можуть привести людство до гибелі, іноді людям необхідно знайти вихід власним страхам та роздумам, для чого на допомогу їм приходять постапокаліптичні романи, де представлені найрізноманітніші сценарії гибелі людства. Цю проблему розглядали ряд науковців, серед яких:

В епоху самотньої людини, яка бере свій початок ще з першої половини ХХ століття, як ніколи раніше людям потрібен якийсь орієнтир, образ (або навіть низка образів), що міг би резонувати з їх власним світосприйняттям та невтішними тенденціями сучасності, на роль якого підходить образ Фауста та фаустівської людини з її концепціями. Серед науковців, які досліджували образ фаустівської людини були О. Шпенглер, В. Кругликов, Н. Бердяєв, Ф. Степун, Я. Букшман, Ю. Боргош тощо.

В сучасному літературознавстві та культурології серед літературознавців широко вивчається явище інтертекстуальності, яке відкриває безмежні можливості для аналізу та інтерпретації художніх творів. Особливо це стосується використання фаустівського інтертексту у жанрі постапокаліпсису, який в сучасній літературі відіграє важливу роль у відображенні глибинних аспектів людської природи та світу. Проте питання використання фаустівського інтертексту в постапокаліптичних романах, зокрема у творі Стівена Кінга «Протистояння», залишається недослідженим в науковому просторі.

**Актуальність** обраної теми наукової роботи визначається зростаючою потребою людства побачити знайомий, зрозумілий образ, який вони можуть приміряти на себе, в режимі виживання в постапокаліптичному світі, а також потребою літературознавців дослідити концепцію фаустівського архетипу в романі Стівена Кінга «Протистояння».

**Об'єктом дослідження** ми обрали роман Стівена Кінга «Протистояння».

**Предметом дослідження** є специфіка використання фаустівського інтертексту у створенні постапокаліптичної реальності.

**Метою** дипломної роботи є виявлення, опис та аналіз особливостей використання фаустівського інтертексту та архетипу в романі Стівена Кінга «Протистояння» для розкриття глибинного символізму та його впливу на структуру та зміст твору.

**Завданням** є ретельний аналіз тексту роману, ідентифікація фаустівських елементів та визначення їхньої ролі в творчому задумі Стівена Кінга.

**Наукова новизна** дослідження полягає у системному підході до аналізу фаустівського інтертексту у постапокаліптичному контексті та розширенню взаємодії класичних мотивів із сучасними жанрами.

**Теоретичне значення** дослідження визначається розширенням та узагальненням теоретичних знань інтертекстуального аналізу, зокрема в контексті постапокаліптичного роману.

**Практичне значення** дослідження полягає в можливості застосування отриманих результатів, викладанні, аналізі сучасної літератури та будова нових засад для подальшого вивчення та розвитку фаустівського інтертексту в сучасних творах.

**Методологія дослідження** базується на комплексному використанні літературознавчого, культурологічного та загальнонаукового підходів, що включають детальний літературний, контекстуальний, інтертекстуальний аналіз та синтез літературних засобів, використаних для передачі фаустівського інтертексту у романі Стівена Кінга.

**Апробація результатів** передбачає відгук наукового керівника, 1-2 рецензії провідних вчених УАН або інших навчальних та наукових закладів, а також попередній та встановлений розкладом захист дипломної роботи англійською мовою на закритому засіданні.

**Кількість використаних джерел:** 101

У відповідності до поставлених мети та конкретних завдань дослідження, визначено **структуру роботи**. Вона складається зі вступу, трьох розділів (двох аналітичних та одному практичному), висновків та списку використаних джерел.

У **вступі** описується проблема та ступінь її досліджуваності, дається визначення теми, об'єкту та предмету, розкривається актуальність, ставляться мета, завдання роботи, визначаються методи та прийоми дослідження, його практичне та теоретичне значення.

У **першому розділі** розглядаються творчість Стівена Кінга в контексті сучасного літературознавства, літератури США та специфіка його ідиостилю.

У **другому розділі** розглядаються теоретичні дослідження походження фаустівського інтертексту, естетика фаустівського архетипу та образ фаустівської людини в концепції Освальда Шпенглера.

У **третьому розділі** на практиці розглядаються змістовні аспекти роману, а саме поетика заголовку та ідея твору, своєрідність жанру наукової фактистики на прикладі постапокаліптичного роману у творчості Стівена Кінга, своєрідність осмислення фаустівського архетипу в романі, а також тема апокаліпсису в контексті фаустівської ідеї

У **висновках** підводиться підсумок проведеного дослідження.

У **списку використаних джерел** подаються джерела, на основі яких було здійснене дослідження.

## РОЗДІЛ 1

### ТВОРЧИСТЬ СТВЕНА КІНГА: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Творчість Стівена Кінга у дзеркалі сучасного літературознавства та літературної критики

Стівен Кінг – один із найпопулярніших та найплідніших письменників останніх століть, чії твори швидко стають бестселерами, і на основі яких створено чимало культових фільмів, які увійшли в історію кінематографа як безсмертна класика. Його книжки залучають широку читацьку аудиторію, але у цьому пункті розділу я пропоную розглянути творчість Стівена Кінга під призмою сучасного літературознавства та літературної критики, тим самим досліджуючи актуальність моєї дипломної роботи.

Історія американського книжкового ринку налічує безліч випадків коли невідомий письменник на початку кар'єри досягав комерційного успіху, а потім, вичерпавши себе, швидко зникав з поля зору. Такого перебігу подій чекали і від творчості Стівена Кінга, автора низького, але популярного серед пересічних читачів жанру горору. Всупереч всім очікуванням його кар'єра розвивалася доволі легко та стрімко, а твори вже кілька десятирічь поспіль займають перші місця у списках бестселерів та виграють нагороди на літературних конкурсах.

Саме через це деякі літературні критики, такі як Бернард Галлахер та Альгіс Будріс розглядають Стівена Кінга як феномен літератури. [78]

В американському журналі «Fantasy & Science Fiction», що спеціалізується на виданні «класики наукової фантастики» грудневий випуск 1990 року був частково присвячений Стівену Кінгу. У цьому випуску Альгіс Бурдіс пише розлогу статтю про Кінга, який, як запевняє критик «знаходиться поза межами критики, бо заробляє надто багато грошей, зробивши те, ще до

нього не міг зробити ніхто». [79, с. 46] Бурдіс висловлює ідею того, що Кінг, як письменник, не має власного стилю як такого, але це і є його характерною особливістю, бо, як зазначає критик, скоріш за все є чітко-продуманим ходом. Стиль його творів змінюється залежно від історії, сюжету, персонажів, тож це більше можна назвати загальною рисою, яка проступає в кожному творі, аніж чітко вираженим авторським стилем, який всі письменники шукають, аби їх читачі могли з легкістю відрізнити їх твори від інших.

Також критик пише, що Кінг, на його думку, винайшов свій власний жанр, який перетинається із жанром фентезі, але акцентується на горорі: «Rather, I think he had discovered his own genre...and while it overlaps fantasy a lot of the time, what matters is the horror». [79, с. 47] Не дивлячись на доволі високу оцінку творів письменника, Бурдіс надалі пише що попри значні досягнення, всередині Стівена Кінга замкнено одного з найкращих письменників нашого часу, від якого Кінгу довелося відмовитись на догоду заробітку грошей гігантського масштабу. Таким чином, як підмічає критик, Стівен Кінг зробив неймовірну річ, розширивши визначення того, ким він є як письменник, спантеличивши всіх критиків своєю подвійною натурою.

У своїй статті Альгіс Бурдіс визначає феномен Стівена Кінга, робить акцент на технічній стороні письменництва, аналізуючи підхід автора до ведення оповідки, а також на його здатності заволодіти увагою читачів, надаючи їм можливість повного занурення у вигаданий світ.

З такою точкою зору згоден і Майкл Р. Коллінс, автор декількох книг з оглядом творчості та феномену Стівена Кінга, серед яких є книги «The Stephen King phenomenon», «The many facets of Stephen King», в яких Коллінс розглядає різноманіття напрямлень творчості Кінга, посилаючись на Альгіса Бурдіса зокрема. [76, 77]

Невгасаючу популярність, залученість читачів та великі гонорари більшість літературних критиків сприймають не як ознаку якісного твору, що ладен задовольнити естетичні погляди читача, а скоріше як обізнаність автора у комерційних вимогах видавництва та гарне знання кон'юнктури ринка, саме

тому критики від самого початку з насторогою та прикрою ворожістю ставились до творів Кінга, вважаючи його творчість «масовою белетристикою».

Таке відношення до автора можна чітко побачити у дослідженнях Гарольда Блума американського літературного критика та культуролога, професора Єльського університету, якого називають «ймовірно найвідомішим літературним критиком в англomовному суспільстві». У своїй серії книг з критичним розумінням творів та письменників («Bloom's Modern Critical Interpretations Series»), Гарольд Блум присвятив один том Стівену Кінгу. [70]

У своїй праці він розглядає творчість Кінга під призмою низькоякісної послідовності класики жанру горору. Блум пише про Стівена Кінга як про соціологічне явище, яке є відображенням смерті Грамотного Читача («...*King will be remembered as a sociological phenomenon, an imagine of the death of the Literate Reader.*»), а також йому важко знайти естетичну гідність в творах письменника («*I cannot locate any aesthetic dignity in King's writing: his public could not sustain it, nor could he*»). [70, с. 2-6]

Хоча Блум і визнає обізнаність Кінга в психологічному аспекті, але не вважає його гідним майстром горору, який може принести щось нове та естетичне у цей жанр. У своєму порівнянні з класиками жанру жахів він посилається на Мері Шеллі, Едгара Алана По, Говарда Лавкрафта Ширлі Джексон тощо та відзначає що на відміну від них, Стівен Кінг не може створити новий безсмертний образ, як от образ Франкенштейна, або образ Графа Дракули, а також не вміє «побудувати кадр» так, аби читач міг повністю зануритися в книгу та особисто пройнятися жахом. Гарольд підкреслює компетентність Кінга у створенні переконливих образів страху, який викликає співчуття, бо автор постійно працює на контрастах між юнацькими цінностями та дорослою розбещеністю («*A perpetual contrast between youthful value and mature depravity enabled King to fashion a sequence of persuasive images of sympathetic horror*»), але не дивлячись на це розглядає Кінга лише як

посереднього письменника, що не дотягує до рівня класиків горору, називаючи його «письменником дешевих сенсаційних романів». [70, с. 3]

Не дивлячись на свою сенсаційність та поодинокі проскакування типових для масової (або жанрової) літератури прийомів, таких як мелодраматизм, інтрига, змазаність характерів, використання вульгаризмів тощо, твори Стівена Кінга не можна назвати «белетристикою». Звісно, вони розраховані на широку аудиторію завдяки простій, невишуканій мові, яка буде доступна будь кому, зрозумілим персонажам, з якими читачі можуть себе утотожнювати, але все ж є дещо більшим, ніж одноразові історії жахів.

На відміну від Гарольда Блума, більш сучасні критики, такі як Шерол Расселл, авторка декількох критичних наукових книжок, колишня професорка та спікерка відзначає новаторство Кінга та значний внесок у розвиток сучасного горору як жанру літератури. Він бачить можливості не тільки налякати читачів, але й поставити перед ними важливі соціальні питання, бути з читачами на рівних, зрозуміти їх та донести свої ідеї.

У книзі «Revisiting Stephen King: a critical companion» від 2004 року, Шерол Расселл пише: «Кінг вбачав страшні твори відповідною реакцією на тогочасність» («King also saw horror fiction as an appropriate response to the times»). Але зі зміною часів, творчість автора теж змінилася. Раніше його персонажами були переважно майже безстрашні, нерозсудливі діти, тепер він змінив напрям своєї творчості на більш старших, зрілих персонажів, які борються не тільки з монстрами, але й з помилками, які вони наробили протягом життя. З розвитком своєї творчості Стівен Кінг все частіше вдається до таких тем, як старіння, знуцання над дітьми, людські відносини, показуючи, що найстрашнішими монстрами є люди, а не вигадані істоти. [88]

Шерол Расселл підкреслює, що хоч автор здебільшого і асоціюється з жанром жахів, але все ж є письменником не одного жанру.

Гайді Стренгелл директорка Мовного Центру Університету Лапландії, погоджується із такою думкою. Вона присвятила творчості Стівена Кінга декілька книг, серед яких «Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary

Naturalism», а також частково торкалася його творчості у книзі «You Can't Kill the Goddess: Female Archetypes in Vonnegut, Irving, and King Stories». [95-96]

У своїх дослідженнях Гайді Стренгелл акцентувала увагу на психологічному аспекті творів Кінга, зокрема на його трактуванні гендеру, сексуальності, психічних розладів, аб'юзу, дорослішання, використанні готичних тропів та літературних архетипів.

Стівен Кінг спирається на традиції своєї американської літературної спадщини, а також на натуралізм, як літературний напрям, що зображує життя як воно є, без зайвих прикрашань та надмірних упущень. Автор не боїться описати реальний перебіг мало-приємних подій, бо таким чином робить своїх героїв більш людьми, реальними, що допомагає читачам стати ближче до них та повністю зануритися в атмосферу книги.

У книжці «Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism» Стренгелл, посилаючись на обізнаність автора у людській психології, показує як Кінг руйнує наші ілюзії безпеки та контролю: «Кінг відає своїх порядних і в основному добрих персонажів на милість байдужих сил, виживання залежить від їх моральної стійкості та відповідальності, яку вони можуть взяти на себе за своїх ближніх». [95]

Рокі Вуд у своїй книзі «Stephen King: a literary companion», як і до цього Альгіс Будріс, пише про те, що Стівена Кінг не автор жанру горору і його твори не відповідають жодному з існуючих літературних жанрів. Як видатний автор, він привнес багато нововведень у такі жанри як фентезі (створивши власний напів фентезійний світ з центром в циклі «Темна вежа»), детектив, містику, наукову фантастику та горор, але не послуговувався їх канонами для написання своїх робіт. Найбільше жахіття у творах Кінга сховано не у монстрах, а в людях, які знаходяться під значним впливом навколишнього середовища, алкоголю, обставин, закону, власних психологічних травм тощо. З цим твердженням згодна і низка інших критиків, редакторів письменників та літературних знавців, таких як Тоні Магістрейл, Пітер Страуб, Бернет Лін Боски та інші. [101]

Якщо подивитися на вітчизняну критику робіт Стівена Кінга, ми побачимо дещо схожу картину. У недавньому інтерв'ю з українським письменником, літературознавцем та критиком на ім'я Ростислав Семків підіймається питання творчості та унікальності робіт Стівена Кінга. Критик каже, що навіть старі роботи автора, такі як «Мертва зона» та «Протистояння» дуже актуальні, бо підіймають важливі соціальні питання, які постають перед людством і сьогодні. Ростислав каже що вищезгадані романи були незвичними в контексті робіт Кінга для наших співвітчизників, бо в Радянський простір на початку просочувалися лише оповідання жахів, які Радянський літературний світ засуджував за надмірне зловживання низької лексики, страхітливих образів та людської розбещеності. Критик розглядає письменника здебільшого під кутом жахів, говорячи, що Стівен Кінг – хороший автор, який знайшов себе у жанрі горору, але також експериментує, додаючи у свої твори й інші жанри, такі як фентезі, вестерн тощо.

В більш пізньому інтерв'ю, як в своїй книзі «Уроки короля жахів: Як писати горор?» Ростислав Семків розповідає про два підходи до розуміння страху: усвідомлений (страх реального, невідворотного) та неусвідомлений (страх, пов'язаний із потойбічним, чимсь, що не до кінця може охопити свідомість), обидва з яких Стівен Кінг обіграє в своїй творчості, послуговуючись власними страхами та намагаючись перебороти їх за допомогою письменництва, паралельно з цим ставлячи перед читачами нагальні питання про проблеми політики, релігії, людських взаємовідносин тощо. Окрім цього, як зазначає критик, твори письменника дають змогу краще зрозуміти історичне тло, а завдяки якісному та багатогранному опису навіть тих нюансів, що є неприйнятними для інших авторів, можна поглянути на звичайне життя американців, їх страхи та спосіб мислення починаючи ще з 50-их років, що є корисним для досліджень як історичних реалій, так і психології середньостатистичної американської людини будь якого віку. [22, 46-47]

Кандидат філологічних наук та доцент кафедри Черевченко Олександр Миколайович у своїй статті «Стильові доміанти роману Стівена Кінга

„Зелена миля“» також розглядає Стівена Кінга під призмою психологічності та філософії: «Більшість книг Стівена Кінга глибоко філософічні. Він не боїться писати про заборонені теми, як то смерть, руйнування, невідоме. Ламкість життя – одна з його улюблених тем. Кінг – єдиний сучасний письменник, який зумів поєднати вміння створювати страшні історії, які тримають читача у постійній напрузі, із тривалою історичною та літературною традицією. Всі його твори так чи так торкаються американської історії та культури. Письменник вкраплює у твори елементи несподіваності, пропонує читачеві зазирнути по той бік життя персонажів, побачити їхні темні приховані сторони». [62 с. 6] Деякі його твори, як зазначає автор статті взагалі «позбавлені метафізичної ексцентрики», натомість майже всі мають елементи «документальних вкраплень», щоб дати читачеві можливість відчувати реальність того, що відбувається на сторінках твору. С цією думкою згодні й інші критики, письменники та кандидати філологічних наук, такі як Чємоданов А. В., Бриних М. С., Шемякін А. М., Артамонов Г. А. тощо. [61, 8, 64, 2]

У своїй творчості Стівен Кінг зосереджується на глибокому занепокоєнні актуальними проблемами суспільства Америки. Його твори, які на перший погляд можуть здатися лише описами надприродних істот, та моральних уродів, насправді відображають життя і психологію людей.

Письменник активно досліджує соціальні та міжособистісні конфлікти, піднімає питання про людську природу та вплив на неї часу. Стівен Кінг розглядає явища та події, які виходять за межі звичайного розуміння, і використовує письменницьку творчість, щоб дослідити ці аспекти.

Як бачимо, більш сучасні критики та дослідники з усього світу розглядають та досліджують творчість Стівена Кінга саме у психологічному контексті, розуміючи що він не тільки майстер жахів, а ще й знавець людської психіки, активний соціальний діяч, який висвітлює важливі проблеми за допомогою своїх творів, і, зокрема філософ. Саме тому що фокус уваги з жахів змістився на психологічний та філософський аспекти, моя дослідницька

робота є актуальною, бо продовжує дослідження цих аспектів в старих творах письменника, розглядаючи, однак, ще недосліджений до цього роман «Протистояння».

## **1.2. Творчість Стівена Кінга в контексті сучасної літератури США**

Для того, аби зрозуміти яке місце займає творчість Стівена Кінга в сучасній літературі США, необхідно знати специфіку становлення жанру горору та особливості сучасної літератури.

Почнемо зі створення та становлення жанру горору, який довгий час не мав власних сталих рис, а лише функціонував на перетині кількох жанрів як стилістичний прийом для додавання страху у сюжетну лінію. З часом він знайшов вихід у жанрі готичного роману, який з'явився в середині XVIII століття. В цей час, за Джоном Кавелті, відбувався процес формування жанрової системи масової літератури, який проходив у дві хвили. Створення готичного роману припадає саме на період першої хвили, в той час як на період другої, в середині XIX століття, відбувається перехід горору від стилістичного прийому в окремий жанр, який остаточно формується лише на початку XX століття у творчості Говарда Лавкрафта. [56]

Література жахів знаходить відгук у читачів, тож багато авторів періоду XVIII–XIX століть застосовують елементи страху в своїй творчості, повністю вичерпуючи всі готичні образи, та перетворюючи їх на кліше. Згодом це призвело до зниження якості літератури, а такі жахи переставали лякати читачів, перетворюючись на знаки внутрішніх сцен та конфліктів.

Починаючи з XX століття жанр горору зі своїми готичними англійськими образами переміщується в Америку, література якої з XIX століття вже сприймалася суспільством самотньою, відокремленою від європейської. Так, у XX столітті горор, як жанр літератури стає «наріжною моделлю американської культури».

Якщо у готичному романі горор використовувався як стилістичний прийом для створення похмурої, містичної, часом ірраціональної атмосфери, страху, як психологічної потреби людини, то пізніше, з його виокремленням в жанр літератури, горор трансформується і застосовується для кращого розуміння когнітивного в людині. Тобто з розвитком жанру його метою було поглинути читача у містичний світ для контакту з невідомими силами, аби краще зрозуміти свої первісні страхи. Таким чином з часом жанр горору і містики перетворився з «низького» у, так званий, «високий жах», призваний не лише для того, аби налякати, але й розширити межі людського сприйняття.

Повертаючись до Стівена Кінга, у статті «Модифікація жанру горор» Трофименко Анастасія пише: «С. Кінг визначає “когнітивний страх” як такий, що виникає в уяві читача не внаслідок відрази, викликані фізіологічними подробицями убивства чи подібного, а через те, що відбувається за межами художнього простору та стає незрозумілим, таємничим для протагоніста та читача». Стівен Кінг, як послідовник Говарда Лавкрафта, фокусується на тому, аби змусити читача, який перебуває у фізичній безпеці, відчувати весь ряд психоемоційних переживань, які супроводжуються фізіологічними симптомами, такими як прискорення пульсу, дихання, підвищення артеріального тиску тощо, за допомогою опису психічного стану персонажів, створення саспенсу та нагнітання атмосфери. Окрім цього автор висвітлює глибокий психологічний портрет своїх персонажів. У його словах: «Справжній жах полягає не тільки в невідомому, але і в тому, що ховається всередині нас».

[56]

Кінг є майстром вплітання елементів американської культури в сюжет та розглядання актуальних соціальних та етичних питань у своїх творах. Завдяки тому, що у ХІХ столітті американська література стала самобутньою, в ній відслідковуються соціальні теми притаманні жителям США, починаючи від національної окремоті та расизму, закінчуючи ідеєю під назвою «американська мрія». Стівен Кінг у своїй творчості не тільки створює захоплюючі оповіді, а й висвітлює глибокі соціальні та етичні аспекти свого

часу, такі як соціальна нерівність, расизм, політичні турбуленції та інші аспекти людського життя, концентруючись на проблемах, притаманних саме американському суспільству. [73]

Як вже було зазначено у першому пункті цього розділу, письменник виступає в якості літературного феномену, по-перше як один з небагатьох письменників, який не тільки швидко придбав популярність, але й зміг втримати її протягом багатьох років, не виходячи з рейтингу найбільш популярних авторів XX та XXI століть протягом усієї кар'єри; по-друге, як письменник, багато творів якого успішно екранізовані та привертають увагу широкої аудиторії до його творчості та піднятих у ній проблем через кіно та телебачення. Його внесок у розвиток сучасної американської літератури не тільки багатоплановий, але й визнаний та шанований як серед читачів, так і серед фахівців літератури.

Покладаючи в основу своєї творчості не лише майстерність сюжетної конструкції, але і виваженість психологічного портрету персонажів, Кінг створює реалістичних та запам'ятовуваних героїв, які надихають читачів на глибокі роздуми. Черпаючи деякі образи та посиляючись на класичну літературу та Біблію зокрема, він використовує всім відомі літературні архетипи, вписуючись в культурний контекст і, тим самим, робить важливий внесок у сучасну американську літературу, відзначаючись унікальністю підходу до літературного мистецтва. Незалежно від того, чи розглядає автор загадкові явища або досліджує темні куточки людської психіки, він завжди залишає слід своєї унікальної манери та особистого підходу. Його літературна спадщина стала не тільки частиною культурної ідентичності США, а й міжнародно-визнаною, відображаючи глибокі аспекти людського існування.

Завдяки розвитку міжнародних відносин та доступності міграції, зараз, як ніколи розвивається мультикультуралізм та плюралізм, особливо в США, з його етнічним, національним та расовим різноманіттям.

У поняття плюралізму входить багатоскладність, полівекторність, поліваріантність сучасної літератури. Сучасні автори відмовляються

працювати в єдиному жанрі, єдиному напрямку, використовуючи, змішуючи декілька жанрів одночасно та експериментуючи зі стилем. Кордони між «низьким» та «високим» стилем розмиваються все більше і навіть елітарні письменники можуть додавати у свої твори елементи «низьких» жанрів. [75]

Як стверджував сам Стівен Кінг, «жах може перебувати всюди», тож він не обмежується лише жанром горору, йдучи в ногу з сучасними літературними тенденціями поліжанровості. Автор вписує елементи фентезі, наукової фантастики, готики у свої оповіді, даруючи читачам неймовірні світи і пригоди.

Поняття мультикультурності можна розглядати на основі специфіки розвитку та становлення американської культури в цілому, яка починалася з метафори «плавильний котел». Вона з'явилася ще в другій половині XVIII столітті завдяки французькому автору Де Кревкеру, та позначала змішання, «сплавлення» різних культур, національностей та етносу в єдину націю. Потім цю метафору використовував у своїх щоденниках Ральф Валдо Емерсон, а у 1908 році британський драматург Ізраель Зангвілл написав п'єсу, під назвою «Плавильний котел», суть якої полягала в злитті різних національностей для утворення нової, американської нації, після чого метафора отримала національний американський характер та увійшла в широкий ужиток.

Ідея «плавильного котла», мультикультурності використовувалась в літературі США ще на початку її становлення. Молоді автори намагалися знайти свою ідентичність, відокремитися від європейської культури, використовуючи та переосмислюючи стародавні міфи та класичні твори, вибудовуючи образ «американської людини» з нуля.

Якщо на початку становлення американської літератури автори намагалися сплавити культуру різних національностей в єдину американську, то з часом тенденції дещо змінилися. Через расову різноманітність та культурну не ідентичність, а також через те, що образ американських людини вже чітко відокремився від інших національностей, література США змінювалася завдяки мультикультурності. Так звана «література меншин», яка

охоплює життя, буденність та традиції не тільки американських американців, але й афро-американців, азіато-американців, література корінних американців, тобто індіанців, мексикано-американців, вносила нові елементи в «класичну» американську літературу, тим самим збагачуючи її. До цієї «літератури меншин» входили не тільки різноманітні етнічні приналежності, але й суспільні групи, які раніше не раніше не вписувались в канони. [54]

Сучасну американську літературу розглядають як єдине ціле, однак акцентується вона на проблемах різних прошарків суспільства, даючи читачам можливість зазирнути у життя будь якого американця, незалежно від статі, етносу тощо. Це стало можливим завдяки тому, що література стала доступною як ніколи раніше і свої твори можуть видавати навіть люди, які не мають нічого спільного зі світом літератури, а просто хочуть розповісти свої історії.

Не дивлячись на такі тенденції, за продажами, жанр біографії, автобіографії та мемуарів займає одне з останніх місць. У сучасному світі люди тяжіють до того, що їм недоступно, або до того, що вони хочуть отримати. Через популяризацію читання серед масових, пересічних читачів перші місця за жанрами займають геть не філософські твори класичної літератури, а романтичні, містичні, фентезійні, детективні твори та твори у жанрі горор та психологічний трилер (не забуваємо також і про поліжанрові твори). [86]

Стівен Кінг входить у список письменників, твори яких у сучасному контексті продаються найкраще, що не дивно, адже автор працює на перетині одразу кількох популярних жанрів.

Горор, як вже було сказано раніше, модернізувався, перетворився з жанру, мета якого полягала в тому, аби створити образ жахливо монстра (чудовисько Франкенштейна, Дракула, Мумія), у жанр більш психологічний, який буде лякати не тільки надприродними істотами, а й людською поведінкою та обставинами, с цим і працює Стівен Кінг. [69]

Він також визначається своєю здатністю вражати соціальні та етичні питання свого часу, роблячи вагомий внесок не тільки у сучасну літературу, а й культуру зокрема. Його твори, як калейдоскоп, відображають сучасні проблеми, а він сам стає своєрідним каталізатором для обговорень суспільних тем.

Стівена Кінга визнали не лише майстром слова, а й відзначили також умінням майстерно змішувати різні жанри, надаючи своїм творам унікальний, неповторний характер. Його твори не просто лякають, вони глибоко вражають і залишають свій слід в американській літературі та культурі та віддзеркалюють класичні теми, адаптовані до сучасного культурного контексту. Сам автор відзначається унікальним підходом до мистецтва слова.

Однією з його найвизначніших робіт є «Темна вежа», яка здобула визнання як шедевр фентезі, додаючи нові образи та характери у цей жанр. У цьому циклі книг Стівен Кінг планував поєднати фентезійний світ Джона Толкіна із жанром вестерну, посилаючись на фільм «Гарний, поганий, злий». У циклі «Темна вежа» автор, у свій манер, на тлі фентезі та вестерну, як завжди підіймає важливі у сучасному американському світі питання, такі як наркоманія, алкоголізм, расизм, стосунки між дітьми та батьками, власне призначення і обов'язок перед суспільством.

Серед класичних робіт Стівена Кінга є «Серця в Атлантиді», де автор витягує на поверхню темні сили та загадкові таємниці, що приховані у маленькому містечку, «Воно» - ще одна перлина в короні Кінга, що вразила читачів своєю складністю та глибоким психологічним аспектом, «Сяйво», в якому п'ятирічному Денні Торенсу необхідно протистояти злу, яке завлоділо його батьком. У «Сяйві» автор знову доводить, що жах може переплітатися з реальністю та бути її невід'ємною частиною. Стівен Кінг підіймає тему домашнього насилля, використовує відомі готичні образи, двозначність, ремінісценцію, архетипи, такі як архетип поганого місця, але виводить їх геть на інший рівень. Критики називають цей твір «магістральним» і визнають його вагомим внеском у сучасну літературу. [51]

Кінг вміло використовує мотиви дитячої невинності та демонічних страхів, створюючи шедевр, який залишає за собою слід у серцях та допомагає батькам згадати як це – бути дитиною.

Кінгові твори – це не просто книги, а подорожі у неймовірні глибини уяви, реальності та психоаналізу. Його вплив на сучасну американську літературу беззаперечний, а відгуки читачів та критиків слугують доказом того, що його слова несуть в собі не лише силу історій, а й справжній дух літературного майстерства. [76]

У романі «Містер Мерседес» Кінг розкриває власні болісні переживання та відносини зі смертю, що робить цю книгу не тільки вражаючою за сюжетом та філософічністю, але й емоційно важливою для автора. Відгуки говорять про глибоку інтроспекцію та відвертість, які роблять цей твір винятковим серед інших. Також у 2015 році роман було відзначено премією «Едгар» в номінації «Найкращій роман року».

«Тіло» та «Мізері» – твори, в яких Кінг змальовує письменницьку реальність без нальоту містики, а також розглядає теми письменницької творчості та її вплив на реальність. Його слова про творчий процес та внутрішні боротьби письменника залишають глибокий слід в серцях тих, хто відчуває тягу до творчості.

Загалом, його творчість не лише розширює межі жанру жахів, а й впливає на читачів, викликаючи їхні думки та емоції. Він залишає невід'ємний слід у світовій літературі, надихаючи нове покоління письменників та покликаний формувати обличчя сучасної американської та світової літератури. Одним з його досягнень, що підтверджує його внесок у сучасну літературу, є отримання щорічної нагороди Національного фонду книг США за «видатний внесок в американську літературу». [68]

Творчість Стівена Кінга безумовно має значний вплив на сучасну літературу в США та по всьому світу. Він відомий своїм унікальним стилем, який поєднує жахи, фантастику, драму та психологічну глибину. Його книги часто знаходяться в межах жанрової літератури, але вони мають широкий

апеляційний потенціал, оскільки привертають читачів різних смаків та вікових категорій.

Стівен Кінг підняв багато важливих тем, і не тільки соціальних, про які писалось раніше, але й такі як боротьба з власними демонами, віра та сумніви, моральні дилеми, людські страхи та фантоми минулого. Його глибоке вивчення психології персонажів створює реалістичних та захоплюючих героїв, які дозволяють читачам відчути себе частиною світу, створеного Кінгом.

Одним з ключових елементів творчості Кінга є його здатність створювати атмосферу та напруження, які тримають читачів на межі своїх крісел. Він вміло використовує сюжетні повороти та неочікувані події, що робить його книги захоплюючими та несподіваними. Отже, творчість Кінга має значний вплив на сучасну літературу своєю оригінальністю, здатністю створювати незабутніх персонажів та захоплюючі сюжети, які залишають слід в серцях читачів.

Його вплив на сучасну літературу також виявляється в тому, як він відкрив нові можливості для жанру горору та фантастики. Кінг став новатором у багатьох аспектах. Він не лише писав надзвичайно популярні книги, а й встановив високі стандарти для інших письменників у цих жанрах. Багато сучасних авторів, таких як Пітер Страуб, Франк Тільє, Віктор Лаваль, Лорен Грофф, Колсон Вайтхед, Келлі Лінк, Робін Вассерсман, Шерман Алексі, Том Перротта, Бенджамін Персі, Карен Рассел, Брет Істон Елліс, Харукі Муракамі, Метт Белл та інші визнають вплив Кінга на свою творчість та навіть називають його великим джерелом натхнення. [97]

Також важливо відзначити, що Кінг активно використовує свій талант не лише в літературі, а й у кіно. Багато його творів були екранізовані і отримали велику популярність. Це також додало до його впливу на сучасну культуру та мистецтво. Його творчість не лише розважає, але й змушує задуматися. Він часто висвітлює складні соціальні та психологічні проблеми через призму фантастичних або жахливих образів, що дозволяє читачам глибше розуміти й аналізувати світ навколо себе.

Таким чином, творчість Стівена Кінга не лише стала суттєвим елементом сучасної літератури, а й залишає свій слід у культурній пам'яті як важливий приклад історії жанрової літератури.

У своїх найкращих проявах Кінг — майстерний оповідач. Він здатний створювати світи, сповнені почуттям добра і зла. Він пише про знайомі сімейні проблеми, страхи перед невідомим і прагнення бути належним до соціуму. У той час, коли нас захльостують жахливі події реальності, його історії приносять читачам катарсис, а іноді навіть почуття ладу, бо якщо дечому не можна помститися в реальному житті, йому можна помститися у художній літературі.

Окрім написаного вище, Стівен Кінг відомий не лише своєю творчістю, а й активним ставленням до розвитку літературної спільноти. Він часто надає поради та підтримку початківцям-письменникам, спільно з іншими авторами створює благодійні фонди та програми для підтримки молодих талантів у літературі. []

Його вплив на культуру йде далеко за межі літературного світу. Кінг став символом жанру жахів та фантастики, відкривши шлях для нових авторів та допомігши популяризувати ці жанри серед широкої аудиторії. Його книги стали класикою та об'єктом вивчення не лише серед фанатів, але й серед літературознавців.

Кінг іноді виступає як голос громадської думки, висловлюючи свої погляди на політичні та соціокультурні питання через свої твори або громадські звернення. Його активна участь у суспільних дебатах додає його голосу ваги та значущості у сучасному світі.

Ця амплітуда впливу Кінга створює відчуття його унікальності серед сучасних письменників. Його творчість слугує каталізатором для обговорення та рефлексії навколишнього світу, роблячи його значущим не лише в межах літературних сфер, а й в широкому соціокультурному контексті.

Реалізація його творчих концепцій у кіно та телебаченні також зміцнює його вплив на сучасну культуру. Багато екранізацій його творів стали

культовими і знайшли відгук у великій кількості глядачів. Це додало нового рівня популярності його творчості та привернуло до неї нових шарів аудиторії, залучивши тих, хто можливо не мав змоги ознайомитися з книжками Кінга. Такий вплив на кіноіндустрію створює більше можливостей для поширення його ідей та стилістики, роблячи його творчість доступнішою для ширшої глобальної аудиторії.

Синергія між літературним успіхом та його трансформацією на екрані додає нові розміри популярності та розгортає потенціал творчості Стівена Кінга на нових платформах, що розширює поняття та осягнення його творчого доробку, надаючи можливість аудиторії сприймати історії персонажів через різноманітні культурні форми. Така мультиплатформенна підтримка його творчості забезпечує йому постійну і впливову присутність у сучасному літературному та розважальному середовищі, роблячи його одним з найвизначніших авторів не лише в сфері літератури, а й в сфері культури загалом. [62]

Його роботи віддзеркалюють суттєві аспекти сучасного американського суспільства, відображаючи його страхи, амбіції та проблеми. Кінг вміло використовує фантастичний та жахливий жанри, щоб уявно наочно показати проблеми, з якими стикається людство в реальному житті. Такий підхід робить його творчість не лише захоплюючою для читачів та глядачів, але й актуальною та важливою для сучасності. Таким чином, роботи Стівена Кінга стали своєрідним дзеркалом, що відображає не лише індивідуальні страхи та аспекти психології, але й широкі соціокультурні тенденції та виклики сучасного суспільства. Вони спонукають до думок, саморефлексії, примушують розглядати складні проблеми з нових ракурсів і підносять запитання, які залишаються актуальними у контексті нашого часу.

Такий глибокий підхід до тематики дозволяє творчості Кінга залишатися актуальною протягом років, оскільки вона не тільки розважає, а й заохочує читачів та глядачів думати про важливі аспекти свого життя та суспільства. Крім того, його твори є відображенням культурних змін та еволюції поглядів

у суспільстві через роки, що, з часом, буде гарним джерелом для пізнання історії США та американської літератури.

Творчість Стівена Кінга сприяє розширенню горизонтів жанрової літератури, надаючи можливість іншим письменникам експериментувати зі стилями та темами. Вплив Стівена Кінга на сучасну літературу виявляється у тому, як він відкриває нові шляхи для розвитку фантастики, жахів та психологічного напруження у текстах.

### **1.3. Специфіка ідіостилю письменника**

Індивідуальний, або ідіостиль у літературі – це сукупність мовно-виражальних засобів, які виконують естетичну функцію і вирізняють мову та стиль письма окремого письменника з-поміж інших. Але через те, що мова тексту є невід’ємною частиною його аналізу, то роздивлятися ідіостиль потрібно в купі із іншими художніми засобами. [19]

Специфіка стилю Стівена Кінга визначається унікальним поєднанням жанрів та глибоким врізуванням його творів у сучасний соціокультурний контекст. Письменник виявляє талант у вирішенні не лише жанрових, але й естетичних завдань.

Властивість надприродних здібностей людини стає несамовито унікальною частиною кожного сюжету у творах Стівена Кінга, і водночас письменник відчиняє перед своїми героями широкий простір для морального вибору, а використати ці неймовірні здібності на благо чи на шкоду – це вибір кожного героя, що робить кожен твір не лише захопливим, але й інтелектуально-насиченим, надаючи йому неповторну моральну глибину.

Під час аналізу авторського стилю Стівена Кінга такі науковці як Микола Пальцев та Вікторія Зеленіна виявляють неповторні риси, що роблять творчість цього письменника особливою. Вони відзначають, що твори Стівена Кінга не просто розповідають історії, а відображають його глибокий інтерес до незвичайного та загадкового, зануреного в глибини людської душі та

пізнання, що можна прослідкувати на кожному етапі творчого розвитку письменника. Усі його романи містять у центрі внутрішній конфлікт особистості, яка стикається з непередбачуваними обставинами і має вибратися з них, або змиритися. [26]

Стівен Кінг відсторонюється від об'єктивної реальності, глибоко поглиблюючись в уявні світи, які створює на папері, бо розуміє, що ми живемо в жахливому світі, сповненому хворобами, смертями, насильством та невігданою жорстокості, не тільки фізичної, але й психологічної. Сюжети його романів часто витікають із соціальних реалій, і письменник навмисно зосереджується на окремих деталях, створюючи враження натуралізму. [42]

Стівен Кінг «категорично відкидає концепцію “сюжету”, вважаючи за краще “досліджувати” історію, що він пише. Він не планує оповіді наперед, оскільки вважає такі історії “передбачуваними”. Такий підхід до викладення історії робить його творчість унікальною. Автор спочатку описує, розвиває ситуацію, а потім розвиває персонажа, наділяючи його звичайними людськими характеристиками та даючи йому можливість вільно обирати свої наступні дії. [84]

Наступною рисою ідіостилю Стівена Кінга, яку ми розглянемо, є використання прийому «документальності» для того, аби зробити його твори більш живими, реалістичними та близькими до читача. У своїх творах автор використовує багато псевдодокументальних матеріалів, таких як вирізки, цитати з газет, новин, протоколів судових засідань, листів, записок, власних щоденників, записи радіо, передач тощо. Приклади використання такого прийому можна побачити у багатьох романах, таких як «Воно», «Сяйво», «Зелена миля», «Салимове лігво», «Кладовище домашніх тварин», «Дівчина, що кохала Тома Гордона» та багато інших. Такий прийом додає глибину Кінгівському світові та змушує читача ще більше довіряти написаному. [3]

Для більш активної взаємодії з читачем автор іноді навмисно залишає деяку недосказаність, для того, аби попрацювати з уявою читача. Він використовує недописані речення, зупиняє главу на моменті саспенсу,

створюючи ефект загадковості, що змушує читача або продовжувати читати далі, або весь час думати про наступні події. Також таке «обривання» речень робить думки та діалоги персонажів більш схожими на реальні.

В деяких творах, наприклад у романі «Сяйво», Кінг використовує багат шаровість думок, які переплітаються, переривають одна одну, створюючи какофонію та слугуючи показником стану збудження.

*«АРАК.*

*КАРА.*

*(І кара – Червона Смерть – опанувала геть усе!)*

*(Маски геть! Маски геть!)...*

*...Ой, як же він боявся, що за обличчя може явитися світу, коли нарешті надійде час зняття масок.*

*(«ДІКУ!»)*

*закричав він щосили.» [51, с. 446]*

У своїй науковій роботі «Семантичне поле страху. (На матеріалі твору Стівена Кінга «Цикл перевертня»)» Е. Готовко, приходять до висновку, що Стівен Кінг вдається до різноманітних виразних засобів мови на різних рівнях тексту. Зокрема, він часто використовує апосіопезу, перифраз, повторення, персоніфікацію, метафори, риторичні запитання тощо для створення реального світу, який просякнутий містиккою. [14, с.81]

Кінгівські ідіологічне бачення та стиль базуються на темах внутрішніх конфліктів людини, висвітленні психологічних аспектів та розгляданні актуальних соціальних проблем. Кінг вправно використовує художній формат для висловлення своїх поглядів на різноманітні аспекти життя та суспільства.

У своїх творах, як ми вже побачили, він прагне донести до читача не лише зовнішній жах чи екшн, а й внутрішній світ героїв, їхні страхи, мрії, бажання, розлади та моральні дилеми. Його підхід до розкриття особистостей персонажів робить його твори глибокими та емоційно-насиченими.

Крім того, як було сказано раніше, автор вміло вплітає елементи американської культури та історії, використовуючи їх як символи або алегорії.

Його твори стають важливим дзеркалом для сучасного суспільства, висвітлюючи існуючі проблеми та турбулентності. Унікальне поєднання жанрів, глибокий психологічний аналіз персонажів та вмільний опис сучасного соціокультурного контексту є ключовими рисами його творчості. Кінг не лише створює історії, що вражають сюжетним ходом, але й майстерно розкриває внутрішній світ героїв, їхні страхи та моральні конфлікти. Він використовує літературні форми для того, щоб допомогти читачеві зануритися у глибину особистості кожного персонажа та відчути їхні емоції. [25]

У своїй творчості Стівен Кінг часто посилається на Біблію, використовує біблійні сюжети, мотиви, алюзії та метафори.

Ахметчина О. Ф. у своїй статті про витоки суб'єктивної реальності фантастичного світу в оповіданнях Стівена Кінга пише: «З розвитком людства змінювалась форма свідомості: людство набувало більше знань, а на противагу завжди виникали сумніви стосовно реальності того чи іншого явища. Через це сам жах також пройшов шлях еволюції: всі давні боги перших людей на початку нашого тисячоліття проявили себе у Богові, а як негатив – у Дияволі. Вони виступають суддею, мірилом усіх вчинків людей, які вони роблять впродовж усього свого життя. Звідси виходимо, що Біблія є своєрідним джерелом пізнання історії природи страху. Мислячи алегорично, автор приводить нас до думки, що знаходить своє відображення у Біблії, — ми маємо боятися усього, бо ми є дрібними створіннями для цього світу. Біблія, на думку автора, є мірилом усього. А якщо існує мірило справедливості, то має існувати і мірило несправедливості». [3]

Тобто вплітаючи у свої твори біблійні сюжети, Стівен Кінг знову таки вивчає природу жаху та проблему Добра і Зла, переосмислюючи всім відомі біблійні образи та історії. Прикладом можуть слугувати «Зелена миля», де образ Джона Коффі уособлює образ Христа, «Селище Ієрусалім», де описана боротьба між Добром і Злом, але відповіді на питання що є добром, а що злом читач не знаходить. [23, 62]

Ще одним із ключових аспектів є повага до традицій готичного жанру та розуміння потужності фантастики. Кінг вдається до нескладних сюжетів та лаконічної, побутової мови, завдяки чому його твори легко сприймаються широкою аудиторією, що також є важливою частиною його ідіостилю. Він пише не для академіків, філологів та знавців літератури, використовуючи складний стиль, незрозумілі терміни, а для звичайних людей, закликаючи до них тою мовою, яку може зрозуміти кожен та, тим самим, розширюючи їхній світогляд. Його твори все ще багатогранні та глибокі за своїм сенсом, але написані побутовою американською мовою, тож кожен з читачів може знайти в творчості автора щось своє. [42]

Також важливим є талановите створення персонажів, які викликають співчуття та розуміння читача. Його герої стають вірогідними та привабливими, а їх зовнішність чітко описана, дозволяючи легко уявити їх читачеві.

Всі ці особливості, вкладені у творчість Стівена Кінга, можна віднести до екстралінгвістичних рис його авторського стилю. Крім того, важливим є його вміння використовувати метамовний коментар, який додає глибину його творам та робить їх захопливими для читача.

Письменник теж відзначається вмінням використовувати американську культуру як інтегральну частину своїх творів, надаючи їм багат шаровий підтекст. Його твори стають рефлексією сучасності, а їхні персонажі стають віддзеркаленням складнощів та протиріч сучасного світу.

У своїй статті «Метамовний коментар як елемент ідіостилю письменника (на матеріалі творів Стівена Кінга)», Т.А. Кравцова висловлює думку, що твори Стівена Кінга виявляють імпліцитну присутність метамовної свідомості, яка супроводжується усвідомленою та креативною експлікацією. Це виражається у використанні різноманітних форм і змістовних метамовних коментарів і оскільки твори письменника відзначаються нестандартністю змісту, вони містять унікальний мовний матеріал. [26]

Для створення особливої емоційної атмосфери Кінг вдається до мовної гри. Використання різноманітних прийомів, включаючи графічні, допомагає йому акцентувати увагу на ключових словах. Такий підхід стимулює читача до рефлексії та інтерпретації імпліцитної інформації, створюючи унікальний лінгвістичний вимір в його творчості.

Після аналізу практичного матеріалу творів автора, Т.А. Кравцова доходить до висновку, що твори Стівена Кінга є неабияк насиченими метатекстовим потенціалом. Виявляється, що письменник проявляє великий інтерес до метамовної рефлексії і вдається до її усвідомленої та креативної експлікації, використовуючи для цього різноманітні мовні засоби.

Отже, такі лінгвістичні вияви метамовної свідомості можна розглядати як необхідну складову ідіостилу, що пройнята творчою індивідуальністю письменника та його світоглядом, які відзначаються унікальністю.

Стівен Кінг не лише проявляє цікавість до самого слова, але й обдаровує своїх героїв здатністю та схильністю до метамовної рефлексії. Їхні думки ретельно розкриваються, сприяючи інтерпретації значення ключових слів у конкретному контексті. Персонажі висловлюють свої суб'єктивні оцінки, надаючи можливість для естетичного опису, застосовуючи образні засоби мови. Це створює стимулюючий ефект для читача, роблячи слово не лише інструментом, але й приводом для глибшого аналізу та розуміння.

Також особливістю індивідуального стилю письменника є майстерне використання вербально-семантичних засобів. Походження, рівень освіти, вік його персонажів можна визначити завдяки їх мовленню та стилю спілкування. У романі «Кладовище домашніх тварин» один із персонажів, старий Джад Крендл – мешканець маленького містечка, він розмовляє дещо незрозуміло для інших персонажів, використовує застарілі слова, скорочені конструкції, незрозумілий для вихідців великого міста діалект, а також «з'їдає» деякі звуки, що робить його мовлення ще більш незрозумілим.

*«“Not at all,” he said. “Lookin forward to having young ‘uns around again.” Except that the sound of this, as exotic to their Midwestern ears as a foreign*

*language, was yowwuns "You just want to watch em around the road, Missus Creed Lots of big trucks on that road" ».* [91]

У цьому уривку бачимо, що автор сам наголошує на незрозумілості мовлення персонажа, що робить його живим та об'ємним в очах читача. Такий прийом індивідуальності дозволяє Стівену Кінгу робити кожного персонажа особливим, що також є частиною його авторського стилю.

Також у своїй літературній творчості Стівен Кінг вдосконалює виразність і глибину через впровадження різноманітних інтралінгвістичних елементів ідіостилю. Він майстерно використовує авторські неологізми, апосіопезу, перифраз, повторення, порівняння, ономапопею, метафори, епітети, гіперболу, риторичні питання, що надає його творам яскравість та глибину. [64]

В одному зі своїх творів, а саме в циклі «Темна Вежа» Стівен Кінг навіть створює власну мову, так звану Високу мову, якою користується народ Гілеаду.

Як бачимо, Стівен Кінг виходить за рамки лінгвістичних можливостей, влітаючи в свої твори екстралінгвістичні елементи. Зокрема, він вміло користується метамовним коментарем, біблійними мотивами, описом екстраординарних ситуацій, наділенням персонажів надздібностями, використанням елементів різних жанрів та прийомом документальності. Ці шари додають його творам глибину та несподівані повороти, а також акцентують увагу на соціально-психологічних викликах сучасного суспільства.

Ще однією з особливостей стилю автора є поступовість та неквапливість в розгортанні сюжету. Спершу Стівен Кінг знайомить читача з персонажами, подіями, протягом розгортання сюжетної лінії додаючи все більше деталей до образу та характеру дійових осіб. Лише в середині твору події починають розгортатися все швидше, занурюючи читачів у вир екшену. Прикладом може слугувати роман «З б'юїка», де перша половина – це знайомство з персонажами та автомобілем і майже суцільні флешбеки у історію цього авто

для того, аби після викладання всіх деталей повернутися у теперішній час та швидко розгортати події.

Автор використовує багато описів, залучуючи просту лексику та тільки ті декорації, які допоможуть або передати атмосферу місця, або додати деталей до характеру персонажів, або ті, які будуть необхідні для подальших дій. Думка Кінга полягає в тому, аби описувати тільки те, що ти можеш побачити на уявній сцені твору в своїй уяві. *“The key to good description begins with clear seeing and ends with clear writing, the kind of writing that employs fresh images and simple vocabulary”*. [84]

Останнім з ключових пунктів ідіостилю Стівена Кінга є створення власного літературного всесвіту. В його творах є відсилки не тільки на Біблію, або класику, а також і на власні романи, з чого можна зробити висновок, що всі події його творів відбуваються в єдиному літературному всесвіті. Цю ідею сам письменник розкриває в циклі «Темна Вежа», яка є «центром усіх світів» та без якої всім світам загрожує знищення. Деякі персонажі Стівена Кінга, такі як отець Калаген та Рендалл Флегг мандрують цими світами, переходячи з одних творів в інші, створюючи складну та багатогранну канву Кінгівського всесвіту. Також потрібно сказати, що всі світи, які тримає Темна Вежа підкорюються один і тим законам. [45]

Всі перераховані елементи ідіостилю Стівена Кінга взаємодіють, створюючи не лише захоплюючі оповіді, але і неповторний літературний світ, який вражає своєю оригінальністю та глибоким зануренням у психологію персонажів та соціуму.

Специфіка індивідуального стилю Стівена Кінга полягає в його здатності поєднувати глибокі соціокультурні та психологічні аспекти з жанровою літературою, такою як жахи та фантастика. Він не лише розповідає захоплюючі історії, але й вплітає в них складні теми та значущі питання, що стосуються людського досвіду, використовуючи різноманітні літературні прийоми.

Ідіостиль Кінга відображається у тому, як він підносить до уваги глибокі моральні та етичні дилеми, які простежуються через його творчість, використовує свої знання мови та психології. Він аналізує людську природу, реакції на стрес та вплив внутрішніх демонів на наше життя. Його персонажі часто переживають внутрішні конфлікти, які відображають складність моральних виборів та емоційну напруженість.

Цей стиль виявляється і у вмілому використанні літературних прийомів, які дозволяють відчувати реалізм у надзвичайних ситуаціях. Він створює унікальні світи, які, незважаючи на свою фантастичність, мають внутрішню послідовність та логіку. Його деталізоване зображення як персонажів, так і оточуючого їх світу робить кожен рядок переконливим, навіть у контексті надприродних подій. Кожен образ, кожен елемент у творах Кінга має свій сакральний смисл, що розширює глибину інтерпретації для читача.

Також автор вміє порушувати стандартні уявлення про жанри та межі між ними. Кінг вміло перетинає ці межі, створюючи твори, що водночас належать до різних літературних жанрів, але залишаються автентичними та впізнаваними.

Горор у творчості Кінга є більш ніж просто жанр – це спосіб вивчення людської природи через відображення найтемніших її аспектів. Цей жанр робить можливим висвітлення складних соціальних, психологічних та моральних питань, які можуть бути важкими для сприйняття в інших жанрах. Кінг також дозволяє читачеві відчувати емоційне зв'язок з персонажами, що робить його оповіді особливо проникливими. Відтворення реальних емоцій та внутрішніх переживань героїв дозволяє аудиторії співпереживати, розуміти та співчувати.

Підходячи до глибоких страхів та фобій, Кінг не тільки викликає страх у читача, але й відкриває можливість осмислення цих емоцій та їх впливу на наше життя. Це ставить його творчість у рядок інтелектуальних викликів, змушуючи аудиторію поглиблено аналізувати та розуміти власні страхи та реакції на них.

## РОЗДІЛ 2

### ФАУСТІВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ФЕНОМЕН

#### 2.1. Від фаустівського міфу до фаустівського інтертексту: трансформації образу Фауста у світовій літературі.

Перш ніж розглядати трансформацію фаустівського міфу у фаустівський інтертекст, я пропоную звернутися до значення слова «фаустіана».

Згідно із Літературознавчою енциклопедією, фаустіана (нім. *faustiana*) — один із наймісткіших сюжетних блоків світової літератури, в основу якого покладено вічний образ (доктора Фауста), що втілює символ людського розуму та сумнівів у необхідності знання. [28, с. 525]

Образ доктора Фауста вперше з'являється ще у німецькій середньовічній легенді, де він був безбожником, чорнокнижником та авантюристом, який за допомогою диявола кинув виклик Богові, аби отримати всі таємниці світу. За іншими свідченнями, Фауст продав душу заради земних задовольень.

Міфологічний образ Фауста втілює деякі риси праведника Іова, якого, з дозволу Бога, спокушував диявол, а також Феофілія Аданського, який уклав угоди з дияволом заради того, аби отримати більш високий церковний статус. Деякі дослідники, такі як Борис Шалагінов приходять до висновку, що образ Фауста – це результат змішання багатьох окультних діячів того часу, таких як Аграппи, Папи Сільвестра II, Роджера Бекона тощо. Загалом, у період Середньовіччя Фауста зображували зухвалим нечестивцем, що віддав душу заради земних задовольень. [6, 28]

Також існує інформація про реальну історичну постать Іоганна Георга Фауста, що народився в 1480 році у Кніттлінгені, навчався у Гейдельберзькому університеті, а «магію» засвоював у Кракові. Іоганн Фауст був мандрівним лікарем, окультистом та астрологом, який неабияк цікавився потаємними, забороненими знаннями. Через неоднозначну постать його часто виганяли з

багатьох міст, але існують відомості, що він доволі довгий час провів у Празі та Віттенберзі. [43]

Фауст проголосив себе «філософом філософів» та мав підтримку декількох впливових осіб. Невдовзі після його смерті (у різних джерелах роки смерті відрізняються, але всі дослідники сходяться на думці, що помер він у 30-их – 40-их роках XVI століття), з'явився життєпис під назвою «Історія доктора Йогана Фауста, знакомитого чаклуна та чорнокнижника...» (1587) під редакцією книговидавця Йоганна Шпіса, який сприяв письмовому розповсюдженню цієї езотеричної легенди та багатьох інших німецьких народних легенд (або казок) у «Народній книзі». [33]

Йоганн Шпіс був першим, хто вирішив літературно обробити історію про доктора Фауста. Цей обробок образу був побудований на християнській моралі та звинувачений у тому, що «зрікся Бога й усіх християн». У кінці історії, коли час угоди Фауста з Мефістофелем спливає, люди знаходять понівечене чортами тіло Фауста і історія завершується повчанням: «кожен християнин, особливо люди гордої, допитливої і впертої натури, навчилися Бога боятися, а від чар, заклинань та інших справ чортячих — тікати». [33]

Згодом «Народна книга» стала досить відомою, тож її почали перекладати на різні мови, що додало ще більшого інтересу до цієї історії і змусило деяких авторів створити власну інтерпретацію твору, зобразивши доктора під кутом власного бачення.

У період Відродження Фауста описують вже як чорнокнижника, який продав душу не заради задоволень, а заради сили та знань, порівнюючи його із титанами античності, які «нагромаджували гори на гори і хотіли воювати проти бога», або із Люцифером, який «протиставив себе богові, за що і був скинутий богом як зухвалий і пихатий». [29]

За словами історика літератури Олександра Веселовського, закономірність літератури описує закономірності суспільного життя, тож з часом, з епохи Відродження, як бачимо, сприйняття та осмислення образу Фауста почало змінюватись. [17]

Вже за часів Відродження з'явився напрямок гуманізму, який суттєво змінив західноєвропейське бачення світу, започаткувавши ідею про людину, розум, воля та сили якої можуть бути необмеженими, як і шлях саморозвитку, з чого бере свій початок фаустівська культура. Тяжіння Фауста до потаємних знань стають для людини епохи Відродження все більш зрозумілими, бо люди починають шукати божественне не на рівні церкви, а на рівні самих себе, проголошуючи новий образ людини-бога, що потім в своєму трактаті «Промова про гідність людини» фіксує італійський філософ Джованні Піко делла Мірандола. [29]

Основою течії гуманізму була ідея пізнання світу, орієнтації на наукові знання та відхід від релігійної моралі, однак завданням гуманістів був не розвиток наукових знань, а проголошення його як найвищої цінності, про що пишуть такі науковці як Володимир Найдиш та Олександр Панарін. «Епоха Возрождения, таким образом, знаменовала начальный этап обособления знания от морали: со времен европейского Ренессанса, наука постепенно эмансипируется от велений Добра – от цензуры нравственного запрета, олицетворяемой религиозной верой». [32, 35]

Наприкінці епохи Відродження гуманісти зіткнулись з усвідомленням неефективності зусиль у розвитку наукового методу для пізнання світу, що призвело до кризи гуманітарних уявлень про світ. Ця криза, як стверджують дослідники, посприяла збільшенню інтересу гуманістів до «таємних», окультних наук, таких як ієрогліфіка, алхімія, каббалістична філософія, астрологія, некромантія, спірітуалізм, магія та інші, що трохи призупинило розвиток реальної науки, але дало можливість розвитку магічних спрямувань та вільнодумству, тож не дивно, що саме у цю епоху образ доктора Фауста, окультиста, алхіміка та мага швидко набрав популярність та став ледь не ключовою фігурою для розуміння наукових течій тих часів. [36]

У 1603 році французький доктор теології на ім'я П'єр Кайє описує Фауста як лектора, який під час викладання визиває душі померлих античних філософів. І хоч автор зображує та наголошує на позитивних рисах Фауста,

таких як жага до знань, бажання вийти за межі обмеженого людського життя, але здебільшого все ще засуджує його за гординю та інші людські пороки.

Найпопулярнішою інтерпретацією у період Відродження стала п'єса британського письменника Крістофера Марло «Трагічна історія доктора Фауста» (1588—89 – 1592), який першим перевів сюжет у драматургію, давши йому ще більшого літературного розвитку та розповсюдження завдяки бродячим театрам. [87]

На відміну від своїх попередників, Крістофер Марло зображував Фауста як величну постать з жагою до знань і гедонізму, схвалюючи це та виправдовуючи. Саме він вперше дав образу Фауста художньо-естетичне осмислення та створив з нього літературний архетип, який згодом почав широко використовуватися та який ми більш детально розглянемо у другому параграфі цього розділу.

Треба одразу сказати, що на той момент Фауст став образом культури епохи Відродження – сильна людина, яка не боїться вийти за рамки загальноприйнятих законів та канонів. Марло возвеличує свого героя, надаючи йому риси героїв європейського ренесансу, змальовуючи легендарну постать, охоплену жагою до знань, нових відкриттів, сили, влади та багатства, який заради цього готовий запропонувати угоду дияволу в обмін на свою безсмертну душу. Марлівський Фауст вже порушує більш сучасні, філософські питання, такі як проблему добра і зла, «чесного» і «нечесного» знання, «спасіння душі» тощо. Автор виправдовує Фауста саме за його жагу до знань та невтомне бажання знайти сенс буття, даючи йому можливість у кінці твору усвідомити свій злочин, що виявляється у відступності від Бога. Проте не дивлячись на усвідомлення скоєного та страх за свою душу, як і у «Народній книзі», Фауст відмовляється прийти до церкви та відкрито покаятися, виявляючи впертість свого характеру, за що знову, як і більш ранніх осмисленнях, потрапляє до пекла.

Приблизно на початку XVII століття, коли епоха Відродження добігала свого логічного кінця, трагедію Крістофера Марло з бродячим театром

привезли до Німеччини, де вона трансформувалася в лялькову комедію, завдячуючи чому історія про доктора Фауста отримала ще більшого поширення. На основі цієї лялькової комедії, а також «Народної книги», у Гамбурзі в 1598 році виходить книга Георга Рудольфа Відмана під назвою «Фауст Лебен». [100]

На відміну від Кристофера Марло, який зображував «титанічну» постать Фауста, Рудольф Відман більше сконцентрувався на моралі «Народної книги», акцентуючись здебільшого на його «огидних гріхах та пороках», як людини, що відступила від церковної моралі. Відман зробив історію повчальною для тогочасних науковців, магів, алхіміків тощо, наповнивши її застереженнями для читачів. Кінець його твору, як і творів його попередників доволі трагічний, бо описує потрапляння Фауста до пекла. [100]

Завдяки підготовленому за доби Відродження ґрунту про людину, наділену всіма божественними якостями, Просвітництво, як доба в історії європейської культури, вже більше акцентувала увагу на інтелектуально-філософських та культурних аспектах життя людини та соціуму.

Просвітництво відзначалося критикою суспільного ладу, офіційної церкви, а також проголошувало всесильність людського інтелекту. З'явилося поняття «філософа на троні». Імануель Кант описує Просвітництво як добу «уміння користуватися власним розумом» задля того, аби людство могло «вийти зі стану неповноліття».

Цілком закономірно, що з переходом у добу Просвітництва, трактування образу Фауста знову дещо трансформувалося.

У 1674 році свою інтерпретацію під назвою «Вірний християнин» видав І. Н. Пфіцер, де вперше йшлося про кохання головного героя до наймички та вперше використовувався сюжет зваблення юної дівчини, який згодом вже використав і Йоганн Вольфганг фон Гете.

Загалом розвиток міфу про доктора Фауста за Борисевичем проходив у два етапи: «Багатовіковий процес «збирання» легенди, кристалізації всіх її мотивів та ідейних смислів завершився утворенням «народної книжки»

наприкінці 16 ст. Після цього почався другий етап життя сюжету — етап жанрової та ідейної диференціації». [7] Всі наукові дослідники міфу погоджуються з тим, що в розвитку фаустівської культури було чимало етапів, деякі з яких можна охарактеризувати своєрідними «спалахами» її піднесення. Активність міфу про доктора Фауста не була рівномірною, бо проходила крізь тисячоліття, іноді вгасаючи, аби після цього знову набути національного та традиційного значення для того, аби в епоху Романтизму, коли фаустівська культура зробила новий виток у своєму розвитку, Готгольд Лессінг та Йоганн Гете змогли піднести образ Фауста до висоти класичної німецької літератури, як найтипівіший образ її ідеологічних устремлінь та національного характеру, зробивши його національним символом епохи. Завдяки таким довготривалим переродженням міфу, він набув статусу вічного, перероджуючись на певних історико-культурних етапах та допомагаючи літературі розвиватися та еволюціонувати.

Коли наприкінці XVIII століття, в період раннього Романтизму Гете переосмислює образ Фауста (1772 – 1831), він робить його більш сучасним, де Фауст виступає перш за все у ролі професора, який весь час знаходиться в оточенні студентів. Фауст Гете відрізняється від попередніх осмислень легенди, він є уособленням людини мудрої, філософської, обізнаної, яка являє собою уособлення оновлених уявлень про всесвіт, індивідуальний розвиток людини, її внутрішній світ, освіту та церковну реформацію, а також є символом людських можливостей, шукань і долі людства. [13]

Фігура Фауста у Гете воістину грандіозна, велична та всеосяжна. Якщо напочатку Фауст сам пропонував Мефістофелю свою душу, то у Гете Мефістофель приходить до Фауста, як до «раба божого», щоб «відірвати духа Від його першоджерела» з пропозицією обміну душі на бажання знову жити та отримати радість від життя, про яке Фауст вже забув через свої пошуки знань. Гете, як можна побачити, черпав натхнення з твору Кристофера Марло, як, загалом, і його сучасник Готгольд Лессінг.

Ірина Борисевич розглядає трагедію «Фауст» як «сюжет-зразок, який набув статусу своєрідного абсолюту» в контексті мотиву укладання угоди з дияволом, який стає не актом гріха, а можливістю краще зрозуміти людську природу та окреслити покликання людини, її місце в навколишньому світі. «Гете створив у трагедії глобальну картину еволюції людських знань від античності до свого часу», однак його герой, на відміну від попередників, сам вирішує свою долю, будучи героєм-індивідуалістом, який долає будь-які перешкоди, переступаючи через морально-етичні норми та нехтуючи загальноприйнятими поняттями добра і зла. Гете створив колосальну фігуру, відмінною рисою якої є невдоволеність, що штовхає Фауста на дії та не дозволяє йому зупинитися. Автор виправдовує Фауста, зображуючи його як невтомного діяча, вільного від каяття та морального засудження, який в кінці готовий йти у пекло з відчуттям душевного спокою через щасливо-прожите життя, що було недоступно для марлівського Фауста. [7, с. 39]

Фауст протягом усієї п'єси знаходиться у стані протистояння з Мефістофелем, суть якого полягає у тому, що для людини є головним: духовність чи матеріальність, моральність чи духовний занепад, зберігання власної душі чи її втрата задля пізнання фізичного, земного задоволення.

Автор трагедії виніс у твір багато питань та власних філософських доробок, про що пишуть Томас Манн, Річардс Армстронг, Генріх Штайнберг та багато інших. [57, 85]

Тихон Лещук робить висновки, що «Гете насправді випередив свій час, вийшовши навіть за рамки Просвітительства, і вже у другій частині “Фауста” вільним словом закликав до практичних дій – звільнення людини, до практичного переосмислення ідей». [27, с. 131] Він описав дуальність людської природи на прикладі «Бог-Мефістофель», які «борються в душі людини» аби підкреслити неоднорідність та глибину людської природи, тенденції чого явно просувалися у період Романтизму, коли людина нарешті починала шукати необмежену свободу та робити центром всесвіту власну фігуру, виходячи однак за рамки Романтизму. Гетевський Фауст є центром

Всесвіту, природи, часів та культур, підносячи людину на один рівень з Творцем, перетворюючи її на Творця власної реальності.

За традиційною думкою дослідників, образ Фауста приваблював романтиків своїм незгасаючим прагненням до свободи та бунтарським духом, проте це не єдина причина популярності цього образу в романтичній літературі, а тим паче — не підстава для його виправдання.

У період Романтизму люди, митці зокрема, сприймали світ по-іншому, не так як у період Просвітництва. Наукове поняття світу змінилося на чуттєво-інтуїтивне, містичне, сповнене потягами до незвіданих далечинь, пошуками сенсу та бажанням проникнути в таємниці світобудови. Треба, однак, підкреслити, що містика романтиків відрізнялася від містики середніх віків, бо, за Володимиром Порусом «вступала з ним у певні – аж ніяк не взаємовиключні – взаємини». Вчений розглядає образ гетевського Фауста як символ наукового пізнання та тяжіння до істини, що дає нам змогу зрозуміти та усвідомити світосприйняття епохи Романтизму. [38]

Повертаючись до Готгольда Лессінга треба сказати, що він був першим, хто після майже двох століть знову повернувся до легенди про доктора Фауста, намагаючись літературно обробити її, змальовуючи Фауста як позитивного героя, одержимого жагою знань і через це гідного спасіння своєї душі.

Саме завдяки незавершеним напрацюванням Лессінга (до сучасників дійшли тільки план п'єси та кілька її сцен) світ змогли побачити багато нових інтерпретацій образу Фауста, спочатку під пером Гете, а потім і Клінгера, Ленау та Пушкіна, Блока, Манна, Лермонтова, у творах яких можна також чітко відслідкувати вплив Кристофера Марло. У період Романтизму архетип Фауста набуває свого літературного значення та відмежовується від легенди, стаючи окремим вічним образом літератури, який згодом у форматі інтертексту почали використовувати у своїх творах інші майстри слова.

Згідно із тлумачним словником української мови, інтертекстуальність – це пов'язаність та співвіднесеність з іншими текстами через взаємодію різних кодів та дискурсів, а також міжтекстові співвідношення літературних творів.

Інтертекстуальність полягає у: а) відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.; б) явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів). [52]

Коли ми кажемо про фаустівський інтертекст, ми маємо на увазі саме відсилки на образ Фауста, Мефістофеля, алюзію на угоду з дияволом, протистояння добра і зла, систему моральних цінностей, питання про смерть, вічність та суперечливість душі, боротьба із самим собою тощо. [63]

Основними трьома джерелами, звідки автори черпають натхнення для використання фаустівського інтертексту є саме збірка легенд «Народна книга» Йоганна Шпіса, п'єса «Трагічна історія доктора Фауста» (Крістофера Марло) та трагедія «Фауст» Гете. Ключовим мотивом кожного з цих джерел є самотність душі, бо ніхто не може осягнути всього, що там відбувається. Він відвернувся від Бога, згубив сам, або загубив через певні обставини своїх коханих, його супутник лише спокушає його, а звичайні люди не знають і не можуть усвідомити його таємниць, бо він переступив межу дозволеного.

Фаустівський інтертекст широко використовувався починаючи вже з ХІХ століття у поемі Генріка Ібсена «Пер Гюнт» (мотив подолання людиною «тролей» (внутрішніх страхів, пороків, комплексів)), романі Оскара Вайлда «Портрет Доріана Грея» (шлях до гедонізму і спокуси), щоб розповсюджуватися дедалі ширше, знаходячи вихід і у творах наших співвітчизників, таких як Григорій Косинка (новела «Фавств»), Василь Стус (вірш «І ніч ночей, і стогін паровозів...», «Вся сцена полетіла шкереберть»), Микола Руденко (вірш «Іржа часу») та інші. [40]

## 2.2. Естетика фаустівського архетипу

Розпочнемо з визначення поняття архетипу. Згідно із літературознавчим словником-довідником під редакцією докторів філологічних наук, архетип

(грец. *arche* — початок і *typos* — образ) – прообраз, первісний образ, ідея. Цей термін, або «вираз», було введено в ужиток ще за часів Філона Іудея по відношенню до образу бога в людині. Зараз архетип широко використовується у ряді гуманітарних наук: філософії, психології, мовознавстві, літературознавстві тощо. Різні вчені розглядають поняття архетипу стосовно своїх концепцій та роду діяльності. [16]

У літературознавстві архетип уподібнюють до тих мотивів, образів, які походять від міфів, ритуалів тощо (Н. Фрейд), розширено тлумачать поняття архетипу, твердячи, що в поезії, наприклад, архетип — це ідея, персонаж, акція, об'єкт, випадок, що охоплює найсуттєвіші риси, які є первісними, загальними, універсальними і виявляються критиками шляхом зіставного аналізу з міфами і ритуалами (Б. Романенчук). [28]

Швейцарський психолог Карл Юнг стверджував, що джерело архетипу знаходиться в «колективному несвідомому» людства. Фраза «колективне несвідоме» стосується спільного для певної раси чи культури досвіду. Цей досвід, або образ, охоплює такі речі, як любов, релігія, смерть, народження, життя, пошук, боротьба і виживання, характеризуючи ментальність окремо взятого суспільства. Такі образи існують у підсвідомості кожної людини і відтворюються в літературних творах та інших видах мистецтва. Не дивлячись на глибину психологічних досліджень Карла Юнга, поняття літературного архетипу є більш широкими за поняття юнгіанського архетипу, бо охоплює не тільки архетип особистості, але й архетипи місця, простору, предмета, ідеї тощо. [82]

Сама ідея про «колективне несвідоме» з'явилася на основі міфів, що є притаманним кожному народу. Міф передається з уст в уста та стає закоренилим, створюючи набір типових для окремого народу образів, які перетворюються на безсмертні архетипи. Як пише Процик І. В. у своїй статті про поняття архетипу в науковій літературі «Ідея дослідження міфу як глибинної несвідомої енергії належить З. Фрейду. К.-Г. Юнг продовжив і уточнив фрейдистське вчення, розробивши теорію зв'язку мистецтва й міфу.

Дослідник життєвого й творчого шляху К.-Г. Юнга С. Фінкельстайн зазначав, що К.-Г. Юнг виходив з теорії, за якою міфи та легенди існують як „колективне несвідоме” людства. Митець, сам того не усвідомлюючи, виражає „архаїчне несвідоме” і вивищується в цей момент, засвідчуючи велич і красу свого мистецтва. Несвідоме стає стимулюючим фактором у процесі створення образу. Інтерпретуючи міф, К.-Г. Юнг включає його до ланцюга **мистецтво-архетип-міф-міфотворчість**». [41, с. 57]

У першому параграфі цього розділу ми розглянули перетворення міфу про доктора Фауста у безсмертний образ, який письменники та поети почали використовувати у своїй творчості у форматі архетипу (про що ми згадували у зв'язці з Кристофером Марло, який саме і створив фаустівський архетип), а також у форматі інтертексту. Насправді архетип Фауста бере початок свого зародження ще за часів середньовіччя, з часом перетворюючись на повноцінний завершений образ.

Повертаючись до періоду епохи Відродження, в яку писав Кристофер Марло, треба сказати, що він, як людина, яка вперше літературно обробила міф про доктора Фауста та художньо-осмислила його, також змогла адаптувати його, як образ культури епохи Відродження, в процесі якої закріплюються домінанти образу, які були намічені ще в легенді і, згодом, створили поетологічну матрицю літературного архетипу, про що пише у своїй монографії Степанова Ганна Аркадіївна. Ці образи представляють собою мотиви нескінченного пізнання і володарювання світом, які зародилися ще в легендах, а також мотив трансформації світу, який створив Кристофер Марло.

Завдяки описаним мотивам промальовується вектор художньо-естетичного осмислення образу Фауста, вже трансформованого у літературний архетип. Звісно, з поширенням історії про доктора Фауста та новим творчим доробкам і осмисленням його образ дещо трансформується, набуває нових рис, згідно до епохи в яку він описується, але основна архетипічна структура образу залишається незмінною. Далі пропонуємо більш детально розглянути окремі риси та архетипічні мотиви, які з'являються у

п'єсі «Трагічна історія доктора Фауста», серед яких чітко відокремлюються внутрішня конфліктність, угода, стосунки з дияволом (Мефістофелем) та володарювання світом.

Почнемо з внутрішньої конфліктності. Як було сказано в першому параграфі цього розділу, Кристофер Марло створює образ титанічної, сильної, вольової особистості, яка шукає шляхи для виходу із встановлених церквою та суспільством моральних рамок та цінностей, ставлячи під сумнів загальноприйняті устої. Він був першим, хто розгледів не тільки повчальну складову історії про доктора Фауста, але й трагічність цієї ситуації. Злочин Фауста у Марло змальований під призмою трагічного осмислення, де і сам герой виступає у ролі трагічного персонажа, який, бажаючи отримати абсолютні знання та владу, розуміє безсилля та обмеженість свого людського розуму для цього: «І все ж ти, Фаусте, лише людина!». Такі думки та усвідомлення створюють в душі Фауста внутрішній конфлікт між його прагненнями до свободи наукових пошуків та усталених релігійних догм, яким він вчився.

На початку п'єси Марло осмислює боротьбу в душі Фауста з точки зору осуду, підкреслюючи ілюзорність таких бажань, про що згодом у своїй статті пише Парфенов Олександр Тихонович: «все чудеса Фауста в трагедии изображаются именно как обман чувств, как наваждение», говорячи про посягання Фауста як на знання, так і на світову владу. Парфенов, однак, ще акцентує увагу на тому, що Фауста вже не зваблюють дари вченості, він, як людина високого розуму, яка володіє багатьма знаннями в різних науках, жадає дива. [36]

Внутрішня боротьба в душі чорнокнижника підкреслює як слабкість (у своїх гордовитих, гріховних та богохульних бажаннях «Мені тепер підвладне буде все, Що рушиться між полюсів спокійних: Бо ж владарі в своїх краях панують,»), так і силу його особистості (у його невтомній праці, розумі, відданості науці «Та суть усіх наук збагнути прагни — За Арістотелем живи й умри» та, в кінці, розумінню своєї неправоти «Щоб душу врятував я каяттями!»).

[13] Така боротьба вперше за історію існування міфу про Фауста демонструє читачу його «людиноподібний» образ, наголошуючи як на його порочних бажаннях, так і на сильних сторонах особистості, тим самим підсилюючи трагічність цього образу, що, однак, не впливає на його засудження.

Треба підкреслити, що Кристофер Марло таким чином оцінює не саме прагнення до знань заради влади, які сповнюють думки героя (що було типовим для гуманістів), а надприродні та гріховні способи, якими він намагається досягти цієї мети, самі які і вважаються злочинними в очах добропорядної, моральної людини, яка звикла жити за канонами церкви.

Наприкінці епохи Відродження гуманістичне сприйняття світу перебувало у стані кризи. Марло осмислює образ Фауста не як окрему особистість, а як невід'ємну частину культури, підкреслюючи що індивідуалістична концепція особистості вже вичерпала себе. Таким чином автор показує не тільки захід гуманістичної течії, але й захід самої епохи, про що Парфенов напише в контексті виродження гармонійного, врівноваженого ідеалу людини Високого Відродження, на дисгармонічну та динамічну концепцію людини, основою якої є прагнення до першості. «Причиною, обусловившей появление новой концепции, стало осознание противоречия между жизнью и идеалом, присущее позднему гуманизму, и перенос им акцента на субъективную сторону существования».

В епітафії, якою завершується п'єса, Кристофер Марло пише:

«Зламалась віть, яка б могла цвісти,

Згоріла гілка лавра Аполлона,

Що в цім ученім мужі проростала,

І Фауст в пекло кинутий назавжди», [55]

зображуючи Фауста у образі «віті, яка могла б цвісти» та посиляючись на образ Аполлона в контексті аполлонської культури, яка пройшла через декілька кіл в'янення та нового цвітіння. Таким чином автор прогнозує, що фаустівська культура згодом теж може відродитися з попелу, що згодом таки

здійснилося, бо Марло завдяки своїй п'есі увіковічнив образ доктора Фауста у світовій літературі, створивши безсмертний архетип.

Внутрішня боротьба проявляється також у протиставленні літературних архетипів героя та антигероя. За Єлеазаром Мелетинським «архетип героя с самого начала теснейшим образом связан с архетипом антигероя, который часто совмещается с героем в одном лице», де героєм виступає Фауст, а антигероєм (або «тінню» героя за концепцією Карла Юнга) виступає Мефістофель.

Наступний, вже усталений, мотив, про що каже Анатолій Нямцу – це мотив договору із дияволом, де його функція як літературної ідеї, а також образ насправді, дещо відрізняється в залежності від версії осмислення легенди. У версії Кристофера Марло образ договору з Мефістофелем уособлює злочин, відступництво від моральних норм та гріховну угоду, яка є функціональною домінантою образу Фауста. [34]

Не дивлячись на усталеність цього мотиву, Марло у своїй п'есі дещо відходить канону, зображуючи власний погляд на епоху створення міфу, на людський розум та його роз'єднання з вірою серця, про що пише Мишеєв Микола Ісідорович. Якщо в традиційній легенді образ договору з дияволом це злочин не тільки через зв'язування себе з нечистими силами, але й тому, що знання, які намагається здобути Фауст гріховні, то у Марло злочином є лише спосіб отримання цих знань, про що ми раніше вже згадували. Багато чому трансформовані мотиви образу-архетипу Фауста завдячують саме часу написання п'еси та суспільним гуманістичним поглядам, які панували в той час. [30]

Образ Мефістофеля також зазнав певних змін, бо в традиційній легенді він виступає оплотом брехні, в той час як у Марло він, як і наука, не здатен на брехню. Така трансформація перевернула уявлення митців про образ диявола, зробивши його двояким, до чого в подальшому буде звертатися багато авторів, зокрема Гете: «Я — частина тієї сили, що вічно хоче зла і вічно творить благо».

Наступним мотивом є володарювання світом, яке у п'єсі нерозривно йде з ідеєю способу пізнання, бо є безпосередньою метою його отримання, а також із зі-/протиставленням Ісусу Христу, що вписувалось в тогочасні тенденції уявлення про людину-бога.

Володарювання світом для Фауста у ролі людини неможливе, через обмеженість людських можливостей, тож йому доводиться шукати поміч у магії, намагаючись охопити божественну суть та зайняти місце бога на землі: «А вправні маги — це боги, могутні, їх влада простягається туди, Куди сягнути може людський розум». Якщо на початку п'єси Фауст зіставляє себе з Богом, то наприкінці таке відношення замінює протиставлення, коли Фауст визнає перевагу Бога і безсилля людини перед його гнівом.

У процесі розгляду теми абсолютної влади, вперше виникає мотив перетворення світу, який Марло розглядає як трансформацію простору, або «архетип міста». Згодом він розширить свої значення до архетипів міста-лабіринта, міста-свята, міста-діви тощо, але у п'єсі не отримує значного розвитку.

Якщо розглядати самого Фауста, ми знайдемо декілька описаних Марло образів. По-перше – це історичний тип героя, який, як вже було сказано раніше, відображає процеси епохи Відродження, стаючи його символом. По-друге – це образ Фауста-вченого, який автор відтісняє в угоду містичного образу Фауста-мага, чорнокнижника, некроманта, який уособлює тип героя-авантюриста. Загалом образ Фауста багатомірний, на що, знов таки, повпливали тогочасні тенденції.

За тогочасними літературними та церковними законами у кінці історії доктор Фауст мав неминуче померти через своє протистояння небесному порядку, через що можна зробити висновок про катастрофічну домінанту фаустівської свідомості, яка є невід'ємною від образу Фауста та його внутрішнього конфлікту. Коли людина досягає межі можливостей, вона може або зупинитися на досягнутому, що, по факту є гибельною деградацією, або спробувати вийти на новий, божественний рівень, який є також згубним.

Таким чином можемо побачити, що обидва шляхи, які стояли перед Фаустом вели його до неминучої гибелі і необхідність обрати один з них призвели до відчаю героя.

Трагедія Фауста у Марло вбачається як трагедія відчаю, що було обумовлене, знов таки, заходом епохи, яка вже зжила себе, як і періоду першого етапу розвитку фаустівської культури.

Наступним етапом розквіту фаустівської культури став образ Фауста у Гете, де його архетип знову зазнав змін. Як і у Кристофера Марло, гетевський Фауст також визначає внутрішню конфліктність душі, угоду з дияволом та жагу до безкінечного пізнання істини, однак розглядає це під іншим кутом.

На відміну від сюжету Марло, історія Гете закручується навколо суперечки (протистояння) між Богом, який вірить в людство, та Мефістофелем, якому сумно на землі з людьми, за душу Фауста, що відкриває нові архетипичні зовнішній та внутрішній конфлікти. Мотив боротьби добра і зла є невичерпаним та широко-застосовуваним в літературі. У п'єсі Гете він відбувається паралельно як у зовнішньому світі (Бог-Мефістофель), так і у внутрішньому (поклик до істини та на протипагу до справедливості, почуттів, добрих діянь), де в кінці перемагають Бог та душевне піднесення Фауста.

Гетевський Фауст, на протипагу марлівському, розуміє свою слабкість у порівнянні з Богом («Мені з тобою не дано зрівнятись, Мій дух слабкий: він зміг тебе дізватись, А вдержати — снаги не стало в нім»), прагнучи полишити цей світ після усвідомлення того, що замість задоволення від пізнання магії він відчуває душевну пустоту та душевний біль від скоєного.

Архетип угоди з дияволом теж зазнає змін, бо в договорі більш зацікавлений Мефістофель, мета якого отримати душу «раба» божого в угоду своєї правоти перед Богом. Окрім цього знову формується оновлений образ диявола, який окрім того що не може брехати, яким його описав Марло, так ще постає перед Фаустом у ролі своєрідного вчителя, який допомагає доктору наблизитися до істини. Мефістофель як і раніше уособлює собою зло, але у Гете він є рушійною силою «тінню» Фауста, яка допомагає йому віднайти сенс

буття та ще більше розвинути у самопізнанні та світосприйнятті, що призводить до звільнення душі Фауста з лап диявола.

Кінець XIX – початок XX століття можна вважати початком нової індивідуалістичної ери, в період якої образ Фауста знову трансформується і утворює новий образ фаустівської людини, про що ми згадували у попередньому параграфі та який більш детально розглянемо і концепції Шпенглера у наступному. Завдяки розвитку точних наук та відходу від релігійних догм та моралі серед вчених та філософів формується образ «надлюдини», про який писав Ніцше, та в якому знову проступають елементи фаустівського архетипу.

Щодо сучасного контексту фаустівського архетипу, Ірина Борисевич зазначає, що «фаустівський архетип характеризується такими формально-змістовими домінантними чинниками: багатозначністю, орієнтацією на осмислення екзистенційних проблем загальнолюдської цивілізації, різноманітністю форм і способів переосмислення гетівської традиції, символічною поліфонією, міжрегіональним характером літературного (культурологічного) функціонування, орієнтацією на аналіз процесів якісного руйнування традиційної семантики й аксіологічних домінант легендарно-міфологічного матеріалу.» [7 с. 40]

### **2.3. Фаустівська людина в концепції Освальда Шпенглера**

На засадах концепції про «надлюдину» через нову еру повернення людства до системи індивідуалізму, філософи знову починають звертатися до фаустівської свідомості. Дуалістична картина світу перетворилася на картину монізму, єдності у множині, про що пише Петер Слотердаjk, тобто ідея про «надлюдину», або фаустівську людину передбачала індивідуальність не кожного окремо-взятого індивіда, а цілої спільноти, чи покоління, роблячи її колективною. [53, с. 16]

Такій трансформації також посприяла робота Освальда Шпенглера «Присмерк Європи», в якій він зібрав та систематизував дані про етапи розвитку різноманітних культур в рамках Всесвітньої історії, для відображення того, як кожна культура росте, розвивається та помирає, поступаючись наступній, що з'являється на її засадах, а також вперше ввів поняття фаустовської культури в науковий та культурний ужиток. [65]

«Присмерк Європи» вперше з'являється у науковому середовищі в рік закінчення Першої світової війни, яка неабияк змінила погляди та усталені до цього устрої в світі. Європейська інтелігенція переживала кризу, яка була зумовлена втратою звичних, старих цінностей, необхідністю у пошуку нових, а також збиранням свого зруйнованого життя по уламкам. На фоні цих подій новий виток актуалізації фаустівського образу був доречним та своєчасним, що значною мірою обумовило подальше направлення розвитку культури Європи та дало оцінку її тогочасному стану.

Завдяки актуальності та своєчасності виданню свого наукового труда (який був готовий ще у 1914, а виданий лише у 1918) він здобув таке широке розповсюдження не тільки у колах інтелігентних, філософських, літературознавчих, наукових читачів (на яких і був розрахований), а й серед звичайних людей (навіть якщо вони не розуміли всю глибину цієї праці), яким треба було емоційно відновлюватися після тих жахів, що вони встигли пережити за період війни.

Насправді така популярність після значних історичних та культурних потрясінь не є дивною для художніх творів, але серед культурофілософських трактатів це було ледь не вперше, що, знов таки, робить цю наукову працю унікальною. Можливо причиною такої популярності є факт того, що у своїй науковій праці Освальд Шпенглер не тільки підсумовує історію всіх культур, акцентуючись на тому самому «присмерку культури», але й підкреслює який тернистий, але чудовий шлях вже встигло пройти людство до сьогодення на конкретному історично-культурному прикладі, що у період публікації цієї

роботи було важливо усвідомлювати тогочасним європейцям, чие життя назавжди змінилося після війни. [65]

Не дивлячись на популярність та зворотній зв'язок широкої публіки на публікацію, серед наукових кіл вона не була прийнята так оптимістично. Філософи, вчені та літератори (серед яких були Герман Брох, Гюнтер Грюндель, Дьєрдь Лукач, Курт Тухольски) сварили Освальда Шпенглера за його песимістичність (яка кардинально відрізнялася від всіх тогочасних творчих доробків, в яких автори намагалися естетизувати все що відбувалося), антинаучність, шарлатанство та навіть за плагіат, за те, що у своїй праці автор у пух та прах розгромив всіх наукових авторитетів свого часу та попередніх епох, виокремлюючи тільки Йоганна Гете, Фрідріха Ніцше та Едуарда Меєра. [72, 80, 83, 99] Єдиним, хто більш-менш позитивно реагував на публікацію Шпенглера був Томас Манн, який іронічно писав про те, що лише Освальд Шпенглер «розуміє культури всі разом і кожен окремо, і розповідає про них так, що це приносить задоволення». [85, с. 136] Насправді ж така критика лише доказувала ідею Шпенглера про те, що культура ХХ століття зупинилася в своєму розвитку і для того, аби знову запустити цей процес необхідно зруйнувати усталені кордони наукових знань.

Так чи інакше популярність труда Шпенглера лише зростала і згодом в нього з'явилися послідовники, що продовжували тим чи іншим чином розвивати його ідеї, серед яких А. Тойнби, Г. Башляра, Й. Хейзинги, М. Хайдеггера, Т. Адорно та багато інших. Інтерес до його публікації, яка впливала (і продовжує впливати) на розвиток культури (зокрема фаустівської) не вгасає й до сьогодні, але в наші дні її вже сприймають серйозно, без іронії або скептицизму.

Деякі літературознавці та філософи, такі як С. Франк, Н. Бердяєв, Я. Букшпан та Ф. Степун розглядали фігуру самого Освальда Шпенглера як приклад фаустівської людини свого часу через картину його світобачення, де душа – своя, індивідуальна, світ – чужий, а все, що знаходиться між ними – це життя з його безкінечними можливостями. [9]

У «Присмерку Європи» Шпенглер, серед всього іншого, розглядає наукові образи «фаустівської душі», «фаустівської людини», «фаустівської свідомості», «фаустівської культури» тощо, завдяки чому вони, будучи до цього лише культурними архетипами, або просто художньо-естетичними образами переходять на рівень культурних реалій.

Згідно з філософією Шпенглера, фаустівська культура охоплює тисячолітній період західноєвропейської культури, починаючи з X, закінчуючи XIX століттям. Шпенглер стверджує, що фаустівська культура перебуває на завершальній стадії свого розвитку, вироджуючись в цивілізацію, що означає остаточний кінець її (культури) розвитку. Шпенглер зупинив свій вибір на образі Фауста, як основоположного архетипу, який став персоніфікацією, або «портретом» західноєвропейської вимираючої культури в цьому періоді.

Звертаючись до трагедії Гете «Фауст», Освальд Шпенглер виокремив в головному герої ті риси образу, що лежать в основі характеру всієї культури та зумовлюють її назву. Для Шпенглера сцена перекладу Фаустом Євангелія символізує етику та сутність дії фаустівської культури, наголошуючи на «діяльному, борючому, переможному бутті», як на духовному кредо і єдиному способі існування цієї культури. Трагізм, виражений у гетевському образі Фауста, його суперечливість та конфліктність, згідно зі Шпенглером, є ключовими рисами епохи та західноєвропейської культури, що зумовлює його сприйняття як образа, що відображає вічний процес становлення та незавершеності, окрім цього архетип Фауста є єдиним архетипом, який містить риси універсального образу людини культури, яка спрямована на пізнання та покращення світу та протистоїть природі. Окрім цього Шпенглер у своїй роботі акцентував увагу на тому, що Фауст, як людина культури, здатна не тільки на пізнання світу, але й на переживання та подолання кризисного стану культури, бо саме він є людиною цивілізації, яка прагне цього та може досягти. [65]

Для Шпенглера дуже важливою було естетична складова образу фаустівської культури, яку він будує не цілісно, ґрунтуючись на чітких наукових методах, а своєрідними імпресіоністичними штрихами за допомогою акцентів та окремих символів, які роблять картину фаустівського світу цілісною, динамічною, високоінтелектуальною завдяки покладеному в основу образу. Він аналізує фаустівську культуру через образ фаустівської душі, виокремлюючи її волю до наукового прориву, вічне пізнання в контексті бажання влади і тугу за минулим, що формує унікальну сутність як фаустівської душі, так і культури.

Одразу після виходу «Присмерку Європи» труд отримує багато відгуків у роботах інших філософів, їх рецензіях та статтях, бо, як вже відмічалось, ХХ століття стало новим етапом в розвитку концепції фаустівської людини, перетворивши її на окремий, самодостатній культурний тип особистості, який мав на увазі людину як творця цивілізації, при чому прикметник «фаустівська» було символічним та відсилало до фігури Гете.

Художньо-естетичний образ фаустівської людини у Шпенглера переходить на рівень культурно-історичної реалії, невід'ємної від історичного періоду того часу, яка сприймається як суб'єкт соціальних та міжособистісних відносин. Окрім фаустівської людини з'являється більше нових наукових понять, що виплили з ідеї фаустівської культури; поняття такі як фаустівська цивілізація, фаустівська ера, фаустівське світосприйняття тощо, кожне з яких базувалося на філософії осмислення проблем фаустівської свідомості катастрофізма.

Аби зрозуміти значення терміну «фаустівська людини» в ХХ столітті, звернемося до Юзефа Борґоша, який казав, що «фаустівська людина – це людина, сповнена внутрішніх протиріч: автокреативна й автодеструктивна водночас. Автокреативна, бо творить власну культуру і цивілізацію: завдяки власним здібностям і прагненню до пізнання створює матеріальні й духовні цінності, за допомогою власноруч створеної техніки підпорядковує собі природу, виховує себе і свій світ. Автодеструктивна, оскільки одночасно є

загрозою для самої себе, для природи, культури, цивілізації, бо знищує біологічні умови свого існування, створює технічні сили і засоби, що обертаються проти неї, руйнує себе фізично та психічно». Однак це визначення не є вичерпним, бо фаустівська людина – це не тільки людина в площині світу, але й людина в площині власної свідомості, яка підпорядковується власним фаустівським інстинктам та фаустівському життєсприйняттю, в основі яких лежить пафос відстані від мирського, де приховані потяг до нескінченного і воля до влади. [71]

Фаустівська людина підпорядковувалась власному фаустівському мисленню, в основі якого лежали потяг до творчості, влади, знань та перебудови світу за власним баченням. Як і архетип Марло, фаустівська людина стикалася із внутрішнім конфліктом, який у другій проявлявся в схильності до саморозвитку і саморуйнування в один і той же час, також додаючи трагічності її образу, який зміг пишно розквітнути на фоні культурного розвитку (або застою), історичних подій (війни) та сприйняття світобудови (крах звичних моделей) у ХХ столітті.

У концепції Освальда Шпенглера фаустівська людина сприймає світ як суцільний виклик, боротьбу, протистояння зі світом та долею, що сприймається доволі логічно, знаючи на тлі яких подій автор писав свою наукову працю. Ця людина весь час невдоволена, вона знаходиться в пошуках можливості розширення світобачення, отримання влади, зміни обставин та навколишнього середовища, починаючи з маленьких деталей і до повної перебудови світу.

Фаустівська людина багатомірна, її характер складається як з логічного прагматизму, так і з романтики. Вона мріє про ідеальний світ, яким бачить його сама, про перебудову існуючих процесів, пильно споглядає за навколишнім середовищем та все аналізує, з іншого ж боку, схильна до нереалістичних фантазій, які притаманні всім митцям. Можливо саме образ фаустівської людини так полонив неінтелігентний прошарок суспільства, який ознайомився з «Присмерком Європи», бо людям потрібно було бачити перед

собою образ, який мав би з ними деякі спільні риси, та до якого можна було б звернутися та на якого рівнятися у складні часи. Людям потрібен був образ, який вони змогли б зрозуміти (але не інтелектуально, а емоційно) та проінятися ним, саме тому концепція фаустівської людини знайшла відгук у серцях масового читача.

В образі фаустівської людини, як пише Степанова Ганна Аркадіївна, проглядається «тенденція до соборності, індивідуалізм колективного, і почуття безмежної самотності, в якому вже відчувається відгомін екзистенційності» [39], що повністю відповідає настроям, думкам та почуттям суспільства у часи коли кожен окремо був самотнім, але мав брати участь у колективній відбудові як світу, так і людства. Сам Шпенглер розглядає цей образ, і фаустівську культуру в цілому, як езотеричну, таку, яка не може бути загальнодоступною, на відміну від аполлонічної культури (елементи якої він увібрав в себе), яка була більш популярна у попередніх століттях через свою простоту та доступність. [9, с. 123]

Американський філософ Мартін Шваб у своїй статті під назвою «Дзеркало технології» вводить розділ під назвою «Натуралізація Фауста», який присвячує проблемі сучасного науково-технічного розвитку. В цьому розділі він звертає увагу на важливий аспект розвитку фаустівського образу в ХХ столітті. Мартін Шваб зазначає, що образ Фауста перетворюється з літературного феномену на «об'єктивну реальність, втілюючись у процесі натуралізації». Цей процес проектується на образ Фауста, який виходить за межі художньої реальності та стає невід'ємною частиною реальності. [89, с. 101]

Таким чином, останній прояв фаустівської культури репрезентує стрімкий етап розвитку фаустівського образу людини, який вийшов не лише за межі культурних архетипів, але й за межі культурно-філософського осмислення та його поширення на об'єктивну реальність і осів у культурній площині до наших днів.

## РОЗДІЛ 3

### ЕСТЕТИКА ФАУСТІВСЬКОГО ІНТЕРТЕКСТУ В РОМАНІ «ПРОТИСТОЯННЯ»

#### 3.1. Змістовні аспекти роману: поетика заголовку та ідея твору

Ідеєю роману Стівена Кіна «Протистояння» є нестримне прагнення людини володарювати над всім світом вдаючись до будь-яких засобів, що згодом приводить до страшних наслідків.

Сюжет роману розгортається завдяки тому, що уряд США порушив пункт Женевської конвенції про заборону вироблення та розповсюдження біологічної зброї. Вони створили суперсекретний проєкт «Синь», який займався вивченням та вдосконаленням вірусів, для того, аби у потрібний час уряд міг використати ці напрацювання у можливих війнах з іншими націями, для захоплення влади та контролювання всім світом.

Ідея твору корелюється із фаустівським мотивом, який передбачає, як ми вже окреслили в другому розділі, бажання мати неосяжну владу над світом та невгамовну жагу до пізнання, яка проявляється в глибоких наукових досліджах з вивчення природи вірусів та їх покращення. Більш того, коли вірус, заразність та летальність якого становить 99%, виходить за межі лабораторії, уряд намагається тримати все під контролем, захоплює всі новинні канали, ставить жорсткий карантин та розстрілює всіх, хто порушує правила та бастує, тим самим уряд намагається втриматися на позиції управління, як вічна владна система, термін якої добігає кінця. Навіть коли для уряду майже все скінчено, один з відповідальних за проєкт «Синь» директорів передає свої зобов'язання іншому зі словами: “ *this country ought to get down on its knees to you*”. [92]

Загалом, жага до пізнання та влада над світом близькі один з одним, бо за всесвітньовідомим афоризмом Натана Майєра Ротшильда «той, хто володіє

інформацією – володіє світом», що поєднує ідею роману із фаустівським мотивом.

Тема роману пов'язана з назвою та є результатом ідеї. Протистояння в творі, який описує виживання людей у постапокаліптичному світі, породженому глобальною епідемією, яка призводить до знищення майже всього населення, є результатом першочергового втручання уряду США в природу речей задля втілення своїх амбіцій.

Звернемось до оригінальної назви твору англійською, який звучить як “The Stand”, що перекладається як «супротив», або «протистояння», що описує тему твору, а також задає його сюжетну перспективу. [92]

За жанром «Протистояння» – це постапокаліптичний роман, сюжет якого розгортається на тлі майже винищеної через супергрип цивілізації, яка намагається вижити, згуртуватися та повернутися до більш-менш нормального, знайомого життя, але це тільки один з елементів роману.

Твір починається з розділу під назвою «THE CIRCLE OPENS» та слугує прологом до подальшої історії. В цьому розділі автор описує як після нещасного випадку в лабораторії дослідницького центру, один з охоронців разом з дружиною та дочкою тікають звідти, вже заражені вірусом. Пролог носить таку назву, бо за проблематикою твору, як казав один з героїв роману «суспільство знову з'явиться», є те, що історія циклічна та йде по колу, тому що в світі панують лише дві сили, які знаходяться у постійному протистоянні одна з одною.

Епілог, тим часом, носить назву «THE CIRCLE CLOSES». В цьому розділі антагоніст роману, який уособлює темні сили, просинається в нерозвиненому африканському суспільстві, для того, аби розпочати свої діяння наново, тим самим розпочинаючи новий оберт кола життя суспільства. *“Life was such a wheel that no man could stand upon it for long. And it always, at the end, came round to the same place again”*. [92]

Поетика заголовку роману напряму відносить до його теми, яку можна визначити як «протистояння добра і зла». Сам автор визначає цю тему в епілозі

та звучить вона: *“The place where you made your stand never mattered”*. Загалом автор постійно використовує у тесті слово “stand”, або його синоніми, які кожного разу відсилають нас до заголовку і теми твору. [92]

Не дивлячись на те, що темою твору та основною рушійною силою сюжету є протистояння між силами добра і зла, Богом та Дияволом (*“God was a gamesman... He played red to black, white to black. She thought that, for Him, the game was more than worth the candle, the game was the candle. He would prevail in His own good time. But not necessarily this year, or in the next thousand . . . and she would not overestimate the dark man's craft and cozening”*), у творі протистояння відбувається також на рівні системи персонажів, композиції та мотиву. [92]

Першим протистоянням на рівні композиції, яке виникає одразу на початку роману та тримається протягом усього другого розділу під назвою «CAPTAIN TRIPS», є протистояння людей і епідемії, життя і смерті, бажанням вижити та нездатністю організму боротися із швидко-мутуючим вірусом, або нездатністю підлаштуватися під новий світ, нові обставини. Другий розділ роману повністю присвячений опису подій, які починаються тоді, коли смертельний вірус «виходить» з лабораторії та швидко та масово розповсюджується, вбиваючи 99% населення Америки, окрім тих, в кого є імунітет проти нього.

Протистояння з вірусом відбувається на різних рівнях, починаючи від особистого протистояння кожної окремої людини, закінчуючи спробами влади подолати цю кризу вдаючись до будь-яких засобів, в тому числі і до розстрілів громадян.

Цей пласт протистояння підіймає проблематику людської реакції на загальні події, що трапляються навколо. Через вірус та неспроможність влади щось вдіяти, люди підіймають бунт та вдаються до, здавалось би, божевільних вчинків, такі як вбивства, публічні жорстокі розправи, канібалізм і все для того, аби врятувати своє життя, бо вони розгублені та не знають що можна вдіяти.

На фоні катастрофи, що розгортається у романі, автор підіймає питання людської природи та природи вчинків людей, які опинилися у зануреному в хаос суспільстві. Кінг відображає руйнацію суспільства, ескалацію насильства, і безсилля влади та армії впоратися з пандемією. Разом з цим, відкривається новий пласт протистояння, тепер вже на рівні системи персонажів, через протистояння моралі та божевілля, принципів та потреб, людяності та розуму та інстинктів, правильного та хибного «людини розумної» та первісного «я», фрейдівських «Воно» та «Над-я», божественного початку та диявольських спокус, яке можна описати як фаустівське протистояння, підкреслюючи можливості людини, її розуму та високий моральний потенціал. Також описується протистояння людини та її страхів, яке супроводжує весь роман на рівні системи персонаїв.

Не дивлячись на імунітет багато дійових осіб, яких можна вважати масовкою, все одно помирають через нездатність пристосуватися до нових реалій, сум за втраченими коханими людьми та нещасні випадки, які трапляються через брак організованого суспільства. Протистояння відбувається всередині кожного персонажа від самого початку, а читачі можуть спостерігати за тим, що врешті-решт перемаже в душі кожного з героїв.

Нік Андрос стикається з моральною дилемою. Коли розпочалася епідемія, Ніку довелося взяти на себе обов'язки замісника шеріфа та пильнувати за ув'язненими, які незадовго до того ледь його не вбили. Невдовзі двоє з трьох ув'язнених помирають і Ніку доводиться обирати що робити з третім: виконати свій громадянський обов'язок, або підкоритися докорам сумління та відпустити його, аби дати шанс на врятування: *“He went back out into the ffice, not knowing what to do, scared”*. [92]

Стю Редману також довелося зіштовхнутися з дилемою, вирішити чи здатен він на вбивство заради врятування власного життя, коли він залишився ледь не єдиною вцілілою людиною у лабораторії, куди його забрали аби дослідити природу його імунітету проти супергрипу. Через намагання

приховати сліди помилок уряду, останній військовий, на думку Стю, прийшов позбутися його, тому йому доводиться діяти, спираючись на інстинкти, аби вижити. Стю Редман згадує слово «тхарн», почувуюсь себе перед тим військовим так само, як почувуються заклаклі посеред дороги тварини, на яких мчить автівка. *“Elder made Stu feel like that. He would look into Elder's flat blue eyes and feel all the will drain out of him. Elder probably wouldn't even need the pistol to dispose of him”*. [92] Тому як і тварина, що послуговується інстинктами, Стю Редман вбиває Елдера та панічно намагається знайти вихід з лабораторії, перебуваючи пів владою свого первісного «я».

Вагітна Френн Голдсміт, якій самотужки довелося ховати батька, померлого від епідемії, підняла в голові питання скільки ще в неї є сил, аби протистояти подіям, які їй довелося пережити, скільки взагалі людина може витримати перед тим, як зійти з розуму: *“The unreality was trying to creep back in again, and she found herself wondering just how much the human brain could be expected to stand before snapping like an overtaxed rubber band”*. [92]

Ларрі Андервуд входить у протистояння зі своїми страхами, інфантилізмом та самим собою, яким він звик бути. Його мати казала *“I think you're a taker. You've always been one. It's like God left some part of you out when He built you inside of me”*. [92] Тому в душі Ларрі завжди йде супротив його благих намірів та реальних дій, до яких він звик вдаватися. Він весь час думає над тим чи є хорошою людиною, потерпаючи від цього. Коли він стикається з Ритою Блейкмур, він намагається вести себе по-дорослому та взяти відповідальність за неї, але постійно зривається, підпорядковуючись старим звичкам. Згодом, коли Рита закінчує життя самогубством, наївшись пігулок, Ларрі винуватить в цьому себе та входить в протистояння між егоїстичним полегшенням від того, що більше йому не доведеться нести тягар відповідальності та моральним усвідомленням того, що він все ж не є «гарним хлопцем». *“So why was he feeling so bad, anyway? He was telling the truth, wasn't he? Yes. And the worst of the truth was that he felt relief, wasn't it? That the stone around his neck was gone?”*. [92] До цієї внутрішньої боротьби додається ще й

необхідність, як йому здається, поховати Риту, але він не може зважитися на цей крок через свій страх, що врешті-решт призводить до того, що Ларрі потроху божеволіє через страх бути пораненим, не мати можливість отримати допомогу через відсутність лікарів та померти так, як Рита; він починає боятися самотності. *“He kept having visions of lying unconscious at the side of the road and bleeding to death unattended”*. [92]

Ллойд Генрейд, який потрапив у в'язницю за крадіжку та співучасть у вбивстві, залишається у камері, в той час, коли всі, хто міг його випустити померли від грипу, та входить у протистояння зі смертю від голоду та зневоднення та божевіллям від цього. Окрім цього, йому доводиться переступати через людські норми моралі аби вижити: *“He didn't want to eat Trask. The thought of eating Trask was horrible... He didn't want to be a cannibal. It was like the rat. He would get Trask over within reaching distance . . . but just in case. Just in case. He had heard a man could go a long time without food as long as he had water”*. [92]

Протистояння моралі та принципу «ти, або тебе» у романі пов'язано також з основною темою твору: протистояння між добром та злом, Богом та Сатаною, бо у період, коли людство технічно відкотилося на декілька сотен років, настав *«час для богів»*. Майже кожен персонаж, коли супергрип винищив всіх кого міг, починає бачити сни, в яких їм зустрічається «темний чоловік» та матінка Ебігейл.

Темний чоловік, Ходак, чаклун, який називає себе Річардом Фарадеєм, але частіше – Рендаллом Флеггом, є посланцем Сатани на землі, його слугою, а матінка Ебігейл, стара, темношкіра жінка, є представницею Бога. *“The old woman seemed to stand for some sort of elemental force, just as the dark man did. The old woman was the nucleus the others were gradually cohering around”*. [92] За допомогою снів вони закликають до себе людей, які можуть обрати до якої сторони вони хочуть приєднатися.

Вцілілі часто розмірковують про майбутнє, згадують слово «протистояння» (“stand”), або «боротьба» “struggle”, підкреслюючи тему та

поетику заголовку роману: “...*they seem to presage some future struggle. We seem to be getting cloudy pictures of a protagonist . . . and an antagonist. An adversary, if you like... We're being given the means to help shape our own futures, perhaps. A kind of fourth-dimensional free will: the chance to choose in advance of events*”.

[92] Важливим тут також є мотив людської свободи вибору, який є невід’ємною частиною фаустівського протистояння між добром та злом: “*For society it would be the old struggle, the effort of healthy tissue to reject the malignant incursion. But for each individual cell there was the old, old question, the one that went back to the Garden-did you eat the apple or leave it alone? Over there, in the West, they were already eating them a mess of apple pie and apple cobbler*”. [92]

Люди починають згуртовуватися навколо Рендалла Флегга та матінки Ебігейл, сформовуючи дві протилежні комуни, які розділяють гори Флегстафф: Вільну зону у Боулдері на чолі з представницею Бога, намагаючись відродити звичайне американське життя з Комітетом, правовою системою та демократією, та територію Лас-Вегасу на чолі з представником Сатани, якого матінка Ебігейл кличе його «Паростком». Форма правління Рендалла Флегга (який уособлює в собі риси фаустівської людини, що бажає знань та влади) більш нагадує нацистку диктатуру, з надвождьом на чолі, якого всі панічно бояться: “...*people turned away from you if you mentioned Flagg's name, the way they pretended they hadn't heard. Some of them would cross their fingers, or genuflect, or make the sign of the evil eye behind one cupped hand. He was the great There/Not-There*”. [92]

Кожен з так званих представників вищих сил мають свої надприродні здібності, але якщо Флегг керує своїми силами самостійно, то матінку Ебігейл кожного разу веде Бог, як свого пророка.

Таке протистояння надприродних сил може нагадувати читачеві спор між Богом і Дияволом в трагедії «Фауст» Гете, тільки в цей раз вони спорять не на душу одного з «рабів Божих», а на душі усіх вцілілих.

У другому розділі цієї дослідницької роботи ми згадувати Йова, як прототип Фауста, на якого Всевишній та Сатана робили свої ставки, про що

також згадується в романі: *“Job was a bet between God and the Devil. The Devil said, ‘Sure he worships You. He's got it soft. But if You piss in his face long enough, he'll renounce You.’ So God took the wager. And God won”*. [92]

Самі герої роману неодноразово згадують у діалогах та своїх роздумах протистояння сил добра і зла, але спочатку намагаються ставитися до цього більш раціонально, проте зустрівши матінку Ебігейл вони розуміють, що якщо існує вона, то за законом Всесвіту має існувати і протилежна їй сила. Зрештою вони доходять до висновку, що вони є *“the knot in a tug-o-war rope between heaven and hell”* [92], знов-таки підкреслюючи, що у кожної людини є можливість вибору між двома сторонами, за який потім доведеться нести відповідальність.

Протистояння Бога і Диявола відбувається всередині кожного героя твору (окрім антагоніста, який можливо і не є людиною), підкреслюючи дуальність, неоднорідність та глибину людської природи, про що ми згадували у другому розділі. Навіть у душі матінки Ебігейл відбувається протистояння між гріхом та праведністю. Її гріхом, як і в Моїсея, була гординя, про яку вона не здогадувалась майже до кінця роману, та якій їй довелося протистояти через усамітнення.

Окрім того, «протистояння» також присутнє в романі у вигляді мотиву. На рівні мотиву протистояння відбувається між людиною з її технологіями та природою, яка поступово бере верх через відсутність сили, що подавляла її: *“The towns were huddled lumps, deserted except for the rats and the cats and the deer that had already begun to creep in from the forests as the scent of man washed away”*. [92]

Повертаюсь до поетики заголовку, треба зауважити, що один з російських перекладів передбачає назву «Армагедон», який люди використовують у зв'язці зі словом «Апокаліпсис», значення та роль якого в контексті фаустівської ідеї ми розглянемо у третьому параграфі цього розділу.

### 3.2. Своєрідність осмислення фаустівського архетипу в романі

Фаустівський архетип, створений Кристофером Марло – це складна, багатогранна особистість, яка прагне до здобуття знань у всіх сферах для того, аби мати змогу володарювати над світом, а також для того, що знання для такої людини, як і влада є центром її життя, бажань та прагнень.

Фауст, ще з його середньовічного опису, був магом та чорнокнижником, людиною, яка не зупиняла горизонти процесу свого навчання на гуманітарних, точних та природніх науках, прагнути осягти разом з цим і неприродні знання. Риси такої людини у романі Стівена Кінга «Протистояння» дуже активно проявляються в особистості Рендалла Флегга.

Вперше автор знайомить читачів із цим персонажем опосередковано, навіть не називаючи його ім'я, а передаючи емоції персонажів на його ефемерну присутність. Це відбувається у 13-ому розділі, уві сні Стю Редмана: *“He looked, and saw two burning red eyes far back in the shadows, far back in the corn. Those eyes filled him with the paralyzed, hopeless horror that the hen feels for the weasel. Him, he thought. The man with no face. Oh dear God. Oh dear God no”*. [92] «Чоловік без обличчя», як про нього подумав уві сні Стю, лякає його, викликаючи відчуття тривоги та дезорієнтації, хоча на той момент він навіть не знає ким є цей «чоловік без обличчя». В цьому уривку простежується ідея безсмертного, впізнаваного, лякаючого образу, який уособлює в собі всі людські страхи, які переслідують людину куди б вона не пішла. На думку Ніка Андроса, він може бути *“...the scared, bad part of all of us. Maybe we are dreaming of the things we're afraid we might do”*. [92]

Коли подібний сон сниться Ніку у 18-ому розділі, спочатку він навіть не дає цьому образу йому жодної назви, або опису, акцентуючи увагу лише на відчуттях, які він має від його присутності: *“...he seemed to have been walking through endless rows of green corn, looking for something and terribly afraid of something else that seemed to be behind him”*. [92]

Кожен з головних героїв бачить цей образ уві сні і у всіх він має спільні риси: в нього палаючі червоні очі, немає лиця, його тіло холодне, ніби він мрець, він наповнює атмосферу навколо себе страхом та холодом, він ніби «прибулець з-поза меж часу, простору і здорового глузду», який є старим як світ та який «чаїться», «ховається», «шукає» та «переслідує» персонажів коли вони сплять.

Не дивлячись на спільні риси, для кожного він з'являється в форматі особистого кошмару кожної людини, так вагітна Френ Голдсміт після того, як власноруч ховає батька, бачить, що замість скатертини, в яку вона загорнула його в ній лежить *“Something-someone-filled with dark life and hideous good cheer was under there, and it would be more than her life was worth to pull that tablecloth back...”* [92], після цього вона кожного разу бачить його з «покрученим вішаком для одягу» для своєї дитини. Лойд Генрейд, перебуваючи у замкненій камері в'язниці помираючи від голоду, галюцинує про нього як про кістлявого трупа, що уособлює образ Голодної смерті: *“You could only see that thing's bony, skeletal feet below the hem of the drapes. That's all you wanted to see. Because the feet belonged to a nodding, emaciated corpse, and his name was STARVATION”* [92]. Ларрі Адервуд після смерті Рити відчуває темного чоловіка в образі диявола, який женеться за ним.

Опис самого Рендалла Флетта, завдяки якому ми можемо починати складати психологічний портрет його особистості ми отримуємо у 23-ому розділі. Автор описує його як високого білого чоловіка, вік якого неможливо визначити на перший погляд. Він носить розношені, стоптані гостроносі ковбойські чоботи, вилялі джинси із заклепками, шкіряний пояс із латунною пряжкою з усілякими астрологічними значками в оточенні двох концентричних кіл, та джинсову куртку незліченною кількістю кишень. На нагрудних кишнях в нього висить по значку: жовтий смайл на правій, і мертва свиня в поліцейському картузі з написом *“HOW'S YOUR PORK?”* на лівій. Окрім цього в нього ще є старий, потертий бойскаутський рюкзак.

Флегт – дитина дороги, весь час перебуває в русі, кудись прямує, досліджує та впливає на світ та людей. Одне з його прізвиськ – Ходак, яке описує його пристрасть до доріг: *“From New Orleans to Nogales, from Portland, Oregon, to Portland, Maine, it was his country, and none knew or loved it better. He knew where the roads went, and he walked them at night”*. [92] Одежа, яку він носить також дає нам зрозуміти, що Флегт, за фаустівським архетипом, походить на мандрівника, який не переймається за свій зовнішній вигляд, лише за комфорт. За образом він нагадує сучасного ковбоя завдяки його чоботам, але загалом його вбрання радше зібране з різних шматків, створюючи, знов таки, невизначений, різносторонній образ. Подорожує він лише вночі, швидко долаючи великі відстані, що дає нам зрозуміти темну природу його сутності, адже злі сили переважно діють вночі.

В його кишнях повно різноманітної літератури, від брошур до книг, сенс яких суперечить один одному: *“literature-pamphlets for all seasons, rhetoric for all reasons”*. [92] Флегт, як людина, або істота, в якій немає меж, вивчає все, що можливо, не гидує жодними знаннями: *“He would read as his supper cooked over a small, smokeless campfire, it didn't matter what: words from some battered and coverless paperback porno novel, or maybe Mein Kampf, or an R. Crumb comic book, or one of the baying reactionary position papers from the America Firsters or the Sons of the Patriots. When it came to the printed word, Flagg was an equal opportunity reader”*. [92] В нього, як у людини з сильно вираженим фаустівським архетипом є невимовна жага до знань будь якого роду, як бачимо, йому не важливо яку літературу споживати, він дає шанс усьому, аби розширити межі своїх знань, сприйняття та світобачення, однак, хоч в романі про це не сказано, але ми можемо зробити висновок про самотність його душі (якщо вона в нього є), бо Флегт є над всіма людьми, тож ніхто не може досягнути того, що відбувається всередині нього.

Щодо обличчя, автор пише: *“It was the face of a hatefully happy man, a face that radiated a horrible handsome warmth...”*. [92] Стівен Кінг навмисне оминає детального опису його рис обличчя, адже воно не є константою та

може змінюватися залежно від мети Флегта та людини, яка наважиться подивитися йому в обличчя, чого усі загалом оминали, бо відчували що побачать темне вишкірене обличчя диявола і одразу сконають. Те, що є незмінним в його обличчі – палаючі очі, схожі на очі рисі, або іншої хижої тварини та страшний, лякаючий вишкір.

Єдиним хто може бачити його реальне лице є розумово-відсталий Том Каллен та, можливо, матінка Ебігейл, бо вони відрізаються від інших лбдей особливим «сяйвом», яким їх, вірогідно, наділив Бог. Том описує його так: *“He looks like anybody you see on the street. But when he grins, birds fall dead off telephone lines. When he looks at you a certain way, your prostate goes bad and your urine burns. The grass yellows up and dies where he spits. He's always outside. He came out of time. He doesn't know himself. He has the name of a thousand demons. Jesus knocked him into a herd of pigs once. His name is Legion... He knows magic. He can call the wolves and live in the crows. He's the king of nowhere”*. [92]

Кінг додає більше деталей до його образу лише у 62-ому розділі, але ми не можемо чітко визначити правдивість цього опису, бо він наданий через призму сприйняття Дейни Юргенс, коли її викрили за шпигуванням та привели до Флегта, для того, аби визначити хто є третім шпигуном, тож цілком вірогідно, що Флегт прийняв такий вид для того, аби без насильства, за допомогою гіпнозу здобути необхідну йому інформацію: *“...her first shocked thought was: Why, he's my age! Randy Flagg's hair was dark, tousled. His face was handsome and ruddy, as if he spent much time out in the desert wind. His features were mobile and sensitive, and his eyes danced with high glee, the eyes of a small child with a momentous and wonderful secret surprise”*. [92] Флегт навмисне прийняв вид привабливої людини, одного віку з Дейною, аби з легкістю викликати її прихильність до себе, з чого ми можемо зробити висновок, що він справний маніпулятор, який добре знається на людській психології.

За типом героя Флегт уособлює тип героя-авантюриста, який є спільний до первісного образу Фауста-мага та чорнокнижника. Він є породженням хаосу та сам несе його на Землю, революціонери, безумці та навіжені добре

знають його, бо він є наче уособленням їхньої ненависті. Флегт має багато іпостасей, завдяки яким він породжує хаос: поет, вчитель англійської в університеті, нащадком Нейтана Бедфорда, який у мантиї куклукскланівця брав участь у згвалтуваннях, кастрації, спаленні гетто. Він допомагає розбійникам, терористам, маніякам, безумцям, ціль яких – нищити все на своєму шляху. Себе він характеризує так: *“He was a clot looking for a place to happen, a splinter of bone hunting a soft organ to puncture, a lonely lunatic cell looking for a matethey would set up housekeeping and raise themselves a cozy little malignant tumor”*. [92]

Сам Флегт більше не є людиною, а чимось значно більшим. Він каже про своє перевтілення, про магичні сили, які прокинулись у ньому на фоні Апокаліпсису, що наближається, про те, що він істота понад будь-яких уявлень, чародій, про «друге народження», з’являючись на світ як Антихрист, що передвіщає кінець усього живого. Коли настала епідемія він «почав втрачати себе», почав забувати все, що було роки тому, перероджуючись у вищу сутність: *“He was no longer strictly a man, if he had ever been one. He was like an onion, slowly peeling away one layer at a time, only it was the trappings of humanity that seemed to be peeling away: organized reflection, memory, possibly even free will . . . if there ever had been such a thing”*. [92] Матінка Ебігейл називає його «слугою диявола» та «паростком Сатани», але в нього є багато імен: Річард Фрай, Роберт Франк, Ремзі Форрест тощо, але в кінці твору Глен Бейтман згадує й інші імена, якими його можна назвати: *“Call him Beelzebub, because that's his name, too. Call him Nyarlahotep and Ahaz and Astaroth. Call him R'yelah and Seti and Anubis. His name is legion and he's an apostate of hell”*. [92]

Також до опису Флегта часто застосовують тхора. Тхір, первісне значення назви якого – «смердюча тварина», «дух» або «тхнути», це маленька хижа тварина, якій у фольклорі надали злодійкуваті, хитрі, підступні риси, з ремаркою на те, що вона є доволі полохливою і її легко налякати. [21]

Як людина, Рендалл Флегт вже досяг межі своїх людських можливостей, але як фаустівська людина, не міг зупинитися на досягнутому, вийшовши на

новий рівень, близький до божественного, який виявився згубним для нього, однак на відміну від класичного фаустівського архетипу, це не призводить Флегга до неминучої гибелі через протистояння небесному порядку, яка властива класичному фаустівському інтертексту, бо Флегг від самого початку не був звичайною людиною, тим самим він не переживає відчай, що присутній у класичній фаустівській свідомості. Після своєї метафоричної загибелі у кінці твору, він розпочинає новий оберт колеса свого життя, бо як персона, що є уособленням темних сил, він не може померти назавжди.

Флегга супроводжує мотив Місяця, який вважають таємничим, темним, негативним жіночим початком, або інь. Місяць, що уособлює смерть та згадується у міфах в контексті смерті, є протилежним до Сонця, яке уособлює життя. Коли матінка Ебігейл думає про майбутнє, вона згадує «великий кривавий місяць», частковою персоніфікацією якого виступає Рендалл Флегг. Окрім цього, як і Місяць в якого є фази «початку життя» та «смерті», так і Флегг проходить через ті ж самі етапи «народження» та «смерті», проте ніколи не помирає по-справжньому.

Флегг має потужну харизму магічного походження, завдяки якій може легко впливати на оточуючих, переконати їх у чому завгодно, вводячи людей у своєрідний гіпноз, якому неможливо протистояти. За типом особистості він – полеміст (як і Мефістофель), справжній адвокат диявола, який обожає розривати на шматки аргументи й переконання, роблячи це лише тому, що це весело. Такий тип особистості дає йому можливість застосувати свою невимушену кмітливість, широку базу накопичених знань та здатність поєднувати неспівставні ідеї, щоб довести свою точку зору. Він нонкомформіст, мислить масштабно, як казала його наречена: *“her lover was concerned with the world”*. [92]

За темпераментом він належить до типу «холерик». В нього присутні підвищена збудженість та велика емоційність. У моменти емоційного збудження він не може контролювати себе, зносячи на своєму шляху все, навіть те, що йому було потрібно для досягнення своїх цілей. Таким чином він

в пориву злості вбиває свою наречену Надін, призначення якої було народити йому дитину, яка стане справжнім Антихристом, що ламає його плани. Ще одним прикладом вибуховості його характеру є момент бесіди з Дейною Юргінс, коли вона намагалася противитися його гіпнозу та побачила його долоні, на яких були відсутні будь-які лінії. Це змусило його нервувати, через що дія його чарів ще більше послабилася, а після того, як Дейна відмовилася видати йому третього шпигуна, а потім покінчила із собою, він повністю втратив контроль над собою: *“The soft and helpful face of reason was gone. Randy Flagg was gone. She was with the Walkin Dude now, the tall man, the big guy... Bellowing his rage, Flagg kicked her. The yielding, indifferent movement of her body enraged him further. He began to kick her around the room, bellowing, snarling. Sparks began to jump from his hair, as if somewhere inside him a cyclotron had hummed into life, building up an electrical field and turning him into a battery. His eyes blazed with dark fire. He bellowed and kicked, kicked and bellowed”*. [92]

Флегг прагне влади та хоче прийти до неї вбивши всіх, хто не став одразу на його сторону. Він має поведки жорсткого диктатора, який не терпить непокори і не пробачає помилок. Таку рису його характеру видно з того, як він керує людьми, які доєдналися до нього. Він втілює тваринний страх в тих, хто його оточує. Його люди пліткують про його надзвичайні здібності, розповідаючи один-одному про те, що він перевертень, вовкулака, який сам розпочав епідемію, який може перебувати одночасно в декількох місцях та знає все на світі. Як чаклун, що вийшов за рамки людських можливостей, він може керувати вовками, перетворитися на ворон, бачити все завдяки своєму магічному Оку та літати (про що мріяв Фауст), проте через вибуховість свого характеру та необдуманість дій через самовпевненість, в кінці роману, після того, як він власноруч скидає Надін з даху, все виходить з-під контролю і Флегг поступово починає втрачати свої над-можливості.

Флегг ввів привселюдну страту на телефонному хресті для тих, хто порушив правила його комуни (що відсилає нас до страти Ісуса Христа, чого і прагнув Флегг для того, аби підкреслити свою диявольську природу та

здійснити акт богохульства), однак у ролі ката виступає не він, а люди з комуни на чолі з Ллойдом. Таким чином Флегт укорінює повне скорення його волі та наказам, викривлюючи душі людей з його комуни та роблячи їх повністю підвладними собі. Окрім цього він не цурається власноруч розправитися з тими, хто припустився помилки. Рендалл Флегт уособлює в собі всі риси, притаманні фаустівській людині: жагу до влади, знань, самотність душі через її неосяжність, вічну боротьбу за свої ідеали, але разом з цим, завдяки своєму надлюдському походженню, він виводить фаустівський архетип на божественний рівень абсолюту.

Правила та система, які він встановив є доволі жорсткими, однак під його керівництвом занедбаний через епідемію Лас-Вегас, де він влаштувався зі своїми людьми, зазнає ґрунтовної трансформації, яку можна віднести до фаустівської трансформації простору, або «архетипу міста», який виник у процесі розгляду теми абсолютної влади.

Взагалі трансформація простору у романі відбулася ще на етапі епідемії, тобто ідея твору – фаустівське бажання неосяжної влади – призвела до страшних наслідків: колись доглянуті вулиці, будинки та міста перетворилися на «звалище зламаних іграшок», на полишені Богом місця. Будинки стали «мовчазними, загадковими склепами, що у них спочивають мерці».

Флегт обрав саме Вегас осердям свого правління, бо він вважається місцем гріхів, де відбуваються усілякі розважальні заходи пов'язані з азартними іграми та шоу, місцем розкошів, удачі, зміни долі. Вегас, за своєю архітектурною особливістю, є уособленням штучної реальності, бо багато його архітектурних елементів є помпезним вираженням вигаданих світів і казкових образів, що підходить Флегту-чарівнику з його амбіціями та над бажаннями. За географічним положенням Вегас розташований у пустелі, один з персонажів роману (Чувак Смітґебак, в якого несповна розуму), називає його Сіболою, тобто чарівним, родючим містом-покровителем, повним казковим скарбів.

Лас-Вегас проходить через ряд трансформацій, спочатку через епідемію він знаходиться на етапі руйнації, де все мертво, вівіски не горять, на вулицях все розкидано (*“an overturned grand piano lying in the street like a large dead wooden horse”*), на стінах написані заклики на кшталт *“DIE LAS VEGAS FOR YOUR SINS!”*, а потім через етап відновлення, однак він не зміг повернутися до свого первісного блиску, розкошів та радісної, вільної атмосфери, нагадуючи більше нездоровий нацистський табір, де все і всі підкорюються усталеним наказам та жорстким законам: *“From 11 A.M. to 5 P.M., everybody was working...And school had started again... The pharmacies were open and unguarded. People came and went all the time . . . but they took away nothing heavier than a bottle of aspirin or Gelusil. There was no drug problem in the West. Anyone...knew what the penalty for a habit was. Everyone was friendly and straight. And it was wise to drink nothing stronger than bottled beer. Germany in 1938, she thought. The Nazis? Oh, they're charming people. Very athletic. They don't go to the nightclubs, the nightclubs are for the tourists. What do they do? They make clocks”*. [92] В кінці на Вегас чекала ще одна трансформація простору, а саме повна та невідворотня реакція, коли Чувак Сміттебак привіз у свою так звану Сіболу ядерну боєголовку, яка вщент знищила все місто та людей у ньому.

Окрім Лас-Вегасу, який уособлює фаустівську трансформацію міста та Рендалла Флегга, в романі є ще одна людина, яка є уособленням фаустівського архетипу, це Гарольд Лодер, 16-річний надрозумний хлопець із зайвою вагою, однак на відміну від Флегга, який виводить цей архетип на зверх-рівень, в Гарольді він проявляється на людському рівні.

Вперше Гарольд з'являється на сторінках роману у 28-ому розділі, якого ми бачимо спочатку тільки під призмою сприйняття Френ, для якої Гарольд не є вельми приємною людиною: *“she always felt uncomfortable and a little disgusted, as if she sensed by low-grade telepathy that almost every thought Harold had was coated lightly with slime”*. [92]

Кінг описує його зовнішність так: *“Harold's hair was black and greasy. He was fairly tall, about six-one, but he was carrying nearly two hundred and forty*

*pounds. He favored cowboy boots with pointed toes, wide leather garrison belts that he was constantly hitching up because his belly was considerably bigger than his butt, and flowered shirts that billowed on him like staysails*". [92] Через свою надмірну вагу від самого дитинства, а також через свою жагу до знань з ранніх років у Гарольда були проблеми зі спілкуванням, в нього не було друзів, тож весь свій час він зосередив на читанні та писанні. Його мрією до епідемії було стати відомим письменником, бо тільки через написання він міг висловити те, що відбувалося в його душі, що є типовим для фаустівської людини, яка через свою відмінність та філософську глибину думки не може знайти спільну мову з навколишнім середовищем.

Гарольд має кепський характер, через який йому ще важче знайти друзів, про що в своєму щоденнику пише Френ Голдсміт: *"I could see he was just spoiling for an argument-one of the things that makes Harold hard to like is how eager he is to show off how much he knows (and he sure does know a lot, I can't take that away from him, Harold is superbright)..."* [92]

За типом особистості Гарольд логік (даний тип особистості знаходиться в групі аналітиків разом з типом полеміст (Мефістофель, Рендалл Флетт) та архітектор (Фауст). Він не такий як усі і якщо до епідемії йому це не надто подобається, то після того, як на землі залишилася лише горстка виживших, він починає пишати собою, своїми знаннями, винахідливістю, унікальним поглядом та розвиненим інтелектом. Ці якості також підкреслюють його належність до фаустівського архетипу, бо Гарольд, «знає все» та цікавиться усіма науковими сферами, бажаючи знати більше.

Гарольд прагнув визнання, влади та належності Френ до нього, бо він гадав що заслуговує на це через свій розум та поміч, але коли Френ замість нього обирає Стю Редмана, в його душі щось ламається, він починає змінюватися в бік ненависті, озлоблення та хоче перейти на біг Флетта (який в цьому випадку більш уособлює Мефістофеля, якому Марлівський Фауст хоче продати душу): *"He hadn't thought he had so much hate in him. It seemed he should have exhausted the flow by now, yet it seemed he had only tapped it"*. [92] Гарольд

хоче помститися Френ за те, що та не обрала його, виявляючи себе неспроможним емпатіювати та розуміти почуття інших людей. Для помсти він обирає перейти на бік темного чоловіка, який, як гадає Гарольд, зможе задовільнити всі його потреби у визнанні, владі, та, найголовніше, у помсті, виконуючи своєрідний акт фаустівської продажі душі в обмін на бажане: *“And when he got there he would open his mouth and spill his guts about this place. He would tell them what went on at the public meetings, and much more important, what went on at the private meetings. He was sure to be on the Free Zone Committee. He would be welcomed, and he would be well rewarded by the fellow in charge over there . . . not by an end to hate but by the perfect vehicle for it, a Hate Cadillac, a Fearderado, long and darkly shining. He would climb into it and it would bear him and his hate down on them...In the new Free Zone society he could only be Harold Lauder. Over there he could be a prince”*. [92]

Після цього рішення, Гарольд повторює долю Фауста: він зрікається світлої частини своєї душі, втрачає свої моральні цінності, зраджує людей, що йому довіряють та в кінці-кінців зіштовхується з трагічним кінцем, до якого його призводить Флегт.

В кінці свого життя, коли Флегт позбувається його шляхом підлаштованої аварії на дорозі, перед смертю Гарольд, як і Фауст, кається в скоєному, також розуміючи, що він сам винен в усьому, бо в нього, як у будь-якої людини, є вільний вибір як вчиняти. *“Are they all dead, I wonder? The committee? If so, I am sorry. I was misled. That is a poor excuse for my actions, but I swear out of all I know that it is the only excuse that ever matter”*. *“Dying, he felt as if he had gained a little sanity and maybe even a little dignity”*. [92]

Отже, Гарольд Лодер належить до фаустівського архетипу, бо його амбіції стикаються з амбіціями Фауста: влада та знання, як і Фауст, Гарольд вступає в угоду з темними силами, які гублять його і в кінці, набираючись мудрістю перед смертю, проходить до каяття.

### 3.3. Тема апокаліпсису в контексті фаустівської ідеї

З грецької термін «апокаліпсис» перекладається як «одкровення», «відкриття», «виявлення», тобто розкриття того, про що раніше було невідомо, своєрідний момент істини. Завдяки новозавітній книзі «Об'явлення Івана Богослова» (“Book of Revelation”) він набув образно-символічного значення прийдешнього кінця світу та Страшного Божого Суду. [4]

В переносному значенні термін є синонімом до «глобальної катастрофи», «загибелі цивілізації» «масштабного лиха». Від цього слова утворилися такі терміни, як «апокаліптика» та «постапокаліптика», які позначають жанри наукової фантастики, в яких дії розвиваються у світі під час («апокаліптика») або після («постапокаліптика») будь-якої глобальної катастрофи.

Термін «апокаліпсис» у своєму первісному значенні, так як і «Об'явлення Івана Богослова» пов'язані з фаустівським мотивом, бо передбачають відкриття таємних знань, які не є доступними для всіх, та передбачення майбутнього всього світу.

У своєму романі, Стівен Кінг неодноразово звертається до «Об'явлення Івана Богослова», цитуючи його через персонажів та пов'язуючи з темою кінця світу, який настав у романі, натякаючи на джерело з якого він черпав натхнення та ідею для написання свого роману: “ *We're living out the Book of Revelation right in our own time...how can you doubt it?*”. [92]

Апокаліпсис у романі використовується як у своєму первісному значенні «відкриття» та «момент істини», так і символічному значенні кінця світу. Завдяки цим двом значенням Стівен Кінг досліджує людську природу та взаємодію зла і добра в кожній людині.

В «Об'явленні Івана Богослова» описується майбутнє, що приходить до Івана Богослова через видіння, коли Бог ділиться з ним знаннями, одкровенням того, що чекає на людей в майбутньому, одне з пророцтв якого

стосується саме пришествя чотирьох вершників Апокаліпсису – Чуми, Війни, Голоду та Смерті. [4]

Епідемія супергрипу у романі символізує першого в чотирьох вершників Апокаліпсису з Одкровення – Чуму. Сам супергрип, як ми вже згадували, є результатом людського невмотивованого тяжіння до знань, своєрідного «відкриття» та влади, які є невід’ємною частиною фаустівської традиції та за які людство потім розрахувалося своїми життями.

Після Чуми наступним вершником йде Війна, яка в романі наступає коли люди, що вижили, розділилися на два табори під керівництвом двох протилежних сил.

У фаустівському архетипі присутній глибокий внутрішній душевний конфлікт між раціональним і ірраціональним, добром і злом. Апокаліпсис відображає цей конфлікт на глобальному рівні, де людство знаходиться в самому серці боротьби добра і зла за свою душу. Як казала матінка Ебігейл, яка стала посланницею Бога в романі: *“The Bible, it don't say what happened to Noah and his family after the flood went down. But I wouldn't be surprised if there was some awful tussle for the souls of those few people-for their souls, their bodies, their way of thinking. And I wouldn't be surprised if that was what was on for us”*. [92]

На думку теологів-символістів, Апокаліпсис, який описується в «Об’явленні Івана Богослова», утворює символічну картину конфлікту між Добром та Злом, де концентрація сил Зла припадає на змія, дракона, антихриста, неправедних людей, народи Гога і Магога, вавилонської блудниці, а сили Добра сконцентровані у Бозі, Агнеці, архангелах, ангелах та жони, оповитої сонцем. Подібні постаті, які уособлюють сили Добра і Зла, ми можемо бачити і в романі.

Сторону Зла в «Протистоянні» уособлює Рендалл Флетт, який, як і Диявол, якого символізують змії та дракон, має багато «хижих» іпостасей, таких як тхір, вовк, скорпіон, кіт, ворон тощо. На його боці виступає Надін Кросс, образ якої опосередковано можна прирівняти з образом вавилонської

блудниці. Надін стала «дружиною» Флегга та мала народити йому дитину (вірогідно Антихриста). Її смерть у романі, як суд над нею в «Об’явленні Івана Богослова» є переломним моментом для Сил Зла. Якщо в «Об’явленні» суд над блудницею буде передвіщенням кінця світу і настання Божого суду, коли Сили Зла більше не матимуть над людьми влади, то в «Протистоянні» смерть Надін також стала передвіщенням ослаблення зла, коли магичні сили Рендалла Флегга почали слабшати.

Інших прибічників Флегга, таких як Ллойд Генрейд, Чувак Сміттебак тощо можна вважати народами Гога і Магога, бо вони хотіли пійти війною на народ Бога, який жив у Боулдері, також їх можна вважати звичайними неправедниками, бо на відміну від Флегга з його темною сутністю та Надін, яка була приречена стати йому дружиною, у кожного з інших прибічників темного чоловіка до останнього був вибір на чий бік стати.

Флеґг, як уособлення Злих Сил «Об’явлення» вступає у боротьбу із Силами Добра, основу яких символізують матінка Ебігейл та Комітет Вільної Зони Боулдера.

Матінка Ебігейл у романі уособлює радше звичайного пророка, ніж якусь Небесну постать. Вона звичайна жінка, про що сама завжди і каже, але як пророк Мойсей, якого вона сама згадує, Ебігейл повторила той самий гріх – гординю: “...*she thought: It's me they've come to see. And on the heels of that sin, a series of blasphemous metaphors, rising unbidden in her mind: how they filed through one by one like communicants...*”. [92] Вона, як пророк, не веде боротьбу, а лише слугує вустами Богові в його спілкуванні з тими, хто буде боротися зі Злом.

Комітет Вільної Зони Боулдера у складі сімох осіб: Ніка Андроса, Глена Бейтмана, Ральфа Брентнера, Річарда Елліса, Френ Голдсміт, Стюарта Рейдмана та Сьюзен Стерн, уособлює сім ангелів в «Об’явленні Івана Богослова». Окрім того, Френ Голдсміт втілює у собі образ вагітної жони, оповитої сонцем, яка мала народити (і народила) «немовля чоловічої статі». Образ Френ та її народженого в кінці роману сина доволі символічний, бо ця

дитина є першою народженою дитиною, що вижила після епідемії вірусу, даючи нову надію всім людям, які залишилися живі після всіх апокаліптичних подій роману.

Боротьба Добра і Зла відбувається всередині кожної окремої людини. Автор дає зрозуміти, що Добро і Зло – це не суцільні поняття, бо іноді персонажі роману, як і люди в реальному житті, стикаються з дилемами та ситуаціями, які неможна однобоко розглядати як добрі, або погані, бо це життя. Прикладом в романі може слугувати рішення Комітету Вільної Зони направити до Лас-Вегасу трьох шпигунів, одним з яких вони обрали розумово-відсталого Тома Каллен. Це призвело до довгих обговорень та незгоди між членами Комітету, бо на думку Френ та Сьюзен це жорстоке та нелюдяне рішення.

Метафоричним значенням Апокаліпсису є перезавантаження світу, ідея чого розкрита в романі на декількох рівнях: по-перше це пов'язано з темою твору, тим, що протистояння між добром і злом вічне, та закінчуються лише за тим щоб розпочати новий оберт, а по-друге це пов'язано з переродженням, трансформацією суспільства та простору, яке також проявляється у фаустівській ідеї.

У своєму значенні «виявлення» Апокаліпсис у романі можна розглядати як виявлення справжньої природи людини. У романі автор витягує персонажів з їхньої звичної соціокультурної оболонки та ставить перед екстремальними обставинами. Такий сценарій є своєрідним лабораторним полем для аналізу та розвитку героїв, дозволяючи авторові висвітлити глибокі психологічні та моральні аспекти їхніх особистостей.

В умовах загостреної боротьби за виживання кожен персонаж стикається із своїми внутрішніми конфліктами та власним моральним компасом. Загроза смерті, втрата близьких, самотність, страх за своє життя та майбутнє ставлять героїв перед складними виборами, які розкривають їхні справжні цінності та пріоритети.

Фаустівська традиція часто пропонує переосмислення життя та цінностей. Апокаліпсис слугує піковою подією, після чого в душах та головах персонажів відбувається процес своєрідного катарсису, що змушує їх переглянути свої погляди на світ і знайти нові шляхи в реалізації свого існування.

Персонажам доводиться переосмислювати своє життя та шукати його нове значення, що чітко відображується на прикладі Ларрі Андервуда, який мріяв стати відомим співаком, для того, аби мати купи грошей та весело прожити своє життя, а після епідемії усвідомив всі свої помилки та зробив переоцінку життєвих цінностей, зрозумівши істинну цінність свого життя, що перегукується з Фаустом, який в кінці п'єси зміг усвідомити наскільки безглуздими були його бажання мати владу та знання, що він піддався поклику чарів.

Підводячи підсумок, можна сказати, що фаустівська ідея напряду співвідноситься з поняттям апокаліпсису, як «розкриття суті», «момент істини», коли розкриваються та стають явними всі таємниці майбутнього. Окрім цього Апокаліпсис у значенні «Армагедон» дає людям можливість перевероту свідомості, розширення власних меж, переосмислення сенсу життя, а також призводить до душевного конфлікту яке є відображенням фаустівської традиції.

## ВИСНОВКИ

Стівен Кінг є одним з найпопулярніших письменників останніх століть, твори якого змушують читачів замислюватися над гострими соціальними питаннями, які він підіймає у своїй творчості.

Творчість Стівена Кінга досліджувало і продовжуються досліджувати багато сучасних літературознавців та критиків, серед яких Г. Блум, А. Бурдіс, Майкл Р. Коллінс, Ш. Расселл, Г. Стренгелл, П. Струб, Р. Семківа, Б. Галлахер, М. Пальцев, В. Зеленська та інші. Їх думки відрізняються одна від одної, бо дехто вважає Кінга феноменом літератури, бо автор, центральним жанром творчості якого є горор, доволі швидко здобув свою популярність і втримує її вже протягом 50-ти років. Інші критики дотримуються думки про те, що популярність письменника свідчить про його акцентування на пересічному читачеві, тож його література не здатна задовольнити естетичні погляди більш свідомих читачів.

Особливостями творчості Стівена Кінга є глибокий психологізм, елементи документалізму, а також складні філософські та життєві теми, які подаються простою, зрозумілою мовою на зрозумілих побутових сюжетах. Деякі критики приходять до думки, що Стівен Кінг не має усталеного авторського стилю, постійно експериментуючи з ним; також він не тримається одного жанру, створюючи свій власний, який перетинається із жанром фентезі, але акцентується на горорі, використовуючи «когнітивний страх» та розширюючи межі цього жанру. Крім цього, особливістю його індивідуального стилю є реалістичне змалювання персонажів та глибоке врізування його творів в соціокультурний контекст, бо сюжети Стівена Кінга часто витікають із соціальних реалій, американської історії та культури, створюючи багат шаровий підтекст.

Кінг використовує готичні традиції та Біблійні сюжети, вивчаючи через них природу Добра і Зла та поведінку людей в різноманітних ситуаціях. Одним з таких романів є його роман 1978-го року «Протистояння» (“The Stand”), де

Стівен Кінг, використовуючи біблійний сюжет про Апокаліпсис, взятий з «Об'явлення Івана Богослова» та фаустівські мотиви, досліджує психологію персонажів перед обличчям смертельної катастрофи.

Фаустівський архетип було створено на основі середньовічних легенд про окультиста та чорнокнижника Фауста, що пропонує свою душу Дияволу в обмін на земні задоволення. В основу цього середньовічного міфу покладені біблійні сюжети про праведника Іова та Феофілія Аданського, а також реальну історичну постать Іоганна Георга Фауста. Згодом міф було літературно оброблено Йоганном Шпісем у «Народній книзі», в якій автор наголошував на біблійній моралі твору.

У період Відродження, коли погляди сучасників почали потроху змінюватися, Фауста почали описувати як чорнокнижника, який продав душу заради сили та знань, що перегукувалось з ідеями гуманізму, пануючими у той час серед вчених.

Під пером Кристофера Марло сюжет про доктора Фауста переходить у формат п'єси і починає сприйматися читачем під іншим кутом, бо Кристофер Марло був одним з перших, хто зображував Фауста як величну постать з жагою до знань і гедонізму, схвалюючи це та виправдовуючи. Саме він вперше дав образу Фауста художньо-естетичне осмислення та створив з нього літературний архетип, мотиви якого сконцентровані на ідеї нескінченного пізнання і володарювання світом, а також трансформації світу.

Кристофер Марло надає образу Фауста трагічного осмислення через, бо герой, бажаючи отримати абсолютні знання та владу, розуміє безсилля та обмеженість свого людського розуму для цього, що створює внутрішній конфлікт між прагненнями до свободи наукових пошуків та усталених релігійних догм та підкреслює одночасно слабкість (у гріховних та гордовитих бажаннях) і силу його особистості (у праці, розумі та відданості науки). Серед мотивів, які було створено у той період виділяються також мотив протистояння героя та антигероя, мотив володарювання світом, мотив абсолютної влади, перетворення світу (що розглядається як трансформація

простору) та мотив договору з дияволом, уособлює злочин, відступництво від моральних норм та гріховну угоду, яка є функціональною домінантою образу Фауста

У період Просвітництва Готгольд Лессінг та Йоганн Гете піднесли образ Фауста до висоти класичної німецької літератури, як найтипівший образ її ідеологічних устремлінь та національного характеру, зробивши його національним символом епохи. У цей час Фауста починають розглядати як вічний образ невтомного діяча, невдоволеність якого штовхає його за рамки звичайного людського життя, змушуючи шукати знань та влади деінде.

З періодом Романтизму та новим переосмисленням образу Фауста, він стає вічним образом літератури, який майстри слова починають використовувати у форматі інтертексту, беручи за основу ідею про самотність душі, багатозначність, осмислення екзистенційних проблем загальнолюдської цивілізації.

У концепції Освальда Шпенглера на основі публікації «Присмерк Європи» з'являється ідея фаустівської людини, фаустівської душі, фаустівської культури та фаустівської свідомості, що переходить на рівень культурно-історичної реалії. Він окреслив, що суперечливість та конфліктність образу Фауста зумовлює його сприйняття як образу, що відображає вічний процес становлення та незавершеності. Також за Шпенглером архетип Фауста є єдиним архетипом, який містить риси універсального образу людини культури, яка спрямована на пізнання та покращення світу та протистоїть природі.

Фаустівська людина в концепції Освальда Шпенглера тяжіє до наукового прориву, вічного пізнання та влади, поєдную ці бажання з тугою за минулим, протистоянням зі світом та внутрішніми протиріччями, бажаючи творити, але будучи схильною до руйнування.

У романі «Протистояння» Стівен Кінг використовує фаустівські мотиви вже на рівні заголовку та ідеї твору, яка полягає у бажанні мати неосяжну владу над світом та невгамовній жаги до пізнання, через які уряд США

створює смертельний вірус, який випадково розповсюджується Америкою, вбиваючи майже все населення.

Поетика заголовку роману пов'язана з темою роману, а також з фаустівським мотивом протистояння Добра і Зла, внутрішній боротьбі та протиріччя кожної людини, однак протистояння у романі відбувається не тільки на рівні сюжету, але й на рівні персонажів, композиції та мотиву. Боротьба за владу двох протилежних надприродних сил на фоні цивілізації, що загинула, внутрішні конфлікти розуму та моралі, пошук нового призначення, переосмислення життя максимально розкривають фаустівську ідею у романі.

Фаустівський архетип знаходить виявлення одразу через двох персонажів: Рендалла Флегга та Гарольда Лодера.

Флегг, як антигерой в романі та надприродна сутність, виводить архетип на божественний рівень абсолюту, уособлюючи в собі всі риси, притаманні фаустівській людині: жагу до влади, знань, самотність через неосяжність думки та амбіцій та вічну боротьбу за свої ідеали. Якщо поставити поруч із Флеггом Гарольда Лодера, який також має риси фаустівського архетипу, які найбільше виражені у бажанні влади та визнання, відмінності від інших за рахунок мислення та розуму, а також душевній боротьбі, то Флегг прийме риси Мефістофеля, який розширює фаустівський горизонт для власної вигоди, щоб потім згубити душу Фауста, що і трапляється з Гарольдом в кінці роману.

Апокаліпсис, який з грецької перекладається як «одкровення», «відкриття», «виявлення», задіяний в романі одразу в двох значеннях: в первісному та символічному значенні «глобальної катастрофи», «кінця світу». Первісне значення терміну пов'язане з фаустівським мотивом, бо передбачає відкриття таємних знань, яке в романі уособлене в представниках Бога та Диявола, яким відкривається майбутнє та доступні більше знань та можливостей (магічних), ніж іншим.

Апокаліпсис у символічному значенні в романі співвідноситься з фаустівською трансформацією світу, яка відбувається через загальну паніку на

момент епідемії та подальшу взаємодією людей, що вижили, з простором, зокрема в двох містах, які займають комуни сил Добра і Зла.

Стівен Кінг майстерно застосовує Біблійні мотиви та фаустівську ідею, створюючи постапокаліптичний твір-попередження, та розмірковуючи над поняттям Добра і Зла, переконуючи читачів в тому, що вони не існують в чистому вигляді та завжди ведуть свою боротьбу в серці кожного.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Армагеддон. Стивен Кинг – The Stand Russian edition, Мастера остросюжетной мистики Стивен Кинг - Армагеддон, 1993, 318 с.
2. Артамонов Г. А. Творчество Стивена Кинга и массовая литература США : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.03 / Г.А. Арманов – К., 2010. – 24 с.
3. Ахметчина О. Витоки суб'єктивної реальності фантастичного світу в оповіданнях Стивена Кінга - Studentam.net.ua. Авторські реферати, курсові та дипломні роботи. Онлайн бібліотека підручників. - Studentam.net.ua. URL: <https://studentam.net.ua/content/view/8244/97/> (дата звернення: 30.09.2023).
4. Біблія. Одкровення святого Іоана Богослова (Апокаліпсис) [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://hram.in.ua/biblioteka/bibliia/190-book190/2196-title2656>.
5. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. К. : КНУ, 2009. 520 с.
6. Борисевич И.В. Легенда о докторе Фаусте (теоретиколитературные аспекты) // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Вип.18. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. – 336 с. – С. 225-231.
7. Борисевич І. В Трансформація фаустівських алюзій у полікультурному просторі // Академічний огляд – 2009. – С. 35-43
8. Бриних М. Непрочитаний і незбагнений Стівен Кінг / Всесвіт. Журнал іноземної літератури. – №7-8. – Київ, 2001. – С. 135-140.
9. Букшпан Я.М. Непреодоленный рационализм // Освальд Шпенглер и закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. – 95 с. – С. 70-93.

10. Варданын М. В. Світова література ХХ–ХХІ століття в англomовному науковому дискурсі: навчальний посібник. – М.: КДПУ, 2021. – 202 с.
11. Везнер Л.Н. Структура образа города: основные теоретические подходы. Вестник экономики, права и социологии, 2014, №4 <https://cyberleninka.ru/article/n/struktura-obraza-goroda-osnovnye-teoreticheskie-podhody/viewer>
12. Вишницька Ю.В., Тверітінова Т.І Історія зарубіжної літератури межі ХІХ–ХХ століть: навч.-метод. посібник для студентів / вид. друге, випр. й доповн. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2022. — 304 с
13. Гете Йоганн Вольфганг – Фауст, повний текст твору. *Бібліотека української літератури* УкрЛіб. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=145> (дата звернення: 10.12.2023).
14. Готовко Е. В. Семантическое поле страха (на материале произведения С. Кинга «Цикл оборотня») квал. работа: спец. 10.02.04. Красноярск, 2004. 115 с.
15. Гриценко П. Ідіолект і текст // Лінгвостилістика: об'єкт — стиль, мета — оцінка; Збірник наукових праць, присвячений 70-річчю від дня народження проф. С.Я. Єрмоленко / Відп. ред. академік НАН України В.Г.Скляренко. — К., 2007, с.16—43.
16. Дикіна Л.В. Архетип і архетипічні образи // Академічний огляд – 2017. Режим доступу: <http://kspodn.onu.edu.ua/index.php/kunena/sektsiya-5-istorichna-psikhologiya-arkhetipi-mentalnist-mifi-kartina-svitu-osobistosti-ta-spilnoti-v-zhitti-i-mistetstvi/184-arkhetipi-ta-arkhetipichni-obrazi>
17. Жирмунский В.М. Историческая поэтика А.Н. Веселовского // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Художественная литература, 1940. – 648 с. – С. 3-40
18. Жукова А.В. Интертекст легенды о докторе Фаусте в фольклорной и литературной интерпретациях в лирике В.С. Высоцкого. Режим доступу:

<https://cybemamannrlninka.ru/article/n/intertekst-legendy-o-doktore-fauste-v-folklornoy-i-literaturnoy-interpretatsiyah-v-lirike-v-s-vysotskogo-1/viewer>

19. Жуковська В. В. Індивідуальний стиль письменника як авторська своєрідність у використанні дієслівних одиниць на різних мовних рівнях. Лінгвістика тексту. Вісник ХНУ. Харків : Константа, 2004. № 636. 161-165с.

20. Задорнова В. Я Сприйняття і інтерпретація художнього тексту: Учеб. посібник для ін-тів іноз. яз. і філол. фак. університетів. М. : Вища. шк., 1984. 152 с.

21. Карел Я. Э. Чешские волшебные сказки. Златовласка – М.: Издательский Дом Мещерякова, 2013. – 152 с.

22. Карпець Я. Ростислав Семків: про Кінга і горор в українській літературі [Електронний ресурс] / Ярослав Карпець – М.: Книгарня "Є", 2021. – Режим доступу: <https://book-ye.com.ua/blog/intervyu/rostyslav-semkiv-pro-kinha-i-horor-v-ukrayinskij-literaturi/>

23. Кинг С. Зеленая миля: [роман: пер. с англ.] / Стивен Кинг. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – 412 с.

24. Кнабе Г.С. Строгость науки и безбрежность жизни // Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры: Сборник статей. Кн. 1. – М.: РГГУ, 2002. – 360 с. – С. 7-29.

25. Костецька О. Індивідуальне мовлення автора як об'єкт лінгвістики та підходи до його дослідження / О. Костецька // Наукові записки [Нац. ун-ту «Острозька академія»]. Серія: Філологічна. – 2014. – Вип. 49. – С. 196–199.

26. Кравцова Т.А. Метаязыковой комментарий как элемент идиостиля (на материале произведений Стивена Кинга). Мир науки, культуры, образования. 2014. № 1 (44). С. 228-230.

27. Лещук Т.Й. «Фауст» Й.В. Гете в контексті ідеї довговічності // Академічний огляд – 2007. – С. 123-131

28. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.; ВЦ «Академія», 2007. — 752 с.

29. Мирандолла Пико делла. Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса. – В 2 т. – М.: Искусство, 1981. – Т. 1. – 496 с. 112-122.
30. Мишеев Н.И. Русский Фауст: Опыт сравнительного выяснения основ художественного типа в произведениях Достоевского. – Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1906. – 144 с.
31. Москальская О. И. Грамматика текста. – М.: Просвещение, 1981. – 167 с.
32. Найдыш В.М. Концепции современного естествознания. – М.: Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. – 622 с.
33. Народная книга о Фаусте // В кн.: Легенда о докторе Фаусте / под ред. В.М. Жирмунского. – М.: Наука, 1978. – 424 с. – С. 35-119.
34. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: «Рута», 2007. – 520 с.
35. Панарин А.С. Пределы фаустовской культуры и пути российской цивилизации // Цивилизации и культуры. Научный альманах. – Вып. 3. – Россия и Восток: геополитика и цивилизационные отношения. – М.: Изд-во Ин-та востоковедения, 1996. – 415 с. – С. 29-55
36. Парфенов А.Т. Легенда о Фаусте и гуманисты Северного Возрождения // Культура эпохи Возрождения и Реформация. – Л.: Наука, 1981. – 267 с. – С. 163-170.
37. Пахаренко В. І. Українська поетика. – Черкаси, „Відлуння-Плюс“, 2009. – 416 с.
38. Порус В.Н. Рациональность. Наука. Культура. – М.: Изд-во Университета Российского академического образования, 2002. – 352 с.
39. Поэтология Фаустовської культури \"Закат Европы\" Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. : дис. докт. філ. наук / . – Днепропетровск, 2013. – 497 с.
40. Проблема міграції \"вічних образів\" в світовій культурі [Електронний ресурс] // 4ua.co.ua. – 2014. – Режим доступу: [http://4ua.co.ua/culture/za3ac69b4d43a89421216d37\\_0.html](http://4ua.co.ua/culture/za3ac69b4d43a89421216d37_0.html).

41. Процик І.В. Поняття архетипу в науковій літературі: генетико-теоретичний аспект. Вісник Запорізького національного університету. 2009 №2 С. 56-67

42. Раті А. О. Огида як конституентний компонент жанротвірного реєстру літератури жахів у площині перекладу. Фаховий та художній переклад: 82 теорія, методологія, практика : матеріали доповідей VIII Міжнародної науково-практичної конференції, 17–18 квітня 2015 / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, С. І. Сидоренка. К. : Аграр Медіа Груп, 2015. 261-265с.

43. Річняк О. Доктор Фауст – злиття народного образу та історичних фактів [Електронний ресурс] / Ольга Річняк // Міжнародний культурний портал Експеримент. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://md-eksperiment.org/post/20180405-doktor-faust-zlittya-narodnogo-obrazu-ta-istorichnih-faktiv>.

44. Романова Г.И. Практика анализа литературного произведения (русская классика): Учебное пособие. М.: Флинта, 2006. 256 с.

45. Романюга Н. В. Лінгвостилістичний та семіологічний виміри відтворення художнього світу автора (на матеріалі англомовних перекладів української малої прози кінця ХІХ – першої чверті ХХ століття) : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.16. Київ, 2012. 250 с.

46. Ростислав Семків: «Усе, що ми потребуємо — це любов, але тільки тоді, коли наші крокодили ситі» [Електронний ресурс] / Євгенія Кужавська Тиктор медіа. – 2023. – Режим доступу: <https://tyktor.media/portret/rostyslav-semkiv-horror/>.

47. Семків Р. А. Уроки короля жахів: Як писати горор. — К.: Rabulum, 2020. – 184 с.

48. Симакова О. Фауст-тема как эстетико-философский феномен // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство. – Саратов: Изд-во Саратовской гос. консерватории им. Л.В.Собинова, 2006. – 230 с. – С. 184-190.

49. С. Кінг Протистояння. Том I – Харків: КСД, 2023. – 572 с. – (Повне розширене видання).
50. С. Кінг Протистояння. Том II – Харків: КСД, 2023. – 620 с. – (Повне розширене видання).
51. С. Кінг Сяйво. – Харків: КСД, 2022. – 637 с.
52. СЛОВНИК.ua портал української мови та культури [Електроний ресурс] / Інтертекстуальність – Режим доступа: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C>
53. Слотердайк П. Критика цинического разума. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2009. – 800 с.
54. Современная литература США в контексте культурного плюрализма [Електронний ресурс] // Електрон. дан. – М.: Полит.УА., 2019. – Режим доступа: <http://polit.ua/lec/388-sovremennaja-literatura-ssha-v-kontekste-kulturnogo-pljuralizma.html>.
55. Трагічна історія доктора Фауста - Крістофер Марло - Тека авторів - Чтиво. Чтиво. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Marlowe\\_Christopher/Trahichna\\_istoriia\\_doktora\\_Fausta/](https://chtyvo.org.ua/authors/Marlowe_Christopher/Trahichna_istoriia_doktora_Fausta/) (дата звернення: 07.12.2023).
56. Трофименко А. MODIFICATIONS OF THE HORROR GENRE. LITERARY PROCESS: methodology, names, trends. 2022. No. 20. URL: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.10> (date of access: 30.09.2023).
57. Українська література в просторі культури і цивілізації: : [зб.наук.праць / наук. ред. Горбач Н.В. та ін.]. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. – 118 с.
58. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія / Софія Філоненко. – К.: ЛАНДОН–XXI, 2011. – 432 с.
59. Філософія. Навч. посібник (За ред. І.Ф. Недольного). – К.: Вікар, 1997. – 326 с.

60. Харьковщенко Є. А. Апокаліпсис /. [Електронний ресурс] Є. А. Харьковщенко – М.: – Велика українська енциклопедія – 2020 – Режим доступу: <https://vue.gov.ua/Апокаліпсис>
61. Чемоданов А. Исследование творчества Стивена Кинга [Електронний ресурс] / Андрей Чемоданов – М.: FUN-Клуб Стивена Кинга – Режим доступу: <http://chemodanov.narod.ru/king.htm>.
62. Черевченко О. М. Сильові доміанти роману Стівена Кінга „Зелена миля“ / О. М. Черевченко // «Всесвітня література в школах України»: щомісячний науково-методичний журнал, 2017, №6 (432). – С. 55–62
63. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18—19 ст.: Монографія. — К.: Вежа, 2002. — 280 с
64. Шемякин А. М. Мистический роман Стивена Кинга. Лики массовой литературы США. – М.: Наука, 1991. – С. 317-335.
65. Шпенглер О. Закат Европы. – Т. Образ и действительность / пер. с нем. Н.Ф. Гарелина. – Новосибирск: Наука, 1993. – 592 с. – С. 424).
66. Эрлихман В. Стивен Кинг: Король тёмной стороны. – СанктПетербург: Амфора, 2006. – 381 с.
67. Ю.І. Ковалів Літературознавча енциклопедія / Ю.І. Ковалів. – том 2 – М.: Академія, 2007. – 625 с.
68. 2015 Edgar Awards Winners // Locus. – 2015. – April 30<sup>th</sup> – Режим доступу: <https://locusmag.com/2015/04/2015-edgar-awards-winners/>
69. Beam G. Stephen King from A to Z: An Encyclopedia of his life and work.– Andrews McMeel Publishing, 1998. – 288 p.
70. Bloom H. Bloom's Modern Critical Views. Chelsea House Publications, 2007.
71. Borgosz J. Człowiek Faustyczny // Studia filozoficzne. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1989. № – 7-8. – S. 25-32.

72. Broch H. Briefe – erster Band (1913-1928) – Dokumente und Kommentare zu Leben und Werk, Kommentierte Werkausgabe. – Bd. 13/1. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. – 509 s.
73. Carroll N. The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart. N. Y. : Routledge, 1996. 272 p.
74. Cawelti J. G. Mystery, Violence, and Popular Culture. Popular Press 3, 2004. 432 p.
75. Ciabattari J. Is Stephen King a great writer? [Электронный ресурс] / BBC., 2014. – Режим доступа: <https://www.bbc.com/culture/article/20141031-is-stephen-king-a-great-write>.
76. Collings M. R. The many facets of Stephen King. San Bernardino, Calif : Borgo Press, 1985. 190 p.
77. Collings M. R. The Stephen King phenomenon. Mercer Island, Wash : Starport House, 1987. 144 p.
78. Discovering Stephen King's The shining: Essays on the bestselling novel by America's premier horror writer / ed. by M. Tony. San Bernardino, Calif : Borgo Press, 1998. 144 p.
79. Fantasy & Science Fiction: Special Stephen King Issue with Two New Stories - The Bear, and, The Moving Finger / [S. King, A. Budrys, M. Filippo etc]. // Mercury Publications, Cornwall, Connecticut. – 1990. – №12. – P. 164.
80. Gruendel G. Jahre der Ueberwindung umfassende Abrechnung mit dem «Untergangs» – Magier-Aufgabe der deutschen IntellektuellenWeltgeschichtliche Sinndeutung des Nationalsozialismus. Ein offenes Wort an alle Geistigen. – Breslau: W.G. Korn Verlag, 1934. – 146 s.
81. Lang P. Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism. The Journal of American Culture. 2006. Vol. 29, no. 2. P. 235. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1542-734x.2006.00342.x> (date of access: 09.01.2024).
82. List of best-selling fiction authors [Электронный ресурс] / Электрон. дан. – М.: Wikipedia.,2023. – Режим доступа: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_best-selling\\_fiction\\_authors](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_fiction_authors).

83. Literary Devices. Definition and Examples of Literary Terms [Electronic resource] / Archetype. Access mode: <https://web.archive.org/web/20190522173235/https://literarydevices.net/archetype/>
84. Lucacz G. Von Nietzsche zu Hitler. – Frankfurt a. M.: Hoechst, 1966. – 320 s
85. MacLean S. LivingWriter Writing Blog (<https://livingwriter.com/blog/>) A LivingWriter Guide to Writing Like Stephen King [Электронный ресурс] / Sarah MacLean // LivingWriter. – 2022. – Режим доступа: <https://livingwriter.com/blog/livingwriter-guide-writing-like-stephen-king>.
86. Mann T. Ueber die Lehre Spenglers // Altes und Neues. – Frankfurt a. M.: Peter Lang GmbH, 1976. – S. 134-142.
87. Marlowe Christopher. The Tragical History of Doctor Faustus. – Hazleton: Pennsylvania State University edition, 2012. – 75 p.
88. Peter Straub Interviews with Don Swaim. Wayback Machine. URL:<https://web.archive.org/web/20071121235119/http://wiredforbooks.org/peterstraub/> (date of access: 29.09.2023).
89. Russell S. A. Revisiting Stephen King: A critical companion. Westport, Conn : Greenwood Press, 2002. 171 p.
90. Schwab M. The Mirror of Technology // Discourse. Journal for theoretical studies in media and culture. – Berkeley: Press, 1987. – № 9. – S. 85-105.
91. Stephen J. Spingesi. Complete Stephen King Encyclopedia. – Career Press, 2003. – 364 p.
92. Stephen K. Pet Sematary : A Novel [Electronic resource] / Stephen King. – New York : Ancor Books, 1983. – 351 p. – [http://allking.club/books/pet\\_sematory/](http://allking.club/books/pet_sematory/)
93. Stephen K. The Stand : A Novel [Electronic resource] / Stephen King. – New York : Ancor Books, 2012. – 1200 p. – Access more: [http://allking.club/download/book/the\\_stand/1538/](http://allking.club/download/book/the_stand/1538/)

94. Stephen King *Monsters Live In Ordinary People*. Gerald Duckworth & Co Ltd, 2007.
95. Stephen King, Peter Strauh. *The Talisman*. — 1984. — P.86.
96. Strengell H. *You can't kill the goddess: Female archetypes in Vonnegut, Irving, and King stories*. Rovaniemi, Finland : University of Lapland, Faculty of Education, 2004. 318 p.
97. Temple E. 12 Literary Writers on Stephen King's Influence [Электронный ресурс] / Emily Temple // Literary Hub. – 2017. – Режим доступа: <https://lithub.com/12-literary-writers-on-stephen-kings-influence/>.
98. Tiffany K. Reading Stephen King's *It* is an exhausting way to spend a summer [Электронный ресурс] / Kaitly Tiffany // The Verge. – 2017. – Режим доступа: <https://www.theverge.com/2017/9/1/16028300/stephen-king-it-movie-adaptation-book-recap-horror-summer>.
99. Tucholsky K. *Gesammelte Werke*. – Bd. 9 (1931). – Reinbeck: Rowohlt, 1975. – 331 s.
100. Widmann G.R. *Fausts Leben* – K.: Spemann, 1885. – 244 с. <https://archive.org/details/faustsleben00widmuoft/mode/1up>
101. Wood R. *Stephen King: A literary companion*. Jefferson, N.C : McFarland & Co., 2011. 214 p.

**ALFRED NOBEL UNIVERSITY  
EUROPEAN AND ASIAN LANGUAGES AND TRANSLATION  
DEPARTMENT**

***SVITLANA SHCHERBAKOVA***

**FAUSTIAN INTERTEXTUALITY IN THE POST-  
APOCALYPTIC GENRE: “THE STAND” BY STEPHEN KING**

**ABSTRACT OF MASTER’S THESIS**

**Scientific supervisor** Stepanova A.A., DSc, Full Professor

Dnipro

2023

In today's technology- and media-driven world, literature has to compete for attention with social media. The task of contemporary writers is to find a way to the reader. Unfortunately, readers are tired of everyday worries and mindless consumption of content, so they rarely desire to think even more while reading.

The problem of the lack of high-quality contemporary literature that can not only entertain but also raise important issues of life and society is becoming increasingly relevant.

Among contemporary authors, Stephen King stands out as a writer whose works not only captivate with their plot content but also provoke deep reflection and encourage readers to analyze contemporary issues.

Particularly noteworthy is the use of Faustian intertextuality in the post-apocalyptic genre, an unexplored aspect of literary studies.

The **object** of the investigation is the novel "The Stand" by Stephen King.

The **subject** of the investigation is the specification of the use of Faustian intertextuality in the creation of post-apocalyptic reality.

The **topicality** of the chosen investigation topic is determined by the growing need of humanity to see a familiar, understandable figure that they can relate to in the mode of survival in the post-apocalyptic world, as well as the need of literary scholars to explore the concept of the Faustian archetype in Stephen King's novel "The Stand".

The **purpose** of the investigation is to identify, describe, and analyze the peculiarities of using Faustian intertextuality and archetype in Stephen King's novel "The Stand" to reveal the deep symbolism and its impact on the structure and content of the work.

The **objective** is a careful analysis of the novel's text, identification of Faustian elements, and determination of their role in Stephen King's creative intent.

The **methods** of the novel's investigation are based on the integrated use of literary, cultural, and general scientific approaches, including a detailed literary, contextual, and intertextual analysis and synthesis of the literary means used to convey the Faustian intertextuality in Stephen King's novel.

In the first chapter, we examined the work of Stephen King in the context of modern literary criticism, US literature, and the specifics of his individual style.

We analyzed the criticism of Stephen King and determined that his figure is quite controversial in the context of contemporary literature, because some critics, such as H. Bloom, consider his work as a sociological phenomenon that reflects the death of the “Literate Reader,” while others, such as H. Strangell, focus on the deep psychological aspect of King’s works.

In general, as we have determined, the author is a peculiar phenomenon of literature, because of his ability to be involved in the contemporary context and not to leave the bestseller list without having his style as such.

Later in the chapter, we examined the development of the horror genre, from a stylistic device to its separation into an independent genre and the innovations made by Stephen King.

As for the specifics of the writer’s individual style, it consists of a detailed creation of atmosphere and environment, deep personalities, respect for traditions, the use of cognitive horror, and a wide genre range.

In the second chapter, we examined the process of transforming the medieval myth of Dr. Faust into a Faustian intertextuality, then into a Faustian archetype, which was formed in the play by Christopher Marlowe, and then into the modern concept of the Faustian man, which was created by O. Spengler in the early twentieth century. The key motif of each of these concepts is the loneliness of the soul because no one can comprehend everything that happens inside it.

The Faustian intertext is manifested in the works through the image of Faust, a man who is always in search of knowledge and power and who embodies ambition, tragedy, and loneliness. The Faustian intertext can also be manifested in the plot elements of the second story, the key of which is the image of a deal with the devil, as well as in the themes and motifs of the story, including the struggle between good and evil, the search for knowledge and the meaning of life.

The Faustian archetype that Christopher Marlowe creates includes the desire to change the world, achieve higher knowledge and eternal cognition, mental conflict, deal with the devil, eternal search and dissatisfaction, harmony, and stand.

Spengler drew out the Faustian image in his scientific work “The Sorcerer of Europe”, which summarized all the cultures humanity has passed through. The main ideas of the Faustian man in his concept can be summarized as follows: the civilization cycle, freedom and protest, spiritual loneliness, human progress, a complex inner world, and an unlimited thirst for knowledge.

In the third chapter, we directly examined the novel “The Stand”, identifying the idea of the novel, which is the desire to have immense power over the world and the unquenchable thirst for knowledge.

The poetics of the novel’s title indicates conflict and confrontation on different levels.

The poetics of the novel's title is related to the theme, as well as to the Faustian motif of the confrontation between Good and Evil, the inner struggle and contradiction of each person, however, the confrontation in the novel takes place not only at the level of the plot, but also at the level of characters, composition and motif.

The uniqueness of the novel’s interpretation of the Faustian archetype lies in the desire for power and knowledge, which can cost lives, the loneliness of the soul, serious moral dilemmas and internal conflicts that the characters face throughout the plot, in the interaction between salvation and death, which in the novel is manifested through self-sacrifice. Like Faust, the characters in “The Stand” have to seek opportunities to correct their mistakes as a result of their desires, which also correlates with the concept of the Faustian archetype.

The Faustian man is represented by Randall Flagg, who embodies the desire for secret knowledge, eternal cognition, expansion of the worldview, change of society and the world, and domination even when humanity is on the verge of extinction, as well as Harold Loder, who seeks power and confession, is unique in his thinking and intelligence, and goes through the loneliness of the mental struggle of his moral values and hatred. In addition, the novel contains a Faustian

transformation of the world at the time of the epidemic and at the time of reconstruction.

The apocalypse, the symbolic meaning of which is “revelation” and “discovery”, in the novel correlates with the Faustian transformation of the world, which occurs through the general panic at the time of the epidemic and the subsequent interaction of the survivors with space, in particular in two cities occupied by communes of the forces of Good and Evil.

Stephen King masterfully uses Bible motifs and Faustian ideas to create a post-apocalyptic warning work, and reflects on the concept of Good and Evil, convincing readers that they do not exist in their pure form and always wage their struggle in the heart of everyone.