КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ШЕВЧЕНКО ІРИНА ІГОРІВНА

УДК 821.111(73)-31.09:141.32

ДИСЕРТАЦІЯ

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКИХ МОТИВІВ У РОМАНІСТИЦІ КОРМАКА МАККАРТІ

035 Філологія
03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.
_____ І. І. Шевченко

Науковий керівник – Гайдаш Анна Владиславівна, доктор філологічних наук, доцент.

КИЇВ – 2026

АНОТАЦІЯ

Шевченко І. І. Художня інтерпретація екзистенціалістських мотивів у романістиці Кормака Маккарті. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія (03 Гуманітарні науки). Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2026.

Роботу присвячено дослідженню художнього втілення екзистенціалістських мотивів у романах Кормака Маккарті. Екзистенціалістська проблематика залишається однією з найважливіших у сучасній літературі, оскільки висвітлює питання сенсу життя, свободи, смерті, самотності та відчуження. У романах письменника ці теми набувають особливої глибини завдяки зображенню людини в складних ситуаціях, як-от на межі фізичного виживання чи психологічної кризи. З огляду на це, актуальність роботи полягає в необхідності розробити типологію художньої репрезентації екзистенціалістських мотивів у романах К. Маккарті, що сприятиме як кращому розумінню творчості письменника, так і загалом осмисленню трансформації екзистенціалістської парадигми в контексті сучасної літератури.

Метою дослідження є з'ясування специфіки екзистенціалістських мотивів у романістиці Кормака Маккарті та особливостей їхньої художньої репрезентації в межах ідіостилю автора.

Об'єктом дослідження є такі романи письменника: «Коні, коні…» (*All the Pretty Horses*, 1992), «Перехід» (*The Crossing*, 1994), «Міста рівнини» (Cities of the Plain, 1998), які належать до «Прикордонної трилогії», а також «Старим тут не місце» (*No Country for Old Men*, 2005) і «Дорога» (*The Road*, 2006).

Предметом дослідження є художня експлікація екзистенціалістських мотивів у романістиці Кормака Маккарті, їхня типологія, особливості функціонування та способи втілення через наративні стратегії, образну символіку й стильові домінанти прози письменника.

В основі дослідження лежить поєднання загальнонаукових методів (аналізу, синтезу, узагальнення та класифікації) із літературознавчими, а саме: культурно-історичним, текстуальним, інтертекстуальним, герменевтичним, ретельного прочитання, архетипним аналізом, методом екокритики, що дозволило дослідити образи та мотиви, виявити національну специфіку творів і розробити типологію екзистенціалістських мотивів.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що було поглиблено дослідження романістики Кормака Маккарті в контексті американського екзистенціалістського дискурсу з урахуванням трансформації ідей класичного екзистенціалізму в літературі пост- і метамодернізму. Запропоновано типологію художньої експлікації екзистенціалістських мотивів у структурі ідіостилю письменника, що дозволило виявити особливості їхнього втілення через складну образну систему та наративні стратегії. Дістали подальший розвиток наукові уявлення про осмислення смерті, абсурду, відповідальності, свободи й автентичності в кризових умовах кінця ХХ – початку ХХІ століть.

У *Вступі* описано основні компоненти роботи: актуальність, мету, завдання, наукову новизну, теоретичне та практичне значення тощо. У розділах роботи схарактеризовано екзистенціалістські мотиви, виявлено та проаналізовано специфіку їхньої інтерпретації в романах письменника.

Перший розділ «Літературний екзистенціалізм у художній парадигмі американського письменства» присвячено характеристиці екзистенціалізму в контексті філософії та літератури, з’ясуванню особливостей американської екзистенціалістської літератури, яка, на відміну від європейської, вирізняється більшою увагою до тем еміграції та дискримінації. Також розглянуто особливості постмодернізму й метамодернізму та визначено зони їхнього сходження з екзистенціалізмом. Крім того, уточнено дефініцію екзистенціалістського мотиву та окреслено відмінності між поняттями «екзистенційний» та «екзистенціалістський», а також описано основні екзистенціалістські мотиви. Проаналізовано наукову рецепцію творчості Кормака Маккарті й розглянуто жанрову специфіку його романів.

У *другому розділі «Розробка аксіологічних мотивів у романістиці Кормака Маккарті»* досліджено особливості репрезентації екзистенціалістського мотиву свободи в романах «Прикордонної трилогії». Зокрема, було виявлено, що в книгах цей мотив має форми «свободи від», яка розкривається через боротьбу проти конформізму, тиску з боку суспільства чи людей, а також втілюється в архетипі ковбоя; та «свободи для», яка реалізується через вільний вибір, самоствердження й втілюється в образах таких тварин, як коні та вовки. Проаналізовано специфіку інтерпретації мотивів індивідуальності й автентичності в романах «Старим тут не місце» та «Дорога». Аналіз показав, що мотив індивідуальності висвітлюється через світогляд та поведінку. Мотив автентичності розкривається через вільний вибір власного буття, життя згідно зі своїми переконаннями, прийняття скінченності існування та саморефлексію. У романі «Дорога» визначено особливості мотивів відповідальності, який зображується через відповідальність за себе, за інших і за світ, та абсурду, який має форми абсурдності природи, суспільства та власного існування.

У *третьому розділі «Комплекс танатологічних мотивів у романістиці Кормака Маккарті»* проаналізовано метамотив смерті в романах письменника та з'ясовано, що в цих текстах він репрезентується через художні образи крові, кісток, сну, а також набуває форм зникнення традицій, моральної смерті, фізичної смерті (природної чи насильницької) і загибелі природи. Схарактеризовано особливості втілення мотивів відчуження, самотності та відчаю в романах «Прикордонної трилогії». Мотив відчуження у книгах розкривається через відчуження від самого себе, людей, суспільства та природи. Водночас мотив самотності зображується через фізичну та моральну ізоляцію, а мотив відчаю втілюється через розчарування в людях, суспільстві та собі. Досліджено авторську інтерпретацію мотивів страху та тривоги в романах К. Маккарті. Це дозволило виокремити у вивчених творах такі форми страху, як страх втрати ідентичності, змін, ізоляції, небуття, а також виявити такі різновиди тривоги: тривога долі та смерті, порожнечі та втрати сенсу існування, провини та осуду.

Дослідження показало, що екзистенціалістські мотиви посідають чільне місце в творчості Кормака Маккарті та художньо втілюються через систему образів, сюжетні колізії, специфічну атмосферу безвиході, майстерне зображення сцен насильства, смерті й морального спустошення. Завдяки унікальному стилю автора, якому притаманні мінімалізм, майже повна відсутність пунктуації та лаконізм, ці мотиви набувають особливої художньої виразності й емоційної сили. У своїх романах К. Маккарті не дає готових відповідей, натомість занурює читача в простір екзистенційної невизначеності, де кожна дія, кожен вибір персонажа має онтологічне значення.

У *висновках* викладено результати дослідження, що мають теоретичне та практичне значення.

Теоретичне значення полягає в обґрунтуванні специфіки художньої інтерпретації екзистенціалістських мотивів у прозових творах кінця XX – початку XXI століть. Це сприяє поглибленню наукових уявлень про еволюцію екзистенціалістської парадигми, яка в літературі позбувається антропоцентричного оптимізму класичної епохи й трансформується в нові художні форми, що відображають онтологічну кризу сучасної людини.

Практичне значення дослідження зумовлене можливістю використовувати результати дослідження під час викладання курсів з американської літератури, при укладанні навчальних та методичних посібників із названих дисциплін та при написанні магістерських, бакалаврських і курсових робіт.

Ключові слова: екзистенціалістський мотив, інтерпретація, художній образ, свобода, автентичність, індивідуальність, абсурд, смерть, відчуження, відчай, страх, Кормак Маккарті, роман, американська література, мета/постмодернізм.

ABSTRACT

Shevchenko, I. Literary Interpretation of Existentialist Motifs in Cormac McCarthy's works. – Qualifying Research Paper (Manuscript).

Thesis for the Doctor of Philosophy Degree. Specialty 035 Philology (03 Humanitarian sciences). Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, 2026.

The work is dedicated to the study of the literary embodiment of existentialist motifs in Cormac McCarthy's novels. Existentialist themes remain among the most significant in contemporary literature, as they address questions of the meaning of life, freedom, death, loneliness, and alienation. In the author's novels, these issues take on special depth through the depiction of individuals in crisis situations, such as those on the verge of physical survival or psychological breakdown. In view of this, the relevance of the study lies in the need to develop a system for the literary representation of existentialist motifs in McCarthy's novels, which will contribute both to a deeper understanding of the writer's novels and to a broader comprehension of the transformation of the existentialist paradigm in the context of contemporary literature.

The study aims to identify the specificity of existentialist motifs in Cormac McCarthy's novels and the features of their literary embodiment within the author's individual style.

The object of the study comprises the following novels by McCarthy: *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994), *Cities of the Plain* (1998), which form *The Border Trilogy*, as well as *No Country for Old Men* (2005) and *The Road* (2006).

The subject of the study is the literary explication of existentialist motifs in Cormac McCarthy's novels, including their typology, functional patterns, and modes of embodiment through narrative strategies, figurative symbolism, and the stylistic dominants of the writer's prose.

The research is based on a combination of general scientific methods (analysis, synthesis, generalisation, and classification) and literary approaches, including cultural-historical, textual, intertextual, hermeneutic, ecocritical methods, as well as close reading,

and archetypal analysis. These methods make it possible to analyse images and motifs, explore the national specificity of the selected novels, and develop a typology of existentialist motifs.

The scientific novelty of the work lies in the deepened study of Cormac McCarthy's novels within the context of American existentialist discourse, considering the transformation of classical existentialist ideas in post- and metamodernist literature. A typology of the literary explication of existentialist motifs within the writer's individual style has been proposed, enabling the special features of their embodiment to be revealed through a complex imagery system and narrative strategies. Furthermore, the scholarly understanding of the concepts of death, absurdity, responsibility, freedom, and authenticity in the crisis conditions of the late 20th and early 21st centuries has been refined.

The Introduction describes the main components of the study, including its relevance, aim, objectives, scientific novelty, theoretical and practical significance, etc. The chapters of the work examine existentialist motifs, as well as identify and describe the specificity of their interpretation in the writer's novels.

Chapter One, 'Literary Existentialism in the Literary Paradigm of American Fiction', is devoted to characterising existentialism in the context of philosophy and literature, and to clarifying the features of American existentialist literature, which, unlike European literature, places greater emphasis on themes of emigration and discrimination. This chapter also examines the characteristics of postmodernism and metamodernism, and identifies their similarities with existentialism. Additionally, the chapter clarifies the definition of the existentialist motif, outlines the differences between the concepts of 'existential' and 'existentialist', and describes the features of the main existentialist motifs. Finally, it analyses the scholarly reception of Cormac McCarthy's oeuvre and examines the genre specificity of his novels.

Chapter Two, 'The Development of Axiological Motifs in Cormac McCarthy's Novels', examines the representation of the existentialist motif of freedom in the novels of *The Border Trilogy*. In particular, the analysis reveals that in these works, the motif is manifested in the forms of 'freedom from', which is expressed through resistance to

conformity, pressure from society or people, and embodied in the archetype of the cowboy; and 'freedom to', which is depicted through free choice, self-assertion and images of animals such as horses and wolves. The chapter also analyses the interpretation of the motifs of individuality and authenticity in the novels *No Country for Old Men* and *The Road*. The motif of individuality is conveyed through the characters' worldviews and behaviours. The motif of authenticity is revealed through the free choice of one's own existence, life in accordance with one's beliefs, acceptance of the finitude of existence, and self-reflection. In *The Road*, special attention is given to the motifs of responsibility, portrayed through responsibility for oneself, for others, and for the world, as well as absurdity, which takes the forms of the absurdity of nature, society, and existence.

Chapter Three, 'The Complex of Thanatological Motifs in Cormac McCarthy's Novels', analyses the metamotif of death in the writer's novels, revealing that it is expressed through literary imagery such as blood, bones, sleep, while also manifesting as the disappearance of traditions, moral death, physical death (natural or violent) and the destruction of nature. The study further outlines the representation of the motifs of alienation, loneliness, and despair in *The Border Trilogy*. According to the analysis, the motif of alienation within the narrative is revealed through estrangement from the self, people, society, and nature. The motif of loneliness is depicted through both physical and moral isolation, while the motif of despair is expressed through disillusionment with people, society, and oneself. Additionally, the chapter examines the author's interpretation of the motifs of fear and anxiety. This analysis identifies several forms of fear, such as fear of the loss of identity, change, isolation, and non-existence, as well as the following forms of anxiety: anxiety about fate and death, emptiness and the loss of meaning of existence, guilt and condemnation.

The study has shown that existentialist motifs occupy a significant place in Cormac McCarthy's novels and are literarily embodied through a system of images, narrative conflicts, a specific atmosphere of hopelessness, and a masterful depiction of scenes of violence, death, and moral desolation. Owing to the author's unique style – known for its minimalism, almost complete absence of punctuation, and laconism – these motifs acquire special literary expressiveness and emotional intensity. In his novels, McCarthy

does not offer ready-made answers; instead, he immerses the reader in a space of existential uncertainty, where every character's action and choice carries ontological significance.

The Conclusions summarise the findings of the study, which have both theoretical and practical significance.

The theoretical significance of the study lies in establishing the specificity of the literary interpretation of existentialist motifs in prose works of the late 20th and early 21st centuries. This contributes to a deeper scholarly understanding of the evolution of the existentialist paradigm, which, in literature, sheds the anthropocentric optimism of the classical era and transforms into new literary forms that reflect the ontological crisis of contemporary humanity.

The practical significance of the study lies in the potential application of its findings in the teaching of courses in American literature and literary theory. The results may also be applied in the development of educational and methodological materials for these disciplines, as well as in the writing of master's theses, bachelor's papers, and course projects.

Keywords: existentialist motif, interpretation, literary image, freedom, authenticity, individuality, absurdity, death, alienation, despair, fear, Cormac McCarthy, novel, American literature, meta/postmodernism.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові статті, опубліковані в періодичних наукових виданнях, проіндексованих у базах даних Scopus, Web of Science Core Collection:

1. Shevchenko, I. (2024). Facing Mortality: Exploring Existentialist Motif of Death in the Selected Novels by McCarthy, Zhadan, and Müller. *Respectus Philologicus*, 46 (51), 118–130. https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2024.46(51).10
2. Kachur, I. (2024). Existentialist Motifs of Alienation and Death in McCarthy's 'Border Trilogy'. *Baltic Journal of English Language, Literature and Culture*, 14, 51–69. https://doi.org/10.22364/BJELLC.14.2024.04

Наукові статті, опубліковані в наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України:

3. Kachur, I (2023), The Existentialist Motif of Despair in McCarthy's «No Country for Old Men»: New Darkness and Old Hopes. *Синопсис: текст, контекст, медіа*, 29 (3), 179-184. https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.3.3
4. Kachur, I. (2021). After the Apocalypse: the Representations of Intolerance in McCarthy's «The Road». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, (18), 36–40. https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.5

Публікації, у яких додатково висвітлено наукові результати дисертації:

5. Shevchenko I. (2025). The Limits of Authenticity: Anton Chigurh's Existential Path. *Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції «Література, психологія, педагогіка у ракурсах взаємодії»*. 243–246.
6. Shevchenko I. (2025). The Wolf as a Symbol of Freedom in Mccarthy's The Crossing. *III International Scientific and Practical Conference for Students and Young Scientists "Science in the Era of Socio-cultural Changes: Realities, Prospects and Sustainability"*. 301–304.

7. Kachur I. (2023). Moral Degradation of a Man in McCarthy's Child of God. *Book of Convention Papers*. TESOL Ukraine 2023 "TESOL Ukraine in Wartime: Building Community, Creating Change". 57–58.
8. Качур, І. (2021). «Найглибші глибини людського буття»: екзистенційні мотиви в романі Кормака Маккарті «Дорога». *Studia Philologica*, (1), 61–67. https://doi.org/10.28925/2311-2425.2021.169

ЗМІСТ

ВСТУП 13

РОЗДІЛ 1 ЛІТЕРАТУРНИЙ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ У ХУДОЖНІЙ ПАРАДИГМІ АМЕРИКАНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА 19

1.1. Основні концепти філософії екзистенціалізму й становлення традиції американського літературного екзистенціалізму 19

1.2. Філософська природа екзистенціалістських мотивів та їхня художня специфіка: концептуальний та типологічний аспекти 43

1.3. Періодизація творчості та наукова рецепція художнього доробку Кормака Маккарті 63

Висновки до розділу 1 75

РОЗДІЛ 2 РОЗРОБКА АКСІОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ У РОМАНІСТИЦІ КОРМАКА МАККАРТІ 79

2.1. Особливості розкриття мотиву свободи в «Прикордонній трилогії» 79

2.2. Авторська інтерпретація мотивів індивідуальності та автентичності в романах «Старим тут не місце» і «Дорога» 96

2.3 Художнє втілення екзистенціалістських мотивів абсурду та відповідальності в романі «Дорога» 109

Висновки до розділу 2 118

РОЗДІЛ 3 КОМПЛЕКС ТАНАТОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ У РОМАНІСТИЦІ КОРМАКА МАККАРТІ 122

3.1. Смерть як наскрізний екзистенціалістський метамотив творчості письменника 122

3.2. «Прикордонна трилогія» крізь призму мотивів відчуження, самотності та відчаю 148

3.3. Реалізація мотивів страху та тривоги в романістиці К. Маккарті 166

Висновки до розділу 3 198

ВИСНОВКИ 201

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 209

ДОДАТКИ 225

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Як літературна течія екзистенціалізм виникає після Першої світової війни та досягає найбільшого розквіту в середині XX століття. Універсальність питань, які розглядає екзистенціалізм, робить його актуальним і донині, оскільки в будь-яку епоху письменники звертаються до тем сенсу людського буття та мети людського існування. До таких митців належить американський письменник Кормак Маккарті, який у своїх романах неодноразово досліджує природу людини та приділяє значну увагу пошуку відповідей на важливі онтологічні питання. Його переконання, що література має наштовхувати читача на роздуми, корелює з ідеями екзистенціалізму. Особлива манера письма К. Маккарті, на формування якої значно вплинули твори класиків Г. Мелвілла, Дж. Джойса, Ф. О'Коннор, В. Фолкнера, характеризується глибиною екзистенціалістських мотивів, інтертекстуальністю, використанням підтексту та гротеску. У своїх романах письменник майстерно поєднує елементи шекспірівської мови, яка вирізняється використанням архаїчних слів та художніх засобів, із простотою стилю Гемінґвея, що відображає схильність К. Маккарті до мінімалістичної та прямої прози [184, с. 3]. Крім того, письменник використовує фолкнерівську структуру речень, що проявляється у побудові довгих складнопідрядних речень [88, с. 89], а також майже повністю відмовляється від пунктуації, як-от ком, апострофів, лапок тощо. К. Маккарті вважає, що хороший текст не потребує зайвих чинників, що відволікають. Романи письменника також вирізняються неоднозначними вступними та заключними сценами й ретельно продуманими діалогами, які через використання регіональних діалектів надають його творам самобутності [184, с. 3-4].

Стиль Кормака Маккарті настільки унікальний для сучасної літератури, що його часто наслідують. Тож і не дивно, що художні здобутки письменника значно вплинули на творчість багатьох авторів, серед яких американці Д. Воллес, К. Гаруф, О. Голл, В. Ґей та британець Н. Ґріффітс. Проте незважаючи на ґрунтовний внесок К. Маккарті в розвиток сучасної літературної традиції та широку популярність його

романів, чотири з яких були екранізовані, в українському літературознавстві творчість цього митця досі залишається недостатньо дослідженою. Так, лише в 2022 році з'явилася перша україномовна версія знакового роману «Дорога», здійснена М. Нестелєєвим, у 2023 році в його ж перекладі вийшла книга «Кривавий меридіан», а в 2025 році – дилогія «Пасажир» і «Стелла Маріс». У цих та інших романах виразно простежується інтерес автора до тем, дотичних до філософії екзистенціалізму, зокрема до питань цінності людського життя та буденності смерті. Осмислення цих питань є гостро актуальним в умовах повномасштабного вторгнення Росії в Україну й окупації росіянами частини нашої країни. Межові ситуації, як-от досвід фізичного виживання, складного етичного вибору чи психологічної кризи, що є центральними в романах К. Маккарті, сьогодні стали частиною повсякдення українців. З огляду на це, необхідність систематизації способів художньої репрезентації екзистенціалістських мотивів у доробку К. Маккарті диктується не лише потребою заповнити лакуни в українській американістиці, а й можливістю простежити трансформацію класичної екзистенціалістської парадигми в контексті сучасної літератури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри світової літератури Факультету української філології, культури і мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка в межах наукової теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (№ 0117U005200). Тему дисертації «Художня інтерпретація екзистенціалістських мотивів у романістиці Кормака Маккарті» затверджено (протокол № 10 від 30 листопада 2022) на засіданні вченої ради Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні специфіки екзистенціалістських мотивів у романістиці Кормака Маккарті та особливостей їхньої художньої репрезентації у межах ідіостилю автора.

Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання:**

1) означити теоретичне підґрунтя дослідження і його понятійно-категоріальний апарат, який формується на перетині філософії і літературознавства;
2) визначити місце творчості Кормака Маккарті в сучасному літературному дискурсі;
3) розробити класифікацію екзистенціалістських мотивів та схарактеризувати стратегію їхньої експлікації у творах К. Маккарті;
4) розкрити специфіку художньої інтерпретації аксіологічних мотивів у романах письменника;
5) обґрунтувати статус смерті як наскрізного екзистенціалістського метамотиву;
6) схарактеризувати комплекс танатологічних мотивів та визначити їхню роль у конструюванні філософського змісту текстів.

Об'єктом дослідження є такі романи Кормака Маккарті: «Коні, коні…» (*All the Pretty Horses*, 1992), «Перехід» (*The Crossing*, 1994), «Міста рівнини» (*Cities of the Plain*, 1998), які належать до «Прикордонної трилогії», а також «Старим тут не місце» (*No Country for Old Men*, 2005) і «Дорога» (*The Road*, 2006). Ці романи обрано як репрезентативні зразки, що дозволяє простежити філософську еволюцію К. Маккарті та трансформацію екзистенціалістських мотивів у його романістиці.

Предметом дослідження є художня експлікація екзистенціалістських мотивів у романістиці Кормака Маккарті, їхня типологія, особливості функціонування та способи втілення через наративні стратегії, образну символіку й стильові домінанти прози письменника.

У ході дослідження було застосовано комплекс **загальнонаукових методів**, зокрема: *аналіз*, спрямований на виокремлення індивідуальних рис стилю письменника та стратегій авторської експлікації мотивів; *синтез*, використаний для формування цілісного уявлення про художній світ письменника; *узагальнення та класифікацію*, застосовані для структурування екзистенціалістських мотивів і розробки їхньої типології. Зазначений інструментарій поєднано з **літературознавчими методами**, зокрема: *культурно-історичним*, що дало змогу

виявити національну специфіку творів К. Маккарті, зумовлену культурним середовищем та історичним часом; *текстуальним аналізом*, за допомогою якого було проаналізовано ключові образи й мотиви в романах; *герменевтичним*, спрямованим на розкриття прихованих сенсів у текстах; *архетипним аналізом*, застосованим для виявлення засадничих архетипів у творчості К. Маккарті; *ретельного прочитання*, який дозволив зосередитися на детальному аналізі поетики тексту; *інтертекстуальним*, за допомогою якого було досліджено контексти й перетини, на яких виникає твір; *стилістичним*, який використовувався для аналізу основних рис ідіостилю письменника; *методом екокритики*, орієнтованим на дослідження репрезентації природи й переосмислення антропоцентричних поглядів.

Теоретико-методологічна основа роботи. Виклад основних принципів екзистенціалізму як філософського напряму та літературної течії, специфіка їхнього вираження в американській філософії й літературі, а також характеристика екзистенціалістських мотивів здійснювалися на основі праць Г. Барнс [22, 23], С. де Бовуар [29, 30, 31], Е. Вайзмена [198], Дж. Веббера [196], Г. Вінтропа [202], М. Гайдеґґера [97, 98], Ґ. Геґеля [96], Дж. Ґевінс [81], М. Ґрін [86, 87], Ч. С. Евенза [69], А. Камю [7], С. К'єркеґора [119, 120, 121, 122], Дж. Коллінза [52], Н. Корнуелла [55], Дж. Коткіна [56], М. Лефферта [129], Р. Лехена [130, 131], Д. Макелроя [145], Ґ. Марселя [137], Р. Мея [139], М. Мерло-Понті [147], Ф. Ніцше [156, 157], К. Райнгардта [166], Ф. Рімана [168], Ж.-П. Сартра [171, 172, 173, 174, 175], Г. Стралена [187], П. Тілліха [190], С. Фінкельштейна [71], Е. Фромма [76, 77], М. Ціммермана [207], К. Ясперса [108, 109] та інших. Особливості постмодернізму та метамодернізму, а також їхній зв'язок з екзистенціалізмом розглядалися на основі робіт Н. Брена [38], Р. ван ден Аккера й Т. Вермюлена [191, 192], І. Гассана [93, 94], Л. Гатчен [105], С. Даніловіча [57], Т. Денисової [4], С. Джордана [111], Ж.-Ф. Ліотара [135], Д. Лоджа [133], Б. Макгейла [146], Л. Мосс [152], К. Неша [155], Н. Скотта [179], Л. Фідлера [70], Д. Фоккема [74] та інших.

Під час дослідження творчості К. Маккарті використовувалися наукові розвідки Е. Арнольда [19, 20, 21], В. Белла [33], Г. Блума [35, 36], М. Віршема [200],

К. Волша [194], Д. Вуда [203], Л. Вудсон [204, 205], Р. Гіллієра [101], Т. Гокінса [95], Ґ. Ґіллеміна [89, 90], Б. Ґємзи [83], Р. Джарретта [107], Дж. Дорсона [61], Е. Естеса [68], Т. Карлсона [48], Дж. Кента [45, 46], С. Коллін [123], Л. Купер [53, 54], К. Лінкольна [132], Д. Люс [134], П. Мандік [154], Н. Монка [150], П. О'Коннора [159, 160], Дж. О'Саллівана [161], Б. Оуенса [162], В. Сенборна [169], Л. Сквайр [185], С. Сперджен [184], С. Фрая [78, 79], а також праці українських дослідників А. Гайдаш [2], В. Діброви [5], А. Лімборської [8], А. Мозолевської та О. Поліщук [153], Г. Стембковської [11].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що було поглиблено дослідження романістики Кормака Маккарті в контексті американського екзистенціалістського дискурсу з урахуванням трансформації ідей класичного екзистенціалізму в літературі пост- і метамодернізму. Запропоновано типологію художньої експлікації екзистенціалістських мотивів у структурі ідіостилю письменника, що дозволило виявити особливості їхнього втілення через складну образну систему та наративні стратегії. Дістали подальший розвиток наукові уявлення про осмислення смерті, абсурду, відповідальності, свободи й автентичності в кризових умовах кінця XX – початку XXI століть.

Теоретичне значення полягає в обґрунтуванні специфіки художньої інтерпретації екзистенціалістських мотивів у прозових творах кінця XX – початку XXI століть. Це сприяє поглибленню наукових уявлень про еволюцію екзистенціалістської парадигми, яка в літературі позбувається антропоцентричного оптимізму класичної епохи й трансформується у нові художні форми, що відображають онтологічну кризу сучасної людини.

Практичне значення дослідження зумовлене можливістю використовувати результати дослідження під час викладання курсів з американської літератури, теорії літератури, при укладанні навчальних та методичних посібників із названих дисциплін та при написанні магістерських, бакалаврських і курсових робіт.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри світової літератури Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. Результати дослідження було оприлюднено

під час виступів на конференціях: Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: межі толерантності», 8 жовтня 2021 (Київський столичний університет імені Бориса Грінченка); Міжнародній науковій конференції «Darkness in Paradise: American Declarations, Disillusions, and Disasters», 9-11 грудня 2021 (Ряшівський університет, Польща); ІІІ Міжнародній науково-практичній конференції студентів та молодих вчених «Наука в епоху соціокультурних змін: реалії, перспективи та сталий розвиток», 24 жовтня 2025 (Національний технічний університет «Дніпровська політехніка»); ІІІ Міжнародній науково-практичній конференції «Література, психологія, педагогіка у ракурсах взаємодії», 6 листопада 2025 (Горлівський інститут іноземних мов).

Публікації. Основні положення та результати дисертаційної роботи висвітлено у 8 одноосібних публікаціях, серед яких 5 наукових статей та 3 тези доповідей. Із загальної кількості статей 2 надруковано у фахових наукових виданнях України категорії Б, 2 – у закордонних наукових збірниках, які індексуються в наукометричних базах Scopus та Web of Science, 1 – в інших наукових виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, які поділені на підрозділи, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (207 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи складає 228 сторінок, обсяг основного тексту – 196 сторінок.

РОЗДІЛ 1
ЛІТЕРАТУРНИЙ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ У ХУДОЖНІЙ ПАРАДИГМІ АМЕРИКАНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА

1.1. Основні концепти філософії екзистенціалізму й становлення традиції американського літературного екзистенціалізму

Екзистенціалізм як філософський напрям виник у Європі наприкінці XIX століття в період стрімкого розвитку науки, коли усталені норми та звичаї змінювалися новими, а людське життя стрімко втрачало свою цінність. Основоположником екзистенціалізму вважається данський філософ і літератор С. К'єркеґор, який розвинув такі основні екзистенціалістські теми, як абсурдність буття, відчай, важливість вибору й прагнення до автентичного життя з позиції християнства [163, с. 16]. У своїй праці «Хвороба до смерті» (*Sygdommen til Døden*, 1849) мислитель глибоко аналізує поняття «відчаю», зокрема, автор вважає, що розпач – це усвідомлення неможливості померти, коли небезпека настільки велика, що смерть стає надією [122, с. 25].

Не менш важливу роль у формуванні екзистенціалізму відіграв німецький мислитель Ф. Ніцше, який на відміну від С. К'єркеґора, заперечував існування бога [157, с. 130]. Філософ розглядав екзистенціалізм крізь призму атеїзму, що дало змогу закласти основу деяким ключовим ідеям. Зокрема, Ф. Ніцше припускав, що світ позбавлений об'єктивного сенсу й що всі значення, які приписуються аспектам цього життя, мають суб'єктивне походження. Інша концепція стосується особистості в дихотомії індивіда та суспільства. Ф. Ніцше вважав, що людина може стати чимось справді великим лише за умови, якщо вона зможе «перевершити» загальноприйняту мораль [37, с. 16-17], тобто якщо їй вдасться вийти за межі очікувань суспільства й створити свої власні цінності. Ця концепція надлюдини була викладена філософом у романі «Так казав Заратустра» (*Also sprach Zarathustra*, 1883), у якому автор наголошував на необхідності еволюції особистості [156, с. 6]. Зосередженість Ф. Ніцше на можливостях і досвіді індивіда у світі стала основою більшості пізніших екзистенціалістських філософій, багато з яких стверджували,

що людство має визнати: сенс може бути знайдений через суб'єктивний досвід, який повинен бути автентичним [37, с. 17].

Хоча С. К'єркеґор та Ф. Ніцше заклали основи філософії екзистенціалізму, сам термін, згідно з рукописами С. де Бовуар та М. Мерло-Понті, виник лише у 1943 році завдяки французькому філософу Ґ. Марселю, який використав це слово для позначення групи філософів на чолі з Ж.-П. Сартром [187, с. 24]. Втім, офіційно екзистенціалізм бере свій початок із лекції Сартра «Екзистенціалізм – це гуманізм», яка була прочитана 29 жовтня 1945 року в клубі «Maintenant», Париж [183, с. 6]. Ця лекція, на якій філософ окреслив основні принципи, що стосуються свободи, відповідальності й індивідуальності, стала важливим етапом у формулюванні філософії екзистенціалізму та сприяла популяризації цього напряму в післявоєнній Європі.

Хоча в екзистенціалізмі немає єдиної доктрини, його представників об'єднують спільні ідеї:

- існування передує сутності: життя не має наперед визначеної мети, людина сама має знайти сенс свого існування та визначити свою долю;
- гуманізм: екзистенціалізм фокусується на прагненні людини до ідентичності й пошуку сенсу життя під соціальним та економічним тиском масового суспільства, яке схиляє до конформізму та поверховості [73, с. 11];
- залученість проти відстороненості: на відміну від філософської традиції, яка покладається на теоретичну відстороненість та об'єктивність, екзистенціалізм зазвичай починається з індивідуального ситуаційного досвіду. Людський стан розкривається через дослідження способів, як ми конкретно взаємодіємо зі світом у нашому повсякденному житті та намагаємось зрозуміти й надати сенсу своєму існуванню;
- свобода: самосвідомість відрізняє існування людини від інших істот та означає, що люди вільні й відповідальні за те, ким вони є і що роблять;
- автентичність: екзистенціалісти критикують прагнення людей до конформізму, оскільки це заважає автентичному життю. Таке життя має бути

прожите з відчуттям зобов'язання та ґрунтуватися на завданнях, які важливі для особистості;

– етика: хоча екзистенціалісти заперечують моральні абсолюти та універсальні судження про правильну поведінку, вони не відкидають можливість морального життя. Це таке життя, у якому людина визнає як своє право, так і право інших на свободу й бере повну відповідальність за свій вибір [15].

В основі екзистенціалізму лежить сформульований Ж.-П. Сартром принцип: «існування передує сутності» [173, с. 20]. Ця теза відображає ідею про те, що немає внутрішнього сенсу життя чи Всесвіту і що єдиний сенс, який існує, – це той, що ми надаємо йому самі [183, с. 3]. У праці «Екзистенціалізм – це гуманізм» (*L'existentialisme est un humanisme*, 1957) філософ пояснює, що, згідно з цим принципом, людина спочатку існує, тобто з'являється на світ, а вже потім самовизначається. Якщо людину, як її уявляють екзистенціалісти, неможливо визначити, то це тому, що спочатку вона є нічим. Лише потім вона буде чимось і сама зможе вирішити, ким стати [173, с. 23]. Філософія існування зосереджена насамперед на внутрішньому вимірі людського буття. Такий антропоцентричний фокус визначає екзистенціалізм як суб'єктивне вчення [41, с. 4]. Незважаючи на спільні принципи, екзистенціалісти по-різному інтерпретують поняття «буття» та «існування» і застосовують для опису екзистенції різні методи.

Для С. К'єркеґора існування можна осягнути лише через віру [120, с. 37]. Оскільки лише Бог знає істину про сутність людства та реальності, а людина живе під його постійним наглядом і в його присутності [187, с. 28]. Проте індивід не позбавлений свободи, а завжди має право вибору, незалежно від того, чи буде цей вибір на користь добра, чи зла [119, с. 150]. Існування означає не лише бути тут, а й бути тут з певною метою. Тобто людина потрапляє у світ, де має знайти сенс свого існування [187, с. 27] та вільна обирати свій шлях. Ґ. Марсель також пов'язує існування з трансцендентальним, безмежним, підкреслюючи роль Бога. Філософ наголошує на зв'язку між фізичним буттям і усвідомленням свого існування [137, с. 91]. Тобто людина знає, що існує, і, отже, може шукати сенс свого життя.

Для К. Ясперса екзистенція – це автентичне буття перед трансцендентністю, якій єдине воно беззастережно віддається [109, с. 62], що підкреслює важливість індивідуального вибору в умовах відсутності заздалегідь визначеної мети. Екзистенція – це також можливість зробити вибір на користь буття чи небуття [108, с. 4]. Тобто людина може або взяти на себе відповідальність за пошук сенсу життя, або відмовитися від такого пошуку. А отже, існування пов'язане зі свободою, оскільки воно вказує на наявність вибору визначати своє місце у світі. У небезпечних ситуаціях людина прокидається від сну й починає відчувати потребу наповнити сенсом своє існування [187, с. 29]. Ці «межові ситуації», що охоплюють смерть як усвідомлення скінченності власного буття, страждання, провину, допомагають зрозуміти умови існування [167, с. 10] й розкрити важливі аспекти буття. Для опису екзистенції К. Ясперс використовує раціональний метод. Філософ вважає, що існування стає зрозумілим лише завдяки розуму, а розум має зміст завдяки існуванню [109, с. 67]. Відповідно, існування та розум є двома полюсами буття людей, які сприяють раціональному саморозумінню екзистенції [14].

М. Гайдеґґер на позначення людського існування вводить поняття «Dasein», яке має два виміри. Перший – це зв'язок із буттям, тобто фізичне існування та взаємодія зі світом, що є спільним для всіх живих істот. Другий є суто людською здатністю й полягає в усвідомленні свого зв'язку з буттям і можливості порушувати питання стосовно власного буття. Проте цей другий вимір є лише можливістю, оскільки людина може і не ставити жодних питань [97, с. 23; 39, с. 83]. Через «Dasein» людина усвідомлює власне буття та активно взаємодіє з ним, що сприяє розумінню власного існування [97, с. 32]. Іншими словами, буття слід розглядати не як щось фіксоване й статичне, а як діяльність, взаємодію зі світом, що включає можливості. [97, с. 36; 71, с. 90]. Тож «Dasein» – це можливість обирати власне буття, незалежно від того, чи виграшний цей вибір, щоб зрештою досягти автентичного існування [97, с. 68]. Наявність безлічі можливостей визначає людину як істоту смерті, оскільки вона може обирати: бути чи не бути, що й спонукає до відповідальності за власний вибір [41, с. 54]. Щодо екзистенції, то М. Гайдеґґер визначає її як такий тип буття, з яким «Dasein» узгоджується у той чи інший спосіб.

Адже «Dasein» завжди розуміє себе через існування та можливості, які він сам обирає або які постають перед ним, і самостійно визначає своє існування. Питання існування ніколи не вирішується, крім як через саме існування [97, с. 32-33].

Ж.-П. Сартр вважає, що людина – це істота, через яку небуття приходить у світ [171, с. 24]. Це означає, що індивід з'являється без наперед визначеної мети й завдяки своїм вчинкам та рішенням надає своєму життю сенсу. Здатність обирати власне буття є важливою умовою людської реальності [171, с. 99], яка цілковито ґрунтується на свободі. Людина – це проєкт, який реалізується у майбутньому на основі вільного вибору [41, с. 17]. Тож Ж.-П. Сартр трактує існування як свідоме самоствердження, що в умовах абсурду набуває трагічного характеру, тоді як відмова від такої дії веде до розпачу та «злої віри» [13, с. 41] – самообману, за якого людина зрікається свободи, перетворюючи себе на об'єкт, детермінований зовнішніми обставинами. За допомогою екзистенційного психоаналізу філософ намагається визначити фундаментальний спосіб, у який кожна людина обрала своє буття [171, с. 599], інакше кажучи, «початковий вибір», за допомогою якого люди будують свій світ і ухвалюють рішення щодо подальших конкретних виборів [14]. Мета такого психоаналізу – розшифрувати емпіричні вчинки людини, тобто повністю висвітлити ті відкриття, які кожен із них містить, і зафіксувати їх концептуально. Екзистенційний психоаналіз від самого початку прямує до розуміння буття й може ставити собі за мету лише знайти буття та спосіб буття щодо цього буття [171, с. 568]. Адже людина спочатку існує, тобто, перш за все, є істотою, яка прагне до майбутнього і яка усвідомлює себе як буття в майбутньому [173, с. 23].

Французький філософ М. Мерло-Понті стверджує, що зв'язок між сутністю та існуванням виявляється не в досвіді, а в ідеї нескінченного [147, с. 44], оскільки нескінченність дає змогу речам існувати в повному обсязі, а не обмежує їх емпіричним досвідом. На думку філософа, наша свобода ґрунтується на нашому перебуванні в ситуації й сама є ситуацією [147, с. 164]. Це твердження кидає виклик радикальному розумінню свободи Ж.-П. Сартра як безмежної та абсолютної, наголошуючи на тому, що свобода є зумовленою, оскільки люди одночасно

впливають на світ і зазнають його впливу [41, с. 118]. С. де Бовуар вважає, що людина від народження вільна, у тому сенсі, що вона добровільно взаємодіє зі світом [30, с. 25] та впливає на нього. Згідно з філософинею, людське існування ґрунтується на протиставленні спонтанного прагнення свободи зовнішньому світу [167, с. 146]. Такий підхід підкреслює важливість особистого вибору у формуванні життєвого шляху та пошуку сенсу й значення людського існування. Проте свобода індивіда також вимагає свободи для інших людей, адже інші люди можуть допомогти йому відкрити майбутнє [30, с. 97]. Лише та людина, яка цінує власну свободу так само, як свободу Іншого, і бере на себе відповідальність за власні вчинки, може досягти автентичного існування.

Попри розбіжності в поглядах на буття та існування, екзистенціалісти погоджуються, що матеріальний або зовнішній світ є абсурдним або непроникним для розуму, і засновують свою концепцію свободи на відокремленні особистості від суспільства [71, с. 14]. Філософи вважають, що людина може реалізуватися та досягти автентичного існування завдяки вільному вибору [145, с. 40] й відкиданню умовностей та обмежень суспільства. Вони глибоко переконані, що не лише наші індивідуальні дії визначають перебіг подій, а й ми самі несемо відповідальність за стан світу, у якому живемо [145, с. 39]. Отже, екзистенціалізм – це філософія, яка вимагає радикального, особистого й постійного сумніву щодо мети людського життя [39, с. 6], водночас спонукаючи до пошуку власного місця у світі. Ці та інші ідеї втілилися в післявоєнній літературі, оскільки людству довелося переосмислити цінність людського життя, безпосередньо зіткнувшись зі смертю, страхом, відчуженням та відчаєм – ключовими екзистенціалістськими мотивами.

У художніх творах екзистенційне мислення проявляється через конкретні ситуації, у яких суб’єкт зіштовхується з самим собою та Іншими й через вчинки намагається розібратися у наслідках своїх найінтимніших переживань [41, с. 9]. Протагоніст зазвичай бореться з відчуженістю світу та прагне знайти відповіді на фундаментальні онтологічні питання. Як зазначає Ж.-П. Сартр, новелістична техніка завжди пов’язана з метафізикою романіста [172, с. 86], оскільки передбачає глибокий аналіз людського існування, який розкривається завдяки літературному

твору. Екзистенціалісти наголошують на тому, що індивід постійно перебуває у ситуації вибору, відчуваючи страх перед свободою самостійно ухвалювати важливі рішення [117, с. 77]. Саме у взаємодії з іншими персонажами він розкриває свої страхи, надії, розчарування і сумніви, виходячи за межі поверхових взаємин. Для глибшої репрезентації персонажа та уникнення моралізувань в екзистенціалістській літературі оповідь часто ведеться від першої особи, використовуються щоденникові форми або велика кількість оповідачів, які занурюють читача в насичену, темну неоднозначність пережитого досвіду [58, с. 139]. В основі роману нерідко лежить етичний вакуум, а персонажі живуть у незнайомому чи чужому світі, до якого вони мусять звикнути [130, с. 15]. Наратив тісно пов'язаний із самовідчуттям особистості, оскільки людське життя спрямоване в часі та складається з подій, які можуть бути схожі на вигаданий сюжет [41, с. 10]. Отже, згідно з екзистенціалістською естетикою, художній твір є актом об'єктивації свідомості митця, яка через переживання межових станів – відчаю, самотності чи нудьги – реалізує власну екзистенцію [3, с. 244].

В есеї «Що таке література?» (*Qu'est-ce que la littérature?*, 1948) Ж.-П. Сартр окреслює поняття «ідейної літератури», наголошуючи на активній ролі митця. Філософ зазначає, що літературний ідеалізм ґрунтується на постаті творця: читач не просто сприймає текст, а взаємодіє з автором як посередником [175, с. 137]. Через це митець несе відповідальність за те, що він пише, і від цього залежить, чи не буде його праця відчуженою [175, с. 264], чи зрозуміє її читач. Як вільний продукт творчої діяльності, література має дистанціюватися від ідеологічного тиску чи пропаганди [175, с. 268], натомість утверджуючи авторську індивідуальність і творчий вибір. У цьому контексті сартрівська концепція заангажованої прози визначає літературу як інструмент соціально-політичного впливу, де мовленнєвий акт автора стає способом осмислення та зміни історичного часу [13, с. 53]. Письменник, обираючи заангажованість, не втрачає свободи, а навпаки – реалізує її через дію в конкретному соціальному просторі. Відтак, в екзистенціалістській літературі погляд на реальність є багатогранним і складним; він вимагає вибору, рішень та інтерпретацій, остаточна правильність яких ніколи не може бути

гарантована. Вибрані форми художньої літератури передають світ, у якому сенс потрібно створювати, а не знаходити [58, с. 140]. Тож письменнику слід відповідально ставитися як до змісту, так і до форми твору [73, с. 16-17]. Правильно обрана форма дає змогу автору краще передати свої ідеї та мати більший вплив на аудиторію. Ж.-П. Сартр також підкреслює роль читача у створенні тексту, оскільки лише в процесі читання твір стає завершеним. Писати – означає звертатися до Іншого з проханням перетворити мовне одкровення митця на об'єктивне існування. У такий спосіб письменник апелює до свободи читача, запрошуючи його співпрацювати у створенні наративу [175, с. 46]. У межах цієї діалектичної взаємодії процес читання перетворюється на активну творчість: реципієнт не просто сприймає текст, а конструює його сенс на основі власного світовідчуття, що стає джерелом естетичного задоволення [13, с. 58]. Відтак читач також має взяти на себе відповідальність перед людиною і світом, яких автор оголює у своєму творі [175, с. 24]. Адже під час читання людина не лише намагається осягнути глибинний зміст, закладений автором, а й інтерпретує його крізь призму власного досвіду та знань.

У своїх творах письменники-екзистенціалісти звертаються до таких тем, як свобода, випадковість, страждання, відповідальність, відданість, ворожість інших, смерть [58, с. 139], відчай, страх, абсурдність буття, відчуження. У романі «Нудота» (*La Nausée*, 1938) Ж.-П. Сартр намагається реалізувати свої філософські ідеї та створює протагоніста, який у пошуку сенсу життя постає перед абсурдністю світу. А. Камю теж розвиває ідею абсурду й відчуженості в книгах «Сторонній» (*L'Étranger*, 1942) і «Чума» (*La Peste*, 1947) та розглядає право людини на смерть через самогубство у філософському есеї «Міф про Сізіфа» (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942). Письменник вважає, що людина вільна обирати, чи варте життя того, щоб його прожити [7, с. 4] та в такий спосіб наповнювати сенсом своє існування. Художня література А. Камю частково відображає непростий баланс між усвідомленням безглуздості, абсурду, вигнання та відчуження з одного боку і сприйняттям краси, приналежності та інтенсивності чуттєвого досвіду з іншого [58, с. 147]. Екзистенціалістські мотиви свободи вибору та відповідальності знаходять

своє художнє втілення у творчості С. де Бовуар, наприклад, у романах «Кров інших» (*Le Sang des autres*, 1945) і «Мандарини» (*Les Mandarins*, 1954). Для С. де Бовуар, як і для Ж.-П. Сартра та А. Камю, література досліджує й кидає виклик філософським ідеям у їхньому зв'язку з життєвим досвідом. Замість того, щоб просто служити для вираження усталених теоретичних позицій, літературні тексти письменників-екзистенціалістів часто подають глибокий аналіз певної ідеї, створюючи продуктивну напругу з їхніми філософськими працями. Їхній доробок підкреслює необхідність знайти певне філософське пристосування до невизначеності літератури [58, с. 138-139]. Тож письменники-екзистенціалісти у своїх творах втілюють філософські ідеї й намагаються підштовхнути читачів до глибокої саморефлексії та усвідомлення складності й суперечливості людського існування.

Отже, екзистенціалізм сприяв формуванню нового розуміння людської природи й сутності людського буття. Європейські екзистенціалісти зосереджували увагу на питаннях свободи вибору, відповідальності за власне життя, невідворотності смерті, абсурдності буття. Вони наголошували на важливості пошуку власного сенсу життя і досягненні автентичного існування, попри труднощі та обмеження, які накладає суспільство. Втілення цих ідей у художній літературі дало змогу проілюструвати всю складність людського існування і неоднозначність пошуку сенсу життя.

У США зацікавленість філософією екзистенціалізму формується наприкінці 1920-х років після популяризації та аналізу творів данського релігійного екзистенціаліста С. К'єркеґора, представлених В. Лоурі [56, с. 6]. Основні категорії філософа, такі як тривога й відчай, викладені в працях «Поняття тривоги» (*Begrebet Angest*, 1844) та «Хвороба до смерті» (*Sygdommen til Døden*, 1849), викликали найбільший інтерес, особливо серед американських неоортодоксальних богословів, які вбачали в них глибоке розуміння людської природи та духовного життя [25, с. 234]. Американські теологи, такі як К. Майклсон та Р. Л. Шінн, включали С. К'єркеґора в загальні дослідження наслідків екзистенціалізму для християнської віри. Згодом ця тенденція до інтерпретацій поширилася серед професорів

філософії, які наголошували на таких темах С. К'єркеґора як необхідність звільнити себе від ілюзії об'єктивності та важливості зобов'язань в умовах невизначеності [25, с. 231-232]. Що ж до Ф. Ніцше, то В. Кауфман зауважує, що хоча його праці, як-от, наприклад, «Весела наука» (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882) і «Так казав Заратустра» (*Also sprach Zarathustra*, 1883), були перекладені ще до 1900 року, вони були не дуже зрозумілими у США [117, с. 79]. Ф. Ніцше справляв сильний вплив на американських письменників у перші два десятиліття XX століття, але, оскільки він був апостолом ірраціональності та антисемітизму, його вплив в Америці 1930-х років знизився [71, с. 11]. Привернення уваги широкого загалу до екзистенціалізму та праць С. К'єркеґора у США відбулося завдяки творчості Г. Джеймса, Г. Мелвілла і романістів жанру нуар [56, с. 32], а також за допомогою перекладів таких його праць, як «Або-або» (*Enten-Eller*, 1843), «Страх і трепет» (*Frygt og Bæven*, 1843), «Поняття тривоги» (*Begrebet Angest*, 1844), «Хвороба до смерті» (*Sygdommen til Døden*, 1849) тощо, виконаних Д. Свенсоном та В. Лоурі. Уже до 1945 року переважна більшість праць філософа була доступна англійською мовою, зокрема дві біографії (повна та стисла), написані В. Лоурі [117, с. 78]. У той же час з'явилися переклади праць Е. Гуссерля, К. Ясперса та М. Гайдеґґера – трьох німецьких мислителів, раніше майже невідомих американській аудиторії [71, с. 11].

Втім, філософські питання завжди були притаманні американському інтелектуальному простору. Страх, розпач, смерть і безстрашність допомогли сформулювати екзистенціалістські імперативи таких різнопланових постатей, як Дж. Едвардс, Г. Мелвілл, Е. Дікінсон, В. Джеймс, Е. Гоппер і В. Ліппман [56, с. 6]. Проте на американську літературу екзистенціалізм почав суттєво впливати лише після 1945 року [117, с. 71], що було спричинено імміграцією через світову війну. Багато екзистенціалістських термінів, як-от відчай, свобода, тривога, автентичність, які увійшли в американське інтелектуальне життя кількома роками раніше завдяки С. К'єркеґору, знову привернули до себе увагу завдяки Ж.-П. Сартру, проте цього разу вже поза релігійним контекстом [56, с. 94-95]. Американські письменники післявоєнної доби, наприклад, Ф. О'Коннор, В. Персі,

Дж. Стейнбек, С. Беллоу, К. Кізі, Дж. Апдайк, К. Воннеґут, почали активно адаптувати філософські ідеї екзистенціалізму у своїх творчих інтерпретаціях, що сприяло формуванню нового інтелектуального клімату в країні.

Значну роль у поширенні ідей французького екзистенціалізму у США в повоєнні роки відіграла не лише популярна преса, а й нью-йоркські інтелектуали. Мистецький критик Г. Розенберґ, а також романісти Р. Еллісон і Н. Мейлер відвели екзистенціалізму центральну роль у своїй творчості, при цьому рішуче уникаючи простого наслідування французької моди [56, с. 7]. Так, Р. Еллісон у романі «Невидимка» (*Invisible Man*, 1952) крізь призму складних реалій життя афроамериканців розкриває екзистенціалістські мотиви індивідуальності та відповідальності, а Н. Мейлер у творі «Американська мрія» (*An American Dream*, 1965) наголошує на мотивах свободи та тривоги, намагаючись через долю головного героя знайти сенс людського існування. Крім того, завдяки важливим розвідкам та антологіям, які були опубліковані в середині 1950-х років, студенти змогли детально ознайомитися з творами Ж.-П. Сартра, А. Камю та С. де Бовуар [56, с. 7]. У 1960-х роках американська філософиня Г. Барнс активно поширювала ідеї французького екзистенціалізму серед університетської молоді [56, с. 154]. Дослідниця не лише перекладала праці Ж.-П. Сартра, а й опублікувала низку власних досліджень, як-от «Література можливості» (*The Literature of Possibility*, 1959), де аналізуються тексти екзистенціалістів у контексті художньої літератури, і «Екзистенціалістська етика» (*An Existentialist Ethics*, 1967), у якій екзистенціалізм розглядається з погляду гуманізму та етики. Так, у праці «Екзистенціалістська етика» Г. Барнс визначає гуманістичний екзистенціалізм як вчення, що трактує людину як істоту внутрішньої дистанції, яка живе у світі й наповнює його власними сенсами [22, с. 68]. Тобто індивід за допомогою своїх рішень може впливати на оточення і визначати своє існування. У книзі «Література можливості» науковиця зазначає, що, оскільки головним аспектом гуманістичного екзистенціалізму є ідея свободи, яка ґрунтується на виборі, то література, яка відображає й пропонує різноманітні можливості, стає важливим інструментом для виявлення та розкриття цієї свободи [23, с. 365]. Отже, завдяки спільним зусиллям американських

інтелектуалів екзистенціалізм швидко здобув популярність у США й протягом десяти років перейшов від моди до канону.

У той час як професійні філософи відіграли важливу роль у встановленні канону, вчені зробили екзистенціалізм доступним для ширшої, неакадемічної аудиторії. Американська філософиня Г. Арендт із метою пояснення екзистенціалізму для американської публіки у 1946 році опублікувала два есеї «Що таке філософія існування?» (*Was ist Existenzphilosophie?*) і «Французький екзистенціалізм» (*French Existentialism*), які з'явилися відповідно у *Partisan Review* і *Nation* та допомогли визначити умови дискусії щодо канону екзистенціалізму у США [56, с. 135-136]. У своїх працях Г. Арендт зазначає, що термін «існування» означає просто буття людини, незалежне від усіх якостей і здібностей, якими може володіти будь-який індивід [17, с. 163]. Крім того, за своєю природою існування ніколи не є ізольованим та існує лише у спілкуванні й в усвідомленні існування інших [17, с. 186]. Ці ідеї співзвучні з філософією С. де Бовуар щодо взаємозв'язку індивідуальної свободи та свободи інших людей.

Розвивати американський екзистенційний канон продовжила М. Ґрін, яка в 1948 році опублікувала книгу «Жахлива свобода: критика екзистенціалізму» (*Dreadful Freedom: A Critique of Existentialism*). У своїй праці філософиня аналізує інтелектуальну спадщину С. К'єркеґора, К. Ясперса, Ґ. Марселя, М. Гайдеґґера та Ж.-П. Сартра [56, с. 138]. М. Ґрін зосереджується на тому, як відчуття «закинутості», сформульоване М. Гайдеґґером, поставило людину в унікальне становище, коли перед нею з'явилося завдання автентично жити в абсурдному світі [87, с. 55]. Дослідниця вважає, що автентичність, яка є ядром справжнього існування, є цінністю, яку має плекати особа [86, с. 272]. Адже цінності формуються завдяки прагненню людини надати значущості та порядку світу, який інакше не матиме сенсу. Вони відображають людське сприйняття таких речей, як добро та зло, краса та потворність тощо [87, с. 11].

Значний внесок у формування канону зробили такі американські філософи, як Дж. Коллінз та К. Райнгардт. Дж. Коллінз у праці «Екзистенціалісти» (*The Existentialists*, 1952) виокремив п'ять тем екзистенціалізму [52, с. 212]: природа

філософування (розглядає витоки існування [52, с. 219]), описова метафізика (повернення до розуміння метафізики як науки про буття), людина у світі (філософія визнавала присутність індивіда у світі [52, с. 226]), людина у суспільстві (наголошує на особливих стосунках між індивідом та іншими людьми [52, с. 235]), людина і Бог (взаємодія між індивідом та безмежним [52, с. 244]). К. Райнгардт у праці «Екзистенціалістський бунт» (*The Existentialist Revolt*, 1952) виокремлює дев'ять тем екзистенціалізму: суб'єктивна істина (не існує знання, яке не залежить від суб'єкта пізнання), відчуження, існування і небуття, екзистенційне страждання і ніщо, ситуація та «межова ситуація», тимчасовість та історичність, існування і смерть, існування і Бог [166, с. 231-240]. Обидва філософи описували екзистенційне існування як таке, яке характеризується відчуженням індивіда від свого життя, відчуттям нікчемності та страждань. Дж. Коллінз та К. Райнгардт також боролися з сартрівським атеїзмом, наголошуючи, що лише через віру можна досягти справжньої свободи та віднайти сенс життя [56, с. 141-142]. Їхні дослідження і публікації сприяли утвердженню та розвитку американської філософської традиції.

Подальший розвиток екзистенціалізму у США асоціюється з творчістю афроамериканських письменників – Р. Райта та Р. Еллісона, які поєднали екзистенціалізм із блюзом, щоб передати особливий характер свого етнічного досвіду. У своїй творчості письменники висвітлювали питання расової дискримінації, пошуку індивідом власного місця у світі, прагнення свободи та автентичного життя [56, с. 162-163]. На думку Р. Еллісона, блюз – це не лише форма політичного протесту, а насамперед мистецтво, яке дозволяє передати унікальність афроамериканської культури [65, с. 257]. Застосування блюзового екзистенціалізму проти расизму схоже на використання С. де Бовуар екзистенційної теорії для звільнення жінок у праці «Друга стать» (*Le Deuxième Sexe*, 1949) [56, с. 257]. У книзі філософиня наголошує на автономній свободі індивіда та на праві самостійно визначати своє місце у світі [31, с. 17]. Американська письменниця Б. Фрідан поділяє думку С. де Бовуар та у праці «Загадка жіночності» (*The Feminine Mystique*, 1963) стверджує, що людина вільна розвивати свій потенціал і ухвалювати самостійні рішення [75, с. 61]. Водночас авторка наголошує на свободі волі

індивіда, закликаючи його взяти на себе відповідальність навіть за ситуацію власного гноблення. Б. Фрідан формулює питання свободи в екзистенційних термінах, мовою ідентичності та психології відчуження. Вона характеризує післявоєнні роки як період відступу від зобов'язань – час, коли молоді чоловіки та жінки прагнули втекти від небезпечної дійсності свободи [56, с. 260-261], яка вимагала від них занадто великої відповідальності.

Екзистенціалістська філософія також стала наріжним каменем творчості письменників-нонконформістів, відомих у США як «розбите покоління» (Beat Generation). Цей термін об'єднує групу американських митців 1940-х та 1950-х років – зокрема Дж. Керуака, Дж. К. Голмса, А. Ґінзберґа і В. Берроуза, – які повстали проти літературних традицій та соціального конформізму повоєнної епохи [50, с. 134]. Бітники, подібно до екзистенціалістів, прагнули до автентичності та намагалися знайти своє місце у світі, усвідомлюючи особисту відповідальність, яку неможливо перекласти на суспільство [106, с. 270]. У своїй творчості вони висловлювали опір зведенню унікальної людської істоти до рівня одноманітності [165, 82] і в такий спосіб протистояли екзистенційному відчаю та відчуженню. Ці ідеї чітко простежуються у таких знакових творах, як «В дорозі» (*On the Road*, 1957) Дж. Керуака, «Голий ланч» (*Naked Lunch*, 1959) В. Берроуза, «Марш» (*Go*, 1952) Дж. К. Голмса та поемі «Крик» (*Howl*, 1956) А. Ґінзберґа. У них письменники шукали відповіді на питання про сенс людського буття в дегуманізованому світі, де єдиним способом збереження індивідуальності стає готовність людини протистояти абсурдній дійсності. Така здатність екзистенціалістської філософії поєднуватися з іншими літературними рухами свідчить про універсальність її засадничих понять.

Американський екзистенціалізм увібрав у себе філософські надбання Європи й розвинув їх таким способом, щоб вони відображали унікальність американського досвіду. Уявлення про законність права на експансію та традиційний обов'язок зіткнулися з американською ідеєю про свободу та прогресивним індивідуалізмом [127, с. 3], що створило напруженість між відданістю спільному благу та бажанням самореалізації і вільного вибору. Це спонукало письменників переосмислити

значення людського існування та свободи, а також уявлень про абсурд. Американський варіант абсурду відходить від твердження, що всесвіт позбавлений сенсу, а ґрунтується на тому, що, навіть якщо сенс є, люди погано підготовлені, щоб оцінити та зрозуміти його [183, с. 71]. Йому притаманні такі риси, як системний простір [183, с. 47], сільська місцевість [183, с. 52], мир [183, с. 56], індивідуалізм і відчуження [183, с. 62]. Ці характеристики відображають не лише соціокультурну специфіку, а й глибинні психологічні та історичні аспекти американського життя.

До джерел абсурду американські письменники, на відміну від французьких, зараховують теми зрадженого (невиправданого) минулого, що можна простежити на прикладі твору Г. Адамса «Виховання Генрі Адамса» (*The Education of Henry Adams*, 1918) [130, с. 146]. У цій автобіографічній книзі розглядаються питання пошуку сенсу існування у складному й мінливому світі, де традиції зазнають впливу технологічного прогресу та змушують людей адаптуватися. Для бітників абсурд проявляється в конформізмі та прийнятті умовностей наявного суспільства. Лише відкинувши ці умовності, людина може створити сенс та насолоджуватися ним на індивідуальному рівні [183, с. 9]. Митці вважають, що індивідуальна свобода реалізується через самовираження та відповідальність за власне самотворення [165, с. 81].

Крім уваги до абсурду, американському роману XX століття були притаманні об’єктивність викладу, інверсія часу, колективістський погляд, широкий соціальний діапазон і розширена інтенсивність емоцій [103, с. 192]. Протагоністи романів переживають ті самі тривоги, що й живі люди, а їхні вчинки не можуть деградувати до автоматизму. Американські романісти передають життя в книгах без спотворень химерної художності, поверхневої складності та заплутаності [42, с. 67], що корелює з твердженням екзистенціалістів про свободу та непередбачуваність людських дій. В екзистенціалістському творі не може бути ні сентиментального фіналізму романтиків, який характеризується ідеалізацією життя задля досягнення бажаного кінця, ні наукового детермінізму натуралістів. Роман більше не повинен бути грою між авторами та персонажами. Життя не можна поділити на частини; воно повинно повністю перейти в літературу [42, с. 67].

Ще однією рисою американської екзистенціалістської літератури є об'єктивне ставлення автора до персонажів і персонажів одне до одного. Якщо людське життя – це низка нераціональних вчинків, то автор не може дозволити собі зрозуміти їх. До того ж, персонажі не здатні зрозуміти одне одного [42, с. 68]. Іншими словами, американський протагоніст стає так само вигнаним і спантеличеним, як і його прототип у французькому екзистенціалістському романі. Він іноді перебуває на межі божевілля або самогубства, як персонажі Дж. Барта і Дж. Геллера. Але в усіх випадках він є власним рятівником: іноді жорстоким, як у книгах Н. Мейлера та Р. Райта, іноді співчутливим, як у творах С. Беллоу й В. Персі. У своїх намаганнях подолати різноманітні обмеження та знайти сенс світу він стає людиною в русі [130, с. 80-81].

Екзистенціалістський протагоніст не визначає свою ідентичність через трагічну невдачу. Радше його трагічні пошуки зазвичай не допускають благородної форми самореалізації чи вищого повернення до спільноти й часто призводять до форми самознищення. Доля протагоніста справді суголосна екзистенціалістським теоріям абсурду та суспільства [131, с. 182]. Наприклад, романи В. Фолкнера, Дж. Дос Пассоса, Дж. Стейнбека, Е. Гемінґвея та Е. Колдвелла розповідають про труднощі існування мігрантів або мандрівних робітників, які живуть на периферії американського суспільства й перебувають у пошуках нового старту [103, с. 192]. Персонаж функціонує в моральному вакуумі, стаючи законом для самого себе, а суспільство постає в'язницею, що стримує його вільні й природні пориви. У літературі США, подібно до французької, протагоніст усвідомлює реальність смерті та відчуває, що його діяльність не спрямована на досягнення етичних цілей, що підштовхує його до морального визнання абсурдності світу [131, с. 200]. Так, у романах В. Персі дія відбувається в занедбаному світі, де персонажів часто переслідує минуле та зв'язує абсурдність ситуації. У такий спосіб письменник підкреслює два стани наративної свідомості: сприйняття та рефлексії, пов'язаної з відчуттям гротеску [130, с. 133]. Саме завдяки рефлексії протагоніст може проаналізувати свої вчинки та зрозуміти всю абсурдність суспільства, у якому він перебуває. Як зазначає Ж. Брюно, прогресивне усвідомлення людського стану є

життєво важливим механізмом екзистенціалістського героя [42, с. 70], що допомагає йому в пошуку власного сенсу життя. На думку Р. Лехана, наприкінці екзистенційного пошуку на персонажа чекає руйнування, смерть або божевілля [131, с. 196]. Отже, на шляху до самопізнання і знаходження мети свого існування протагоніст проходить крізь сумніви, розчарування, страждання й усвідомлення безглуздості буття.

В американському романі персонаж часто є самотнім та відчуженим індивідом, який шукає своє місце у світі. Екзистенціалістський протагоніст вірить, що немає дихотомії між добром і злом, оскільки зло – це прихована частина життя. Він прагне стати своїм власним моральним чи соціальним законом, щоб зовнішній світ більше не становив загрози. Це призводить до втечі, пошуку нової ідентичності, у якій персонаж відчуватиме автономність та свободу волі. Тож екзистенціалістський протагоніст часто постає як в образі сенсуаліста – людини, яка здатна сказати «ні» смерті, перетворивши мить на вічність, так і в образі атеїста, який здатний заповнити моральну порожнечу, зробивши всепоглинальний досвід кінцем існування [131, с. 197]. Такі риси дозволяють йому знайти сенс у світі, де значення не завжди очевидне або однозначне.

У своїй творчості американські письменники, такі як Н. Мейлер, С. Беллоу, Р. Райт, В. Персі, Дж. Барт, Дж. Геллер, адаптували ключові ідеї Ж.-П. Сартра та А. Камю до американського досвіду, який передбачав зображення фрагментарного світу без міфічного чи морального центру [130, с. 81]. Р. Райта інтуїтивно приваблювала сартрівська версія екзистенціалізму. Проте, на відміну від персонажів Ж.-П. Сартра, які зазвичай самовизначаються в епістемологічних категоріях, герої Р. Райта позиціонують себе крізь призму соціальних та політичних понять. Вони часто бачать життя як боротьбу між взаємно виключними станами буття – матерією та свідомістю [130, с. 105]. Замість того, щоб ретельно готувати кожну дію психологічно (як Стендаль і психологічні романісти) або матеріально (як у випадку з О. де Бальзаком і його традицією), романісти-екзистенціалісти вдалися до імітації швидкого примноження дій, які Дж. Дос Пассос так ефективно використовував у трилогії «США» (*U.S.A.*). Крім того, В. Фолкнер і Дж. Дос Пассос

розвинули нові техніки, щоб впоратися з однією з найважливіших проблем, з якою зіштовхувалися романісти, – відображенням часу. Так, В. Фолкнер відмовляється від хронології у книзі «Шум і лють» (*The Sound and the Fury*, 1929), а Дж. Дос Пассос намагається описати цілу епоху у романі-епопеї «США», завдяки використанню «профільної техніки», яка дозволяє йому нескінченно змінювати та множити героїв своїх романів [42, с. 68-69). Тож американська екзистенціалістська література відзначається плинністю форми, швидким, але їдким використанням понять [56, с. 8], відмовою від традиційного зображення часу, особливим ставленням до індивідуалізму. Крім того, у романах зображення життя персонажа максимально наближено до реальності, тому йому притаманні внутрішні переживання та рефлексії. Протагоніст часто перебуває в пошуку власної ідентичності, протистоїть абсурдності суспільства, яка може виявлятися у формі дискримінації, та намагається усвідомити свою роль у світі.

Отже, американські філософи перейняли концепти й мотиви європейських екзистенціалістів та адаптували їх відповідно до своїх реалій, що сприяло становленню американського екзистенціалістського канону. Мотиви абсурду, відчаю, смерті, свободи, автентичності досліджувалися не лише у філософських працях, а й поширювалися в літературі. Письменники експериментували з часом та кількістю персонажів; вони не виступали в ролі моралізаторів, намагаючись наблизити художній твір до реального життя. Їхні унікальні інтерпретації екзистенціалістських ідей відображали специфіку американського суспільства та його проблеми, що сприяло формуванню екзистенціалістського роману. У такому творі персонаж переживає кризу ідентичності та шукає сенс свого існування в абсурдній реальності, у якій часто панує расизм, економічна нерівність та інші форми суспільної несправедливості.

Слідом за модерністською парадигмою з її потужним струменем екзистенціалізму в другій половині XX століття формується постмодернізм і виявляє прагнення зрозуміти сучасну культуру як продукт попередніх уявлень та, як і екзистенціалізм, намагається визначити місце людини у світі. Постмодерне мистецтво визнає та приймає виклик традиції, оскільки від історії репрезентації не

можна втекти, але її можна як експлуатувати, так і критично коментувати через іронію та пародію [105, с. 55]. Подібно до екзистенціалізму, цей напрям не має чіткого визначення, проте йому притаманні такі характеристики, як ставлення під сумнів здобутків розуму та усіх нібито об'єктивних систем мислення, які претендують на надання неупередженої істини [163, с. 302]. Постмодерністська художня література послуговується першочергово саморефлексією й наративним імпульсом, що дає їй можливість особливо прискіпливо акцентувати часопростір у літературній репрезентації. У США, де літературні критики (особливо І. Гассан і Л. Фідлер) першими почали серйозно вживати цей термін, постмодерністська література асоціювалася з романістами 1960-х – 1970-х років, які виступали проти масової літератури. До таких письменників-експериментаторів належали Р. Кувер, Т. Пінчон, Дж. Макелрой та В. Ґеддіс, які виступали проти задушливої стабільності наративів часів Холодної війни. З філософського погляду така література намагалася замінити епістемологічні питання, які включали інтерпретацію світу, на онтологічні, які стосувалися будови світу [67, с. 121]. Одними з найвиразніших рис постмодернізму є металітературність та інтертекстуальність, природне поєднання трагедії з фарсом у трагікомічному, а також активне використання іронії, самоіронії, пародії та самопародії [4, с. 289]. За Д. Лоджем, до рис постмодерністських творів належать: суперечності, перестановка, уривчастість, невпорядкованість, надмірність, неочікуваний поворот подій, за допомогою яких постмодерністське письмо намагається уникнути необхідності вибору одного з полюсів метафоричного (модерністського) чи метонімічного (антимодерністського) письма [133, с. 13]. І. Гассан визначає сім модерністських рубрик: урбанізм, технологізм, дегуманізація, примітивізм, еротизм, антиномізм, експериментализм, вказуючи, як постмодерністська естетика модифікує або розширює кожну з них [94, с. 40-43]. А Д. Фоккема окреслює низку композиційних і семантичних конвенцій періодичного коду постмодернізму, таких як інклюзивність, навмисна невибірковість, відсутність або квазіневідбір, логічна неможливість, протиставляючи їх загалом конвенціям модерністського коду [74, с. 42]. Ці риси постмодерної літератури не лише

підкреслюють її унікальність, а й свідчать про її схильність до інновацій та відхід від традиційних канонів.

Хоча постмодернізм є окремим літературним напрямом, у ньому можна побачити ключові екзистенціалістські теми, як-от індивідуальність, суб'єктивна природа існування, досягнення людиною автентичного існування у здавалося б абсурдному світі. Подібно до екзистенціалізму, постмодернізм постав із відчуття страху та невпевненості у природі існування сучасної людини в незрозумілій реальності [152, с. 5-6]. Крім того, обидва інтелектуальні рухи походять від праць таких філософів, як Ф. Ніцше, С. К'єркеґор та М. Гайдеґґер, які мали глибокий вплив як на екзистенціалізм, так і на постмодернізм. Їхній літературний метод і акцент на інтерпретації та значенні мови природно перейшли до постмодернізму. Що стосується тону, то Ф. Ніцше та С. К'єркеґор використовували непослідовний і грайливий стиль письма, який кидав виклик читачеві й залишав багато неоднозначностей або можливостей для тлумачення. Значна частина постмодерністської літератури дотримувалася цього стилю як моделі [163, с. 303].

Між екзистенціалізмом і постмодернізмом є чимало спільних рис, зокрема у виборі проблематики та відмові від універсальних наративів. Постмодернізм протестує проти знеособленого, споживацького світу. Він підносить індивідуальність над універсальними правилами, ставить людину понад системою, а особистість – над державою, що проявляється у прагненні повернутися до справжньої сутності людини – цілісної й унікальної [4, с. 287]. Те саме стосується екзистенціалізму, у якому цінується людська індивідуальність, а індивід відмовляється від конформізму заради автентичності. У книзі «Світова постмодерністська проза» (*World Postmodern Fiction*, 1993) К. Неш проводить порівняння постмодернізму та екзистенціалізму, стверджуючи, що обидва напрями часто виявляють глибоку зацікавленість ідеєю сили волі у формуванні реальності [155, с. 69]. Дослідник апелює до праць С. К'єркеґора та Ф. Ніцше, обґрунтовуючи тезу, що справжню значущість має лише та реальність, яку індивід вибудовує самостійно [152, с. 3]. На прикладі п'яти центральних тем екзистенціалізму, окреслених Н. Скоттом у праці «Образи людини в екзистенціалізмі» (*Mirrors of Man*

in Existentialism, 1978), можна простежити подібність постмодернізму до філософії існування. Перша тема – відчуження від світу виявляється у відстороненні від суспільства, інших людей та себе самого [179, с. 174] і спричинене небажанням потрапити під вплив конформізму та, зрештою, втратити свою індивідуальність. Постмодерністській літературі також притаманні відчуття відчуженості, сумніви, страх перед нестабільністю суспільства й пошук мети людського життя [152, с. 4]. Ці мотиви виразно простежуються у романі К. Воннеґута «Бійня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей» (*Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade*, 1969). У цій книзі протагоніст сприймає час нелінійно та дисоціативно, що підкреслює його відстороненість від реальності, де серед хаосу та жорстокості світу він прагне знайти відповіді на складні питання людського існування. Схожа динаміка притаманна й головному герою роману «Пастка-22» (*Catch-22*, 1961) Дж. Геллера, який намагається зберегти ідентичність в умовах абсурдності військової машини. Це ілюструє загальну постмодерністську тенденцію до зображення індивіда, який втратив опору через нестабільність соціуму.

Відчуття людиною своєї самотності та відчуженості призводить до теми суб'єктивності істини. Н. Скотт стверджує, що оскільки світ є недосяжним для людини, то не слід шукати будь-яку об'єктивну правду чи прагнути знань, які не залежать від людського існування, оскільки правда завжди суб'єктивна [179, с. 21]. Постмодернізм, своєю чергою, характеризується недовірою до метанаративів, оскільки їхнє прагнення об'єктивно відобразити реальність обмежується наявними ідеологіями [135, с. xxiv]. Тобто постмодерністська література ставить під сумнів ідею, що будь-який окремий наратив може охопити складність і різноманітність людського досвіду та перспектив. Крім того, як зазначає французький філософ Ж.-Ф. Ліотар, будь-які висловлювання є завжди суб'єктивними [135, с. 35], оскільки вони є результатом особистого сприйняття та інтерпретації.

Досягнення автентичного існування є ще однією екзистенціалістською темою, яка простежується у постмодерністській літературі. Людині потрібна хоробрість, щоб витримати самотність справді автентичного життя та не піддатися спокусі й не повернутися до рутини та звичаїв соціуму [179, с. 21; 152, с. 10]. У трактаті «Або-

або» С. К’єркеґор стверджує, що для досягнення автентичного існування індивід повинен обрати один спосіб існування і прийняти всі ризики й наслідки такого вибору [119, с. 143]. У праці «Постмодерна етика» (*Postmodern Ethics*, 1993) польсько-англійський філософ З. Бауман погоджується з екзистенціалістами щодо відповідальності людини за свій вибір, зазначаючи, що іноді тягар свободи є занадто тяжким, і людина починає шукати опори в суспільстві, яке часто є носієм моральної двозначності [28, с. 21]. Причиною моральної двозначності, як стверджують екзистенціалісти, є людська амбівалентність, яку індивід має усвідомити та прийняти, щоб утвердити своє існування [30, с. 12]. У досягненні автентичного існування значну роль відіграє «межова ситуація», четверта екзистенціалістська тема, визначена Н. Скоттом. Екзистенціалісти погоджуються, що людина не зможе осягнути всю значущість свого життя, доки не зіткнеться з межовою ситуацією, яка зазвичай постає у формі страждань, горя, розчарування та смерті. Лише переживши невдачі, індивід починає усвідомлювати скінченність власного життя та може досягнути автентичного існування [179, с. 22]. Постмодерністська естетика так само визнає, що не можна знайти формулу життя, не ризикнувши, не зазнавши труднощів і не зробивши помилок [28, с. 245], що можна простежити на прикладі таких творів, як «Ім’я троянди» (*Il nome della rosa*, 1980) У. Еко, «Сто років самотності» (*Cien años de soledad*, 1967) Ґ. Маркеса, «Білий шум» (*White Noise*, 1985) Д. Делліло, «Виголошення лота 49» (*The Crying of Lot 49*, 1966) Т. Пінчона.

П’ята тема акцентує увагу не на змісті самого повідомлення, а на способі його трансляції, який для екзистенціаліста є найефективнішим методом вираження філософської думки [152, с. 13]. Н. Скотт пояснює, що стиль дискурсу, властивий традиційному екзистенціалізму, базується на опосередкованій комунікації. Адже той, хто мислить екзистенційно, прагне передусім осмислити власне життя та впорядкувати свій досвід [179, с. 22-23]. Але світ занадто важко описати за допомогою логічних термінів, тому мислитель вдається до непрямого спілкування. Саме тому С. К’єркеґор та Ф. Ніцше зверталися до поетичних прийомів, а Ж.-П. Сартр і А. Камю, поряд із філософськими есе, створювали п’єси, оповідання,

романи. Їхня мета полягала не в тому, щоб викласти свої доктрини, а в тому, щоб занурити читача в екзистенціалістський досвід туги і відчуження [179, с. 23]. Подібно до екзистенціалізму, постмодерністська література ставить перед собою онтологічні питання, тобто намагається зрозуміти суть світу та визначити спосіб існування тексту та світів, які він проєктує [146, с. 10]. Постмодерністський текст вбирає в себе різні стилі та жанри, протиставляє низьку і високу культури, використовує іронію [38, с. 2] та гротеск. Тож завдяки змішуванню різних культур та перспектив створюються нові інтерпретації та підходи до розуміння світу.

Постмодернізм був описаний як дестабілізаційний за своєю природою та загрозливий для збереження традицій [105, с. 15]. Він ставить під сумнів віру в інституції та літературу, досліджуючи, як наративи й образи структурують те, як ми бачимо себе та як ми формуємо свої уявлення про себе зараз і в минулому [105, с. 7; 152, с. 4]. Це також можна сказати про екзистенціалізм. У праці «Образи людини в екзистенціалізмі» Н. Скотт зазначає, що екзистенціалісти ставлять під сумнів усталені переконання та виступають проти дедалі більшої стандартизації життя в суспільстві [179, с. 58]. На думку І. Гассана, постмодернізм став різновидом іронічної культурної свідомості, модусом історичної рефлексивності [93, с. 224], що, знову ж таки, має тісну спорідненість з екзистенціалізмом. Усі ці описи того, що означає термін «постмодерн», мають одну спільну рису: вони передбачають почуття підозри та відчуження від світу загалом, а також сумнів і страх щодо стабільності місця та мети людства в цьому світі. Ці побоювання та підозри вперше були озвучені філософами-екзистенціалістами в середині-кінці XIX століття, але лише на початку XX століття їхні дискусії набули нагальності та актуальності [152, с. 4] завдяки постмодернізму.

У 2000-х роках на зміну постмодернізму приходить метамодернізм, який постає як структура почуттів, пронизана продуктивними суперечностями, прихованою напругою та ідеологічними формаціями [191, с. 5]. Він засвоює досвід постмодернізму та багато ідей і концепцій модернізму, проте водночас відмовляється повністю ідентифікувати себе з будь-яким із цих напрямів. У такий спосіб метамодернізм постійно критикує та трансформує обидві позиції [111, с.

126]. Зокрема, він акумулює досвід і серйозність модерністських рис, зберігаючи при цьому характерну для постмодерну дистанційованість від творчого процесу [10, с. 671]. Онтологічно цей напрям коливається між модерном і постмодерном: між модерністським ентузіазмом і постмодерністською іронією, надією та меланхолією, наївністю та обізнаністю, емпатією та апатією, єдністю та множинністю, цілісністю та фрагментарністю, чистотою та неоднозначністю [192], сарказмом і щирістю, деконструкцією та конструкцією [191, с. 11]. Метамодернізм має глибоке коріння в екзистенціалістській традиції. Багато дослідників вважають його засади екзистенціалістськими за своєю суттю, оскільки він продовжує лінію таких мислителів, як С. К'єркеґор, Ф. Ніцше, М. Мерло-Понті та інших. Визначення екзистенціалістського підґрунтя метамодерного мистецтва також дозволяє розкрити етичний субстрат у тому, що на перший погляд здається лише вільною естетикою [57, с. iv]. Канадський філолог Н. Фрай пов'язує своє поняття «металітературного», що полягає у намаганні подолати обмеження літератури та вийти на інший рівень ідентифікації зі своїми читачами, із екзистенціалістським рухом 1940-х років і творчістю С. К'єркеґора, Ф. Ніцше, Ж.-П. Сартра, Ф. Достоєвського й Ф. Кафки [80, с. 109]. Обидва напрями шукають відповіді на питання, як жити повноцінним життям у світі, де старі істини піддані сумніву. Метамодернізм повертається до категорій щирості, автентичності та індивідуального досвіду [57, с. 2, 29], що є центральними темами для С. К'єркеґора та Ж.-П. Сартра. Як і екзистенціалізм, він наголошує на відповідальності особистості за власний вибір і світ навколо [57, с. 88]. Отже, метамодернізм переосмислює ключові постулати філософії екзистенціалізму, надаючи їм нового звучання.

Особливої гостроти екзистенціалістські теми абсурду, пошуку свого місця в світі набувають у творчості американського письменника Кормака Маккарті, який вміло вплітає філософську проблематику у свої різножанрові твори. Позбавлені надлишкової пунктуації й зайвих описів, тексти письменника концентруються на зображенні людської природи у найглибших і найтемніших її проявах. Так, через темну атмосферу романів «Хранитель саду» (1965), «Зовнішня пітьма» (1968),

«Дитя Боже» (1973), «Кривавий меридіан» (1985) автор розкриває хаотичність та ірраціональність світу, у якому моральні якості індивіда випробовуються насильством і жорстокістю суспільства. Натомість твір «Саттрі» (1979), крім теми абсурдності буття, фокусується на екзистенційних питаннях відчуження, свободи й духовної подорожі в пошуках себе. Синтез філософії екзистенціалізму з постмодерною та метамодерною стилістикою дає змогу повніше розкрити суперечливу природу людських вчинків і мотивів у процесі самопізнання.

1.2. Філософська природа екзистенціалістських мотивів та їхня художня специфіка: концептуальний та типологічний аспекти

Екзистенційний та екзистенціалістський – два споріднені терміни, які стосуються існування, але відрізняються за значенням. Екзистенційний – це ширше поняття, яке охоплює питання існування в загальному сенсі, тоді як екзистенціалістський пов'язаний із філософським рухом екзистенціалізму та його конкретними концепціями й ідеями [196, с. 17]. Щодо визначення поняття мотиву, то в літературознавстві немає чіткої дефініції для цього терміна. Зокрема, М. Заоборна визначає мотив «як традиційний, повторюваний елемент фольклорної та літературної оповіді» [6, с. 36]. Натомість В. Будний та М. Ільницький вбачають у ньому «елементарний, неподільний складник міфо-казкової фабули (зображеної події)» [1, с. 178]. На думку А. Тимченко, мотив є елементом літературного твору, що повторюється або варіюється і відображає сукупність почуттів, ідей чи уявлень про певне явище або дію [12, с. 5]. У німецькому літературознавстві мотивом вважається структурна єдність, яка охоплює загальні тематичні уявлення, на відміну від конкретних і чітко визначених тем [201, с. 498]. За визначенням англійського літературного словника, мотив – це тема, персонаж, мовний зразок, який повторюється в літературі та може траплятися у кількох різних творах або з'являтися в одному творі [32, с. 129]. Тож екзистенціалістський мотив – це повторюваний елемент (тема, структурна єдність) у літературному творі, який відображає ключові концепції екзистенціалізму. В екзистенціалістських творах можна виокремити такі мотиви: абсурд, автентичність, індивідуальність, свобода,

відповідальність, тривога, страх, відчуження, самотність, відчай, смерть. Всі ці мотиви знайшли своє художнє втілення в романах К. Маккарті, які завдяки своїй філософській глибині, метафоричності й детальному зображенню темної сторони людської натури та світу захоплюють читача і спонукають замислитися над важливими питаннями людського буття та мети існування у хаотичному світі.

Абсурд пов'язаний із фундаментальним усвідомленням людської ситуації. Цей термін означає невідповідність або ірраціональність: ізоляцію людей у безмежному, байдужому всесвіті; парадоксальне відчуття свободи на тлі фатальності; необхідність діяти та робити вибір без будь-якої певної моральної основи; розчарування від зіткнення з перешкодами. Абсурд можна розглядати як поняття і категорію мислення; його можна навіть визначати як середовище або стан людства. Однак спочатку це ірраціональна реакція людської волі у світі, який її обмежує і заперечує. Реакцією на абсурд часто є страх, страждання та відчай [41, с. 6-7].

А. Камю стверджує, що абсурд є «метафізичним станом свідомої людини» [7, с. 33]. Адже поза людським розумом абсурду не існує, тому він зникає зі смертю [7, с. 26]. Іншими словами, А. Камю називає абсурдом розрив між тим, що люди сподіваються отримати від життя, і тим, що вони насправді знаходять. Саме людське прагнення до раціональності в ірраціональному світі є причиною абсурдності людського становища. Письменник припускає, що безперервний пошук розуму відчужив людство від самого себе [167, с. 16].

Абсурд виникає, коли людина визнає, що її розум обмежений, що він не може дати відповіді на запитання, які є як метафізичними, так і особистісними. Нещасний випадок, страждання, смерть – усе це породжує абсурд, кидаючи виклик тому, що ми знаємо за допомогою того, що ми не знаємо; тому, що ми можемо зрозуміти, за допомогою того, що викликає здивування. Література абсурду починається з відкидання фіксованих точок відліку: Бога, історії, раціональної філософії, навіть абсолюту мистецтва – і спонукає людину до неприкритого усвідомлення самої себе. Індивід намагається створити себе всупереч власним абсурдним обмеженням [130, с. xiv]. Абсурд тут виступає художнім вираженням нездатності людини знайти внутрішній сенс свого існування [81, с. 1].

Згідно з А. Камю, абсурд виникає внаслідок зіткнення людських поривань із байдужим світом [7, с. 24]. Для письменника ні світ, ні людина сама по собі не абсурдні. Ця категорія з'являється через їхнє протиставлення. Отже, твердження про те, що життя абсурдне, має сенс лише тоді, коли розглядати його як твердження про відсутність відповідності між людьми та світом, у якому вони живуть [195, с. 113]. Тобто абсурд залежить як від людини, так і від дійсності [7, с. 19]. Він стосується фундаментальної невідповідності між «Я» та «Світом» [129, с. 58]. Як наслідок, життя здається безглуздим тому, що ми опиняємося у світі, який не відповідає нашим очікуванням і, отже, позбавлений для нас значення [195, с. 115]. В абсурдному світі цінність будь-якого поняття або будь-якого життя вимірюється його безплідністю [7, с. 55]. Нездатність знайти сенс або його поступова чи раптова втрата призводить до стану екзистенційної порожнечі. Паралельно з цим, нездатність реалізувати бажання як внутрішній імпульс до життєдіяльності виникає тоді, коли воно втрачає зв'язок із реальними можливостями індивіда. За таких обставин існування стає абсурдним [129, с. 58].

А. Камю застосовує концепцію абсурду до самого життя, щоб показати, що прагнення до раціональності просто не може бути задоволене світом, у якому ми живемо [195, с. 118]. Філософ пропонує власну відповідь на абсурдність життя, яка також є його відповіддю на самогубство. Вона полягає в тому, що людина може знайти свободу в зневазі до світу, навіть живучи в ньому. Ця зневага ґрунтується на її незалежності та утвердженні власної незламної особистості [71, с. 114]. Для А. Камю абсурдність – це не просто властивість світу поза нашим досвідом. У своїх творах, як-от «Міф про Сізіфа» та «Сторонній», письменник зображує абсурд як напругу між відсутністю будь-якого об'єктивного сенсу у світі та нашим вродженим і неминучим прагненням знайти об'єктивний сенс у ньому [196, с.153].

Ж.-П. Сартр вважає, що будь-яке бажання, якщо його представити як невідповідне, є абсурдною непередбаченістю і втягує в абсурд людську реальність у цілому [171, с. 561]. Для філософа абсурдність певної події відносна і залежить від супутніх обставин [174, с. 129]. Будь-яка людська дія здається абсолютно безсилою та безглуздою на тлі величезного масштабу фізичних і соціальних сил,

що діють навколо [183, с. 3]. Людська реальність може обирати себе за власним бажанням, але не здатна зовсім відмовитися від вибору. Суб'єкт навіть не може відмовитися від свого існування, адже самогубство насправді є актом вибору та підтвердженням буття. Через даність цього буття людська реальність долучається до універсальної випадковості існування і, таким способом, до того, що називається абсурдом. Цей вибір абсурдний не через свою безпідставність, а через неможливість ухилитися від нього [171, с. 479]. Ж.-П. Сартр розглядає абсурд як занурення в патологічний стан, де головним завданням індивіда є відновлення сенсу. Натомість А. Камю стверджує, що в житті є речі, які неможливо змінити, і наше завдання, подібно до Сізіфа, знайти в них сенс [129, с. 63].

С. де Бовуар вважає, що існування не може бути абсурдним, оскільки йому можна надати сенсу [30, с. 139]. У філософському есеї «Пірр і Кіней» (*Pyrrhus and Cineas*, 1944) філософиня зазначає, що індивід сам визначає свої взаємини зі світом і надає значення подіям, які з ним відбуваються [29, с. 94]. Хоча його нерефлексійна участь у житті формується цінностями, які мають для нього значення, вони залишаються значущими для нього доти, доки він їх дотримується. Отже, коли певну мету досягнуто, то вона втрачає свою актуальність, і її місце заступає нова мета. Тобто об'єкти, які людина вважає цінними, мають значення для неї лише тому, що вона ставиться до них як до цінних [196, с. 154].

Світ видається абсурдним лише тоді, коли вимога абсолютної свідомості безупинно відокремлює смисли, якими він сповнений; водночас ця вимога мотивується конфліктом між цими значеннями [147, с. 296]. К. Ясперс зазначає, що життя залишається всеосяжним, а його завершення для нас є абсурдним поняттям. Життя може мати характер завершеності як видовище для інших, але воно ніколи не є таким насправді. Воно залишається предметом напруги та цілей, неадекватним і незавершеним [108, с. 200]. Тому абсурдність життя, на думку екзистенціалістів, є не приводом для розпачу, а підставою для автентичного існування [195, с. 124]. Адже усвідомлення ірраціональності світу спонукає людину переосмислити свої цінності та наповнити сенсом своє життя. Саме з цим абсурдом борються протагоністи романів К. Маккарті, намагаючись знайти своє місце та надати сенсу

своєму існуванню у безглуздій реальності, зокрема батько і син у книзі «Дорога». Іншими словами, головні герої прагнуть досягти автентичного існування, ще одного екзистенціалістського мотиву.

Автентичне існування реалізується лише у вчинках, які здійснюються поодинці, з абсолютною свободою та відповідальністю, а тому завжди мають характер справжнього творіння. Людина є те, що вона робила і робить, а не те, про що мріє, сподівається й очікує [39, с. 101]. Згідно з Ф. Ніцше, здатність створювати свої цінності властива кожній людині, проте надлюдина може змінити або переступити через них задля ствердження власного існування [156, с. 61]. Інакше кажучи, нав'язування своєї волі без жалю чи провини або визнання своєї слабкості без обурення допомагають цьому індивіду досягти автентичного існування. Крім того, людина має уникати прикидань, позитивно ставитися до життя і приймати реальність такою, якою вона є [187, с. 45]. М. Гайдеґґер у книзі «Буття і час» (*Sein und Zeit*, 1927) зазначає, що очікування власної смерті може змінити людину від відчуженого існування, структурованого відповідно до стандартів інших, до досягнення автентичного життя, у якому власні цінності є першочерговими [97, с. 35]. Тобто досвід смерті надає існуванню нового значення, адже смерть формує останню межу людської реальності й спонукає індивіда надати сенсу своєму життю [187, с. 47].

Е. Фромм вважає, що єдиний спосіб жити автентично – це подолати самотність, при цьому не втративши зв'язок зі світом і свою індивідуальність [76, с. 283]. За Ж.-П. Сартром, рішучість і готовність зустріти неминучий кінець є ключовими факторами для досягнення автентичності та збереження індивідуальності [171, с. 246]. На думку М. Гайдеґґера, людина може досягти автентичного існування завдяки вільному вибору свого буття [97, с. 277]. При цьому автентичність є вирішальним елементом для розкриття буття індивіда [207, с. 79]. Вибір бути етичним ґрунтується на визнанні людської волі та відповідальності, яка з цього випливає. Це автентичний вибір, оскільки він визнає, що рішення ствердити своє життя походить від власного спонтанного бажання, а не нав'язане ззовні.

Натомість вибір жити неавтентично ґрунтується на відмові визнати існування, свободу й сам факт вибору [22, с. 19].

Автентичність полягає в саморефлексії та самовідкритті [207, с. 14], які допомагають індивіду усвідомити свою унікальність. Крім того, автентичне спілкування з минулим відкриває можливості й дозволяє проявити індивідуальність [163, с. 198]. Людина, яка діє автентично, повинна прийняти повну відповідальність за те, що робить і що є проявом її свободи вибору [195, с. 137]. На думку С. де Бовуар, саме завдяки власній свободі та визнанню свободи інших індивід може усвідомити свою індивідуальність [30, с. 33], що веде до досягнення автентичного існування.

Індивідуальність – це самобутність та особливість людини [59, с. 16], що виражається в характері, поведінці й світогляді. Це важлива частина справжнього життя, яке приносить задоволення та допомагає індивіду в пошуку сенсу свого існування. На думку С. К'єркеґора, кожна людина є унікальною, проте вона повинна усвідомити свою особливість [122, с. 193]. Крім того, філософ зазначає, що індивідуальність залежить від здатності людини протистояти тривозі та рухатися вперед, незважаючи на неї [139, с. 40]. Людську індивідуальність, як правило, затемнюють і заперечують загальні соціальні звичаї натовпу [112, с. 4]. Проте індивід не повинен намагатися відповідати очікуванням інших і ставити під сумнів власну ідентичність, адже конформізм і відмова від самобутності можуть призвести до руйнування життя [76, с. 280-281] та перетворення людини на бездушний об'єкт. У романі «Так казав Заратустра» (1883) Ф. Ніцше зазначає, що людина має постійно прагнути перевершити себе [156, с. 125], що є важливою частиною становлення індивідуальності. Люди, які чітко визнають свою свободу думки й дії, а не уникають її, проявляють свою унікальність [59, с. 485]. На думку Ж.-П. Сартра, людина сама себе обирає та створює, тому вона несе відповідальність за власну індивідуальність [173, с. 23]. Тож в екзистенціалізмі визнання власної свободи вибору й відповідальності за цей вибір є необхідними умовами для розкриття людської індивідуальності. Своєю чергою, усвідомлення індивідом своєї унікальності дозволяє уникнути конформізму та досягти автентичного існування.

Отже, індивідуальність та автентичність взаємопов'язані, оскільки тільки через визнання своїх бажань і прагнень людина може знайти свій унікальний шлях. Художнє втілення цих двох екзистенціалістських мотивів можна простежити на прикладі таких романів К. Маккарті, як «Дорога» і «Старим тут не місце», у яких протагоністи через усвідомлення власної унікальності намагаються пізнати себе та досягти автентичного життя.

Екзистенціалістський мотив свободи є ключовим для розуміння людської природи. Людина – це істота, через яку небуття приходить у світ. Ставлення людини до буття полягає в тому, що вона може його змінювати. Р. Декарт, слідом за стоїками, дав назву цій можливості – свобода [171, с. 24]. І. Кант зазначає, що свобода прагне як себе, так і свободи інших [173, с. 49]. Цілком очевидно, що свобода є абсолютною передумовою для екзистенції. Лише вона дозволяє індивіду обирати, ким бути, а не залежати від обставин [39, с. 123]. На думку Ж.-П. Сартра, детермінізму немає, людина і є свобода. Індивід приречений бути вільним, адже, потрапивши в цей світ, він несе відповідальність за кожен свій вчинок [173, с. 29]. С. де Бовуар погоджується із Ж.-П. Сартром, зазначаючи, що бути вільним не означає мати змогу робити все, що заманеться; це можливість перевершити даність і рухатися до відкритого майбутнього [30, с. 97]. Тож свобода стає невіддільною від відповідальності, оскільки людина самостійно проєктує власне буття, визначаючи моральні орієнтири через акт вільного вибору [3, с. 210]. Водночас М. Гайдеґґер акцентує на тому, що свобода полягає у виборі однієї можливості, що фактично означає прийняття того, що людина не обрала інших варіантів і не могла їх обрати [97, с. 331]. Безвідповідальний вибір, зумовлений знеціненням власних рішень, не лише принижує людство, а й поглиблює трагізм індивідуального існування. Навіть ті, хто заперечує власну свободу вибору або відмовляється від волевиявлення, насправді вже здійснили вибір не-вибору [145, с. 57].

Свобода передує людській сутності та робить її можливою. Людина існує не для того, щоб потім бути вільною; немає різниці між буттям людини та її буттям вільною [171, с. 25]. На думку Ж.-П. Сартра, свобода – у поєднанні з фактичним існуванням – прирікає індивіда на неспокійне існування, у якому він ніколи не може

бути задоволений досягнутим [195, с. 43]. Згідно з сартрівською концепцією абсолютної свободи, людина завжди може обрати шлях змін, оскільки ні майбутнє, ні теперішнє «Я» не є фіксованими. Однак люди бояться цієї свободи та неявної відповідальності за власні дії, тому часто шукають способів уникнути цього, зазвичай підкорюючись долі [37, с. 20]. Проте свободи не слід уникати, адже вона ґрунтується на рішенні людини, як саме їй взаємодіяти зі світом [71, с. 116]. Як зазначає М. Гайдеґґер, лише через свободу і лише вільна істота може, як трансцендентне, осягнути буття, і вона мусить це зробити, щоб існувати як таке, тобто бути «серед» і «з» іншими істотами [98, с. 189].

К. Ясперс розглядає свободу як можливість вибирати самого себе [108, с. 160] та своє місце у світі. Обмеження волі філософ називає «міфічним напівсном», від якого людина прокидається в загрозливих для життя ситуаціях, щоб надати своєму життю значення [187, с. 29]. Для А. Камю свобода полягає в акті повстання проти конформізму, і те, чи призведе цей акт до допомоги прогресу, чи до звільнення інших, для нього не має значення [71, с. 119-120]. Ґ. Марсель описує внутрішню свободу як таку, що дозволяє людині самостійно визначати зміст власного досвіду [137, с. 164]. С. де Бовуар стверджує, що той, хто прагне жити як вільна істота, мусить поважати свободу інших [30, с. 65]. Цей погляд відходить від твердження Ж.-П. Сартра про те, що людина обирає не лише себе, а й усе людство [173, с. 24]. С. де Бовуар зосереджує увагу на особистості, стверджуючи, що вільна особистість повинна поважати індивідуальність інших [195, с. 143]. Філософиня вважає свободу першоджерелом усіх значень і цінностей [30, с. 23]. Щоб досягти свободи, людині потрібно не лише обрати себе і створити власне буття, а й зробити цей вибір у такий спосіб, щоб не обмежити свободу інших [195, с. 144].

Е. Фромм вважає, що людське існування і свобода є невіддільними. Мислитель розділяє свободу на «свободу для» та «свободу від», зокрема свободу від інстинктивної зумовленості дій [76, с. 48]. Ця «свобода від» непритаманна тваринам, малим дітям і первісним людям. Вони позбавлені її, оскільки перебувають під владою зовнішнього примусу чи природних чинників, які не здатні контролювати. Однак у процесі дорослішання індивід поступово звільняється від

інстинктивної та нав’язаної поведінки, розвиваючи впевненість у собі та власних рішеннях. Звісно, людина не може робити все, що заманеться, проте вона вільна від суворої необхідності підкорятися обмеженому й незворотному порядку дій [145, с. 7]. Натомість «свобода для» виступає позитивним аспектом цього звільнення. Це не просто відсутність кайданів, а можливість реалізувати свій інтелектуальний та емоційний потенціал. Згідно з Е. Фроммом, вона виявляється у спонтанній активності, цілісності особистості та здатності до продуктивної любові й праці [76, с. 46]. Реалізацію екзистенціалістського мотиву свободи можна простежити на прикладі романів «Прикордонної трилогії» К. Маккарті. У цих творах протагоністи випробовують межі власної свободи дій і, зрештою, усвідомлюють, що кожен їхній вибір має свою ціну. Отже, свобода – це не лише фундаментальна здатність вільно обирати своє життя, а й неминуча відповідальність за цей вибір.

Відповідальність – це та сторона відчуття реальності, яка дозволяє людині обирати, контролювати та втілювати намічені дії, зберігаючи високий рівень самоповаги. Це стан буття і становлення заради ідеалізованого і, можливо, недосяжного існування [198, с. 174]. За К. Ясперсом, відповідальність означає готовність людини взяти на себе провину [108, с. 217]. Ж.-П. Сартр вважає, що оскільки людина абсолютно вільна, то вона несе відповідальність за власне існування. Проте це не означає, що вона відповідає лише за себе, оскільки людина також несе відповідальність за всіх людей [173, с. 23]. Не лише її індивідуальні дії визначають результат світських подій, а й те, що людина є особисто відповідальною за стан світу, у якому вона живе [145, с. 39]. Крім того, індивід може відчувати пряму відповідальність перед іншими, якщо від його рішень залежить їхня доля [173, с. 27].

Е. Вайзмен виокремлює два типи відповідальності: об’єктивну та суб’єктивну. Об’єктивна відповідальність стосується здатності людини реагувати на безособові сили, що діють на неї. Ці сили можуть виникати зсередини у формі стереотипних потягів або нав’язуватися ззовні у вигляді фіксованих соціальних санкцій [198, с. 166]. Об’єктивна відповідальність визнає незалежну реальність іншої людини, але переважно нехтує її суб’єктивним досвідом. Натомість суб’єктивна

відповідальність розглядає людину як ініціатора дій, а не як об'єкт, на який діють. Вона визнає реальність вибору, свободи, свідомості, мотивації та здатності контролювати наслідки цілеспрямованих дій. Ці аспекти є приватною власністю людини і вона не може ані поділитися ними, ані зректися їх. Суб'єктивна відповідальність тісно пов'язана з відчуттям реальності того, ким індивід є і що він робить [198, с. 167]. Тож людина несе відповідальність за кожен свій вибір, навіть за бажання втекти від обов'язків чи реалізувати своє існування через самогубство [171, с. 556]. До прикладу, мати з роману К. Маккарті «Дорога» усвідомлює свою відповідальність за власне життя, а тому вкорочує собі віку, щоб залишатися творцем власної долі, а не стати жертвою обставин чи наруги з боку інших.

Екзистенційне значення відповідальності визначає людину як унікальну, самосвідому й автономну істоту, яка має виразне відчуття реальності щодо себе та світу, у створенні якого вона бере участь [198, с. 174]. Така людина самостійно вирішує, ким їй бути, і несе повну відповідальність за свій вибір [173, с. 34]. Крім того, відповідальність має залишатися пов'язаною з тим, що індивід вирішує зробити зі своїм життям, а не ставати лише різновидом суворої моральної відповідальності [138, с. 17]. Цей екзистенціалістський мотив втілюється в романістиці К. Маккарті через прагнення персонажів прокладати власний шлях і брати відповідальність за свої дії та їхні наслідки, що відбувається, наприклад, з протагоністами «Прикордонної трилогії» у процесі їхньої ініціації.

Ключем до відкриття людиною власної природи, на думку екзистенціалістів, є тривога. Вона має метафізичне значення та дозволяє людям правильно зрозуміти свою природу, але лише за умови повного переживання цієї емоції, яку психологи зазвичай характеризують як таку, що не має очевидного об'єкта спрямованості [195, с. 71-72]. Крім того, тривога – це визнання того, що зобов'язання, навколо яких людина побудувала своє життя, мають для неї значення лише доти, доки вона їх підтримує [196, с. 12]. Саме через це хвилювання людина усвідомлює свою свободу. С. К'єркеґор, описуючи тривогу перед вибором, характеризував її як тривогу перед свободою, тоді як М. Гайдеґґер розглядав її як схоплення ніщо [171, с. 34]. Тривога – це не просто хвилювання, а стан свідомості, що визначається як стурбованість

суб'єкта стосовно власного буття [97, с. 232]. Вона викриває те, що приховує соціум: людина існує заради смерті. Виникаючи в межових ситуаціях – під час катаклізмів, хвороб чи фатальних поворотів долі, – тривога змушує індивіда усвідомити власну відчуженість від світу та трагічну самотність. Звільняючи від ілюзій, вона спонукає до автентичного існування, але викликає відчай через усвідомлення крихкості людського життя [124, с. 46]. За П. Тілліхом, тривога – це екзистенційне усвідомлення небуття. Відтак, саме розуміння неминучості смерті породжує онтологічне занепокоєння [190, с. 35]. Однак небуття означає не просто загрозу фізичної смерті, яка є найпоширенішою формою та символом цієї тривоги, а й також лежить у психологічній та духовній сферах і вказує на ризик безглуздого існування [139, с. 15]. На думку Ж.-П. Сартра, тривога як прояв свободи щодо власного «Я» означає, що людина завжди відокремлена небуттям від своєї сутності [171, с. 35]. С. К'єркеґор вважає, що тривога є актуалізацією свободи. З цієї причини вона відсутня у тварини, оскільки та за своєю природою позбавлена духу [121, с. 51]. Філософ погоджується із Ж.-П. Сартром у тому, що тривога свідчить про важливий факт людського життя: людям доводиться ухвалювати доленосні рішення, не маючи стандартів, на які можна було б спиратися [195, с. 86]. Отже, тривога є рефлексивним усвідомленням свободи як такої. У цьому сенсі вона виступає посередником, бо, хоча тривога є безпосереднім усвідомленням самого себе, вона виникає внаслідок відкидання вимог світу. Тривога протиставляє себе «духу серйозності», який сприймає цінності як даність зовнішнього світу і ґрунтується на обнадійливому, матеріалістичному обґрунтуванні цінностей [171, с. 39].

Німецько-американський філософ-екзистенціаліст П. Тілліх виокремлює три форми тривоги: долі та смерті, порожнечі та безглуздя (втрати сенсу), провини та осуду. У всіх трьох формах тривога є екзистенційною в тому сенсі, що вона є невід'ємною частиною існування, а не аномальним станом розуму, як-от при невротичній тривозі. Тривога долі та смерті є базовою, найбільш універсальною та неминучою [190, с. 41-42]. Натомість тривога безглуздя виникає через втрату духовного центру й відсутність відповіді на запитання про сенс існування [190, с.

47]. Ця втрата духовної мети безпосередньо загрожує існуванню людини як особистості й призводить до психологічного розпаду «Я» [139, с. 208]. Крім того, тривога сумніву та безглуздості становить загрозу небуття для будь-яких вірувань та ідей [145, с. 5]. Переконання руйнуються під впливом зовнішніх подій чи внутрішніх процесів, що штовхає людину до апатії та розчарування [190, с. 47]. Водночас побоювання щодо загрози небуття для результатів нашої діяльності породжують тривогу провини й осуду [145, с. 5].

На думку екзистенціалістів, тривога пов'язана з фундаментальним фактом того, що означає бути людиною. Тобто в її основі лежать свобода вибору та необхідність ухвалювати рішення, покладаючись лише на себе. Саме ця відповідальність за свої дії й змушує індивіда хвилюватися [195, с. 78]. Крім того, тривога є побоюванням, викликаним загрозою для цінності, яку людина вважає важливою для свого існування як особистості. Це може бути не лише небезпека для фізичного життя (загроза смерті), а й для психологічного існування (втрата свободи, безглуздя) [139, с. 205]. За Ж.-П. Сартром, індивід відчуває тривогу, оскільки йому бракує раціональних обґрунтувань для усіх важливих рішень у своєму житті [171, с. 33]. Проте, на думку філософа, тривога також допомагає людині усвідомити себе абсолютно вільною та зрозуміти, що сенс світу слід шукати в собі [171, с. 40]. Отже, тривога дозволяє по-справжньому осягнути природу людського існування, оскільки розкриває внутрішні переживання, які часто приховані за щоденною рутиною та звичками. Так, у творчості К. Маккарті екзистенціалістський мотив тривоги набуває особливого звучання, висвітлюючи хвилювання протагоністів щодо майбутнього (як у романі «Дорога»), свого місця у світі (як у «Прикордонній трилогії») та екзистенційної невизначеності (як у творі «Старим тут не місце»).

Тривога й страх мають те саме онтологічне коріння, але насправді вони відрізняються. Страх – це реакція на конкретну небезпеку, до якої людина може певним чином пристосуватися; натомість тривога характеризується відчуттям розмитості, невизначеності та безпорадності перед загрозою [139, с. 162]. Страх, на відміну від тривоги, має визначений об'єкт, з яким можна зіткнутися, проаналізувати, атакувати чи витримати. Але це не так із тривогою, оскільки вона

не має об’єкта, точніше, її об’єктом є заперечення будь-якого об’єкта [190, с. 35]. Тривога відрізняється від страху тим, що страх – це острах перед істотами цього світу, а тривога – це занепокоєння перед самим собою. Конкретна ситуація викликає страх, якщо існує ризик змінити життя ззовні, тоді як саме буття провокує тривогу настільки, що індивід втрачає довіру до себе та власних реакцій у цій ситуації [171, с. 29]. Страх окреслює майбутнє як можливе, а тривога – це усвідомлення того, що людина і є цим майбутнім у модусі небуття [171, с. 32].

Страх і тривога – різні, але нерозривні поняття. Вони іманентно наявні одне в одному: основою страху є тривога, а тривога тяжіє до страху. Страх – це побоювання чогось конкретного: болю, соціального відчуження, втрати чогось чи когось чи моменту смерті. Проте в очікуванні загрози, що походить від цих речей, лякає не стільки сама негативність наслідків, скільки тривога щодо нездатності суб’єкта протистояти їм [190, с. 37]. На думку М. Гайдеґґера, характер тривоги, як і страху, формально визначається чимось, перед чим людина занепокоєна, і чимось, за що вона тривожиться [97, с. 393]. Простіше кажучи, тривога – це болісне відчуття неможливості впоратися із загрозою межової ситуації. Саме тривога через неможливість зберегти власну сутність лежить в основі кожного страху і є його лячним елементом [190, с. 38]. Загроза небуття вводить індивіда в стан базової тривоги. Людина тривожиться, оскільки гостро усвідомлює ризик знищення власної особистості – загрозу, від якої немає остаточного порятунку, крім смерті, якої вона найбільше боїться [145, с. 5].

М. Гайдеґґер розглядає феномен страху з трьох позицій: загрози (те, перед чим бояться), самого акту страху і об’єкта побоювання (те, за що боїться – власне буття-у-світі). Те, перед чим ми відчуваємо страх, «страшне», у кожному разі є чимось, із чим ми стикаємося всередині світу [97, с. 179], наприклад, дика тварина чи інша загроза, що постає перед нами. У страху як такому те, що ми характеризуємо як загрозливе, набуває для нас безпосереднього значення, і саме тому ми його боїмося. У випадку того, за що ми боїмося, наш страх спрямований на саме буття [97, с. 180]. Тобто це хвилювання щодо майбутньої цілісності власного існування. Німецький психолог Ф. Ріман виокремлює чотири базові форми страху: страх перед

самовіддачею (що загрожує втратою ідентичності), страх перед самостановленням (що загрожує ізоляцією), страх перед змінами (як переживання минущості буття) та страх перед неминучістю (зумовлений скінченністю буття та несвободою). На думку психолога, всі інші страхи є похідними від цих чотирьох типів. Страх також залежить від особистості кожної людини та впливу навколишнього середовища [168, с. 15-16]. Він є основою світу романів К. Маккарті, у яких існування протагоністів проходить випробування, а загроза анігіляції як на духовному, так і на фізичному рівні невідступно тяжіє над персонажами, лякаючи їх неминучістю кінця.

Страх – це споконвічне й основне почуття людини, через нього все пояснюється: первородний гріх і первородна чеснота [156, с. 339]. На думку стоїків, об'єктом страху є сам страх [190, с. 13]. Він виникає як реакція на те, що є у світі, на відміну від тривоги, яка походить від досвіду буття [97, с. 395]. К. Ясперс припускає, що страх – це запаморочення і трепет свободи перед вибором. Лише долаючи його, людина може досягти сили абсолютної свідомості. Суттєво відмінним від страху за фізичне виживання є екзистенційний страх перед можливим небуттям [108, с. 232]. Це страх перед загрозою, яка шкодить фактичній потенційності буття [97, с. 391]. З погляду екзистенціалізму, будь-який страх походить від страху смерті, що лежить у його основі [108, с. 232]. Він є частиною нашого існування, відображенням нашої вразливості та усвідомлення власної смертності [168, с. 7]. В екзистенціалізмі тривога як хвилювання щодо певної ситуації та страх як реакція на конкретний стимул є фундаментальними аспектами людського життя. Вони відображають невизначеність і нестабільність людського існування та спонукають людину до роздумів і самовдосконалення. Зокрема, в романі «Дорога» екзистенціалістський мотив страху першочергово проявляється через боротьбу за існування. У книзі «Старим тут не місце» він розкривається через острах перед незворотними соціальними змінами, а в «Прикордонній трилогії» страх спричинений не лише загрозою небуття, а й небажанням втратити себе.

Відчуження – це будь-яке психологічне відчуття відокремлення від людей, груп, установ, ідей та ідеалів, місць і речей. Цей стан характеризується нездатністю

відчувати органічну спорідненість з будь-якою з цих сутностей [202, с. 290]. Він з'являється внаслідок розриву зв'язку людини з власними цілями: те, що раніше було частиною ідентичності, тепер сприймається як чужорідне, що унеможливлює його асиміляцію на рівні особистісних сенсів [100, с. 5]. Водночас відчуження постає не лише психологічним феноменом, а й суб'єктивною фальсифікацією зовнішньої реальності та запереченням можливостей життя [71, с. 156]. М. Гайдеґґер трактує цей стан як процес, у якому існування віддаляється від своєї природи та наближається до неавтентичності [97, с. 222]. У роздумах Ж.-П. Сартра, почуття відчуженості від власних можливостей виникає, коли індивід стає об'єктом в очах Іншого, оскільки тепер його дії не зумовлюються виключно вільним вибором, а залежать від того, як інші їх сприймають і оцінюють. Ця напруга виникає через те, що люди сприймають себе з точки зору Іншого, що обмежує їхню свободу та автентичність [171, с. 263].

Г. Вінтроп називає сім основних форм відчуження: від самого себе, від протилежної статі, від ближнього, від суспільства, від роботи, від природи, від Бога. Відчуження від самого себе, тобто від тієї базової моделі здібностей, імпульсів і потреб, які є іманентними для суб'єкта, означає припинення пошуку ідентичності. Відчуження від протилежної статі виникає, коли представник будь-якої статі не може зрозуміти психологію та потреби деяких або всіх представників протилежної статі. Відчуженість людини від ближнього лежить в основі всіх видів міжособистісного непорозуміння та нечутливості, які сприяють несправедливості, жорстокості й байдужості у стосунках між будь-якими двома людьми [202, с. 290-291]. Проте людина може бути відчуженою від інших, навіть не усвідомлюючи цього [176, с. 123]. Відчуження людини від суспільства стосується людей, чиї погляди розходяться з культурою їхнього соціуму, і які не можуть прийняти ідеї, за якими живе пересічна людина. Відчуження від роботи пов'язане з гіркотою в житті індивіда через працю, яка пригнічує фізично й розумово [202, с. 291]. Беззмістовність і відчуженість праці породжує тягу до тотальної апатії. Людина ненавидить своє трудове життя, оскільки воно змушує її почуватися водночас в'язнем і шахраєм [77, с. 35]. Відчуження від природи полягає у втраті почуття

спорідненості з довкіллям та нездатності насолоджуватися природним оточенням, а також виявляється у байдужості до екології [202, с. 292]. Людське відчуження від інших та від природи можна описати як супутнє відчуження від нас самих [69, с. 89]. Відчуження від Бога стосується нездатності сучасної людини відчути те, що екзистенціалісти називають «таємницею буття». Цей тип відчуження виникає щоразу, коли люди втрачають здатність дивуватися, як щось взагалі виникло [202, с. 292]. Деякі з цих форм екзистенціалістського мотиву відчуження були художньо втілені у романах «Прикордонної трилогії» К. Маккарті, у яких протагоністи відчувають свою відокремленість як від світу людей, так і від природи, і намагаються подолати це почуття, не втративши при цьому власну індивідуальність.

Відчуження як фізичне чи психологічне відокремлення від інших веде до самотності. На думку Ж.-П. Сартра, самотність постає не як пасивний стан, а як екзистенційна умова, що зобов'язує індивіда самому формувати своє буття [173, с. 34]. Вона є наслідком усвідомлення того, що Бога не існує, і вся відповідальність за сутність власного існування тепер лежить на людині [173, с. 27]. Саме тому лише самотня особистість, яка свідомо бере відповідальність за власний вибір, здатна уникнути залежності від вимог сучасності та конформізму, породженого тиском суспільної думки [124, с. 34]. З цієї позиції екзистенційна людина – це ізольований суб'єкт, який не зобов'язаний визнавати свою причетність до інших, якщо не бажає цього робити. Єдине, у чому він впевнений, – це власна свобода, яка не походить від будь-якої божественної сили та не має заздалегідь встановлених цілей; проте саме за відсутності готового шаблону він дістає змогу самоствердуватися через власні дії [22, с. 51]. У сучасному світі ізоляція людини посилилася через втрату первісних зв'язків із природою, сім'єю, спільнотою та релігією – зв'язків, які раніше захищали її від найжахливішого людського стану – абсолютної самотності [76, с. 48; 145, с. 6].

Людина може бути самотньою у фізичному сенсі протягом багатьох років і все ж залишатися пов'язаною з ідеями, цінностями чи принаймні соціальними моделями, які дають їй відчуття єдності та причетності. З іншого боку, вона може

жити серед людей і все ж відчувати себе цілковито ізольованою. Цю відсутність зв'язку з цінностями та символами можна назвати моральною самотністю. Вона є найбільш нестерпною у поєднанні з фізичною самотністю [76, с. 34]. Крім того, екзистенційна ізоляція може вказувати на непереборну прірву між собою та будь-якою іншою істотою або навіть світом загалом [206, с. 356]. Почуття повної самотності й ізоляції призводить до психічної дезінтеграції, подібно до того, як фізичне голодування призводить до смерті [76, с. 34]. К. Ясперс переконаний, що самотність у момент смерті є абсолютною як для тих, хто вмирає, так і для тих, хто залишився [108, с. 194]. Відчуття самотності становить суть людського існування, а усвідомлення радикальної ізоляції є складником первинної і незаперечної структури людської самосвідомості [149, с. 9]. У романах К. Маккарті цей екзистенціалістський мотив зображується не лише як причина душевних страждань, а й як ключовий елемент для самопізнання. Отже, визнання самотності й відчуження дозволяє людині усвідомити свою унікальність і може стати поштовхом до досягнення автентичного існування. Проте відчуження від себе та світу може також призвести до відчаю.

Екзистенційний відчай – це усвідомлення самотності в тих питаннях, які мають найбільше значення. Якщо на карту поставлено життя людини, жодна інша людина та жодна людська інституція не можуть взяти на себе відповідальність за ухвалене рішення. Тобто почуття розпачу дозволяє людині осягнути царство свободи, у якому робиться справжній вибір [39, с. 196-197], та відчути тягар відповідальності за свої вчинки. В основі відчаю лежить зневіра в чомусь [122, с. 26], наприклад, у цінностях, ідеях чи людях. Проте справжній відчай полягає у зневірі в самому собі [122, с. 28]. К. Ясперс стверджує, що відчай – це джерело, з якого людина черпає впевненість у своєму бутті. Природа нашого відчуття буття полягає в тому, що існувати означає дивитися в обличчя смерті [108, с. 199]. С. К'єркеґор зазначає, що розпач є властивістю духу, яка пов'язана з вічним у людині [122, с. 23]. На думку Ж.-П. Сартра, відчай означає, що людина зважає лише на те, що залежить від її волі або від сукупності ймовірностей, які роблять можливими її дії [173, с. 34]. В основі відчаю лежить пізнання та ствердження

безглуздого всесвіту, а також усвідомлення того, що сама людина є центром сенсу та його творцем. Отже, для людини немає надії поза нею самою [39, с. 101]. Момент відчаю може бути стимулом, який, спонукаючи людину поставити під сумнів сенс власного існування, дає поштовх розпізнати сенс свого світу [69, с. 68].

Згідно з С. К'єркеґором, відчай буває неусвідомленим [122, с. 33] та усвідомленим [122, с. 43]. Зневірена людина, яка свідомо залишається в розпачі, далека від порятунку, оскільки її відчай є інтенсивнішим. Але неусвідомленість настільки далека від усунення відчаю, що, навпаки, може бути найнебезпечнішою його формою [122, с. 69]. Однак відчай – це не глухий кут, а стимул до повного та реалістичного розуміння людського існування, що дає надію на досягнення автентичного життя [69, с. 42]. Він з'являється, коли людське існування доведено до стану, у якому воно позбавлене можливостей [122, с. 58]. У такому випадку відчай не залежить від будь-яких задоволень чи їх відсутності. Він виникає зі знання того, що, як би людина не жила, вона неминуче мусить померти. Тобто розпач породжує не саме лише усвідомлення неминучості смерті, а з'являється, коли життя не приносить індивіду задоволення або пропонує лише його ілюзію [71, с. 36-37]. Досвід відчаю, який вириває людину з самої себе і змушує її поставити під сумнів сенс свого існування, може стати поштовхом для нового, автентичного способу життя [69, с. 20]. У романах К. Маккарті цей екзистенціалістський мотив відчаю спонукає протагоністів не лише до переосмислення власного життя, а й штовхає їх на радикальні вчинки, які нерідко закінчуються смертю, як-от у випадку з Джоном Ґрейді з «Прикордонної трилогії».

Смерть – це кінцева межа існування, реальність, яку ніхто не може оминути чи уникнути, і яка стає відчутною через присутність мертвого тіла [170, с. 140]. На думку К. Ясперса, смерть стверджує наше існування, оскільки лише завдяки їй людина може почати цінувати життя [108, с. 4]. Для філософа вона, як об'єктивний факт існування, не є межовою ситуацією. Тварини не можуть осягнути смерть, тому не стикаються з такою ситуацією. З іншого боку, люди усвідомлюють свою смертність, але не знають, коли помруть. Вони впевнені в її неминучості, але поки немає точної дати, прагнуть відкласти її [108, с. 193]. Ф. Ніцше вважає, що смерть

кожної людини індивідуальна [157, с. 87]. Подібного погляду дотримується і К. Ясперс, зазначаючи, що смерть ніколи не буває однаковою, оскільки її значення та вага змінюються залежно від того, як людина її переживає [108, с. 370].

Смерть є певною та неминучою, але, як стверджує М. Гайдеґґер, водночас вона є невизначеною в часі, і ніхто не знає, коли вона настане, тому немає потреби її боятися [97, с. 297]. Однак люди все ще бояться смерті, оскільки їхні знання про неї обмежені через відсутність особистого досвіду [108, с. 195]. Страх перед смертю випливає зі страху перед життям, бо смерть є остаточним фактом повного відокремлення та втрати індивідуальності [145, с. 6]. Оскільки люди не здатні пережити власну смерть, вони можуть зрозуміти її лише через досвід інших. У цьому випадку смерть є втратою, яку відчувають ті, хто залишився [97, с. 282]. Американський літературознавець Л. Фідлер зауважує, що ця загроза смерті може також стати обіцянкою життя [70, с. 201]. Цей парадокс полягає в тому, що усвідомлення власної тлінності спонукає індивіда сприймати існування як єдину можливість для самореалізації, суттєво посилюючи відповідальність за кожен вибір [3, с. 304].

Через певні переконання або задля уникнення страждань людина може добровільно обрати смерть. Ця думка узгоджується з поглядом Ж.-П. Сартра, який стверджує, що люди є обмеженими істотами, але ця обмеженість спричинена не смертю, яка чекає в майбутньому, а свободою вибору. Така обмеженість ґрунтується на необхідності обирати й діяти відповідно [171, с. 547]. Отже, смерть є загрозою існуванню [108, с. 199], яка знаменує скінченність буття. С. К’єркеґор зазначає, що індивід сподівається вижити, якщо смерть становить найбільшу небезпеку, проте коли виникає ще страшніша загроза, то він прагне смерті [122, с. 25]. Людина може свідомо обирати – жити чи ні, тобто постає перед можливістю самогубства. Іншими словами, смерть входить у сферу людської свободи [108, с. 202]. А. Камю у праці «Міф про Сізіфа» вказує на те, що людина має сама визначити, чи варте її життя того, щоб його прожити. Адже навіть готовність померти за певні ідеї чи ілюзії може надати сенсу існуванню [7, с. 4-5]. Крім того, смерть за власною волею може також розглядатися як протест проти страждань та абсурдності світу [7, с. 6].

В екзистенціалізмі смерть трактують не як фізичну подію чи біологічний процес, а як усвідомлення скінченності людського життя. Це розуміння невідворотного кінця є частиною існування, яке є не просто фізіологічним станом присутності, а пов'язане з прийняттям свободи та проявом автентичності [148, с. 112]. Як умовний факт, смерть пов'язана з фактичністю, а скінченність життя відіграє певну роль у визначенні свободи [171, с. 546]. Визнання факту скінченності призводить не лише до тривоги, а й до пошуку сенсу – того, що дасть людині впевненість перед власною смертністю [195, с. 111]. Згідно з М. Гайдеґґером, повне екзистенційне усвідомлення смерті є необхідною умовою для автентичності, оскільки вона надає життю справді кінцеву й особисту перспективу [97, с. 294]. Інтеграція ідеї смерті замість того, щоб засуджувати людину до існування в жаху чи похмурому песимізмі, діє як каталізатор, який занурює індивіда в більш автентичний спосіб життя, підсилюючи задоволення від нього [206, с. 33]. Польський філософ З. Бауман визначає смерть як кінцеву порожнечу, форму неіснування, яка парадоксальним чином дозволяє існувати всім істотам [27, с. 3]. Її справжнє значення згідно з екзистенціалізмом зумовлене здатністю спонукати індивіда до роздумів над сенсом існування, повертаючи його до осягнення власної екзистенції [3, с. 302]. Тож усвідомлення смерті змушує людей цінувати життя і прагнути відтермінувати неминучий кінець. Цей екзистенціалістський мотив пронизує всю творчість Кормака Маккарті, оскільки його романи розвиваються навколо питань життя та смерті, а також неминучості небуття для всіх живих істот. У його ранніх книгах, таких як «Хранитель саду», «Зовнішня пітьма» і «Дитя Боже», смерть є визначальним елементом світобудови й невід'ємною частиною людської спільноти. Натомість у романі-вестерні «Кривавий меридіан» вона стає тавром жорстокого колонізаторського світу людей, який забарвлює все в червоне. У пізніших текстах цей мотив теж посідає провідне місце, залишаючись, як і у ранніх творах, складовим елементом суспільства, як-от у «Прикордонній трилогії» та в романі «Старим тут не місце». А у книзі «Дорога» смерть і насильство відображають не просто фізичний процес, а занепад самих основ людства.

Екзистенціалістські мотиви проливають світло на важливі аспекти людського життя та дозволяють глибше зрозуміти себе та світ навколо, тому вони є невід'ємним елементом художніх творів. Зокрема, мотиви абсурду, відчуження та смерті розкриті у романі А. Камю «Сторонній» (1942), у якому головний герой зіштовхується з неприйняттям з боку суспільства й абсурдністю наявних норм. Мотиви самотності, відчуження та індивідуальності можна помітити в романі Ф. Кафки «Перевтілення» (*Die Verwandlung*, 1912). У цьому творі протагоніст змушений перебувати в ізоляції, оскільки соціум не може прийняти його відмінність від інших і тому відштовхує його. У романі «Нудота» (1938) Ж-П. Сартра можна виокремити мотиви відчаю, страху, свободи й відповідальності. Головний герой переживає екзистенційну кризу та намагається знайти відповіді на питання мети та сенсу існування в абсурдному світі. У романі Дж. Селінджера «Над прірвою у житі» (*The Catcher in the Rye*, 1951) розкриваються мотиви тривоги й автентичності, оскільки дорослішання протагоніста сповнене хвилювань щодо пошуку свого місця у світі та нелегкого вибору між конформізмом і збереженням індивідуальності задля досягнення автентичного життя. Екзистенціалістські мотиви посідають важливе місце у творчості американського письменника Кормака Маккарті, зокрема в його ранніх романах, як-от «Хранитель сад», «Зовнішня пітьма», «Дитя Боже», «Саттрі», «Кривавий меридіан». Митець вважає, що література має спонукати читача до роздумів, тому у своїх творах автор порушує важливі онтологічні питання та роздумує над місцем людини у світі. У практичних розділах роботи всі ці мотиви будуть детально проаналізовані в розрізі згаданих вище філософсько-теоретичних рефлексій.

1.3. Періодизація творчості та наукова рецепція художнього доробку Кормака Маккарті

Наукова рецепція творчості Кормака Маккарті демонструє значну еволюцію, що відображає трансформацію його індивідуального стилю й тематики. Ця динаміка засвідчує поступове зростання впливу письменника в літературному каноні США – від статусу регіонального автора південної готики до визнання

однією з найбільш значущих постатей сучасної світової літератури. Таке переосмислення зумовлене не лише художньою майстерністю К. Маккарті, а й глибиною його філософської рефлексії над природою зла, насильства та місцем людини у світі.

Кормака Маккарті часто порівнюють із В. Шекспіром, з яким він поділяє любов до сміливого використання мови та піднесеної, архаїчної лексики; Г. Мелвіллом, від якого він запозичив своєрідних оповідачів, епічне бачення та потужні описи жахливого, але прекрасного природного світу; і В. Фолкнером – через спільне коріння в жанрі південної готики, відомому своєю відданістю регіону, насильству та перебільшеним, часто гротескним персонажам. Подібно до В. Фолкнера, К. Маккарті надає перевагу складним реченням (принаймні у своїй ранній прозі) і зосереджується на питаннях раси, гендеру та насильства у формуванні американської історії [184, с. 1]. Крім того, К. Лінкольн відзначає також вплив Е. Гемінґвея, Дж. Джойса, Данте Аліґ'єрі, Софокла, Гомера та Книги Екклезіяста на творчість письменника [132, с. 2]. Своєю чергою, Дж. Дорсон до джерел натхнення автора відносить французький символізм, християнський екзистенціалізм Ф. Достоєвського, готизм Е. По та темний романтизм Г. Мелвілла; натуралізм С. Крейна, Ф. Норріса та Дж. Лондона; модернізм Дж. Джойса, поезію Т. Еліота, беккетівську витривалість та постмодерну невизначеність. У такому контексті доробок К. Маккарті постає як синтез усіх цих напрямів, течій і тем [61, с. 141], що стали підґрунтям для формування його унікального стилю. Цей стиль, як підкреслює Р. Гіллієр, водночас демонструє гіпотактичний (складнопідрядний) розмах та красномовство фолкнерівського періоду, простий і потужний паратаксис (сурядність) біблійного івриту, чисту стриманість прози в стилі Е. Гемінґвея, і, перш за все, багатий резонанс Авторизованої версії Біблії короля Якова 1611 року [101, с. 7].

На думку С. Фрая, традиція, з якою К. Маккарті взаємодіє найбільш безпосередньо, охоплює американський романтичний роман: від його зародження у творах Дж. Ф. Купера та В. Г. Сіммса до складніших проявів у Г. Мелвілла та Н. Готорна, і, зрештою, до повоєнних зразків жанру, що коріняться на Півдні –

передусім у доробку його прямих попередників: В. Фолкнера, Е. Колдуелла, К. Маккаллерс та Ф. О'Коннор. Тож його можна зрозуміти частково в контексті історії літератури як автора, що працює щонайменше з трьома формами та напрямами: фронтирним романтичним романом; глибоко філософськими й суперечливими наративами Г. Мелвілла, Н. Готорна та Е. По; а також традицією південної готики й південного гротеску. У всіх своїх творах К. Маккарті прицільно вивчає людську драму в усіх її аспектах, сили історії та роль насильства в житті світу [79, с. 7]. Творчість письменника також демонструє сильний вплив кіно як форми оповіді, оскільки його романи пронизані інтертекстуальністю, що стосується як структури сцени, так і візуальної якості кадру [184, с. 4]. Тож не є випадковим, що низка його творів була екранізована, як-от «Коні, коні…» (фільм 2000), «Старим тут не місце» (фільм 2007), «Дорога» (фільм 2009), «Дитя Боже» (фільм 2013).

Сучасна академічна рецепція творчості К. Маккарті є значною мірою інтердисциплінарною. Дослідники систематично вивчають філософські підвалини його творів, що охоплюють ідеї Ф. Ніцше, І. Канта, М. Гайдеґґера, Ж. Дерріди, а також гностицизм і християнську теологію. Зокрема, С. Фрай підкреслює, що К. Маккарті нерідко інтегрує етику та метафізику юдаїзму та християнства, гностицизм Стародавнього Близького Сходу, а також більш сучасні ідеї Я. Беме, Г. Геґеля, С. К'єркеґора та Ф. Ніцше у цілісні, хоча й складні, конфігурації персонажів [79, с. 15]. Романи К. Маккарті визнаються літературознавцями, як-от Е. Естесом, Ґ. Ґіллеміном, В. Сенборном та С. Коллін, важливими екокритичними текстами, які досліджують взаємозв'язок людини та природи, що, зокрема, є характерним для книги «Дорога». З огляду на це, як зазначає С. Сперджен, багато попередніх творів письменника переглядаються з екологічної перспективи, а ім'я К. Маккарті пов'язують з авторами, яких найчастіше класифікують як письменників-натуралістів [184, с. 19]. Про це свідчать щонайменше два повноформатних дослідження: Ґ. Ґіллеміна «Пасторальне бачення Кормака Маккарті» (*The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*, 2004) і В. Сенборна «Тварини в художній прозі Кормака Маккарті» (*Animals in the Fiction of Cormac McCarthy*, 2006). Крім того, К. Маккарті свідомо уникав інтерв'ю та публічних дискусій, щоб

його творчість «говорила сама за себе» [150, с. 197], що змусило дослідників зосереджуватися на естетиці та філософській багатовимірності його текстів, а не на авторському намірі.

Літературознавці активно аналізують унікальний стиль письменника, який вирізняється мінімалізмом у використанні пунктуаційних знаків (зокрема відсутністю лапок), вживанням архаїчної лексики та складною синтаксичною структурою. На думку Л. Купур, така візуальна суворість тексту відображає брак суб'єктивності. Відсутність ком, крапок чи дужок – усього того, що зазвичай вказує на присутність авторської модальності, – дзеркально відтворює синтаксичну відмову визнавати будь-яку іншу точку зору, окрім позиції відстороненого оповідача [54, с. 6]. За словами С. Сперджен, особливістю творчості К. Маккарті є також використання бентежно прекрасної мови в детальних описах тортур, скальпування та вбивств, що різко контрастує з об'єктивним голосом наратора [184, с. 3]. М. Віршем зазначає, що поетика письменника характеризується не лише своїм універсальним масштабом, а й твердою вірою в непередбачувані елементарні зв'язки, що пронизують структуру, тему та сюжет кожного твору, аж до самого стилю та граматики прози [200, с. xxvi].

Характерною рисою романів К. Маккарті є частотні репрезентації насильства. Деякі критики, як-от В. Белл, М. Карраґер, С. Шавіро, припускають, що це свідчить про нігілістичний світогляд письменника, тоді як інші, як-от Е. Арнольд, Р. Гіллієр, Д. Люс, П. Мандік, вважають, що це засіб, через який К. Маккарті досліджує метафізичні питання про здатність до добра і зла в людській природі та місце людства у, здавалося б, байдужому всесвіті. Зокрема у книзі «Кривавий меридіан» через зображення жорстокості й насильства письменник розкриває етичні протиріччя експансіоністського минулого США [193, с. 55] і деміфологізує фронтир, неодноразово ілюструючи сум'яття тих персонажів, які вирушили на Захід через цінності та чесноти, закладені в основу цього міфу [203, с. 172]. Насильство, яке у романах К. Маккарті передано із точністю історичних досліджень, на думку С. Сперджен, висвітлює іншу наскрізну тему у творчості письменника: спадщину американської історії, пронизаної расизмом, рабством,

вторгненням, завоюванням, експлуатацією бідних та робітничого класу, а також спробами геноциду корінних американців у Сполучених Штатах і Мексиці [184, с. 3].

Подібно до Дж. Джойса та В. Фолкнера, Кормак Маккарті є тим письменником, який закриває шляхи до прямолінійної чи звичної герменевтики. Багато слів у його романах є винаходами, дивовижними неологізмами або переосмисленнями етимологічних фрагментів, зібраних із широких географічних просторів та глибоких хронологічних пластів історії [113, с. 192], наприклад: «*awap*», «o*rts*», «*helve*», «*murengers*», «*archatron*», «*colindancia*», «*argonaut*», «*anthroparians*», «*salitter*» та інші. Цей письменник, який зробив себе сам, майструє власні гібридні жанри з історії, літератури та науки. Його романи та сценарії схрещують небилиці з жорстокою правдою, поєднують дорослі вестерни з футуристичним апокаліпсисом, ставлять у пару первісну невинність із заворожливою розпустою, вкарбовують чисту любов до землі й природних форм життя у південну готику, міські пустища та натуралізм Південного Заходу [132, с. 2]. Жанрова своєрідність романів цього американського письменника ще й досі залишається приводом для дискусій серед літературознавців.

Творчість Кормака Маккарті прийнято поділяти на декілька ключових періодів, які визначаються географічним розташуванням, тематикою та стилістикою його романів: південний (аппалацький), південно-західний і пізній [79; 184 с. 9; 200 с. 3]. За Б. Ґемзою, роман «Кривавий меридіан» та книги «Прикордонної трилогії», які належать до південно-західної фази, відображають проміжний етап переходу від фолкнерівського до гемінґвеївського стилю. А от пізній період літературознавець називає науковою фазою, яка охоплює питання детермінізму, проголошені в романі «Старим тут не місце» і апофеозовані у фінальній дилогії «Пасажир» і «Стелла Маріс» [83, с. 28].

Південний (аппалацький) період охоплює романи «Хранитель саду» (*The Orchard Keeper*, 1965), «Зовнішня пітьма» (*Outer Dark*, 1968), «Дитя Боже» (*Child of God*, 1973) і «Саттрі» (*Suttree*, 1979), дія яких переважно відбувається в штаті Теннессі та на Південному Сході США [68, с. 20; 184, с. 6]. Хоча ці твори нерідко

розгортаються в сільських районах Аппалацьких гір поблизу Ноксвілла, вони завжди займають безіменний ландшафт, багатий на образи й символи, переданий сугестивною та ліричною прозою [79, с. 1]. Ці ранні твори, на думку С. Сперджен, були написані у жанрі південної готики, у традиції В. Фолкнера та Ф. О'Коннор і здобули К. Маккарті репутацію похмуро-геніального романіста [184, с. 7]. Попри визнання серед критиків, романи мали обмежений комерційний успіх та, як підкреслює Е. Естес, були фактично невідомі широкому загалу та академічним колам, за винятком кількох палких шанувальників [68, с. 20].

Як зазначає Р. Віт, аппалацькі романи відтворюють стиль південної готики завдяки як місцю дії, так і використанню готичних елементів, зокрема інцесту, некрофілії та двійників [193, с. 55]. Натомість Ґ. Ґіллемін зараховує книгу «Хранитель саду» до традиційного пасторалізму через наявність таких характерних елементів пасторалі, як ескапізм, занурення в природу та опір наступу цивілізації [90, с. 18]. Що ж до роману «Зовнішня пітьма», то він, на думку критика, належить до антипасторалізму [90, с. 3], а використання готичних образів та алегорії позиціонує твір в межах традиції південної готичної прози [90, с. 54]. Цю думку поділяє Р. Віт, вважаючи, що романи «Зовнішня пітьма» та «Дитя Боже» якнайкраще відповідають цьому жанру, оскільки досліджують соціальні табу та придушені внутрішні імпульси, що становлять основу готики [193, с. 55]. Цю лінію деструктивного світосприйняття продовжує А. Гайдаш, яка розглядає світ книги «Зовнішня пітьма» вже в руслі апокаліпсису [2, с. 227]. Водночас у романі «Дитя Боже» Ґ. Ґіллемін вбачає відхід до «дикої» пасторалі, оскільки такі важливі постулати пасторалізму, як самозарадність, автономія та індивідуалізм, зведені в романі до патологічних спотворень. Дика природа в цьому контексті заступає місце «серединного ландшафту» – зони гармонії між первісним світом та цивілізацією, – перебираючи на себе функцію центрального пасторального простору [90, с. 38].

Роман «Саттрі» вважається найбільш автобіографічною книгою К. Маккарті, яку іноді порівнюють із «Уліссом» Дж. Джойса [184, с. 8] через складну структуру та епізодичне використання техніки потоку свідомості. Зокрема, Л. Купер визначає його як напівавтобіографічний роман [54, с. 9], де особистий досвід автора

трансформується у філософську притчу. На думку К. Волша, центральною темою тут є екзистенційна боротьба протагоніста за подолання страху смерті в дедалі абсурднішому та безбожному світі [194, с. 181]. Попри приналежність книги до циклу творів, написаних у жанрі південної готики, Ґ. Ґіллемін вбачає в ньому риси міського роману через те, що події відбуваються переважно в урбаністичному середовищі, та визначає його як прототипний твір для стилю письменника [90, с. 3-4]. Отже, наукова література цього періоду часто прагнула утвердити Кормака Маккарті як серйозного автора в академічних колах. Його нерідко порівнювали з В. Фолкнером через спільні корені в жанрі південної готики, використання складної ліричної прози та дослідження насильства.

До південно-західного періоду належать романи «Кривавий меридіан» (*Blood Meridian*, 1985), «Коні, коні…» (*All the Pretty Horses*, 1992), «Перехід» (*The Crossing*, 1994), «Міста рівнини» (*Cities of the Plain*, 1998). Цей етап починається, коли К. Маккарті переїжджає до Техасу та Мексики й зосереджується на історії та міфах Американського Заходу. У центрі уваги його тогочасних романів – теми расизму, жадібності й насильства, які підживлювали територіальну експансію та залишаються невід'ємною частиною сучасного американського прикордоння. Деякі критики припускають, що це створює новий жанр – західну або південно-західну готику, яка, подібно до південної готики, працює на викриття кривавих, але часто прихованих історичних основ американської культури. Водночас, за аналогією до дискусій довкола романів південного періоду, існують науковці, які вбачають у творах К. Маккарті не змістовну критику, а романтизований захист іконічних образів – зокрема постаті ковбоя. Найвиразніше це проявляється в романі «Коні, коні…», який найбільше нагадує типовий вестерн [184, с. 10] .

Перший роман цього періоду, «Кривавий меридіан», на думку Р. Віт, виявляє характеристики, притаманні готиці, оскільки дія розгортається у виразно готичному ландшафті південно-західного прикордоння США, де жахливі описи насильства подані вражаюче красивою мовою. На відміну від аппалацьких романів, у цьому творі К. Маккарті переходить від дослідження темної сторони людства на індивідуальному рівні до ширшого, національного та метаісторичного масштабу.

Така зосередженість на складних реаліях міфологізованого минулого Америки, як зауважує Р. Віт, робить твір не просто черговим романом про фронтир, а «готикою фронтиру» [193, с. 55-56]. Як зазначає С. Фрай, у К. Маккарті фронтирний роман слугує засобом для дослідження людського потенціалу до насильства, жадібності, сліпоти, самозадоволення та розпусти. Автор насичує жанр філософським змістом, використовуючи те, що починається як популярна форма, для збагачення своїх персонажів як психологічно, так і етично [79, с. 10-11].

Деякі критики, зокрема В. Белл та Р. Віт, вбачають у книзі «Кривавий меридіан» поєднання південної готики з класичним вестерном, однак, на думку С. Сперджен, цей роман тісніше пов'язаний із «Прикордонною трилогією», ніж із попередніми книгами [184, с. 9]. Натомість Г. Блум називає твір справжнім американським апокаліптичним романом [35, с. 1], а Ґ. Ґіллемін вбачає в ньому зразок негативного біоцентризму (етичної концепції, що ставить обов'язок не завдавати шкоди й страждань живому вище за обов'язок сприяти його процвітанню) [90, с. 3]. Л. Купер, своєю чергою, розглядає роман як оповідь про пошук, біблійну повчальну притчу без чіткої моралі чи розв'язки. На думку літературознавиці, твір надзвичайно важко піддається інтерпретації, хоча більшість науковців та багато шанувальників К. Маккарті вважають «Кривавий меридіан» одним із найкращих творів письменника [53, с. 70]. Зокрема, К. Ганссен прирівнює цей роман до книги Г. Мелвілла «Мобі Дік, або Білий кит» (*Moby-Dick, or The Whale*, 1851) через його візіонерську географію та епістемологічний акцент, які випливають зі спорідненої гностичної уяви [92, с. 181]. Однак, за словами С. Фрая, початкові відгуки про роман були порівняно нечисленними та неоднозначними, на що, можливо, вплинула зміна місця дії з Півдня на Захід [79, с. 70]. Тож, за словами С. Сперджен, «Кривавий меридіана» знаменує перетворення Кормака Маккарті з талановитого, але маловідомого регіонального романіста на авторитетного письменника, чий доробок привернув увагу ширшої академічної спільноти, хоча його й надалі асоціювали насамперед із американським Півднем [184, с. 10].

Романи «Прикордонної трилогії», як підкреслює В. Брютон, належать до справжнього вестерну, де К. Маккарті, використовуючи базові формули жанру,

водночас уникає фальшивої сентиментальності, некритичної ностальгії та незаслужених щасливих фіналів, які часто притаманні його популярним формам [40, с. 74]. Натомість Дж. Дорсон вбачає в трилогії поєднання вестерну й героїчного роману з конвенціями класичної трагедії [61, с. 239]. На думку Ґ. Ґіллеміна, книги «Коні, коні…» та «Перехід» побудовані як авантюрні квести ініціації, де жанр вестерну модифіковано в розповіді про перевернуте прикордонне життя. Прикордоння не є ані форпостом цивілізації у дикій природі, ані безлюдним чистилищем, як у романі «Кривавий меридіан», а останнім пасторальним оплотом проти цивілізації [90, с. 107]. Е. Естес вважає, що перші дві книги трилогії є романами виховання в тому сенсі, що один погляд на світ поступово змінюється іншим [68, с. 155]. З цим твердженням погоджується Р. Гіллієр, називаючи першу частину «Коні, коні…» філософським романом виховання, у якому Джон Ґрейді, чиї бажання й амбіції стримуються світом, приймає свій етичний кодекс і демонструє героїчні дії, які нагадують поведінку стоїків [101, с. 99]. Хоча перший роман трилогії зазвичай визначають як вестерн, його також називають антивестерном, поствестерном та героїчним романом [184, с. 2]. Зокрема, Дж. Джайлз зауважує, що у творі масовий жанр любовної прози переплітається з канонами вестерну, традиціями американського фронтирного та середньовічного куртуазного романів, формуючи складний і витончений романтизм оповіді [84, с. 22]. Своєю чергою, Ґ. Ґіллемін пропонує інший погляд, зараховуючи книги «Прикордонної трилогії» до екопасторалізму [90, с. 102]. Тоді як С. Фрай вважає, що остання частина трилогії «Міста рівнини» є не лише серйозним вестерном, присвяченим протистоянню старого світу й нового та знищенню природи жорстокими силами сучасності, а й метафізичним і психологічним романом, стурбованим складнощами свідомості та силами, що формують фатум і людську долю [79, с. 133]. Отже, романи південно-західного періоду є радикальним переосмислення американської історії та міфології, що перетворює класичний жанр вестерну на метафізичний епос про насильство, долю та занепад. Вони остаточно забезпечують К. Маккарті статус одного з найважливіших голосів сучасної американської літератури.

Пізній період вирізняється більш мінімалістичним стилем, зосередженням на сучасних проблемах або найближчому майбутньому та охоплює романи «Старим тут не місце» (*No Country for Old Men*, 2005), «Дорога» (*The Road*, 2006), «Пасажир» (*The Passenger*, 2022), «Стелла Маріс» (*Stella Maris*, 2022). Цей етап характеризується виходом автора на рівень глобального визнання та радикальною зміною художньої стратегії: від барокової, складної прози ранніх романів письменник приходить до лаконічного й стриманого письма, від дослідження витоків зла в історії – до його наслідків.

Роман «Старим тут не місце» класифікують як міський вестерн, детективну прозу, «крутий» детектив (hard-boiled), нуар і навіть горор [184, с. 2]. Р. Гіллієр підкреслює, що попри жанрову спорідненість із нуаром та кримінальним трилером, які зазвичай досліджують аморальні або імморальні світи, цей роман К. Маккарті є дидактичним і моралізаторським до глибини душі [101, с. 162]. Натомість Дж. Кент називає цей твір кримінальним романом, оскільки наявні в ньому автомобілі, автоматична зброя, готельні номери, корпоративні офіси та міські локації цілком належать до цього жанру [45, с. 240]. З. Буракова вбачає у книзі «Старим тут не місце» поєднання вестерну й трилера, що претендує на появу нового гібридного жанру – філософського трилера [43, с. 34]. Деякі критики, зокрема Дж. Вуд, Дж. Елліс, Дж. Оутс, вважали роман слабшим за попередні книги, оскільки, звиклі до стилістики «Прикордонної трилогії», вони, ймовірно, були спантеличені неортодоксальною структурою цього твору та особливостями наративу [184, с. 15].

Роман «Дорога» називають постапокаліптичною, пост'ядерною, екологічною прозою, а також футуристичною науковою фантастикою [184, с. 2]. Особливу популярність, як зауважує Е. Естес, він здобув серед читачів епохи після 11 вересня через його похмуру відповідь на потрійний страх перед ядерним тероризмом, загрозою екологічної катастрофи та втратою США статусу єдиної наддержави [68, с. 89]. Тоді як Д. Вуд вважає цей твір постапокаліптичним науково-фантастичним романом [203, с. 125], С. Коллін розглядає його як частково екодистопічну прозу, а частково – американський дорожній роман [123, с. 157]. Літературознавиця підкреслює, що роман «Дорога» використовує канони, які можна простежити від

Гомера, Чосера та Сервантеса до американської літератури XX століття. Архетипова подорож чоловіка та хлопчика, під час якої вони долають різноманітні небезпеки та численних ворогів, дозволяє розглядати цю книгу в контексті американського дорожнього роману [123, с. 167].

Проза в романі «Дорога», як зазначали такі критики, як Дж. Кент та М. Віршем, справді сильно перегукується з ранніми творами, такими як «Саттрі» та «Кривавий меридіан», завдяки своєму креативному використанню мови, хоча стилістично вона відчувається зовсім інакшою: стриманою, оманливо простою, а місцями – майже односкладовою [184, с. 16]. Як алегорія «гіпернадмірної» Америки, цей роман ставить під сумнів різноманітні головні наративи національної ідентичності, зокрема концепції американської винятковості [123, с. 166]. На відміну від нещадно стрімкого темпу книги «Старим тут не місце», роман «Дорога», у якому немає поділу на розділи, рухається повільно й розважливо. Деякі рецензенти, як-от В. Кеннеді, Д. Голловей, М. Віршем, також називають цей роман мінімалістичним, риторично максимально далеким від ексцентричного «фолкнерівського» надміру південних творів К. Маккарті або роману «Кривавий меридіан».

Фінальна дилогія «Пасажир» та «Стелла Маріс» позначає перехід К. Маккарті до фази науково-аналітичного роману. Ці книги, як зазначає С. Фрай, присвячені епістемологічній та пояснювальній силі математики й фізики [78, с. 705]. На думку Б. Ґемзи, ці романи виходять за межі традиційної художньої прози, перетворюючись на поетику точних наук, де центральними темами стають математика, квантова механіка, природа свідомості та межі людського пізнання [83, с. 8]. Натомість Б. Джой вважає, що книги «Пасажир» та «Стелла Маріс» знаменують повернення Кормака Маккарті до Півдня як до його основної географічної бази. Ці останні романи є взірцевим втіленням прагнення письменника об’єднати глибокі часові, історичні та історико-геополітичні питання, зокрема: етику ведення сучасної війни в ядерну епоху, поширеність теорій змови та політичної параної в XXI столітті, а також стан гендерної та сексуальної політики в Сполучених Штатах [113, с. 206]. Отже, романи пізнього періоду знаменують

перехід письменника до глибоко філософської прози, яка концентрується на екзистенційних викликах та онтологічній кризі сучасної цивілізації.

Творчість Кормака Маккарті демонструє, що його вкрай важко вписати в рамки одного літературного напряму. Багато критиків схильні вважати К. Маккарті постмодерністським письменником, або ж вони бачать його ранню прозу як модерністську, а пізнішу – як постмодерністську [68, с. 21-22]. Так, Д. Голловей зараховує К. Маккарті до пізнього модернізму [102, с. 3]. Цей термін визнає, що твори письменника глибоко просякнуті ідеологією часу їхнього створення, а саме модальностями постмодерну, але водночас його художня проза через діалектику активно намагається їх дестабілізувати [68, с. 22]. На думку М. Ітона та П. Лурі, пізній модернізм К. Маккарті вирізняється здатністю визнавати (постмодерністську) обмеженість мови та наративу, водночас використовуючи академічні ідеології періоду кінця XX століття задля відновлення продуктивної модерністської опозиції [63, с. 755]. А В. Белл вважає ранні романи митця прикладами радикального екзистенціалізму, оскільки герої живуть у світах, де існування не лише передує сутності, а й виключає її, оскільки навіть їхні найжорстокіші вчинки є вражаючими актами самотворення [33, с. 9; 189, с. 115].

С. Фрай розглядає К. Маккарті як письменника, міцно вкоріненого у надзвичайно насиченому історичному середовищі XX та XXI століть, який досліджує деякі з головних тематичних питань пізніх модерністів. На думку літературознавця, хоча оповідні стратегії письменника випливають із численних новацій таких авторів, як Дж. Джойс, В. Вулф і особливо В. Фолкнер, романи К. Маккарті з'являються пізніше, певним чином відображаючи дух часу післявоєнного періоду та тривоги Холодної війни [78, с. 702]. Е. Арнольд [21, с. 46] і Н. Салліван [189, с. 122] вважають прозу К. Маккарті постмодерністською. Проте Р. Джарретт припускає, що ранні тексти поєднують модерністські й реалістичні оповідні техніки, а пізніші твори були написані під впливом нової постмодерністської естетики [107, с. vii, ix]. Водночас Дж. Дорсон стверджує, що К. Маккарті слід вважати не просто частиною постпостмодернізму, а його передвісником. На думку дослідника, характерні риси цього напряму – оновлений

гуманізм, постіронічний реалізм та серйозне використання жанрової літератури – вперше з'явилися ще в «Прикордонній трилогії», а повноцінно втілилися в романі «Дорога» [61, с. 245]. Зі свого боку, З. Буракова розглядає ранню художню прозу К. Маккарті в межах традиції літератури Півдня, тоді як пізніші твори, на її думку, демонструють відхід від цієї традиції та охоплюють більш глобальні теми через постпостмодерністські наративи [44, с. 34]. Починаючи з роману «Старим тут не місце», дослідниця помічає метамодерністські тенденції у творчості письменника, що проявляються через використання протилежних тем, таких як добро чи зло, або через контрастне використання ландшафту [43, с. 39]. Тож Кормака Маккарті можна вважати гібридним автором, чий стиль еволюціонував від пізнього модернізму до постмодерністської деконструкції та, зрештою, до метамодерного синтезу.

Отже, сучасна наукова рецепція творчості Кормака Маккарті свідчить про його винятковий статус як фігури, що фактично переосмислила канони американського епосу, синтезувавши спадщину класичного модернізму з радикальною деконструкцією національних міфів та екзистенціалістською проблематикою. Критики досліджують зв'язок письменника з модернізмом і постмодернізмом, аналізують його теорії розвитку персонажів, роль міфу, уявлення про місце й простір, а також вплив на популярне кіно, літературний мінімалізм, екологізм, навіть наукову фантастику та історичну прозу. Замість того, щоб намагатися класифікувати К. Маккарті як регіонального автора (південного чи південно-західного) або як жанрового письменника, найновіші дослідження вбудовують його тексти в ширші літературні, культурні та історичні матриці [184, с. 21]. Це підтверджує його статус як одного з найскладніших та найбагатогранніших авторів сучасності, чия спадщина залишається відкритою для нескінченних інтерпретацій на перетині науки, етики та мистецтва.

Висновки до розділу 1

Філософія екзистенціалізму виникає наприкінці XIX століття як реакція на суспільні зрушення, які відбувалися в Європі. Принципи та доктрини цього напряму були закладені такими філософами, як С. К'єркеґор, Ф. Ніцше,

М. Гайдеґґер, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс. Так, С. К'єркеґор розвивав теми відчаю, абсурду, автентичності крізь призму християнства, тоді як Ф. Ніцше розглядав їх з атеїстичного погляду, особливу увагу приділяючи концепції надлюдини. Своєю чергою, Ж.-П. Сартр досліджував ідеї свободи, відповідальності й індивідуальності та заклав основний принцип усього напряму: «існування передує сутності». К. Ясперс зосереджувався на «межових ситуаціях», які сприяють кращому розумінню існування та пошуку сенсу життя. Тоді як М. Гайдеґґер позначає людське існування через поняття «Dasein», яке передбачає можливість вибору власного буття задля досягнення автентичності.

Досить швидко екзистенціалізм проникає в літературу й розвивається завдяки творчості С. де Бовуар, яка концентрувалася на темах свободи й індивідуальності, і А. Камю, який значну увагу приділяє абсурду та самогубству. У художніх творах екзистенціалістський протагоніст часто зіштовхується з суспільним неприйняттям або абсурдністю світу, бореться з відчаєм і самотністю та намагається знайти відповіді на питання сенсу буття та свого місця у світі. Як зауважує Ж.-П. Сартр, читач такого твору залучається до його творення через можливість вільної інтерпретації.

Завдяки перекладам праць провідних європейських філософів екзистенціалізм поширюється у США й через універсальність своїх ідей посідає чільне місце в американській літературі, зокрема в творах Р. Еллісона, Н. Мейлера, Р. Райта тощо, а також у творчості письменників-нонконформістів «розбитого покоління». Паралельно американський екзистенціалізм не лише переймає риси європейського, а й адаптує їх до власної культури, наприклад, репрезентуючи абсурд крізь призму життя емігрантів, а відчуження – через расизм і дискримінацію. Навіть з появою постмодернізму та метамодернізму екзистенціалістські ідеї не втрачають своєї актуальності, оскільки, попри експерименти з формою і змістом творів, нові напрями теж зацікавлені в темах індивідуальності, відчуження, суб'єктивності істини, страху, смерті, а також пошуку автентичного існування в абсурдному світі.

Зважаючи на різницю у значенні між екзистенційний (який стосується буття) та екзистенціалістський (який стосується екзистенціалізму), екзистенціалістський

мотив є повторюваною темою, яка розкриває питання екзистенціалізму. У художній літературі виокремлюють такі екзистенціалістські мотиви: абсурд, автентичність, індивідуальність, свобода, відповідальність, тривога, страх, відчуження, самотність, відчай, смерть. Абсурд виникає як реакція людини на світ, який не виправдовує її очікування, або в якому вона не може знайти своє місце. Автентичність проявляється через прагнення досягти такого життя, у якому людина зможе вільно обирати свій шлях і нести відповідальність за свій вибір, збереже свою унікальність і прагнутиме надати сенсу своєму існуванню. Мотив індивідуальності полягає у збереженні індивідом своєї самобутності попри утиски суспільства. Свобода розглядається як здатність людини вільно обирати себе та своє буття, тоді як інший мотив – відповідальність – полягає у готовності відповідати за свій вибір і своє існування. Тривога, яка походить від людського досвіду буття, є неспокоєм щодо майбутньої загрози, зокрема й небуття, тоді як страх виникає внаслідок конкретної небезпеки у світі. Ще один мотив – відчуження – зображується через відокремлення індивіда від суспільства, інших людей та навіть самого себе, що веде до мотиву самотності, який виникає внаслідок фізичної чи психологічної ізоляції. Відчай же полягає у зневірі в собі чи в зовнішньому світі, наприклад, у сенсі власного існування. Мотив смерті вказує на невідворотний кінець для всього живого, проте саме усвідомлення власної смертності є для людини умовою досягнення автентичного існування. Тож екзистенціалістські мотиви розкривають різні аспекти людського буття та підкреслюють складність і суперечність існування людини у світі.

У творчості Кормака Маккарті ці мотиви посідають важливе місце, визначаючи специфіку його художнього світу та формуючи унікальний філософський дискурс. Ця тематична багатогранність зумовлює інтердисциплінарність рецепції доробку письменника, оскільки його романи інкорпорують філософські концепції та біблійні алюзії, вирізняються натуралістичним зображенням насильства й водночас стають об’єктом екокритичних студій. Творчий шлях К. Маккарті охоплює три періоди: південний (аппалацький), південно-західний та пізній, що засвідчує еволюцію митця від

регіонального автора до класика світового масштабу. Отже, у своїй творчості К. Маккарті переосмислює місце людини у світі та трансформує традиційні американські міфи, наповнюючи їх глибоким екзистенціалістським змістом.

РОЗДІЛ 2
РОЗРОБКА АКСІОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ У РОМАНІСТИЦІ КОРМАКА МАККАРТІ

2.1. Особливості розкриття мотиву свободи в «Прикордонній трилогії»

Свобода – основне прагнення людини й неодмінна умова для досягнення автентичного існування. Вона залежить від того, наскільки відповідально та автономно людина ставиться до себе [139, с. 41]. Однак свобода не означає можливість робити все, що забажаєш, а лише те, що не порушує свободу інших. За Ж.-П. Сартром, людина «приречена бути вільною» [173, с. 29]. Тобто, маючи абсолютну свободу, індивід також несе відповідальність за власні вибори. Свобода, на думку М. Гайдеґґера, може бути джерелом обов'язку [98, с. 20]. Іншими словами, вона є здатністю визнавати норми й зобов'язуватися їх дотримуватися, а також діяти на їх основі [85, с. 195]. Згідно з класифікацією Е. Фромма [76, с. 48], можна виокремити два основні типи свободи: «свобода від» і «свобода для». У «Прикордонній трилогії» протагоністи в процесі ініціації постійно випробовують межі своєї свободи. «Свобода від» тут виявляється через боротьбу з конформізмом, бунт проти суспільства чи тиску оточення; вона втілюється в архетипі ковбоя як людини, що відкидає осілий спосіб життя. Натомість «свобода для» реалізується через усвідомлений вибір і самоствердження у світі. У романах цей тип свободи символічно розкривається через образи коней та вовків, які уособлюють не просто відсутність обмежень, а чисту стихію буття та здатність діяти згідно зі своєю справжньою природою.

«Свободу від», як протест проти соціального тиску й конформізму, можна простежити на прикладі протагоністів «Прикордонної трилогії». Сюжетна лінія цих романів зосереджена навколо перетину кордону, що слугує фізичним вираженням їхнього внутрішнього бунту. У першій книзі «Коні, коні…» Джон Ґрейді разом із Лейслі Роулінзом вирушають до Мексики для того, щоб втілити свої ковбойські мрії. Це їм майже вдається на ранчо дона Гектора, проте через дії Джиммі Блевінса, з яким вони знайомляться на початку подорожі, хлопці потрапляють до в'язниці.

Зіткнувшись із несправедливістю та насильством у цьому похмурому місці, юні ковбої проходять своєрідну ініціацію, що позбавляє їх підліткових ілюзій і змушує осягнути справжню цінність свободи. У другій книзі трилогії «Перехід» Біллі Паргем перетинає кордон тричі, проте жодного разу не досягає мети. Вперше протагоніст вирушає до Мексики задля порятунку вовчиці, але тварина, зрештою, там гине. Друга подорож, під час якої осиротілий Біллі з молодшим братом намагаються повернути викрадених коней, завершується втечею Бойда з мексиканською дівчиною. Втретє Біллі їде до Мексики після невдалої спроби записатися до війська, сподіваючись розшукати брата, проте повертає додому лише його останки. На ці мандри вказує сама назва другого роману «Перехід», яка не лише символізує подолання географічної межі, а й постає метафорою дорослішання та становлення Біллі, під час якого він прагне пізнати себе та власну свободу. Однак ці спроби Паргема осягнути власну волю часто обертаються травматичним досвідом. В останній частині трилогії «Міста рівнини» Джон та Біллі, здавалося б, досягли своєї ковбойської пасторалі. Хлопці разом працюють на ранчо містера Джонсона недалеко від кордону з Мексикою, який час від часу перетинають. Однак фатальне кохання Ґрейді до юної повії Магдалени, що призводить до загибелі обох закоханих, кладе край цій ідилії. Після втрати друга Паргем вирушає у мандри завдовжки в життя, намагаючись знайти себе та своє місце у світі.

Свобода через бунт проти соціальних норм найяскравіше проявляється в перших двох романах трилогії – «Коні, коні…» й «Перехід». У цих книгах Джон і Біллі постають підлітками, які в шістнадцятирічному віці кидають виклик суспільству, що їх обмежує, і вирушають до Мексики. На думку С. Фрая, Джон Ґрейді Коул і Біллі Паргем – люди праці, які прагнуть незалежності й свободи, що завжди були рисами, притаманними міфології кордону [79, с. 95]. Саме у цьому віці молоді люди бунтують проти батьківського контролю й намагаються знайти власний шлях у світі. Тож Ґрейді й Паргем залишають рідну домівку таємно. Вдома вони стикаються з нерозумінням і неприйняттям, що змушує їх шукати кращого життя деінде. Так, зі смертю дідуся Джон Ґрейді розуміє, що ранчо теж скоро

відійде у минуле й символічно знімає капелюха: «*He walked out on the prairie and stood holding his hat like some supplicant to the darkness over them all and he stood there for a long time*» [140, с. 3]. Цей жест вказує на скорботу з приводу відходу діда разом із його способом життя. Однак Джон не полишає мрію стати ковбоєм, який для нього уособлює свободу, а тому вирушає до Мексики. Біллі Паргем теж хоче реалізувати свою волю через ковбойську пастораль, яка для нього полягає у вільному пересуванні й свободі дій. З цієї причини він залишає родину, навіть не попрощавшись: «*He rode out the gate before his father was even up and he never saw him again*» [143, с. 53]. Прагнення хлопця краще зрозуміти себе та світ, а також вирватися з-під контролю батьків і споживацького суспільства стає стимулом перетнути кордон.

Свобода, втілена в образі ковбоя, полягає у його протистоянні суспільству й прагненні вільно розпоряджатися своїм життям. Часто цей шлях незалежності й особистої відповідальності суперечить загальноприйнятим нормам і неминуче веде до самотності. Як зазначає Н. Ламберт, ковбой є поза будь-яким законом, окрім створеного ним самим, а також поза суспільством, за винятком кількох товаришів-ковбоїв. На роздоріжжі він вільний у виборі шляху, а також з легкістю кидає місце, яке йому не до душі, оскільки його земля позбавлена суспільства, законів і парканів [128, с. 63]. Інакше кажучи, ковбой живе за власними правилами, у гармонії з природою та власним внутрішнім кодексом честі, уникаючи обмежень, які нав’язує цивілізація. На думку Дж. Кента, мандрівне життя звільнило ковбоя від рамок та обмежень міського існування, а самодостатність в ізоляції сформувала з нього суворого індивідуаліста [45, с. 180]. А втім ковбойський спосіб життя уособлює не лише фізичну можливість вільно пересуватися просторами, а й духовну незалежність, здатність бути собою, навіть якщо це означає залишитися поза межами загального порядку. Саме таку свободу шукають протагоністи «Прикордонної трилогії», коли перетинають кордон. Проте світу ковбоїв, ідеалізованого у міфах, створених бульварними романами та вестернами, більше не існує в сучасному Техасі, тому їхні подорожі до Мексики – це мандри в незвідані землі [45, с. 186], де випробовуються уявлення Паргема й Ґрейді про свободу.

Для меншого брата Біллі, Бойда, ковбойський спосіб життя також стає способом утілення його ідеї свободи. Хлопець з дитинства вправно їздить верхи й добре ладнає з кіньми, як згадує Біллі в третій книзі «Міста рівнини»: «*He was awful good with horses. I always liked to watch him ride. Liked to watch him around horses*» [141, с. 293]. Після втрати батьків Бойд переходить під опіку брата й вирушає разом з ним до Мексики. У чужій країні хлопці стикаються із тягарем свободи й відповідальності за власні рішення та дії. Жорстока реальність перетворює їх з ідеалізованих ковбоїв, які вільно мчать назустріч вітру, на занедбаних дітей, які не можуть знайти своє місце у світі, що можна помітити з опису Бойда в другому романі «Перехід»: «*Dirty and ragged with his hat forward against the sun and his face enshadowed. He looked some new breed of child horseman left in the wake of war or plague or famine in that country*» [143, с. 252]. Однак, попри свій неохайний вигляд, Бойду подобається новий спосіб життя, хоча єдине, що відділяє його від повної свободи, – це присутність Біллі. Через свій юнацький максималізм, який проявляється у прагненні бути героєм і бере початок із випадку порятунку мексиканської дівчини, хлопець покидає старшого брата. Подібно до Біллі, який залишив сім'ю, не сказавши ні слова, Бойд теж втікає без попередження. У такий спосіб проявляється бунт юного ковбоя проти Біллі, який виступає в ролі символічного батька. Свобода хлопця полягає не лише у звільненні від авторитетів, а й у прагненні протистояти суспільству з усіма його нормами й законами. Такі дії Бойда призводять до його трагічної та передчасної загибелі. У своєму насильстві та смерті хлопець стає «людиною з народу», на думку Е. Арнольд [20, с. 229], а також героєм мексиканських пісень. Хоча, як зазначає індіанець Кіхада, доля Бойда визначена наперед, він все ще є тим, хто обирає її: «*Your brother is in that place which the world has chosen for him. He is where he is supposed to be. And yet the place he has found is also of his own choosing*» [143, с. 398]. Тобто хлопець вільний у виборі того, як прожити своє життя, навіть якщо цей шлях передбачуваний.

Свободу через бунт проти соціального гніту можна простежити і в жіночих образах. Так, Алехандра, героїня першої частини трилогії «Коні, коні…», через супротив волі родини заводить роман із Ґрейді, що стає для неї формою особистого

виклику патріархальним традиціям. Дівчина відчуває тиск з боку тітки, яка намагається нав'язати їй свою волю та реалізувати через племінницю власні нездійснені амбіції: «*But she tells me I must be my own person and with every breath she tries to make me her person*» [140, с. 251]. Попри розуміння того, що жінка бажає їй добра, Алехандра все ж хоче сама ухвалювати рішення й нести відповідальність за них. Альфонса, яка пережила мексиканську революцію і крах юнацьких надій та сподівань, прагне для Алехандри кращого життя: «*My grandniece is the only future I contemplate and where she is concerned I can only put all my chips forward. It may be that the life I desire for her no longer even exists, yet I know what she does not. That there is nothing to lose*» [140, с. 239]. Така надмірна турбота про племінницю спричинена любов'ю і власним гірким досвідом. Проте у своїх намаганнях вберегти Алехандру від помилок тітка посягає на її свободу і, по суті, провокує бунт небоги. Щоб залишити за собою право вибору, дівчина зізнається батьку в стосунках з Джоном: «*I told him that we were lovers* […] *I couldnt stand for her to have that power. I told him myself*» [140, с. 250]. На думку Л. Вудсон, своїм необачним вчинком, який не враховує наслідків, Алехандра зберігає єдину свободу, яку вона може здобути на цьому етапі свого життя [205, с. 32]. Втім, вибір дівчини також прирікає її на добровільну розлуку з коханим.

Дуенья Альфонса з власного досвіду знає, до чого можуть призвести нерозсудливі дії та бунт проти традиційної системи стосунків. Завдяки освіті в підлітковому віці жінка пройнялася ідеями рівності й свободи: «*By the time I was sixteen I had read many books and I had become a freethinker*» [140, с. 232]. Проте за своє вільнодумство їй довелося поплатитися сімейним щастям і душевним спокоєм, оскільки вона усвідомила марність своєї боротьби в країні, у якій жінка позбавлена будь-якого права вибору й приречена на єдино можливу роль – роль дружини. Ці випробування змусили Альфонсу задуматися, чи справді вона є творцем своєї долі, чи, можливо, її шлях був визначений наперед: «[…] *the question for me was always whether that shape we see in our lives was there from the beginning or whether these random events are only called a pattern after the fact. Because otherwise we are nothing*» [140, с. 230]. Кожен її вибір зіштовхується з силами, які вона не може контролювати:

традиціями, очікуваннями родини, соціальними рамками та суворими законами мексиканського суспільства, що немов підштовхують її до певного фіналу.

Ця тема протиставлення свободи волі фаталізму пронизує всі романи «Прикордонної трилогії», у яких мрії та ідеали протагоністів часто розбиваються об жорстоку реальність. Так, наприклад, у другій книзі «Перехід» письменник порівнює людське життя з дорогою: «*The shape of the road is the road. There is not some other road that wears that shape but only the one. And every voyage begun upon it will be completed*» [143, с. 237]. К. Маккарті ніби натякає, що життя людини йде певним шляхом, який має свій початок і кінець. Хоча існування індивіда метафорично втілюється в образі дороги, напрямок цього руху залежить від вибору самої людини. Саме тому кожен самостійно визначає власну долю, попри твердження з останнього роману трилогії «Міста рівнини» про те, що свобода вибору може бути ефемерною, а рішення – нав'язані обставинами: «*Our decisions do not have some alternative. We may contemplate a choice but we pursue one path only*» [141, с. 287]. Людська свобода реалізується не лише через вибір одного з варіантів, а, згідно з філософією екзистенціалізму, навіть у виборі не обирати. Тож попри натяк на однобокість людської долі й певну визначеність шляху, людина все ще залишається творцем свого життя, на що вказує такий вислів: «*Each man is the bard of his own existence*» [141, с. 285]. Отже, свобода стає не втечею від світу, а глибоким внутрішнім процесом самоусвідомлення й постійного творення себе в кожному рішенні.

«Свобода від» часто тісно пов'язана зі «свободою для», оскільки боротьба з конформізмом і бунт ґрунтуються на прагненні людини вільно визначати власну ідентичність та свій шлях. Так, у романах «Прикордонної трилогії» «свобода для» реалізується через бажання протагоністів самим вибудовувати свою долю і діяти на власний розсуд, що й спонукає їх перетинати кордон. Наприклад, рішення Джона Ґрейді жити ковбойським життям у першому романі трилогії «Коні, коні…» приводить його до ранчо дона Гектора: «*The hacienda de Nuestra Señora de la Purísima Concepción was a ranch of eleven thousand hectares* […] *the ranch occupied part of the broad barrial or basin floor of the bolsón and was well watered with natural*

springs and clear streams and dotted with marshes and shallow lakes or lagunas» [140, с. 97]. Величезне господарство мексиканського фермера стає для протагоніста раєм на землі й втілює його уявлення про ковбойську свободу. Подібність до Едемського саду можна помітити з опису природного світу: «*In the lakes and in the streams were species of fish not known elsewhere on earth and birds and lizards and other forms of life as well all long relict here for the desert stretched away on every side*» [140, с. 97], який завдяки пустелі відгороджений від решти країни. У цьому оазисі Джон почувається цілковито щасливим, знаходячи повноту власного самоствердження у праці та гармонії з природою, допоки не зустрічає свою Єву. Цей біблійний сюжет апелює до поеми Дж. Мільтона «Утрачений рай», однак забороненим плодом тут стає саме Алехандра, після зустрічі з якою юнак утрачає душевний спокій: «[…] *those eyes had altered the world forever in the space of a heartbeat*» [140, с. 109]. Роман із дівчиною символізує гріхопадіння, яке призводить до вигнання Джона з Едему у символічне пекло, уособлене в образі мексиканської в'язниці. Як влучно підкреслює Дж. Кент, фазенда не стає для Джона місцем відродженого ковбойського раю, а радше постає чужим світом, який Ґрейді не може збагнути через світогляд, сформований американською міфологією [45, с. 187]. Саме це нерозуміння мексиканських традицій та звичаїв стає причиною втрати протагоністом фізичної волі.

Позбувшись свободи пересування через своє ув'язнення, Ґрейді все ще залишається вільним у своїх думках і рішеннях. Він усвідомлює, що в'язниця – це мінісуспільство, в якому діють свої правила: «*The prison was no more than a small walled village and within it occurred a constant seethe of barter and exchange in everything from radios and blankets down to matches and buttons and shoenails and within this bartering ran a constant struggle for status and position*» [140, с. 182]. Цей новий світ вимагає конформізму заради виживання, але попри очевидні обмеження він залишає за людиною вибір: боротися чи померти. Перебуваючи за ґратами, Джон нарешті усвідомлює справжню цінність свободи, яку раніше сприймав як належне. Цілком природно, що в цих умовах йому сняться коні, які для нього є уособленням нескореного духу: «*That night he dreamt of horses in a field on a high*

plain […] *they ran he and the horses out along the high mesas where the ground resounded under their running hooves and they flowed and changed and ran and their manes and tails blew off of them like spume and there was nothing else at all in that high world and they moved all of them in a resonance* […]» [140, с. 161]. Цей сон, у якому протагоніст біжить разом із табуном, вказує на його підсвідоме бажання знову мати можливість вільно пересуватися і керувати власним життям.

Однак, звільнившись із в'язниці завдяки Алехандрі, Джон здобуває лише фізичну свободу, а психологічно він і надалі перебуває у полоні почуття провини. Ґрейді гнітить думка про вбивство найманця у в'язниці, докори через смерть Блевінса й розпач від втрати коханої. Слід зазначити, що, незважаючи на всі зусилля Джона втримати Алехандру: «[…] *he told her that if she would trust her life into his care he would never fail her or abandon her and that he would love her until he died* […]» [140, с. 253], дівчина залишилася непохитною. Іншими словами, попри здатність вільно діяти, Ґрейді не може зазіхати на свободу іншого. Це означає, що власна свобода закінчується там, де починається свобода іншої людини. Що ж до Алехандри, то саме її рішення ініціює стосунки з Джоном: «*The following night she came to his bed and she came every night for nine nights running* […]» [140, с. 142]. Нічні візити дівчини – це не просто зустрічі двох закоханих, а виклик, який Алехандра кидає патріархальному устрою своєї родини. Через ці таємні побачення вона прагне самоствердитися та довести рідним власну спроможність діяти на свій розсуд. У такий спосіб дівчина намагається протистояти гегемонії тітки, котра, забороняючи бачитися з Джоном, обмежує її свободу: «*I wont be treated in such a manner* […]» [140, с. 140]. Проте, коли цей зв'язок перестає бути їй вигідним, Алехандра вирішує його розірвати: «[…] *she turned away her tearstained face and told him that it was time to go and that she could not miss the train*» [140, с. 254]. Попри почуття до Джона, дівчина не готова зректися свого коріння; вона бажає й надалі дотримуватися норм громади, у якій виросла. Отже, протагоністи вільні у своєму виборі та прагненні до самоствердження, проте вони не можуть нав'язувати своє бачення свободи іншим людям.

Свобода вибору також полягає у здатності нести відповідальність за свої рішення, адже саме через усвідомлену відповідальність відбувається справжнє самоствердження особистості. Так, Джон Ґрейді відчуває свою провину через те, що не заступився за Блевінса й мовби став співучасником його страти. Лише згодом хлопець висловлює свій осуд капітану, відкрито заявляючи про несправедливість убивства: «*You could of just brought him on back to the truck. You didnt have to kill him*» [140, с. 180]. У такий спосіб протагоніст намагається відновити душевну рівновагу й контроль над власним життям. Приймаючи наслідки свого вибору, він утверджує власну суб'єктність. Уявлення Ґрейді про свободу ґрунтується на відповідальності та обов'язку, що співзвучно з ідеєю І. Канта, згідно з якою свобода та свідомість свободи – це здатність непохитно слідувати моральному закону [115, с. 98], тобто відповідати за власні вчинки та дотримуватися моральних норм. Як зазначає філософ, свобода кожного має узгоджуватися зі свободою всіх інших [116, с. 312]. Натомість для капітана воля полягає у вседозволеності, зокрема й у праві зазіхати на життя іншого. Джон підкреслює цю антагоністичну різницю між ними, коли зазначає, що не прагне його смерті: «*I aint goin to kill you, he said. I'm not like you*» [140, с. 278], а лише хоче, щоб той усвідомив відповідальність за свої дії. Зрештою, капітан потрапляє до рук «*hombres del país*» [140, с. 281], які судитимуть його відповідно до звичаїв Мексики. Однак тягар провини за вбивство нападника у в'язниці не дає Ґрейді спокою та змушує його звернутися до судді, який, вислухавши історію юнака, виправдовує його: «*Son, you're free to go and the court thanks you for your testimony*» [140, с. 289]. Фактично, суддя повертає Джону впевненість у своїх рішеннях. Так, у пошуках абсолютної свободи, втіленої в ідеалізованому образі ковбоя, Ґрейді, зрештою, усвідомлює, що те, чого він прагне – це свобода бути самим собою та здатність нести відповідальність за свій вибір.

Втім, у завершальній книзі трилогії «Міста рівнини» Джон реалізовує свою свободу через вибір на користь помсти й смерті після втрати Магдалени. Ґрейді закоханий у дівчину настільки, що власне життя перестає для нього бути пріоритетом, на чому протагоніст наголошує у розмові зі сліпим маестро: «*I would die for her*» [141, с. 197]. Своєю чергою, маестро підкреслює можливість такого

фіналу, зазначаючи, що кохання позбавляє людей здорового глузду: «[…] *love makes men foolish*» [141, с. 196] й спонукає їх діяти необачно. Така нерозсудливість підводить протагоніста до екзистенційного вибору: слідувати батьківській пораді чи юнацькій пристрасті. Джон, засліплений ідеалізмом, обирає другий варіант, оскільки не розуміє безглуздя своїх вчинків і не бажає дослухатися до порад більш досвідчених друзів [162, с. 102]. На думку сліпого, саме провидіння схиляє Ґрейді до такого рішення, оскільки, дотримуючись фаталістичного погляду на життя, чоловік не вірить у можливість самостійного волевиявлення: «*Men imagine that the choices before them are theirs to make. But we are free to act only upon what is given. Choice is lost in the maze of generations and each act in that maze is itself an enslavement for it voids every alternative and binds one ever more tightly into the constraints that make a life*» [141, с. 196-197]. Ці слова, як зауважує П. Мандік, зображують детермінований світ, у якому кожен явний вибір визначається попереднім, і, зрештою, вибору немає взагалі [154, с. 210]. Проте навіть якщо вибір зумовлений обставинами, справжня свобода полягає не в самому виборі, а в здатності нести за нього відповідальність. Крім того, людина також вільна відмовитися обирати, що і робить Джон у відповідь на пропозицію Едуардо врятувати своє життя: «*Before I name you completely to myself I will give you even yet a last chance to save yourself. I will let you walk, suitor. If walk you will*» [141, с. 251]. Ґрейді відкидає таку альтернативу, оскільки він вже давно зробив вибір на користь помсти навіть ціною власного життя. Тож, зрештою, протагоніст втілює свої ідеали справедливості, обов'язку та відповідальності у вільному виборі смерті.

На противагу Джону, Магдалена не може повністю вільно розпоряджатися своїм життям, оскільки вона є власністю сутенера. Хоча в розмові з Біллі Едуардо й зазначає, що він не обмежує свободу своїх повій, однак вони не можуть залишити дім розпусти за власним бажанням: «*They are free in their persons. Whether they are free here?* […] *Well, who can say?*» [141, с. 132]. Крім того, ці жінки завжди під пильним поглядом вірного поплічника сутенера, Тібурсіо, у чиєму образі втілюється зловісна сутність борделю: «[…] *the alcahuete was standing at his left elbow like Lucifer*» [141, с. 129]. Не менш важливо й те, що, як підкреслює Едуардо,

суспільство не готове прийняти повій, навіть якщо вони вирішають втекти: «*They are whores. Where would they go?*» [141, с. 132], а тому немає сенсу їх ув'язнювати. Попри ці слова, сутенер відмовляється відпускати Магдалену: «*But he says she aint leavin*» [141, с. 137], яка не лише приносить йому прибуток, а й є жінкою, яку він кохає. Тобто Едуардо розглядає свою владу над повіями як право зазіхати на їхню незалежність. Таке викривлене уявлення про свободу як про можливість робити все, що забажаєш, спонукає його, попри свою любов, прикінчити дівчину, яка прагне сама визначати свою долю: «*He is in love with her.* […] *But he would kill her*» [141, с. 200]. Як підкреслює Дж. Кент, пристрасть сутенера до Магдалини оповита жорстокістю, а право власності замінює претензії на любов, тому він обирає убити її, ніж утратити [45, с. 220]. Слід, однак, зазначити, що попри фізичне обмеження волі, Магдалена все ще зберігає внутрішню свободу, оскільки вона самостійно обирає Джона й вирішує втекти, ризикуючи життям. Цей вчинок постає не просто прагненням порятунку, а актом ствердження власної суб'єктності всупереч системі, яка намагається перетворити її на товар. Тобто людина залишається вільною у визначенні власного шляху, навіть якщо він веде до загибелі, – на цій фатальності наголошує наглядачка дівчини: «[…] *there was always a choice, even if that choice were death*» [141, с. 102]. Тож свобода – це насамперед здатність діяти відповідно до своїх переконань, навіть в умовах жорстокої системи, а також внутрішнє усвідомлення відповідальності за зроблений вибір.

У другому романі трилогії «Перехід» радикальне самоствердження Біллі виявляється у відчайдушній спробі утвердити власну волю всупереч обставинам. Проте його необачні рішення призводять до загибелі батьків від рук індіанців, що демонструє руйнівну силу некерованої волі, позбавленої усвідомленої відповідальності. Хлопець наражає рідних на смертельну небезпеку через свою недалекоглядну відвертість із чужинцем та приховування цієї зустрічі від сім'ї. Крім того, прагнучи самоствердитися в ролі старшого брата, він виявляє надмірну самовпевненість і не зважає на застереження Бойда: «*Everthing you can do it dont mean it's a good idea, said Boyd*» [143, с. 9], що лише поглиблює трагізм його становища. Тобто, безвідповідально користуючись своєю свободою, Біллі не

враховує наслідків своїх дій, оскільки сприймає волю як вседозволеність, а не як усвідомлений вибір. У випадку з вовчицею Паргем також проявляє юнацьку самовпевненість і під приводом її порятунку, по суті, поневолює звіра: «*She would not quit struggling and he got hold of the rope end again and sat with it doubled in his fist and dug both heels in and let her go. When she hit the end of the rope this time she flew into the air and landed on her back and lay there. He hauled on the rope and dragged her towards him through the dirt*» [143, с. 58]. Цей епізод демонструє, що зовсім не прагнення допомогти тварині керує протагоністом, а намагання контролювати вовчицю. Однак, нав'язуючи свою волю хижаку, Біллі все ще боїться взяти на себе повну відповідальність за його долю, що можна помітити з таких слів: «*He said that the wolf had been entrusted into his care but that it was not his wolf and he could not sell it*» [143, с. 93]. Зазначаючи, що не він прийняв це рішення, а хтось інший, хлопець тим самим відмовляється визнати, що це був його вибір, а відтак і відповідальність. Зрештою, лише після смерті вовчиця справді звільняється від влади людини.

Прагнучи абсолютної автономії, Паргем не враховує право на свободу інших, що стає причиною розчарувань і страждань. Так, надмірний контроль над молодшим братом і залучення його до небезпечної подорожі задля повернення батьківських коней, викрадених індіанцями, без врахування волі самого Бойда призводять до поранення останнього в Мексиці. Біллі відчуває свою провину через це, оскільки його прагнення відновити справедливість ледве не вбиває найріднішу людину: «[…] *he himself was to blame for he should have cared better for his brother. He should not have carried him off to a strange country to be shot down in the street like a dog*» [143, с. 327]. Хлопець усвідомлює хибність своїх рішень і готовий нести за них відповідальність. Як і у випадку з вовчицею, зазіхання на свободу брата та ігнорування його суб'єктності зрештою призводять до втечі Бойда з мексиканкою: «[…] *his brother had recovered from his wounds but that he had disappeared* […]» [143, с. 341]. Тобто Бойд обирає залишити Біллі, оскільки прагне самому бути творцем своєї долі, навіть попри те, що цей вибір виявляється фатальним і призводить до його загибелі на чужині: «*My brother was shot and killed down here*» [143, с. 430]. Отже, сприймаючи свободу лише як можливість діяти на власний розсуд, Біллі

Паргем нехтує суспільними нормами та порушує межі свободи інших людей. Така егоцентрична воля, позбавлена поваги до автономії іншого, зрештою, стає причиною його самотності.

Справжньої свободи Біллі Паргем досягає у завершальній книзі трилогії «Міста рівнини» вже у зрілому віці завдяки мандрам країною. Як підкреслює Б. Оуенс, протагоніст переріс наївне романтичне сприйняття Мексики як країни можливостей, він втомився від мінливості життя й не шукає пригод чи любові, натомість стаючи більш прагматичним [162, с. 100]. Його аскетичні пошуки власного місця у світі приводять Біллі до усвідомлення справжньої цінності свободи, яка полягає в можливості жити відповідно до власного вибору, не заважаючи іншим. В образі Паргема втілюється свобода відлюдника, якому майже нічого не потрібно для життя: «[…] *he wanted for little in his life on the road. He stopped to talk to children or to horses. Women fed him in their kitchens and he slept rolled in his blanket under the stars and watched meteorites fall down the sky*» [141, с. 291]. Він вільний у виборі свого шляху й не зв'язаний суспільними умовностями. Як зауважує Дж. Кент, Біллі Паргем – екзистенційний мандрівник, який нарешті знаходить спокій, хоч і після того, як прожив життя як «*un hombre del camino*» [45, с. 237]. Отже, свобода, яку обирає протагоніст, – це здатність залишатися самим собою навіть у повній самотності.

Тварини в романах «Прикордонної трилогії» є втіленням тієї первісної свободи, якої прагнуть протагоністи. Вона виявляється у здатності вільно розпоряджатися своїм життям попри суспільні умовності та заборони. У першій книзі трилогії «Коні, коні…» саме коні стають для Джона Ґрейді уособленням духу свободи, тому він часто думає про них: «*So he thought about horses and they were always the right thing to think about*» [140, с. 204]. Роздуми про цих тварин надають протагоністу впевненості й наснаги рухатися вперед. У снах і думках вони завжди постають перед Джоном дикими і неприборканими: «[…] *he was drifting to sleep his thoughts were of horses and of the open country and of horses. Horses still wild on the mesa who'd never seen a man afoot and who knew nothing of him or his life yet in whose souls he would come to reside forever*» [140, с. 117-118]. Хоча через діяльність людини

в довкіллі майже не залишилося по-справжньому вільних коней. Навіть Джон, попри щире захоплення цими тваринами, підсвідомо жадає їх приручити, але не через примус до сліпої покори, а завдяки взаєморозумінню. Протагоніст намагається налагодити контакт із мустангами через монолог: «*They did not smell like horses. They smelled like what they were, wild animals.* […] *he could smell the fear and he cupped his hand over the horse's eyes and stroked them and he did not stop talking to the horse at all, speaking in a low steady voice* […]» [140, с. 103]. У цих наляканих тваринах молодий ковбой вбачає самого себе, адже йому теж доводиться протистояти невідомому й жорстокому світу, який постійно випробовує його на міцність і змушує боротися за власну свободу. Як зазначає С. Фрай, Джон Ґрейді є неперевершеним вершником із містичним відчуттям природи тварини та глибоким розумінням її зв'язку з таємничими сферами [79, с. 101]. Саме це відчуття дозволяє йому наблизитися до розуміння світу природи.

Коні разом із ковбоями репрезентують традиційний спосіб життя та втілюють свободу від гніту прогресу й цивілізації. За словами Ґ. Ґіллеміна, ці тварини уособлюють посередницький світогляд екопасторалізму, оскільки вони є наполовину одомашненими, а наполовину дикими [90, с. 136]. Основна мета екопасторалізму як філософського підходу полягає у досягненні гармонійного балансу між людиною, твариною та природою. Саме ця амбівалентність натури коней, що проявляється у поєднанні первісних інстинктів зі здатністю до співпраці, приваблює Джона: «*What he loved in horses was what he loved in men, the blood and the heat of the blood that ran them. All his reverence and all his fondness and all the leanings of his life were for the ardenthearted and they would always be so and never be otherwise*» [140, с. 6]. Протагоніст захоплюється їхньою життєвою енергією і вмінням адаптуватися. Подібно до гуїгнгнмів із роману Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера», коні для Джона є розумними і благородними тваринами, тоді як люди часто нагадують єгу, оскільки легко піддаються низинним інстинктам. Як і Кормак Маккарті, британський письменник турбується про долю людства й зображує недоліки цивілізації у своїх творах. Однак, на відміну від утопічної країни гуїгнгнмів Свіфта, у романі К. Маккарті саме коні зазнають утисків від людей, що

підтверджує такий уривок: «[…] *penned them in the stone ravine fitted ten years earlier with fence and gate and there the horses milled and squealed and clambered at the rock slopes and turned upon one another biting and kicking while John Grady walked among them in the sweat and dust and bedlam with his rope as if they were no more than some evil dream of horse*» [140, с. 110]. У процесі приборкання диких коней їм обмежують не лише свободу пересування, а й ламають саме їхнє прагнення до волі. Попри щире бажання зрозуміти цих істот, Ґрейді сам стає інструментом їхнього приручення, подібно до того, як суспільство поступово обмежує його свободу. На думку Л. Купер, Джон є співучасником світу приборкання і володіння конями та великою рогатою худобою, оскільки він не здатен розпізнати фундаментальні принципи, що діють у суспільстві, а тому також стає товаром, власником і, зрештою, повертається до нації, з якої він походив [53, с. 58].

Ідеалізоване уявлення Джона Ґрейді про коней як абсолютно диких тварин у першій книзі «Коні, коні…» змінюється на більш прагматичне ставлення до них як до необхідного елемента господарської діяльності людини у заключній частині «Міста рівнини». Протагоніст тепер розглядає цих тварин з погляду приручення та здатності до навчання: «*The best horses are the ones been around kids. Or maybe even just a wild horse in off the range that's never even seen a man. He's got nothin to unlearn*» [141, с. 54]. Натомість їхня дикість і неприборканість стають викликом для перевірки ковбойських вмінь Джона. З цієї причини Ґрейді хоче зламати волю здичавілого коня, що намагається протистояти насильницьким діям людини, яка прагне нав'язати йому свою волю: «*The horse went by as if the barn were afire and slammed up against the door at the end of the bay and turned and stood shrieking*» [141, с. 17]. Опір тварини відображає внутрішнє прагнення живої істоти врятуватися від небезпеки та поневолення з боку людини. Джон відчуває спорідненість із цим конем, який, як і він, змушений боротися за власне виживання й відстоювати свою свободу. Іншими словами, протагоніст обирає ту тварину, яка найбільше відповідає його характеру: «*Ever man winds up with the horse that suits him*» [141, с. 14]. З цієї причини хлопець не здається і не хоче визнавати коня безнадійним, навіть коли отримує травму. Його вибір ґрунтується не лише на бажанні довести свої вміння, а

й на прагненні навчити тварину бути вільною разом із кимось. Тобто уявлення Ґрейді про свободу переходить із рівня самотньої боротьби проти світу у вміння бути собою попри обставини.

Так само, як коні для Ґрейді, вовки є символом свободи для Паргема, яку він намагається осягнути завдяки безпосередньому досвіду. Ще до зустрічі з вовчицею протагоніст вимальовує її образ у своїй уяві: «*He closed his eyes and tried to see her. Her and others of her kind, wolves and ghosts of wolves running in the whiteness of that high world as perfect to their use as if their counsel had been sought in the devising of it*» [143, с. 32]. З цього епізоду стає зрозуміло, що для Біллі вовки втілюють гармонію з природою, а їхні привиди натякають на колективну пам'ять і метафізичний зв'язок зі світом. Вони символізують свободу, яка необмежена простором і часом та непідвладна людському втручанню. Більше про природу вовків Біллі дізнається завдяки розмові зі старим мисливцем доном Арнульфо, в якого він просить поради, щоб вполювати вовчицю. Чоловік підкреслює, що ці хижаки є важливою частиною екосистеми, оскільки вони допомагають регулювати популяцію інших тварин: «[…] *the wolf is a being of great order* […]» [143, с. 47]. Крім того, для корінних американців вовк здавна уособлює силу й незламність духу, а ієрархія та відданість зграї у цих тварин подібні до структури людської громади, тому вовки часто ставали частиною міфів та вірувань.

Водночас метафоричне порівняння зі снігом підкреслює невловиму суть цього хижака: «*The wolf is like the copo de nieve.* […] *You catch the snowflake but when you look in your hand you dont have it no more*» [143, с. 47], а також вказує на майже повне винищення вовків на теренах Америки. На думку П. Мандік, на буквальному рівні слова дона Арнульфо свідчать про те, що вовка можна по-справжньому спостерігати лише в його природному середовищі, оскільки неволя позбавляє цю тварину її природної сутності – дикої свободи. Хоча на більш езотеричному рівні старий говорить про неможливість справжнього пізнання світу через дослідження його зовнішньої форми, оскільки саму суть речі – її дух – неможливо дослідити чи осягнути емпірично [154, с. 130]. Про неможливість по-справжньому зрозуміти істину природу цього хижака свідчать слова Арнульфо: «*El lobo es una cosa*

incognoscible, he said. […] *El lobo propio no se puede conocer. Lobo o lo que sabe el lobo. Tan como preguntar lo que saben las piedras*» [143, с. 47]. Вовк уособлює вільний дух лісу й виступає антиподом одомашненим собакам. Як зазначає Е. Арнольд, подібно до ведмедя В. Фолкнера із повісті «Ведмідь» (*The Bear*, 1942) вовк символізує (над)природну нитку світу, яка загрожує звиклим до комфорту людям і тому має бути під контролем або знищена. Водночас притаманні тварині свобода та суверенітет викликають у людей бажання осягнути таке знання та зазнати такого існування [20, с. 219]. Саме тому Біллі спочатку прагне зрозуміти світ з погляду вовчиці: «*He lay awake a long time thinking about the wolf. He tried to see the world the wolf saw. He tried to think about it running in the mountains at night*» [143, с. 53]. Для протагоніста вовк уособлює ту свободу, яку людина своїми діями намагається обмежити, знищуючи цих тварин. Подібно до хижака, Паргем почувається затиснутим у рамки суспільної думки й норм, які він не поділяє. Крім того, за словами Дж. Кента, у наслідуванні хижака Біллі шукає безпосереднього сприйняття реальності [45, с. 8]. Тобто хлопець хоче налагодити прямий контакт зі світом і водночас не бути обтяженим упередженнями чи попереднім досвідом.

Однак, посадивши вовчицю на ланцюг, Паргем позбавляє її волі й поступово одомашнює: «*When he approached the wolf holding the canteen she did not bridle or arch her back at him. He touched her and she edged away. He held her by the collar and pushed her down and sat trickling the water between her teeth* […] *He sat stroking her*» [143, с. 76]. У процесі приручення тварина втрачає свою первісну свободу й частину своєї дикої сутності. Вовчиця звикає до присутності Біллі, перестає його боятися і, зрештою, втрачає прагнення звільнитися. З втілення неприборканого духу свободи хижак перетворюється на зацьковану тварину: «*She looked small and ragged and she stood with her back bowed like a cat*» [143, с. 117], яка змушена виборювати життя в нерівній боротьбі з тренованими собаками. Тож вовчиця звільняється від людського гніту лише після смерті. Отже, в образах коней та вовків втілюються ідеалістичні уявлення Паргема й Ґрейді про свободу, які згодом трансформуються в глибше й трагічніше розуміння її природи. Для протагоністів

свобода вже не просто незалежність і відсутність будь-яких обмежень, а рівновага між особистим вибором, відповідальністю та співіснуванням з іншими.

Тож у романах «Прикордонної трилогії» персонажі реалізують «свободу від» через супротив конформізму та суспільним умовностям, які обмежують їхні прагнення. Намагаючись вивільнитися з-під гніту іншого, вони керуються ідеалізованими уявленнями про свободу, які для Біллі, Бойда та Джона втілюються в архетипі ковбоя. У цьому контексті перетин кордону стає не лише способом реалізації їхніх прагнень, а й метафорою дорослішання – переходом від юнацького романтизму до жорстокого екзистенційного досвіду. Чинячи опір нав'язуванню чужої волі, персонажі прагнуть «свобода для», що реалізується через самостійне прийняття рішень та готовність нести за них відповідальність. Джон Ґрейді та Біллі Паргем шукають первісної свободи, яка для них символічно втілюється в образах коней чи вовків – істот, що існують поза людською мораллю та законом. Це бажання самоствердження у світі, що стрімко змінюється, нерідко закінчується розчаруванням та відчуженням.

2.2. Авторська інтерпретація мотивів індивідуальності та автентичності в романах «Старим тут не місце» і «Дорога»

Автентичність означає жити відповідно до власної сутності й переконань, а не згідно з очікуваннями та нормами, нав'язаними ззовні. Автентичність вимагає усвідомлення своєї свободи та прийняття відповідальності за свій вибір [59, с. 170]. За М. Гайдеґґером, людина здатна досягти автентичного існування завдяки вільному вибору свого буття [97, с. 277]. Тобто автентичність вимагає бути саме тим, ким людина вже є, а саме: кінцевою трансцендентністю або конкретним буттям-у-світі, та бути готовою взяти на себе відповідальність за власне кінцеве існування [207, с. 19]. Ба більше, М. Гайдеґґер зазначає, що завдяки усвідомленню скінченності життя людина може відмовитися жити відповідно до стандартів інших, що сприяє досягненню автентичного життя, у якому власні цінності є першочерговими [97, с. 354]. Ф. Ніцше й Ж.-П. Сартр теж розглядають автентичне «Я» як щось, що потрібно створити для себе через відмову від соціальних норм, які

становлять неавтентичне «Я» [195, с. 133]. Так, Ф. Ніцше наголошує на здатності людини створювати власні цінності [156, с. 61]. Натомість Ж.-П. Сартр підкреслює важливість свідомого вибору свого шляху та мети, що дозволить досягти автентичності, вирватися з буденного існування та стати по-справжньому унікальною особистістю [171, с. 534]. У романах «Старим тут не місце» і «Дорога» мотив автентичності проявляється через вільний вибір власного буття й слідування власним переконанням, прийняття скінченності життя й саморефлексію, що веде до усвідомлення власної унікальності.

Індивідуальність, яка нерозривно пов'язана з автентичним існуванням, є невід'ємною умовою для його досягнення. С. К'єркеґор зазначає, що кожна людина унікальна, проте вона не створює себе з нічого, а повинна розвинути й реалізувати своє «Я», яке наперед визначене умовами існування [119, с. 277]. Натомість Ж.-П. Сартр наголошує на відповідальності людини за власну індивідуальність [173, с. 23], оскільки не лише середовище, а й рішення та вчинки індивіда впливають на формування особистості. У романах «Старим тут не місце» й «Дорога» мотив індивідуальності розкривається через світогляд та поведінку головних героїв.

Свідомий вибір власного шляху та вірність особистісним переконанням є важливими умовами для досягнення автентичного існування. Людина може жити згідно зі своєю справжньою природою лише тоді, коли ухвалює рішення самостійно й не піддається зовнішньому тиску. Побороти конформізм та досягти автентичності прагнуть головні герої роману «Старим тут не місце». Так, наприклад, шериф Белл, який став правоохоронцем для втілення власних ідеалів, помічає, що більше зважає на думку інших, аніж дотримується власних переконань: «*You try to help the people that're payin your salary and of course you cant help but think about the kind of record you leave*» [142, с. 216]. Зовнішні обставини та суспільні очікування починають диктувати шерифу, як діяти та ким бути, що віддаляє його від автентичності. Протагоніст поступово втрачає віру в себе через неспроможність впоратися зі зростанням злочинності та корупцією в поліції: «[…] *there's peace officers along this border gettin rich off of narcotics*» [142, с. 216]. Белл усвідомлює, що моральний кодекс, якого він дотримувався все своє життя, принесений у жертву шаленому

капіталізму та культурній наркотизації, яка виникла через незаконну наркоіндустрію [160, с. 170]. Це розуміння, а також неспроможність щось змінити, спонукають Белла залишити посаду, оскільки несправедливе отримання грошей суперечить його переконанням: «*I didnt feel right takin their money*» [142, с. 296]. Через рішення слідувати власним принципам та цінностям, а не очікуванням суспільства, протагоніст не лише відновлює самоповагу, а й повертається на шлях автентичного існування.

На противагу шерифу Ллуелін Мосс відступає від власних принципів, коли привласнює гроші наркоторговців, але він свідомо обирає цей шлях. Прагнення швидко розбагатіти суперечить переконанням протагоніста про честь і моральний обов'язок та ставить під загрозу його сім'ю. Однак можливість наживи не повністю відвертає Ллуеліна від власних моральних цінностей, що проявляється в спробі принести води приреченому гангстеру. Непереборне почуття провини за привласнення чужого майна та співчуття до іншої людини позбавляють Мосса сну: «*But it wasnt the money that he woke up about*» [142, с. 23], допоки він не повертається на місце перестрілки. Через цей нерозсудливий вчинок розкривається двоїстість натури протагоніста: з одного боку, він готовий до вбивства заради виживання, а з іншого – не може відмовитися від проявів людяності, попри інстинкт самозбереження. Як зазначає П. О'Коннор, Мосс є межовою фігурою, оскільки існує як всередині, так і поза законом. Він вірний та турботливий, але водночас і бунтар, який порушує закони держави через викрадення грошей [160, с. 163]. Брудні гроші перетворюють життя протагоніста на нестерпне очікування відплати й викликають передчуття неминучої смерті: «*His whole life was sitting there in front of him. Day after day from dawn till dark until he was dead. All of it cooked down into forty pounds of paper in a satchel*» [142, с. 18]. На думку П. О'Коннора, Мосс усвідомлює, що вільний вибір, який він схопив з нестримним опортунізмом у пустелі, пропонує зіпсовану версію людської свободи, яка приносить страждання [160, с. 166]. Незалежність, яку протагоніст намагається здобути за допомогою цих папірців, виявляється ілюзорною, оскільки вона ґрунтується не на моральному виборі, а на матеріальній спокусі, що веде до руйнування. Тож хоча протагоніст

реалізує своє право на вільний вибір, проте він не готовий повною мірою взяти за нього відповідальність, що й не дозволяє йому досягти автентичного існування.

Антитезою до прагматизму Ллуеліна Мосса, чиї вчинки зумовлені бажанням наживи та боротьбою за виживання, постає метафізика Антона Чіґура, заснована на непохитній системі переконань, що підпорядковує кожну його дію суворій внутрішній логіці. У межах цієї системи, як зауважує П. О'Коннор, антагоніст постає раціоналістом і механістом, прихильником передбачуваних і програмних рішень [160, с. 153]. Він невідступно слідує своїм принципам, які важать для нього значно більше, ніж суспільна мораль чи державний закон: «*He's a peculiar man. You could even say that he has principles. Principles that transcend money or drugs or anything like that*» [142, с. 153]. Фактично Чіґур – це людина з власним кодексом честі, який не підлягає компромісу, та принципами, що здаються жорстокими та аморальними з погляду суспільства. Гроші для нього не мають суттєвого значення, про що він зазначає у розмові з Веллсом: «*You think I'm like you. That it's just greed. But I'm not like you. I live a simple life*» [142, с. 177]. Чіґур не керується корисливими мотивами, а слідує власним переконанням, які не залежать від суспільних норм чи бажань більшості. Спосіб життя антагоніста – це не традиційний аскетизм, а одержимість власноруч встановленим порядком, що виявляється через відчуженість від людських емоцій та етичних категорій добра і зла. На думку Л. Купер, Чіґур є єдиним персонажем, який живе автентично згідно зі своїм економічним баченням, незважаючи на будь-які приховані бажання волі чи зв'язки з людьми [53, с. 114]. В екзистенціалістському вимірі ця автентичність полягає в абсолютній тотожності між діями антагоніста та його внутрішньою сутністю.

Для Чіґура робота найманим убивцею – це специфічний спосіб пізнати себе та зазирнути в душу іншим, саме тому він відхиляє пропозицію Веллса відкупитися: «*It's just in the wrong currency*» [142, с. 173]. Матеріальна вигода не є для нього пріоритетом, оскільки через вбивство він насамперед реалізовує свій комплекс Бога. Попри те, що антагоніст позиціонує себе як інструмент провидіння, саме він вирішує кинути монетку, а також інтерпретує результат цієї дії. На думку М. Поттса, Антон Чіґур прагне приховати свій моральний вибір за випадковістю та

долею, які він використовує як знаряддя для легітимізації власного насильства [164, с. 42]. Така підміна суб'єктивної волі фаталізмом дозволяє вбивці зняти з себе відповідальність за скоєне, представляючи смерть жертви як результат неминучого перебігу подій, а не власного рішення. У такий спосіб, за словами С. Фрая, Чіґур доводить, що його вільний вибір убивства пом'якшений складною системою причинно-наслідкових зв'язків, яка робить індивідуальну свободу волі досить незначною [79, с. 156]. Однак ця ілюзія, яку він створює, щоб не здаватися злочинцем, а бути виконавцем вищої волі, є лише способом уникнути відповідальності за свій вибір та вчинки. Крім того, реалізація власної свободи через заперечення свободи іншого заважає Чіґур досягти справжнього автентичного існування, попри те, що він живе відповідно до власних інтересів та сутності, а не очікувань суспільства.

У постапокаліптичному світі роману «Дорога», де будь-які суспільні норми давно втратили свою силу, батько й син дотримуються своїх поглядів і цінностей. Попри насилля та жорстокість, з якими вони стикаються на своєму шляху, протагоністи намагаються слідувати своїм переконанням: «*Because we're the good guys*» [144, с. 129]. Цією фразою батько та син символічно відокремлюють себе від тих, хто опустився до канібалізму. Для протагоністів головним є залишатися людьми попри обставини. Навіть знемагаючи від голоду, вони не сходять зі свого морального шляху: «*We wouldnt ever eat anybody, would we? No. Of course not*» [144, с. 128]. Шлях, який обрали головні герої, – тернистий, однак чоловік із хлопчиком вірять у те, що суспільство ще не повністю втрачене: «*There are people and we'll find them*» [144, с. 244]. Батько підтримує це переконання в душі дитини, перетворюючи метафору «несення вогню» на життєву мету, що освітлює шлях крізь темряву та стає стимулом рухатися вперед попри труднощі. Така місія, як вважає К. Лаґуарта Буено, полягає не лише в збереженні волі до життя, а й у втіленні цього прагнення в автентичний та етичний спосіб [126, с. 90]. Це означає, що для головних героїв важливо не просто фізично вціліти, а зберегти при цьому людську гідність, не перетворившись на «поганих хлопців», якими керує лише тваринний інстинкт самозбереження.

Важливим інструментом протидії порожнечі у світі стає наратив, через який батько намагається реконструювати етичні засади минулого. На думку В. Діброви, завдяки історіям, які чоловік розповідає хлопчику та які є частиною метатексту – уявлення про світобудову, що пояснює суспільні закони, слугує основою моралі та внутрішнім орієнтиром для людини, – їхнє існування набуває сенсу та мети [5, с. 281]. Це словесне оформлення досвіду допомагає упорядкувати хаотичність та ірраціональність середовища. Попри намагання вибудувати певну систему цінностей та визначити життєву ціль, батько не може позбутися думки, що все це марно й майбутнього в них немає: «*He knew that he was placing hopes where he'd no reason to. He hoped it would be brighter where for all he knew the world grew darker daily*» [144, с. 213]. Та все ж ці сумніви, як вважає К. Волш, не заважають протагоністу залишатися для дитини джерелом моральної стійкості й зберігати віру в їхні пошуки, попри зростаючу екзистенційну усвідомленість того, що світ котиться у прірву [194, с. 263]. Тож у світі, позбавленому надії, протагоністи намагаються проживати свої життя автентично, оскільки дотримуються своїх переконань та самі творять свою долю.

Не менш важливу роль у досягненні автентичності відіграють прийняття скінченності життя і саморефлексія, оскільки вони сприяють самопізнанню та вдосконаленню індивіда. У романі «Старим тут не місце» Антон Чіґур не боїться власної смерті, що видно з його недбалого ставлення до отриманих внаслідок аварії травм: «*There was a bone stickin out under the skin on his arm and he didnt pay no more attention to it than nothin*» [142, с. 292]. Антагоніст сприймає смерть як частину природного порядку та неминучий кінець для всього живого. Його байдужість до неї сформувалася через досвід роботи найманим убивцею, оскільки він неодноразово бачив останні миті життя своїх жертв. У смерті Чіґур вбачає закономірність, яка надає сенс хаотичному світу, де людське життя позбавлене цінності. На цій різниці у сприйнятті скінченності життя Антон наголошує у розмові з Веллсом:

«*You're not outside of death.*

It doesnt mean to me what it does to you» [142, с. 177]. Антагоніст намагається переконати цього чоловіка прийняти свою долю і відкинути страх перед неминучістю фіналу: «*You should admit your situation. There would be more dignity in it. I'm trying to help you*» [142, с. 176]. Ці слова розкривають фаталістичну філософію Чіґура, згідно з якою смерть є межею, яку кожен рано чи пізно перетне, а тому боятися її не варто. Досягти свободи перед загрозою смерті можливо через постійне життя в її присутності, у чому полягає автентичне існування [62, с. 80; 154, с. 269].

Попри те, що Чіґур постає в романі безжалісним убивцею, який, за словами К. Лінкольна, уособлює волю Ніцше до смертоносної влади завдяки силі, хитрості та ноу-хау [132, с. 143], персонаж не є бездушним інструментом. Антагоніст часто веде філософські діалоги зі своїми жертвами та замислюється про природу речей і власне існування: «*Getting hurt changed me, he said. Changed my perspective. I've moved on, in a way. Some things have fallen into place that were not there before. I thought they were, but they werent. The best way I can put it is that I've sort of caught up with myself. That's not a bad thing. It was overdue*» [142, с. 173]. Ці слова вказують на бажання Чіґура, в першу чергу, зрозуміти себе, що є передумовою для досягнення автентичності. У своїх рефлексіях антагоніст схиляється до думки, що людську долю визначено наперед: «*A person's path through the world seldom changes and even more seldom will it change abruptly*» [142, с. 259], однак він також не відкидає можливості вибору: «*Every moment in your life is a turning and every one a choosing*» [142, с. 259]. Тобто людина є сукупністю виборів, які вона зробила, а їх наслідки визначають її сутність.

Подібно до Чіґура, шериф Белл ставиться до смерті не як до абстрактної неминучості, а як до буденної реальності, що зумовлено його професійною діяльністю. Протагоніст усвідомлює, що людське життя обмежено, однак, хоча смерті незнайомців не хвилюють його, Беллу тяжко змиритися зі втратою власної дочки: «*I talk to my daughter. She would be thirty now*» [142, с. 285]. Його внутрішні монологи із померлою дитиною вказують на підсвідоме неприйняття факту її смерті. Тобто попри усвідомлення скінченності буття, протагоніст все ще не може його прийняти, коли це стосується дорогих йому людей.

У своїх монологах Ед Том Белл часто вдається до саморефлексії, яка межує зі сповіддю. Він розуміє, що його досвід і знання мають свою вартість: «*If I'm wiser in the ways of the world it come at a price. Pretty good price too*» [142, с. 296]. Їхня ціна вимірюється втраченими ілюзіями та відчуттям відчуженості від світу, що стрімко змінюється. Через свої роздуми Белл намагається зрозуміти себе та проаналізувати свої вчинки: «*It's a life's work to see yourself for what you really are and even then you might be wrong. And that is somethin I dont want to be wrong about*» [142, с. 295]. Протагоніст прагне розкрити, хто він насправді та в чому полягає сенс його існування. Подібно до Антона Чіґура, Белл розуміє, що досягти автентичності можна лише через усвідомлення власної сутності. Адже розуміння того, що людина є тим, ким вона сама себе робить своїми діями [136, с. 20], становить основу автентичного існування. Хоча, як підкреслює П. Мандік, Белл і Чіґур є діаметральними протилежностями у маніхейській битві між добром і злом, вони обидва наполягають на важливості автентичного існування, яке досягається через самопізнання [154, с. 269].

Смерть для Ллуеліна Мосса не має сакрального значення, оскільки, як і шериф Белл, він є ветераном війни: «*He was a sniper in Vietnam* […]» [142, с. 293], а тому сприймає скінченність як буденну й невідворотну частину життя. Досвід перебування на межі життя і смерті притупив його страх перед нею та навчив приймати її з холоднокровністю солдата. Попри прийняття скінченності життя, Мосс прагне відтермінувати свій кінець. Однак лише після викрадення грошей протагоніст усвідомлює, що вплутався в гру, яку він не контролює: «*It had already occurred to him that he would probably never be safe again in his life and he wondered if that was something that you got used to*» [142, с. 109]. З цього моменту не лише його життя, а й життя дорогих йому людей під загрозою. Це усвідомлення руйнує ілюзію контролю та можливість втечі. У передчутті відплати Мосс роздумує над своїми діями та їх наслідками: «*You dont start over. That's what it's about. Ever step you take is forever. You cant make it go away. None of it*» [142, с. 227]. Ці роздуми допомагають протагоністу краще зрозуміти себе та взяти відповідальність за свої вчинки, що сприяє досягненню автентичності. Усвідомлення свого обов'язку не лише перед

собою, а й перед дівчиною, яку він підібрав на дорозі, спонукає Мосса прийняти власну смерть заради порятунку іншого: «[…] *when he seen the Mexican had a gun pointed at the woman's head he laid his own piece down*» [142, с. 237]. Цей останній альтруїстичний вчинок стає кульмінацією всього життя Ллуеліна, який наївно вірить, що брудні гроші дадуть йому відчуття свободи й допоможуть віднайти себе. Однак справжнє автентичне існування полягає не у втечі від своєї сутності заради ілюзорної незалежності, а у здатності прийняти скінченність життя та відповідальність за свій вибір.

У просякнутому смертю світі протагоністи роману «Дорога» давно примирилися зі скінченністю життя. Як зазначає А. Лімборська, вони не мають імен, які зв'язували б їх із минулим, та живуть одним днем у постійній боротьбі за своє виживання [8, с. 144]. Ця анонімність підкреслює універсальний, архетипний характер їхньої подорожі, де індивідуальне «Я» розчиняється в межових ситуаціях постапокаліптичного простору. Батько та син розуміють, що їхнє існування неминуче прийде до свого завершення, однак вони прагнуть відтермінувати цей день. Натомість мати хлопчика розглядає смерть як спасіння від земних страждань: «*I didnt bring myself to this. I was brought. And now I'm done*» [144, с. 56], а тому вкорочує собі віку. Батько з сином стоїчно приймають її вибір, попри бажання доєднатися до неї, вони не можуть собі дозволити залишити одне одного на самоті. У трагедії, яка оточує повсякденне життя протагоністів, криється заклик повернутися до автентичного існування, яке, на думку М. Гайдеґґера, полягає у ставленні до свого життя як до руху у напрямку смерті [97, с. 289]. Саме так сприймає своє існування батько, який давно примирився з неминучим кінцем: «*This has been a long time coming. Now it's here*» [144, с. 278]. Його не лякає власна смерть, яку він передчуває, чоловік не хоче залишати сина самого. Батько іноді згадує своє попереднє життя, аналізує вчинки, але не дозволяє собі жити минулим, оскільки це веде до існування в тіні ілюзій. Якщо немає щастя в реальному житті, чоловік не шукає забуття у снах, бо це шлях до втрати надії: «*When your dreams are of some world that never was or of some world that never will be and you are happy again then you will have given up*» [144, с. 189], а надія – це все, що в нього лишається в цьому

похмурому світі. Як зазначає С. Фрай, хороші сни свідчать про примирення з ситуацією та прийняття смерті, тоді як жахіття є вираженням інстинкту виживання [79, с. 178].

Для сина кінець власного існування теж не видається страшним тому, що він народився вже після знищення цивілізації і смерть – це єдине, що він добре знає. Хоча батько розповідає йому про минулі часи, щоб сприяти розвитку кращих рис, утім хлопчик бачить невідповідність між батьковими історіями та реальністю: «*But in the stories we're always helping people and we dont help people*» [144, с. 268]. Це відкриття змушує сина швидше подорослішати та усвідомити безглуздість виживання, хоча не позбавляє його віри в людей. Хлопчик сприймає кінець життя як можливість бути з рідними, про що свідчить спочатку його бажання приєднатися до мами: «*I wish I was with my mom*» [144, с. 55], а потім його прагнення піти разом із батьком: «*I want to be with you*» [144, с. 278]. Через прийняття смерті як невідворотної події у житті всіх живих істот, протагоніст звільняється від страху та починає глибше розуміти сенс життя, що сприяє досягненню автентичності.

У романах «Старим тут не місце» і «Дорога» екзистенціалістський мотив індивідуальності проявляється через світогляд і поведінку персонажів, які змушені самостійно визначати мету власного існування та брати відповідальність за свої дії, які часто не збігаються із моральними нормами чи очікуваннями суспільства. Проте саме через усвідомлення й прийняття своєї унікальності, яке досягається завдяки саморефлексії, провідні персонажі можуть наблизитися до автентичного існування. На формування особистості та світогляду Мосса в романі «Старим тут не місце» значною мірою вплинула війна у В'єтнамі. Вона загартувала його характер та зробила байдужим до людських смертей. Однак участь у бойових діях не позбавила його співчуття до страждань інших. На думку Г. Стембковської, Мосс, як амбівалентна постать, яка існує на перетині людського й міфологічного, часто проявляє непослідовність та непередбачуваність [11, с. 275]. Протагоніст йде на ризик, щоб принести води пораненому мафіозі: «*I'm fixin to go do somethin dumbern hell but I'm goin anyways*» [142, с. 24]. Цей нерозсудливий вчинок демонструє, що Мосс дотримується лицарського кодексу. Тобто його поведінка залежить від

внутрішнього почуття справедливості й відповідальності перед самим собою. Ллуелін, як вважає П. О'Коннор, уособлює образ традиційного ковбоя, оскільки є суворою та незалежною особистістю, яка спокійно почувається в безмежній пустелі [160, с. 163]. Однак дії протагоніста не завжди збігаються з його цінностями. Так, Мосс прирікає на смерть свою дружину через несерйозне ставлення до погрози Чігура: «*You bring me the money and I'll let her walk. Otherwise she's accountable. The same as you*» [142, с. 184]. Водночас протагоніст намагається допомогти незнайомій дівчинці-підлітку грошима, заради яких він пожертвував своїм сімейним добробутом та душевним спокоєм: «*He counted out a thousand dollars onto the formica and pushed it toward her and put the roll back in his pocket*» [142, с. 223]. Така неузгодженість між переконаннями та діями Мосса свідчить про те, що він ще не повністю пізнав себе та не визначився з метою власного існування.

Подібно до Мосса, на світогляд шерифа Белла теж вплинула війна, з якої він повернувся з почуттям провини за своє боягузтво та незаслужену нагороду: «*I was supposed to be a war hero and I lost a whole squad of men. Got decorated for it. They died and I got a medal*» [142, с. 195]. Цей досвід визначив його песимістичне бачення світу, у якому цінність людського життя вимірюється гаманцем і статусом. Ці фактори вплинули на вибір протагоністом професії та формування його особистості. Шериф Белл – це людина з загостреним почуттям справедливості, яка, однак, живе минулим, що підтверджується його словами: «*I always liked to hear about the old timers*» [142, с. 64]. Він не прагне проливати кров і понад усе цінує людське життя: «*I never had to kill nobody and I am very glad of that fact*» [142, с. 63]. Проте протагоніст не може впоратися зі зростанням злочинності й рівня жорстокості в суспільстві, а його спроби протистояти змінам виявляються марними. Як зауважує Г. Стембковська, Белл не сумнівається в загальноприйнятих нормах, не шукає виправдань, а намагається слідувати людській етиці та своїм цінностям [11, с. 275]. Однак у своїх діях шериф не завжди керується виключно обов'язком, а часто піддається інстинкту самозбереження, як-от у випадку, коли він побоявся переслідувати пікап з озброєними людьми: «*I turned off the lights and I just set there.* […] *Maybe I should of took out after it*» [142, с. 39]. У результаті Ед Том Белл

переживає екзистенційну кризу цінностей і вирішує піти у відставку, сподіваючись віднайти душевну рівновагу.

На противагу протагоністам, Чіґур уособлює інший тип особистості. Він – людина принципів, для якої життя ближніх є лише розмінною монетою. Він фаталіст, тому часто випробовує як свою долю, так і інших. Зокрема, після вбивства людини Чіґур добровільно здається до рук поліції, щоб згодом втекти: «*I let him take me into town in handcuffs. I'm not sure why I did this but I think I wanted to see if I could extricate myself by an act of will. Because I believe that one can. That such a thing is possible*» [142, с. 174-175]. У такий спосіб антагоніст підкреслює свою відмінність від інших людей та доводить собі, що він сам керує своєю долею. Відповідно до світогляду Чіґура, все, що відбувається, є прямим результатом індивідуального вибору, за який кожна людина несе повну відповідальність [66, с. 174]. Згодом Антон визнає, що цей нерозважливий вчинок був лише спробою потішити власне марнославство: «*But it was a foolish thing to do. A vain thing to do*» [142, с. 175]. Проте, за словами Р. Гіллієра, навіть усвідомлюючи свою зарозумілість, убивця отримує задоволення від того, що ставить себе над звичайними людьми й поза законом, перевіряючи, чи зможе він «актом волі» пережити своє випробування та довести, що він – нова, виняткова людська істота [101, с. 192].

Чіґур – безжалісний вбивця, який за допомогою монети вирішує долю інших. Водночас він є людиною непохитних переконань, яка слідує лише своїм правилам: «*Even if you gave him the money he'd still kill you. There's no one alive on this planet that's ever had even a cross word with him. They're all dead*» [142, с. 153]. Вбивство є частиною сутності антагоніста, оскільки саме через нього він реалізує свою філософію фаталізму. Однак, за А. Ґіббсом, той різновид фаталізму, який сповідує Антон, він помилково видає за детермінізм, використовуючи його як виправдання своїх вроджених жорстоких і соціопатичних нахилів [82, с. 72]. Як не парадоксально, але з-поміж усіх персонажів роману саме Чіґур найближче підходить до автентичності, оскільки не боїться показувати свою індивідуальність і слідує своїм цінностям всупереч суспільній думці. Проте його шлях є хибним тому, що справжнього автентичного існування можна досягти не лише через

прийняття себе та усвідомлення власного права на свободу, а завдяки повазі до свободи та індивідуальності іншого.

Індивідуальність протагоністів роману «Дорога» виявляється в їхньому світосприйнятті, сформованому на основі їхнього досвіду та переконань. На думку Г. Старк, батько втілює ідею американської винятковості, адже йому притаманні риси класичного індивідуалізму, як-от самостійність, винахідливість та незалежність. Саме ці якості чоловік виховує в хлопчику, загартовуючи його розумінням того, що не варто допомагати іншим ціною власного виживання [186, с. 81]. Батько розглядає світ як ворожий простір, де головною метою є збереження життя, що іноді змушує його вдаватися до насильства. Зокрема, він вбиває незнайомця, який зазіхає на життя дитини [144, с. 66], та застрелює лучника, який із засідки поранив його в ногу [144, с. 263]. З цим прагматичним виживанням батька, як зауважує М. Віршем, контрастує вроджена доброта хлопчика, який, попри постійне зіткнення зі смертю, відчаєм і розбещеністю, зберігає свій альтруїзм [200, с. 379]. У постапокаліптичному світі син залишається відкритим, співчутливим та намагається бути тим, хто «несе вогонь». Вогонь, за словами Дж. Кента, символізує ту життєву силу, яка горить у палкому серці, таємницю, що є іскрою самого життя й не потребує причини для існування [46, с. 188]. Водночас П. Мандік вбачає у ньому надію, добро й обіцянку духовного просвітлення [154, с. 287]. Ідею «перенесення вогню» батько прищеплює дитині як екзистенційну місію: «[…] *we're carrying the fire*» [144, с. 83], надаючи в такий спосіб їхнім мандрам та існуванню вищої мети. Л. Купер інтерпретує перенесення вогню крізь темряву як ритуальний акт надії, етичний вибір і форму миттєвої любові в темряві людської розбещеності, стихійного лиха та неминучого краху життєвих систем [53, с. 150]. Зі свого боку Б. Беннетт пов'язує цей повторюваний мотив з давньою кельтською традицією, згідно з якою вогонь сімейного вогнища ніколи не згасав, тому, коли сім'я переїжджала, її члени брали свій вогонь із собою [34, с. 2]. За цією аналогією, перенесення вогню в романі стає актом спадкоємності та збереження сімейної традиції. Отже, батько передає сину в спадок моральні цінності та етичні орієнтири втраченого суспільства, які хлопчик несе далі як надію на відродження цивілізації.

Тож персонажі романів «Старим тут не місце» та «Дорога» постають як суб'єкти з усталеними переконаннями та сформованим світоглядом, що прагнуть бути творцями своєї долі. Проте вони нерідко стають заручниками власних рішень (Мосс), фатальних обставин (батько з сином) чи системи (шериф Белл). Попри усвідомлення власної смертності та здатність до саморефлексії, персонажам роману «Старим тут не місце» не вдається досягти повноцінного автентичного життя. Хоча Чіґур і діє відповідно до своєї сутності та філософії, він зазіхає на життя й волю інших, тоді як Мосс і шериф Белл залишаються скутими сумнівами чи соціальними ролями, що заважає їм віднайти внутрішню цілісність. Натомість батько і син у книзі «Дорога» зберігають свою індивідуальність попри крах цивілізації й занепад моралі, обираючи шлях автентичного існування.

2.3 Художнє втілення екзистенціалістських мотивів абсурду та відповідальності в романі «Дорога»

Абсурд – це стан, коли людина живе в ірраціональному середовищі, а її життя не має значення поза власним існуванням [55, с. 3]. На думку А. Камю, він виникає, коли очікування індивіда стикаються з байдужістю світу [7, с. 24], тобто якщо особа не може надати сенсу своєму життю. Ж.-П. Сартр вважає, що абсурдність людського існування ґрунтується на відчутті безглуздості вибору, який з'являється, коли людина не може повністю виправдати своє рішення, оскільки відчуває вагу інших можливих варіантів [171, с. 480]. Однак навіть якщо світ безглуздий і хаотичний, а рішення не завжди обґрунтовані, людина все одно здатна надати сенсу своєму існуванню. Протагоністи роману «Дорога» дотримуються цього принципу, оскільки попри руйнацію, голод, страх і безвихідь, батько й син продовжують рухатися вперед, керуючись власними внутрішніми орієнтирами. Тож у книзі екзистенціалістський мотив абсурду розкривається через абсурдність природи, суспільства та власного існування.

Усвідомлення абсурдності світу спонукає людину взяти на себе відповідальність за своє життя та знайти мету свого існування. Екзистенціалістський мотив відповідальності виявляється у здатності індивіда

відповідати за власні рішення та вчинки. Однак, як зазначає К. Ясперс, людина відповідальна не лише за те, що робить, а й за те, що може зробити, але не робить, тобто за наслідки своєї бездіяльності [108, с. 216]. Згідно із Ж.-П. Сартром, індивід несе відповідальність як за себе, так і за інших людей [173, с. 23]. Крім того, він відповідальний за кожен свій вибір та світ, у якому живе [171, с. 556]. Екзистенціалістський мотив відповідальності у романі К. Маккарті «Дорога» проявляється через взаємодію протагоністів між собою та зі світом. У творі цей мотив набуває форм відповідальності за себе, інших та світ.

Екзистенціалістський мотив абсурду в романі «Дорога» найяскравіше розкривається в образі природи, яка після катастрофи більше не відіграє ролі годувальниці. Природа у книзі нежива, а спустошена, випалена, беззвучна, сірого кольору: «*It had stopped snowing and the cedar trees lay about in hillocks of snow and broken limbs and a few standing trunks that stood stripped and burntlooking in that graying landscape*» [144, с. 98]. Дерева, як і вся рослинність, втратили свою життєдайну силу й здаються декораціями до якогось сюрреалістичного фільму. Через атмосферу постапокаліптичного світу виявляється абсурдність природи, у якій саме життя позбавлене логіки, сенсу й надії: : «[...] *the pieced land dead and gray, the fence, the road*» [144, с. 118]. Відчуття безпорадності та ірраціональності, яке викликає цей байдужий краєвид, підсилюється наявністю попелу. Як зауважує П. О'Коннор, наполегливо прилипаючи до всього, зокрема й до повітря, він лише виявляє подальші форми елементарної матерії і не є благодатною духовною субстанцією, здатною запропонувати спасіння персонажам чи всесвіту [159, с. 120]. У художньому просторі роману попіл стає кінцевою стадією буття, яка нівелює відмінності між предметами та втілює абсолютний хаос. Разом із темрявою він стає символом екзистенційної порожнечі: «*Where all was burnt to ash before them no fires were to be had and the nights were long and dark and cold beyond anything they'd yet encountered. Cold to crack the stones. To take your life*» [144, с. 14]. Абсурдність оточення, як видно з цього уривку, посилюється жахливим холодом, який не лише фізично загрожує протагоністам, а й уособлює байдужість та відстороненість світу.

Абсурдність природи та світу в цілому поглиблюється завдяки образу темряви, яка є настільки густою і непроникною, що викликає у протагоністів первісний страх: «*The blackness he woke to on those nights was sightless and impenetrable. A blackness to hurt your ears with listening*» [144, с. 15]. Ці чорні ночі, позбавлені будь-якого світла, суперечать звичним законам природи, що ще більше загострює відчуття абсурду. Дійсність, яка скидається на моторошний сон, ніби натякає батькові з сином на неминучий кінець їхньої подорожі: «[…] *he saw for a brief moment the absolute truth of the world. The cold relentless circling of the intestate earth. Darkness implacable.* […] *The crushing black vacuum of the universe*» [144, с. 130]. Життя тут порівнюється з холодом, циклічністю й бездонною темрявою всесвіту, який глухий до страждань протагоністів. Хоча мандрівка батька з сином здається сізіфовою працею, вони продовжують іти далі: «*They went on. Treading the dead world under like rats on a wheel. The nights dead still and deader black. So cold*» [144, с. 273]. Це свідчить про їхню незламну волю та внутрішню силу, оскільки попри відчуття безнадійності такої подорожі протагоністи знаходять причини не здаватися. Чоловік та хлопчик не втрачають надії на краще життя, навіть коли воно видається маревом, недосяжною мрією у світі, позбавленому логіки та сенсу, де навіть сніг утратив свою природну чистоту: «*A single gray flake sifting down. He caught it in his hand and watched it expire there like the last host of Christendom*» [144, с. 16]. Водночас порівняння танення сірої сніжинки зі зникненням християнського світу натякає на занепад моралі й традиційних цінностей, які швидко спотворюються, а то й зовсім зникають у нових умовах.

Зі знищенням природи занепадає й суспільство, оскільки в боротьбі за виживання люди більше не дотримуються традиційних уявлень про закон і мораль. Як підкреслює А. Сіані, для них немає іншої правди, крім можливості цілковитого знищення самих себе та байдужості світу до них [181, с. 210]. Абсурдність суспільства виявляється в нездатності людей згуртуватися заради подолання наслідків катастрофи; натомість вони впадають у відчай і безцільно прямують до загибелі: «*In those first years the roads were peopled with refugees shrouded up in their clothing.* […] *Creedless shells of men tottering down the causeways like migrants in a*

feverland. The frailty of everything revealed at last» [144, с. 28]. Ця крихкість людської цивілізації, що ґрунтувалася на гедонізмі й культурі надмірного споживання, зрештою стає очевидною, на чому наголошує К. Маккарті. Атрибути комфорту й навіть гроші, що колись мали вагу, тепер безладно розкидані повсюди: «*Coins everywhere in the ash*» [144, с. 23]. Вони втратили будь-яку значущість в ірраціональному світі, де основою буття стало задоволення базових потреб, необхідних для виживання. У такому середовищі усі людські взаємини, за винятком зв'язку батька й сина, як зауважує Дж. Карадек, стають суто прагматичними й керуються лише вигодою, де єдиною валютою для розбійницьких банд та культів постає людська плоть [47, с. 72]. У цій детермінованій виживанням повсякденності спогади про колишнє життя стають надлишковими і поступово стираються з пам'яті тих, хто приречений на нескінченну боротьбу за існування: «*The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true.* […] *The sacred idiom shorn of its referents and so of its reality*» [144, с. 88-89]. Як видно з цього уривку, руйнування зазнає не лише матеріальний світ, а й мова, яка, як засіб опису дійсності, втрачає свою функціональність. А. Ґіббс зауважує, що спочатку зникають назви предметів, а потім і самих ідей, що виразно свідчить про те, що в ворожому середовищі присмерку антропоцену, зображеному в романі, людству залишився хіба що трагічний сізіфів вибір між самогубством і продовженням жалюгідного існування [82, с. 69].

Після катастрофи суспільство перестає виконувати свою функцію і замість безпечного середовища, яке керується законом, стає джерелом страху та насильства: «*By then all stores of food had given out and murder was everywhere upon the land. The world soon to be largely populated by men who would eat your children in front of your eyes and the cities themselves held by cores of blackened looters* […]» [144, с. 181]. Бажання вижити підштовхує людей до вбивства не лише як форми самозахисту, а й як способу втамувати голод. Постійна нестача й безперервні пошуки їжі перетворюють будь-яке доступне джерело харчування на об'єкт

недосяжної цінності – швидкоплинний, рідкісний ресурс, за який люди б'ються і вбивають [153, с. 268]. Усі ці фактори вказують на хаотичний та абсурдний характер суспільства, у якому інстинкт самозбереження спонукає людей до канібалізму. Цей акт самознищення людства є джерелом абсурду в світі, у якому індивід може втратити не лише життя, а й людську подобу. Свідченням цього слугує епізод, де протагоністи знаходять комору, у якій людей утримують як харч: «*Huddled against the back wall were naked people, male and female, all trying to hide, shielding their faces with their hands. On the mattress lay a man with his legs gone to the hip and the stumps of them blackened and burnt*» [144, с. 110]. Ці знедолені істоти втратили будь-яке бажання боротися і жити та покірно чекають на свою долю. Як підкреслюють А. Мозолевська та О. Поліщук, саме існування цих голих і безголосих, дегуманізованих та перетворених на шматки м'яса створінь обернено на ніщо [153, с. 267]. Однак вони не хочуть, щоб хтось був свідком їхнього приниження, а тому закривають обличчя руками. У такий спосіб ці люди намагаються відгородитися від світу, який став для них джерелом нестерпного болю, страху і безнадії.

Відсутність імен у романі є ще одним елементом, який підсилює враження абсурдності суспільства. Завдяки цьому прийому нівелюються індивідуальність та особистісна ідентичність, що призводить до втрати відчуття приналежності до людської спільноти. Людина ніби перестає існувати як окрема істота та стає будь-ким і водночас ніким, як зазначає один із персонажів роману: «*I dont want anybody talking about me. To say where I was or what I said when I was there. I mean, you could talk about me maybe. But nobody could say that it was me. I could be anybody*» [144, с. 171]. Таке знеособлення індивіда є наслідком краху соціальних структур, оскільки в новому світі ім'я та минуле не мають значення, а важливе лише виживання. Так, позбавлені імен, батько і син стають узагальненим образом сімейного зв'язку, оскільки їхня анонімність надає універсальності їхньому досвіду.

Ірраціональність світу, що оточує протагоністів, спонукає їх до роздумів про абсурдність власного існування. Проте, попри щоденні труднощі, насильство та відсутність очевидного сенсу в їхньому житті, вони не поспішають помирати:

«*Nobody wants to be here and nobody wants to leave*» [144, с. 169]. Це парадоксальне небажання покидати знищений світ свідчить про те, що персонажі підсвідомо плекають надію на майбутнє або ж тримаються за саму можливість бути. Як зауважує М. Керен, стоїчна стійкість та витримка батька й сина стають літературною репрезентацією їхнього бунту проти абсурду [118, с. 237]. Цей акт волі перетворює їхнє життя з простого виживання на утвердження власної позиції та ідеалів.

На противагу стоїцизму батька, жіночий образ втілює нігілістичну реакцію на катастрофу. Наростаюче почуття безнадії й страху зрештою змушує матір розчаруватися у можливості вижити: «*We're not survivors. We're the walking dead in a horror film*» [144, с. 55]. Цими словами жінка підкреслює всю абсурдність і водночас жахливість ситуації, у якій вони опинилися. Світ для неї, як і життя, втрачає свою привабливість, а власне існування видається настільки нестерпним, що вона вкорочує собі віку. Самогубство стає її відповіддю на абсурдність буття, а це, як підкреслює А. Камю, є визнанням нестачі глибшого сенсу життя, безглуздості дійсності й марності страждань [7, с. 6]. Як і мати, батько теж гостро відчуває ірраціональність такого існування, яке ґрунтується на примарній надії знайти прихисток від вбивств і насильства: «*Even now some part of him wished they'd never found this refuge. Some part of him always wished it to be over*» [144, с. 154]. Постійна боротьба за виживання виснажує чоловіка, а життя часом видається порожнім: «[…] *he thought about his life but there was no life to think about* […]» [144, с. 237]. Попри це, батько хоче, щоб їхнє з хлопчиком життя зберігало хоч краплю нормальності, тому він приділяє увагу навіть таким буденним речам, як особиста гігієна. Хоча, як підкреслює М. Фледдерйоганн, такі дії видаються недоречними наприкінці світу, але саме ці повторювані ритуали надають певного значення життю, оскільки допомагають протагоністам зануритися в специфіку конкретного середовища, що допомагає їм зберегти перспективу, яка виходить за межі страждань [72, с. 50]. Водночас завдяки ідеї про перенесення вогню батькові вдається дати хлопчику чітку життєву мету: «*You have to carry the fire*» [144, с. 278]. Цей внутрішній вогонь, що втілює традиції і мораль знищеної цивілізації, є для

протагоністів тим світлом надії, яке не дозволяє їм збитися зі шляху людяності й добра.

Екзистенціалістський мотив відповідальності за власне існування у романі «Дорога» розкривається через здатність відповідати за власні рішення, вчинки й життя в цілому. У спустошеному катастрофою світі батько не чекає допомоги ззовні, не покладається на вищі сили, а бере на себе відповідальність за власне життя. Тож коли насувається холод, він вирішує іти з сином на південь: «*They bore on south in the days and weeks to follow. Solitary and dogged*» [144, с. 14]. Попри численні перешкоди, чоловік не відступає від обраного шляху, а докладає всіх зусиль, щоб вижити. Показовим є епізод, де протагоніст пливе крізь крижану воду до покинутого корабля по провіант та необхідні речі: «*He swam the length of the steel hull and turned, treading water, gasping with the cold*» [144, с. 223]. Ні холод, ні небезпека не зупиняють його, оскільки він розуміє, що без їжі вони з сином приречені. Навіть у моменти складного морального вибору чоловік не намагається уникнути тягаря відповідальності. Зокрема, це простежується у сцені з крадієм, який забирає їхні речі на узбережжі. Батько карає його, позбавляючи одягу, проте згодом під впливом благань сина погоджується повернути його, визнаючи власну надмірну жорстокість: «*They stopped and stood with their hands cupped to their mouths, hallooing mindlessly into the waste. Finally he piled the man's shoes and clothes in the road*» [144, с. 260]. Хоча заради виживання протагоніст змушений іноді вдаватися до крайнощів, він готовий визнавати свої помилки та відповідати за них.

На противагу батькові, відповідальність матері за своє існування проявляється не у виборі виживання, а у виборі смерті: «*As for me my only hope is for eternal nothingness and I hope it with all my heart*» [144, с. 57]. Це рішення стає її відповіддю на беззмістовне життя у постійному страху перед насильством. На думку Т. Карлсона, мати настільки приголомшена горем, що втрачає будь-яку надію на майбутнє та мету існування, ніби для неї більше не існує часу та можливостей [48, с. 56]. Утративши жагу до життя, жінка не чекає на порятунок, а вбачає єдиний вихід у власній непохитній рішучості. Її самогубство – це не вияв слабкості чи безвідповідальності, а глибоко обдумана дія людини, яка втратила сенс існування.

Відхід матері залишає в душі хлопчика глибоку рану, але лише після смерті батька дитина повною мірою усвідомлює свою відповідальність за власне існування: «*He slept close to his father that night and held him but when he woke in the morning his father was cold and stiff. He sat there a long time weeping and then he got up and walked out through the woods to the road*» [144, с. 281]. Відтепер син змушений самостійно ухвалювати рішення та продовжувати шлях.

Відповідальність за інших найяскравіше показана на прикладі стосунків батька й сина. Після того матір залишає їх, чоловік стає єдиною опорою й прикладом для дитини. Батько розуміє, що, як дорослий, відповідає за виживання сина, який ще не має достатньо знань і навичок, щоб самостійно подбати про себе. Чоловік ухвалює рішення щодо забезпечення їжею та прихистком, а також турбується про їхню безпеку. Він готовий вбивати тих, хто посягає на життя хлопчика: «*My job is to take care of you. I was appointed to do that by God. I will kill anyone who touches you*» [144, с. 77], підкреслюючи цим свою відповідальність за його існування. Однак, як зауважує А. Ноубл, саме призначення чоловіка піклуватися про хлопчика породжує абсурдну надію на збереження життя дитини в очевидно безнадійному світі [158, с. 97]. Крім забезпечення добробуту сина батько також докладає всіх зусиль, щоб захистити хлопчика від його страхів, які посилюються з настанням темряви: «[…] *the man sat with his arms around the boy trying to warm him. Wrapped in the blankets, watching the nameless dark come to enshroud them*» [144, с. 9]. Ця пітьма символізує порожнечу й беззмістовність світу, який своєю німотою та ворожістю знищує не лише тіла, а й душі. У такому непривітному середовищі батько рішуче налаштований бути зі своєю дитиною до кінця: «*Hold him close. Last day of the earth*» [144, с. 250]. Попри перешкоди та випробування, біль та страждання, чоловік тримається за життя заради сина, який є сенсом його існування: «*All things of grace and beauty such that one holds them to one's heart have a common provenance in pain. Their birth in grief and ashes. So, he whispered to the sleeping boy. I have you*» [144 с. 54]. Ці слова підкреслюють глибину любові батька до своєї дитини, а також тривогу, яку чоловік відчуває через те, що прирікає свого сина на життя в постапокаліптичному світі.

Батько несе відповідальність не лише за життя та добробут дитини, а й за формування його світогляду. За словами М. Віршема, він робить усе можливе, щоб дати своєму сину бодай якусь подобу освіти, навчити його виживати і, що не менш важливо, прищепити йому моральні цінності, попри хитку позицію етики, повсюдне насильство та ентропійний занепад [200, с. 376]. З цією метою чоловік розповідає хлопчику історії: «[…] *he told the boy stories. Old stories of courage and justice as he remembered them* […]» [144, с. 41], які стають інструментом морального зростання дитини в аморальному світі. У такий спосіб, зауважує К. Джерґенсон, чоловік виступає своєрідним провідником, оскільки намагається вибудувати нову систему цінностей із символічних фрагментів старої системи та передати її сину [110, с. 124-125]. Завдяки батьку хлопчик стає носієм вогню, тобто таких позитивних якостей як милосердя, співчуття, людяність, які він повинен зберегти й передати далі. Для чоловіка дитина є втіленням божественності та гарантією на світле майбутнє: «*He knew only that the child was his warrant. He said: If he is not the word of God God never spoke*» [144, с. 5], оскільки син володіє тими рисами, які необхідні для відновлення суспільства. Як стверджує А. Ноубл, через свою невинність, доброту та молодість існування хлопчика видається несумісним зі світом, у якому він живе, і тому він стає для батька свідченням божественної присутності та доброти [158, с. 97]. Чоловік беззастережно вірить в особливу місію сина – бути моральним орієнтиром у спустошеному світі.

Відповідальність за світ – це розуміння того, що дії людини впливають не лише на її життя, а й на довкілля. У романі «Дорога», як вважає Л. Купер, батько, який є продуктом індустріалізму та його катастрофічної екологічної політики, у своїй подорожі через антиутопічну пустку починає усвідомлювати руйнівні наслідки використання екосистем [53, с. 136]. Чоловік відчуває, що вони з сином певною мірою відповідають за збереження людства. Це виявляється в їхній місії «несення вогню» та в намаганні залишатися «хорошими хлопцями»: «*We’re still the good guys*» [144, с. 77]. У такий спосіб протагоністи зберігають надію на відродження суспільства на засадах добра, взаємодопомоги та гармонії з природою для запобігання подібним катастрофам.

Роман «Дорога» загалом є закликом до читачів відповідально ставитися до світу, в якому вони живуть. Хоча письменник прямо не називає причини катастрофи, він натякає на людські дії: «*The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions*» [144, с. 52]. З цього уривку можна припустити, що апокаліпсис настає внаслідок ядерного вибуху. Ця подія спричиняє численні смерті й спустошення природи: «*The land was gullied and eroded and barren. The bones of dead creatures sprawled in the washes. Middens of anonymous trash*» [144, с. 177]. Невблаганна похмурість безжиттєвого ландшафту посилює відчуття безпорадності перед байдужістю всесвіту. Ціла екосистема страждає від частих лісових пожеж і посухи та потерпає від дощів з попелу [104, с. 73]. Людство опиняється на межі зникнення, оскільки все живе поступово вимирає: «*A dead swamp. Dead trees standing out of the gray water trailing gray and relic hagmoss*» [144, с. 274]. Зображення занепаду довкілля створює ефект тривоги та крихкості життя, що спонукає читачів задуматися про наслідки своїх дій для планети. Тож знищена природа та деградація людських стосунків стають відображенням безвідповідального ставлення людини до довкілля та цінностей.

Отже, абсурд у романі «Дорога» виявляється в абсурдності природи, яка перетворилася на безжиттєву пустку; суспільства, що деградувало до канібалізму й анархії; та власного існування, яке у спустошеному світі видається марним і позбавленим мети. Однак батько і син чинять спротив цій безглуздості через усвідомлену відповідальність. Це знаходить своє вираження не лише в турботі про фізичне виживання одне одного чи у прийнятті відповідальності за власні рішення, а й у зростаючому почутті обов'язку перед світом, що полягає у збереженні етичних цінностей у дегуманізованому просторі та втілюється в метафорі «несення вогню».

Висновки до розділу 2

Кормак Маккарті належить до когорти письменників, чиї твори, завдяки своїй філософській глибині, спонукають читачів до переосмислення власних цінностей і привертають увагу до нагальних суспільних проблем. Аксіологічна спрямованість

романів письменника й зосередженість на екзистенційних питаннях дозволяє виокремити такі екзистенціалістські мотиви: свободи, автентичності, індивідуальності, абсурду й відповідальності. Аналіз цих мотивів у романах К. Маккарті дає змогу простежити внутрішні трансформації персонажів у зіткненні з межовими ситуаціями, а також виявити авторське бачення сенсу людського буття.

У романах «Прикордонної трилогії» мотив свободи реалізується у двох формах: «свободи від», яка виражається через спротив конформізму, тиску суспільства чи іншої людини та втілюється в архетипі ковбоя; і «свободи для», яка реалізується через вільний вибір та самоствердження, а також знаходить вираження в зооморфних образах коней та вовків. У романах перетин кордону стає способом уникнути конформізму й утисків з боку суспільства, водночас символізуючи процес дорослішання та ініціації. Однак такий крок дарує лише ілюзію свободи, яка швидко руйнується через ідеалізоване та викривлене сприйняття чужої культури. Для протагоністів мексиканці постають як Інші, чий світогляд – подекуди традиційний та фаталістичний – стає бар'єром для реалізації їхніх наївних прагнень. Це добре ілюструє приклад Джона Ґрейді з першої книги «Коні, коні…», чиї романтизовані уявлення про Мексику розбиваються об сувору реальність, що зрештою призводить до його ув'язнення. Опір тиску з боку іншого та суспільства особливо виразно простежується в контексті жіночих образів, оскільки свобода мексиканської жінки постійно обмежується як сім'єю, так і державою. Водночас воля, втілена в архетипі ковбоя, що передбачає життя поза суспільством відповідно до власних принципів, стає для протагоністів недосяжною мрією через анахронічність такого способу життя в умовах модернізації.

У той час як «свобода від» зумовлена зовнішніми обставинами, «свобода для» ґрунтується на внутрішніх переконаннях. Свобода вибору реалізується в романах через самостійне ухвалення протагоністами рішень, які часто призводять до непередбачуваних наслідків; натомість самоствердження стає процесом становлення власної волі всупереч обставинам. Яскравим прикладом є спроба Біллі Паргема врятувати вовчицю у другій книзі «Перехід», що завершується її загибеллю. Воля, яка втілена в образах коней та вовків, є ідеалізованим прагненням

Джона і Біллі до безумовної свободи. Та справжнє розуміння свободи як здатності нести відповідальність за власні рішення й вчинки та поважати волю іншого, приходить до протагоністів лише в останній книзі «Міста рівнини».

Екзистенціалістський мотив автентичності в романах «Старим тут не місце» і «Дорога» розкривається завдяки вільному вибору буття та слідуванню своїм переконанням, прийняттю скінченності життя та саморефлексії. Протагоністи обох романів намагаються йти своїм шляхом і дотримуватися власних принципів, однак лише батькові та сину з твору «Дорога» вдається не зійти з обраної дороги. У той час як Мосс та шериф Белл із книги «Старим тут не місце» часто опиняються на роздоріжжі та піддаються суспільному впливу, тільки Чіґур не відступає від своїх ідеалів. Щодо саморефлексії, то персонажі обох романів роздумують над власними діями, що сприяє їхньому духовному зростанню та, зрештою, призводить до прийняття власної смертності. Пов'язаний з мотивом автентичності, мотив індивідуальності втілюється у світогляді та поведінці персонажів. Так, світосприйняття Мосса та шерифа Белла у творі «Старим тут не місце» формувалося під впливом війн, які зробили їх холоднокровними і несприйнятливими до чужих страждань, що й визначило логіку їхніх вчинків. Натомість поведінка Чіґура є результатом його фаталістичної філософії й комплексу Бога. А світогляд протагоністів роману «Дорога», джерелом якого виступає різний досвід – доапокаліптичний у батька та постапокаліптичний у сина, – зумовлює їхню поведінку, а саме: насильство заради виживання у чоловіка й альтруїзм хлопчика.

У романі «Дорога» екзистенціалістський мотив абсурду розкривається через абсурдність природи, суспільства й власного існування. Абсурдність природи втілена в постапокаліптичному пейзажі, який своєю сірістю, попелом і нічною темрявою заперечує саме життя, і все ж такий світ залишається прихистком для решток людства. Абсурдність суспільства зумовлена крахом цивілізації, оскільки люди перетворюються на здобич для собі подібних. Таке середовище спонукає протагоністів до усвідомлення абсурдності власного існування, яке втрачає сенс і будь-яку мету в позбавленому перспектив світі.

Мотив відповідальності в романі «Дорога» набуває форм відповідальності за себе, за інших та за світ. Відповідальність за своє існування полягає у здатності самостійно обирати свій шлях і приймати наслідки такого вибору; ілюстрацією цього є самогубство матері. А відповідальність за інших ґрунтується на розумінні залежності іншої людини від тебе й твоїх рішень, що простежується в турботі батька про сина. Відповідальність за світ має ретроспективний характер: вона усвідомлюється через масштаб катастрофи та втілюється в образі постапокаліптичної пустки – наочного результату людської безвідповідальності. Отже, аналіз цих екзистенціалістських мотивів дозволяє глибше осягнути філософську глибину та етичну проблематику авторського доробку Кормака Маккарті.

РОЗДІЛ 3
КОМПЛЕКС ТАНАТОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ У РОМАНІСТИЦІ КОРМАКА МАККАРТІ

3.1. Смерть як наскрізний екзистенціалістський метамотив творчості письменника

Екзистенціалістський мотив смерті є метамотивом у творчості Кормака Маккарті. У його романах вона постає як невіддільна частина людського існування, що часто є наслідком не біологічних чинників, а жорстоких сутичок, воєн, революцій, природних катастроф. Письменник натуралістично й детально зображує ці сцени, акцентуючи на насильстві, яке пронизує соціум і призводить до безлічі трагічних і передчасних втрат. Смерть виступає метамотивом, оскільки є фундаментальним принципом, через який автор інтерпретує реальність і структурує свій художній всесвіт. Для втілення цього феномену К. Маккарті використовує різноманіття стилістичних засобів, зокрема метафори, символи, алегорії та експресивні візуальні образи, що увиразнюють невідворотність кінця та тлінність існування. У творчості письменника можна виокремити такі складники метамотиву смерті: кров та кістки, сон, фізична смерть (природна чи насильницька), моральна смерть, загибель природи та зникнення традицій.

Кров та кістки є водночас маркерами життя і смерті, оскільки вони не лише забезпечують фізіологічне існування, а й слугують наочним свідченням смертності, підкреслюючи здатність плоті до розпаду. Кістки – це чи не єдина частина людського організму, здатна зберігатися протягом тривалого часу. Саме вони дозволяють зазирнути в глибину епох та усвідомити швидкоплинність життя. Кістки можуть багато чого розповісти як про самого власника, так і про обставини його загибелі, як, наприклад, у романі «Дорога»: «*he found the bones and the skin piled together with rocks over them. A pool of guts.* […] *They looked to have been boiled»* [144, с. 71]. Ці людські останки підкреслюють жорстокість суспільства та свідчать про незворотні трансформації, яких зазнала людська свідомість у боротьбі за виживання. Рештки живих істот також вказують на природний порядок у світі.

Наприклад, у першому романі трилогії «Коні, коні…» кістки тварин підкреслюють неминучу тлінність усіх живих істот, яка може настати будь-коли з різних причин: «[…] *in the draws were cattle dead from an old drought, just the bones of them cloven about with the hard dry blackened hide*» [140, с. 52]. Рештки худоби для людини символізують переважно лише природні цикли, тоді як людські кістки, особливо родичів, викликають глибокі емоційні переживання. У другій книзі «Перехід» останки рідних Біллі нагадують про його зв'язок з ними та про невідворотність смерті, яка не зважає на вік: «*In the country they'd quit lay the bones of a sister and the bones of his maternal grandmother*» [143, с. 3]. Особливого, сакрального значення для головного героя набувають кістки брата, оскільки втілюють невиконану обіцянку повернути його додому. Саме тому принаймні останки Бойда Біллі забирає на батьківщину: «*he gathered the bones in his arms* […]» [143, с. 409].

Кістки є фундаментом людського тіла, забезпечуючи його опору й захист, тому вони разом із плоттю й кров'ю символізують життя. Це виразно простежується в описі Магдалени в останньому романі трилогії «Міста рівнини»: «*The flesh and bone living under the cloth of her dress*» [141, с. 139]. Водночас кістки вказують на обмеженість і крихкість тіла, яке з кожним днем наближається до неминучого кінця. Саме таку вразливість плоті можна простежити в романі «Старим тут не місце». Після автокатастрофи антагоніст усвідомлює фізичну обмеженість свого організму, проте ігнорує її: «*There was a bone stickin out under the skin on his arm and he didnt pay no more attention to it than nothin*» [142, с. 292]. Для Чіґура ні його власне життя, ні життя інших не мають значної цінності, оскільки в грі, яку він веде, він готовий як убивати, так і бути вбитим. У романах К. Маккарті зображення кісток підсилює реалізм оповіді, нагадуючи про делікатну природу людського тіла та його тлінність.

Кров символізує саме життя, доки вона вільно пульсує в жилах, але водночас з легкістю може стати провісником смерті, щойно залишає межі тіла. У романі «Дорога» цією фатальною ознакою близького кінця батька стає його кривавий кашель: «*He coughed all the time and the boy watched him spitting blood*» [144, с. 273]. Кров тут свідчить про незворотний вплив хвороби, що веде до повільного згасання.

Проте не лише недуга може бути причиною крововтрати, а й поранення: «*The man fell back instantly and lay with blood bubbling from the hole in his forehead*» [144, с. 66]. У цьому епізоді витік крові призводить до миттєвої загибелі нападника, що стається внаслідок захисних дій батька. Подібним чином у книзі «Старим тут не місце» насильство Чіґура спричиняє смерть випадкового водія: «*The man slid soundlessly to the ground, a round hole in his forehead from which the blood bubbled and ran down into his eyes carrying with it his slowly uncoupling world visible to see*» [142, с. 7]. В обох випадках кров символізує цілий світ, який просочується крізь пальці, залишаючи замість особистості, сповненої планів і мрій, лише бездиханне тіло.

Кров може бути не лише провісницею близької смерті чи втіленням життєвої сили, яку високо цінує Джон Ґрейді, головний герой першого роману трилогії «Коні, коні…»: «*What he loved in horses was what he loved in men, the blood and the heat of the blood that ran them*» [140, с. 6], а також маркером ідентичності та спадщини. Так, після переливання крові: «*They put Mexican blood in me*» [140, с. 210] друг Джона, Роулінз, починає побоюватися за свою національну ідентичність, адже не хоче бути пов’язаним із мексиканським народом, попри прагнення працювати в їхній країні. Для нього кров набуває сакрального значення, стаючи критерієм поділу людей на «своїх» і «чужих». Однак кров за своєю природою є лише біологічною рідиною, яка забезпечує життя та є однаковою для всіх, на чому наголошує Ґрейді: «*Hell, it dont mean nothin. Blood’s blood*» [140, с. 211]. Саме люди наділяють її додатковими сенсами, перетворюючи фізіологічну субстанцію на соціокультурний міф.

За словами П. Мандік, у романах К. Маккарті кров означає не лише насильство, страждання та кровопролиття, а й священний, життєствердний зв’язок між усім живим [154, с. 103]. У тварин, як і у людей, ця червона рідина забезпечує однакову функцію – підтримання життя – і може мати такий самий колір і смак, у чому переконався Біллі у другому творі «Перехід», скуштувавши кров вовчиці: «*the blood which tasted no different than his own*» [143, с. 129]. Цей вчинок став першим кроком хлопця на шляху до усвідомлення смертності всіх живих істот і поштовхом до перевірки вразливості власного тіла: «*he made a cut in the heel of his hand with his*

knife and watched the slow blood dropping on the stone» [143, с. 133]. Завдяки порізу Біллі впевнюється, що кров є джерелом його існування, а тіло – лише крихкою оболонкою, яку дуже легко пошкодити. Подібно до цього, у третій книзі «Міста рівнини» Джон Ґрейді гостро усвідомлює свою смертність і близьку кончину, спостерігаючи, як разом із кров'ю повільно витікає його життя: «[…] *in that alien land where he lay in his blood*» [141, с. 258]. Протагоніст розуміє, що залишить цей світ, так і не досягнувши відчуття ідентичності та приналежності. Відтак кров стає амбівалентним символом: водночас джерелом життя та причиною смерті.

Ще один елемент метамотиву смерті – сон – завдяки переплетінню вигадки й реальності дає змогу людині отримати як позитивний, так і негативний досвід. Уві сні індивід може не лише зустрітися з померлими, а й навіть пережити власну смерть. У романах К. Маккарті сни мають глибокий підтекст та іноді набувають пророчого змісту. Вони дозволяють зазирнути в підсвідомість головних героїв та краще зрозуміти їхні бажання, переживання й страхи. У першому романі трилогії «Коні, коні…» сон Алехандри про смерть Джона не лише є безсумнівним проявом її страху, а й пророцтвом щодо його майбутнього: «*I saw you in a dream. I saw you dead in a dream* […] *They carried you through the streets of a city I'd never seen. It was dawn. The children were praying. Lloraba tu madre. Con más razón tu puta*» [140, с. 252]. Оніричний образ смерті Ґрейді має як метафоричне значення, оскільки означає кінець їхніх стосунків і рішучість Алехандри забути коханого, так і прямо провіщає загибель Джона через повію у фінальній частині трилогії «Міста рівнини». Сон Бойда у другій книзі «Перехід» також має пророчий характер, вказуючи на знищення його родини: «*There was this big fire out on the dry lake.* […] *These people were burnin. The lake was on fire and they was burnin up.* […] *I had the same dream twice*» [143, с. 37]. Образ озера, що палає, символізує руйнування дому й загибель близьких, що підкреслює взаємозв'язок між сном і реальністю. У романі «Дорога» сон батька втілює їхній шлях і боротьбу в жорстокому світі, де син постає єдиним променем надії на краще майбутнє: «*In the dream from which he'd wakened he had wandered in a cave where the child led him by the hand. Their light playing over the wet flowstone walls. Like pilgrims in a fable swallowed up and lost among the inward*

parts of some granitic beast. It [the creature] *swung its head from side to side and then gave out a low moan and turned and lurched away and loped soundlessly into the dark*» [144, с. 3-4]. Печера тут уособлює зруйновану цивілізацію, тоді як хлопчик є світлом, яке спрямовує батька та утримує від самогубства. Образ чудовиська втілює труднощі та жорстокість, з якими вони стикаються, проте які все-таки не можуть поглинути хлопця та його віру в людей: «*There are other good guys*» [144, с. 184].

Сон як сполучна ланка між світом живих і мертвих дає змогу побачити тих, хто давно відійшов у вічність. Як зауважує Е. Арнольд, оніричні відвідини померлих сягають корінням ще давньогрецької міфології та стають наскрізним тропом у «Прикордонній трилогії», у якій мертві ніколи не перебувають далеко від живих, чи то історично, як у спогадах про мексиканську революцію, чи особисто [19, с. 54]. Античне уявлення про сни як реальні візити духів адаптується у К. Маккарті до мексиканського світосприйняття з його традиційно розмитою межею між двома світами. Сон перестає бути лише ілюзією, перетворюючись на простір зустрічі з привидами минулого, що продовжують визначати долі живих. Зокрема, перебуваючи далеко від батьківщини, Біллі уві сні зустрічає свого батька й дізнається про його загибель: «[…] *in the dream his father was afoot and lost in the desert. In the dying light of that day he could see his father's eyes. His father stood looking toward the west where the sun had gone and where the wind was rising out of the darkness*» [143, с. 115]. Погляд чоловіка, звернений до заходу, є метафорою закінчення життя і переходу в інший світ – світ темряви й небуття. До інших стародавніх ознак та символів смерті також зараховують образи заблуканої людини, сонця, що заходить, західної сторони світу та темряви, що насувається [154, с. 137]. Подібно до Біллі, у книзі «Старим тут не місце» шериф також бачить сон про свого покійного батька: «*And in the dream I knew that he was goin on ahead and that he was fixin to make a fire somewhere out there in all that dark and all that cold and I knew that whenever I got there he would be there. And then I woke up*» [142, с. 309]. Багаття, яке чоловік запалює, символізує кінець життєвого шляху шерифа, а також є своєрідним дороговказом, який батько готує, щоб душі сина було легше потрапити до іншого світу. Як зауважує П. Мандік, батько Белла стає провідником,

який обіцяє освітити шлях своєї дитини в його духовній подорожі через символічну темряву земного світу [154, с. 283].

Сновидіння також можуть мати пророчий характер, наприклад, Біллі у другому романі «Перехід» бачить уві сні загибель Ґрейді, яка станеться лише в останній книзі трилогії: «*They knelt in the rain in a darkened city and he held his dying brother in his arms but he could not see his face and he could not say his name*» [143, с. 334-335]. На те, що йдеться саме про Джона, вказує той факт, що протагоніст не впізнає обличчя померлого і не знає його імені, оскільки хлопці познайомляться лише у третій частині. Крім того, тільки до Ґрейді Біллі згодом ставитиметься як до названого брата. Такий зв'язок між романами пояснюється тим, що книга «Міста рівнини» була написана раніше у формі сценарію. Подібне передчуття знову з'явиться у Паргема в завершальній частині трилогії, коли вбита Магдалена намагатиметься через сновидіння попередити його про поранення Джона: «[…] *he had a dream in which the dead girl came to him hiding her throat with her hand. She was covered in blood and she tried to speak but she could not*» [141, с. 259]. Моторошний вигляд дівчини вказує не лише на насильницьку смерть, якої вона сама зазнала, а й стає оніричним провісником неминучої катастрофи. На трагічний фінал натякає й назва роману – «Міста рівнини», яка є прямою алюзією на біблійні Содом та Гоморру. Їхню долю письменник проєктує на Ель-Пасо та Хуарес, перетворюючи ці прикордонні міста на символи морального занепаду, де людське життя знецінюється, а загибель персонажів стає лише питанням часу.

Атмосфера приреченості закладена в топоніміці роману, корелює з підсвідомими страхами протагоністів, матеріалізуючись у фаталістичних візіях. Зокрема, задовго до загибелі Магдалени Ґрейді бачить сон про неї, який символічно пророкує її смерть у молодому віці: «*At the center of all a young girl in a white gauze dress who lay upon a pallet-board like a sacrificial virgin. Arranged about her are artificial flowers that appear in their varied pale and pastel colors to be faded from the sun. As if perhaps replevined from some desert grave*» [141, с. 104]. Біла сукня у поєднанні зі штучними квітами відсилає до традиційного поховального обряду для неодружених дівчат. Тоді як дошка, на якій вона лежить, є символічним втіленням

столу з моргу, на якому Джон уперше бачить Магдалену після її смерті. Саме порівняння дівчини з дівою підкреслює її духовну чистоту. Хоча вона носить ім'я біблійної Магдалени, як зазначає П. Мандік, воно вказує не на грішницю, що кається, – бо вона не винна, адже це інші проти її волі прирекли її на проституцію, – а радше на людину, яка володіє глибокою духовною проникливістю [154, с. 224]. Отже, сни в романах К. Маккарті нерідко виконують роль пророчих видінь, через які автор розкриває внутрішній стан протагоністів. Вони створюють атмосферу фатальності, невідворотності та циклічності людської долі.

Зустріч з мертвими уві сні допомагає пережити біль утрати та сприяє кращому усвідомленню природи смерті. Сон Джона про вбитого товариша в першому романі «Коні, коні…» дає йому змогу переосмислити феномен смерті: «*He'd dreamt of him one night in Saltillo and Blevins came to sit beside him and they talked of what it was like to be dead and Blevins said it was like nothing at all and he believed him*» [140, с. 225]. Завдяки поясненням Блевінса головний герой приходить до усвідомлення того, що смерть – це небуття, ніщо, що заперечує саме існування. У другій книзі «Перехід» Біллі в одному зі снів теж намагається розгадати таємницю смерті, проте його брат не розкриває цієї загадки: «*In the dream he knew that Boyd was dead and that the subject of his being so must be approached with a certain caution for that which was circumspect in life must be doubly so in death and he'd no way to know what word or gesture might subtract him back again into that nothingness out of which he'd come. When finally he did ask him what it was like to be dead Boyd only smiled and looked away and would not answer*» [143, с. 411]. В оніричному просторі Бойд лише натякає, що смерть означає кінець життя. Цю істину, як зауважує М. Гайдеґґер, можна повністю зрозуміти лише на власному досвіді, однак жодна жива істота не може пережити власну смерть [97, с. 301]. Навіть побачена уві сні, вона не відкриває своєї справжньої сутності, адже після пробудження людина повертається до реальності, як це сталося з Біллі: «*I woke from that world to this. Like the traveler, all I had forsaken I would come upon again*»» [141, с. 290]. Отже, через сни головні герої намагаються наблизитися до розуміння феномену смерті. Проте, як і в реальному житті, вона

залишається незбагненною, оскільки навіть сновидіння не можуть передати всю глибину цього досвіду.

Смерть може мати метафоричне значення та символізувати занепад традицій і вірувань. У другому романі трилогії «Перехід» літня мексиканка скаржиться на зміни в моралі, наголошуючи, що нове покоління забуває про своє коріння та відрікається від релігії: «*She said that the young nowadays cared nothing for religion or priest or family or country or God*» [143, с. 89]. Етичні орієнтири та культурна спадщина, які колись стали наріжним каменем для формування громади, ігноруються, що становить загрозу для колективної ідентичності та спільних цінностей, які надають сенсу існуванню нації. Подібну тенденцію можна спостерігати і в США, де усталені традиції так само стрімко зникають. У романі «Коні, коні…», що починається сценою похорону діда Джона Ґрейді, смерть сприймається як звичайна подія, благородна й навіть бажана: «*His grandfather was the oldest of eight boys and the only one to live past the age of twenty-five. They were drowned, shot, kicked by horses. They perished in fires. They seemed to fear only dying in bed*» [140, с. 7]. Смерть діда не лише позначає закінчення життя, а й має глибоке символічне значення, оскільки свідчить про кінець сімейного бізнесу та руйнування традицій. По всій країні занепадають ранчо, а професія ковбоя, яка колись уособлювала дух Америки, поступово відходить у минуле.

На думку Е. Естеса, змушуючи протагоністів жити згідно з ідеалами ковбоїв у світі, що стрімко модернізується, К. Маккарті досліджує ключовий міф американської культури [68, с. 159] – міф про індивідуалізм, свободу й незалежність, які асоціюються з постаттю ковбоя. Однак із приходом нових економічних і соціальних реалій ковбойський спосіб життя та ідеали більше не відповідають вимогам сучасності, що неминуче призводить до руйнування старої системи цінностей. Протагоністи останньої книги трилогії «Міста рівнини» також стикаються із цими тектонічними змінами та починають переосмислювати власну ідентичність «*What would you do if you couldnt be a cowboy?*» [141, с. 219]. Це запитання розкриває глибокий внутрішній конфлікт: як зберегти самобутність в умовах агресивної індустріалізації. Отже, коли звичний спосіб життя занепадає і

з’являються нові перспективи, головні герої постають перед вибором: адаптуватися до нових умов чи залишитися вірними традиціям, що фактично означає приректи себе на соціальну та особисту «смерть» у новому світі.

У романі «Старим тут не місце» старі цінності та мораль втрачають свою вагу перед грошима: «*It’s a false god.* [...] *But it’s real money*» [142, с. 182]. Ця нова релігія змушує людей забути про власне коріння та знехтувати родинними зв’язками, як у випадку з Моссом, для якого матеріальний добробут стає важливішим за безпеку дружини. Жага швидкого збагачення нелегальними методами призводить до знецінення людських взаємин і життя загалом. За словами Л. Купер, нарковійни й незаконна торгівля наркотиками слугують яскравими прикладами хижацької практики дерегульованої ринкової системи, яка перетворює людські тіла на товар з огляду на ринкову споживчу вартість [53, с. 101]. Гроші, які стають основною рушійною силою цих процесів, мають надзвичайну владу доки існує цивілізація, проте, як тільки її інститути руйнуються, важливим залишається лише виживання. Так, з крахом цивілізації у творі «Дорога» зникають не лише звичаї та цінності, а й потреба в іменах, як зазначає один із героїв: «*I mean you could talk about me maybe. But nobody could say that it was me. I could be anybody. I think in times like these the less said the better*» [144, с. 171-172]. Традиція називати особу має глибоке коріння. Ім’я – це не лише спосіб ідентифікації людини, а й можливість для індивіда усвідомити власне «Я», свою унікальність та ідентичність. Отже, занепад традицій не лише веде до втрати певних усталених норм поведінки, а й до заміни деяких понять іншими, як у випадку з релігією, та втрати традиційного способу життя.

Ще один проява смерті – моральний занепад, який також є однією з причин зникнення традицій, означає не фізичний кінець життя, а моральну деградацію особистості. Таке втілення смерті має метафоричний характер, оскільки не призводить до знищення тіла. Однак втрата моральності веде до руйнування душі й нівелює відмінності, що відокремлюють людей від інших істот. Фізична смерть, на думку С. Фінкельштейна, уособлює життєву порожнечу [71, с. 117], тоді як моральний занепад стає формою безглуздого існування. Цей розпад може

проявлятися через акти насильства, жорстокості та байдужості, залишаючи за собою слід емоційного спустошення.

Суспільство наскрізь прогнило та поринуло в хаос анархії у романі «Старим тут не місце», на що вказують неконтрольовані війни між наркодилерами. Насильство тут стало повсякденністю навіть серед дітей, про що свідчить шкільне опитування: «*Had this questionnaire about what was the problems with teachin in the schools.* […] *And the biggest problems they could name was things like talkin in class and runnin in the hallways. Chewin gum. Copyin homework. Things of that nature.* […] *Forty years later. Well, here come the answers back. Rape, arson, murder. Drugs. Suicide*» [142, с. 196]. Моральний занепад школярів є не стільки наслідком конфлікту поколінь, скільки результатом відхиленням всього суспільства від етичних принципів і правил. Для молоді насильство стає нормою і вони самі стають його частиною. Рушійною силою цієї жорстокості виступають гроші, які дозволяють купити будь-що, навіть людське життя: «*We're bein bought with our own money*» [142, с. 303]. Як підкреслює С. Фрай, розбещеність і жадібність, притаманні людській природі, разом із насильством є реальністю, властивою світу, а тому значення, мету та цінність потрібно шукати в темряві [79, с. 8]. Тож прагнення швидкого збагачення призводить до моральної деградації індивіда, для якого мораль, етика, релігія втрачають свою вагу. Саме це стається з Моссом, який, намагаючись присвоїти велику суму грошей, ставить під загрозу не лише своє життя, а й життя дружини та навіть йде на вбивство. Цей процес морального падіння демонструє, як жага матеріальних благ здатна повністю витіснити духовні орієнтири, перетворюючи людину на жертву власних бажань і амбіцій.

Вбивство є аморальним вчинком, оскільки порушує фундаментальне право на життя і підриває суспільні цінності, що ґрунтуються на повазі до людської гідності, співчутті та справедливості. Виправдання вбивства призводить до ще більшої жорстокості й знецінення життя. Саме таке суспільство постає перед очима персонажів роману «Перехід», які, опинившись у Мексиці, усвідомлюють наскільки близька смерть: «*You can get killed down here about as quick as anything else you might decide to do*» [143, с. 430]. Ще на батьківщині Біллі та Бойд

стикаються з людською жорстокістю та жадібністю, коли вбивають їхніх батьків: «*They killed him and my mother with a shotgun and stole the horses*» [143, с. 204]. Смерть найрідніших людей стає кульмінацією абсурдності суспільства, де цінність людського життя визначається лише вигодою, яку з цього можна отримати.

Жорстокість породжує ще більшу жорстокість і веде до неминучого падіння індивіда в непроглядну пітьму. Особливо вразлива до насильства дитяча психіка; так, у першій книзі трилогії «Коні, коні…» Блевінс, який зростав у деструктивному середовищі, у юному віці вбиває людину: «*Some months later your friend returned to the town of Encantada and committed murder. The victim an officer of the state*» [140, с. 228]. Цей вчинок варто розглядати не як випадковість чи самозахист, а як наслідування поведінки дорослих. Моральна деградація хлопця полягає в його нездатності усвідомити своєю провину та визнати вчинене злом, що призводить до незворотної втрати ідентичності та безцільного існування. Подібна метаморфоза стається у першому романі «Коні, коні…» з Джоном Ґрейді, який задля самозахисту вбиває хлопця у в'язниці. Як і Біллі, Джон постійно зіштовхується з повсюдним насильством, від якого він не може ні відмежуватися, ні позбутися, відтак він змушений сам вдаватися до сили, щоб урятувати власне життя. У цій ситуації вирішальну роль відіграє агресивне середовище, яке спонукає протагоніста тимчасово знехтувати моральними табу задля фізичного виживання. Проте, на відміну від антагоністів, для Ґрейді цей акт стає важкою етичною травмою, а не вибором на користь зла.

В'язниця – це місце, у якому домінує єдиний принцип: убий або будеш убитий. На думку К. Лінкольна, ця фраза відображає основу американської мужності, сенс існування мисливських інстинктів, які затупилися з часів старих прикордонних днів, коли мужність визначалася необхідністю прогодувати й захистити сім'ю [132, с. 145]. Цей принцип повертає своє колишнє значення в умовах ув'язнення, де не діють жодні моральні норми чи етичні засади, а лише закон природи, за яким виживає сильніший. Поетичною паралеллю до цього закону в тексті роману стає така сцена: «[…] *a pack of dogs was coming up the street at a high trot and as they crossed in front of him one of their number slipped and scrabbled on the wet stones and*

went down. The others turned in a snarling mass of teeth and fur but the fallen dog struggled up before he could be set upon and all went on as before» [140, с. 255]. К. Маккарті використовує цей епізод як антропоморфну метафору: на прикладі поведінки тварин романіст підкреслює основний закон людського існування. Боротьба за виживання – це первинний інстинкт, який виходить за рамки часу та культури, розкриває найтемніші аспекти людської природи, що проявляється у війні та смерті: «[…] *each armed for war which was their life and the women and children and women with children at their breasts all of them pledged in blood and redeemable in blood only*» [140, с. 5]. Цей епізод підкреслює суворі реалії дійсності, у якій навіть діти, щоб вижити, змушені брати участь у насильстві. Отже, жорстокість світу, у якому доводиться робити болісний вибір заради самозбереження, може призвести до морального падіння людини.

Після краху цивілізації у романі «Дорога» люди спочатку намагаються дотримуватися моральних норм і допомагати тим, хто цього потребує. Однак незабаром стає очевидним, що старий світ втрачено назавжди, і попереду на них чекає лише жахливе майбутнє. У пошуку порятунку персонажі книги вдаються до жертвоприношення: «*Within a year there were fires on the ridges and deranged chanting. The screams of the murdered. By day the dead impaled on spikes along the road*» [144, с. 32-33]. Вбивство стає рутиною і застосовується не лише для захисту ресурсів чи свого життя, а й як інструмент вивільнення стресу та спосіб прогодувати себе. Як зазначає Н. Монк, насильство повертається до свого роду атавістичного стану, у якому воно позбавлене ідеологічного підґрунтя й слугує для виживання чи задоволення інших фундаментальних потреб [150, с. 90]. Це змагання за виживання, спричинене дефіцитом їжі, призводить до антропологічної деградації. Первісні інстинкти беруть верх над етикою, і починає діяти закон природи, згідно з яким виживає найсильніший. Канібалізм, одна з найогидніших форм людського саморуйнування, стає способом урятувати тіло, але призводить до втрати душі, що з екзистенційного погляду трактується як втрата індивідуальності. Так, на шляху на південь хлопчик і батько неодноразово стикаються з жахливими ознаками канібалізму, зокрема з рештками дитини: «[…] *a charred human infant*

headless and gutted and blackening on the spit» [144, с. 198]. Це понівечене тіло є похмурим доказом відчаю, коли інстинкт виживання спричиняє остаточну втрату людяності.

Моральний розпад набуває деструктивних форм, коли сильніші індивіди розглядають інших виключно як об'єкти сексуальної експлуатації та джерело харчування: «*Tramping. Behind them came wagons drawn by slaves in harness and piled with goods of war and after that the women, perhaps a dozen in number, some of them pregnant, and lastly a supplementary consort of catamites illclothed against the cold and fitted in dogcollars and yoked each to each*» [144, с. 92]. Ця гротескна процесія загнузданих рабів та дітей у нашийниках уособлює фінальну стадію дегуманізації, де остаточно стирається відмінність між людиною та звіром. У такому світі, як слушно зауважує Дж. Доміні, і речі, і люди стають об'єктами споживання [60, с. 144]. Це доводить, як легко людина відмовляється від моралі, опинившись у критичній ситуації, що спростовує поширене переконання, ніби спільне лихо неодмінно об'єднує людей. Приниження людської гідності та поневолення слабших можна також простежити в останній частині трилогії «Міста рівнини» на прикладі Магдалени: «[…] *she had been sold at the age of thirteen to settle a gambling debt.* […] *She ran away again and went to the police. Three officers took her to a room in the basement where there was a dirty mattress on the floor. When they were through with her they sold her to the other policemen. Then they sold her to the prisoners for what' few pesos they could muster or traded her for cigarettes. Finally they sent for the procurer and sold her back to him*» [141, с. 140]. З ранніх років дівчині довелося зіткнутися з жорстокістю суспільства, яке безпідставно знецінювало людське життя та заперечувало право жінок на свободу й індивідуальність. На думку Р. Гіллієра, цей жахливий досвід не позбавив її відчуття внутрішньої моральної та духовної цінності життя [101, с. 147]. Однак таке падіння інших до нелюдяної поведінки розкриває глибину, до якої може зануритися людство, коли відмова від етичних цінностей і співчуття відбувається на користь нестримної влади й егоїзму.

Смерть як фізичне завершення життя в романах К. Маккарті рідко є природною. Вона переважно настає внаслідок війн, революцій, природних чи

техногенних катастроф, а в її основі лежить навмисне чи ненавмисне вбивство. У постапокаліптичному світі роману «Дорога» смерть стає підґрунтям дійсності, у якій все живе було знищено, а невелика кількість уцілілих досі бореться за існування. Мерці постійно трапляються на шляху батька і сина: «*The mummied dead everywhere. The flesh cloven along the bones, the ligaments dried to tug and taut as wires. Shriveled and drawn like latterday bogfolk, their faces of boiled sheeting, the yellowed palings of their teeth*» [144, с. 24]. Ці мертві тіла – це застереження про неминучий кінець для кожного, хто ще живий. Згідно з М. Віршемом, мерці – повторюваний образ у романі – є паломниками, чиї індивідуальні чи колективні подорожі назустріч смерті вже підійшли до кінця [200, с. 337]. Кількість тих, хто вижив, настільки мала, що мертвих немає кому ховати, тому вони залишаються там, де загинули, щоб з часом перетворитися на порох і безслідно зникнути: «*A man sat on a porch in his coveralls dead for years*» [144, с. 199]. Цей мрець, який ніби застиг у часі, символізує скінченність людського існування й постійну присутність смерті в цьому спустошеному світі, який викликає у залишків людства первинний страх.

Страх смерті, як зауважує Д. Макелрой, ґрунтується на страху жити [145, с. 6], і це те, чого головні герої бояться найбільше. Мати хлопчика не витримала суворої реальності, у якій смерть є даністю, а насильницька смерть – реальністю: «*Sooner or later they will catch us and they will kill us. They will rape me. They'll rape him. They are going to rape us and kill us and eat us* […]» [144, с. 56]. Як матір, вона тривожиться не лише за власне життя, а й передусім боїться побачити загибель свого сина. На думку Ґ. Геллієр, складність вибору між виживанням і самогубством залежить від особистого досвіду, однак суїцид зазвичай стає способом уникнути насильницької смерті [99, с. 46]. Отже, страх перед життям і розчарування в майбутньому, які випливають із її спостережень і досвіду, спонукають матір до самогубства.

Батько також виснажений гнітючою реальністю й підсвідомо бажає померти: «*There were few nights lying in the dark that he did not envy the dead*» [144, с. 230]. Як підкреслює С. Шлейзенер, попри свою витривалість, чоловік перебуває під постійним гнітом думок про неминучий фінал [177]. Протагоніст втомився від нескінченної боротьби за виживання та усвідомлює, що цивілізація загинула і,

можливо, ніколи не буде відновлена. Така думка наштовхує на екзистенційне запитання: чому людина обирає існування у світі, позбавленому значення і мети. Відповідь для чоловіка досить проста: єдине, що змушує його продовжувати жити, – це його син, оскільки батько боїться за життя своєї дитини більше, ніж зневажає власне: «*That the boy was all that stood between him and death*» [144, с. 29]. Навіть усвідомлення того, що цей світ не має майбутнього тому, що всі ресурси вичерпані, та наближення смерті не можуть змусити батька вбити свого сина, попри обіцянку, дану собі: «*I cant. I cant hold my son dead in my arms. I thought I could but I cant*» [144, с. 279]. Як підкреслює С. Фрай, чоловік бореться з таки самим безнадійним відчаєм, який привів його дружину до самогубства, але він готовий порушити моральні принципи, щоб забезпечити їхнє з сином виживання [79, с. 170]. На відміну від матері, яка сприймає смерть як засіб захисту від страждань, батько вирішує продовжувати жити заради дитини, оскільки вбачає в ній надію на збереження людяності в понівеченому світі. Такі різні рішення членів родини, вважає Л. Сквайр, демонструють, наскільки по-різному вони інтерпретують поняття смерті в умовах загибелі людства та втрати культури [185, с. 213]. Отже, у романі смерть є порятунком, якого людина бажає і може вільно вибирати, але все ще боїться, оскільки це означає кінець існування.

Смерть через вбивство є ключовою частиною художнього світу книги «Старим тут не місце». Роман починається з опису страти злочинця: «*I SENT ONE BOY to the gaschamber at Huntsville.* […] *He'd killed a fourteen year old girl* […] *had been plannin to kill somebody for about as long as he could remember*» [142, с. 3]. Цей хлопець є одним із тих психопатів, для яких вбивство стає способом самоствердження. Як стверджує Т. Хокінс, він позбавлений душі, а тому ставиться до інших як до матеріалу [95, с. 94]. До таких людей належить безжалісний вбивця Антон Чігур, який постає втіленням ірраціонального, майже метафізичного зла. Антагоніст вбачає мету свого існування у кровопролитті. Граючи роль Бога, він вирішує за допомогою монети, кому жити, а кому померти: «*I have only one way to live. It doesnt allow for special cases. A coin toss perhaps*» [142, с. 259]. Через цей ритуал він легітимізує власну жорстокість, перетворюючи хаотичне насильство на

детермінований акт, де вирок виносить не людина, а сама доля. Л. Купер вважає, що хоча Чіґур буквально зводить людські життя до підкидання монет, знецінюючи їх, він не діє заради збагачення [53, с. 112]. Гроші й влада не мають для нього такої ваги, як його принципи, що підтверджує характеристика Веллса: «*You cant make a deal with him. Let me say it again. Even if you gave him the money he'd still kill you. There's no one alive on this planet that's ever had even a cross word with him. They're all dead*» [142, с. 153]. Антагоніст вбиває не заради вигоди, а для реалізації власної філософії, яка полягає в невідворотності фатуму й відсутності контролю людини над своїм життям. На думку П. О'Коннора, фаталізм Чіґура виникає з його беззаперечного прийняття реальності та наукової відданості непохитному детермінізму природи. У цій системі його жертви такі ж взаємозамінні, як і гроші: вони зведені до ізольованого й дискретного моменту підкидання монети [159, с. 153], що нівелює їхню індивідуальну цінність. Водночас інші дослідники вбачають у цьому спробу приховати патологічні риси персонажа. Зокрема, Р. Гіллієр вважає, що, використовуючи нібито складну детерміністичну філософію та дискурс фаталізму, мисливець за головами маскує свою садистську діяльність, дуже приземлені амбіції та комплекс Бога, який прагне домінування [101, с. 166]. У такий спосіб зовнішня маска інструмента долі вступає в суперечність із внутрішньою жагою до абсолютної влади над життям іншого. Тож для Чіґура фаталізм стає зручним способом зняття з себе моральної відповідальності та інтелектуальною ширмою для виправдання нелюдяності, що дозволяє йому певною мірою дистанціюватися від скоєного.

Позбавлений будь-яких емоцій, Антон Чіґур не відчуває ні жалю, ні каяття, вбиваючи, ні насолоди від процесу. За словами Р. Гіллієра, його ставлення до жертв спрямоване на заподіяння максимальних психологічних мук завдяки руйнуванню їхнього почуття гідності й цінності [101, с. 194]. Для нього люди нічим не відрізняються від тварин, тому він позбавляє їх життя за допомогою пістолета для забою худоби. Особливість цієї зброї полягає в тому, що найбільш ефективна вона при застосуванні впритул. Вбиваючи людей таким способом, як зауважує Дж. Елліс, Чіґур дегуманізує їх, прирівнюючи до худоби, а завдяки пострілу в

голову одночасно позбавляє їх живого зору й закарбовує в них символічне третє око. Воно візуально втілює просвітлення щодо питань випадковості та долі, відповіді на які він іноді дає в короткому сократичному діалозі перед вбивством [64, с. 137]. Тож убивство для антагоніста – це не просто робота чи розвага, а складова буття та спосіб підтвердити власне існування.

У «Прикордонній трилогії» смерть – це не лише невід'ємна частина світового порядку та гармонії, а й невблаганний кат, який завжди збирає свою данину, переважно людськими руками. Юність та недосвідченість протагоністів першого роману «Коні, коні…» спонукають їх ризикувати собою і легковажно ставитися до смерті: «*I aint afraid to die*» [140, с. 194]. Однак безпосередньо зіткнувшись із суворими реаліями мексиканського життя: бідністю, безробіттям та нескінченними смертями, спричиненими революціями, – Ґрейді та Роулінз усвідомлюють, наскільки знеціненим і нікчемним може бути людське життя та як легко його втратити. Суспільство, у якому помста стоїть вище за закон, стає причиною смерті Блевінса та ув'язнення Джона і Роулінза. У в'язниці юні ковбої стикаються віч-на-віч із наскрізь прогнилою корумпованою системою, яка ґрунтується на праві сильного й неконтрольованому насильстві: «*Underpinning all of it like the fiscal standard in commercial societies lay a bedrock of depravity and violence where in an egalitarian absolute every man was judged by a single standard and that was his readiness to kill*» [140, с. 182]. Готовність убивати є необхідним елементом виживання в такому середовищі, тому, щоб урятуватися, Джон сам стає вбивцею та ледве не гине. Як зазначає Н. Монк, насильство є основоположним для взаємодії чоловіків, незалежно від їхнього рівня освіти чи культури; воно невіддільне від самої людської природи [150, с. 90]. Усвідомлення цієї істини прискорює процес дорослішання Ґрейді й дозволяє позбутися юнацьких ілюзій щодо щасливого пасторального життя.

Досвід смерті іншого й близькість власної наштовхують Джона на думку про скінченність людського життя та викликають страх перед небуттям: «*He half wondered if he were not dead and in his despair he felt well up in him a surge of sorrow like a child beginning to cry but it brought with it such pain that he stopped it cold and*

began at once his new life and the living of it breath to breath» [140, с. 203]. Емоції, які переповнюють протагоніста після пробудження від поранення у в'язниці, відображають внутрішню боротьбу між безсиллям перед невідворотним кінцем для всього живого й рішучістю продовжувати жити. До того ж, як зазначає І. Ялом, розуміння смерті відволікає від тривіальних занепокоєнь і надає життю глибини, гостроти та зовсім іншої перспективи [206, с. 160]. Полегшення, яке відчуває хлопець після усвідомлення того, що він продовжує існувати, є реакцією на смерть як небуття, у якому розчиняється не лише тіло, а й особистість.

Страх смерті притаманний лише людям, оскільки вони здатні осягнути її існування. Тварини ж позбавлені цього розуміння і тому не бояться її. Саме такими безстрашними створіннями для Ґрейді постають коні: «[…] *they were none of them afraid horse nor colt nor mare and they ran in that resonance which is the world itself and which cannot be spoken but only praised*» [140, с. 161-162]. Для Джона ці тварини набувають містичного значення, що підкреслює гармонійний зв'язок між усіма живими істотами. Коні символізують бажання протагоніста подолати страх і невпевненість у майбутньому, а також втілюють його прагнення до пошуку власного «Я». Однак після скоєного вбивства Джона починають мучити докори сумління: «*When I was in the penitentiary down there I killed a boy* […] *It keeps botherin me*» [140, с. 291], які паралізують його волю та прирікають на безцільне існування. У цьому стані лише смерть може стати тією панацеєю, що здатна покласти край його внутрішнім стражданням: «*In the end we all come to be cured of our sentiments. Those whom life does not cure death will*» [140, с. 238]. Іншими словами, світ залишається байдужим до його боротьби й болю, підтверджуючи, що життя – це лише мить, яка закінчується смертю: «[…] *as if to slow the world that was rushing away and seemed to care nothing for the old or the young or rich or poor or dark or pale or he or she. Nothing for their struggles, nothing for their names. Nothing for the living or the dead*» [140, с. 301]. Цей уривок підкреслює ідею космічного нігілізму, де природа та час цілковито байдужі до долі індивіда. Перед невблаганною вічністю людські зусилля та навіть імена втрачають своє значення, перетворюючи історію

окремої особистості на ледь помітний слід у безмежному та глухому до страждань просторі.

Подібним чином у другій книзі трилогії «Перехід» смерть домінує у світі та призводить до нескінченного кровопролиття: «*A world construed out of blood and blood's alcahest and blood in its core*» [143, с. 75]. Насильство й жорстокість є невіддільними елементами людського суспільства, що можна простежити на прикладі долі захисників Дуранго: «*The captured rebels stood in the street chained together with fencewire like toys and this man walked their enfilade and bent to study each in turn and note in their eyes the workings of death as the assassinations continued behind him*» [143, с. 284]. З цього епізоду стає очевидним, що людське життя мало цінується, якщо йдеться про амбіції можновладців. Ця сувора реальність набуває додаткового значення у контексті історичного минулого корінного населення Америки, яке було майже повністю винищене, а його багата культура й спосіб життя жорстоко сплюндровані. Індіанці стали жертвами експансії та расових упереджень європейців і були змушені жити на маргінесі суспільства: «[…] *nation and ghost of nation passing in a soft chorale across that mineral waste to darkness bearing lost to all history and all remembrance like a grail the sum of their secular and transitory and violent lives*» [140, с. 5]. Тож схильність людини до насильства експоненціально зростає, щойно вона отримує владу над іншими та більше не стримується рамками закону, що особливо виразно виявляється в умовах війни. Як підкреслює Дж. Веґнер, сучасні технології полегшують вбивство як з фізичного, так і з психологічного погляду, оскільки вони, по суті, прибирають людину з поля битви, породжуючи апатію та знецінюючи знання воїна про життя свого ворога, а отже, про своє власне [197, с. 38]. Таке дистанціювання спотворює сприйняття смерті, роблячи її більш абстрактною і знижуючи моральний бар'єр для вбивства.

Жорстокість світу в романі «Перехід» також виявляється у його ворожості до Біллі Паргема, який повсякчас бачить смерть на своєму шляху. Смерть є не лише неминучим кінцем, а й набуває глибшого значення, оскільки усвідомлення людиною своєї смертності дозволяє зрозуміти цінність життя: «[…] *death was the condition of existence and life but an emanation thereof*» [143, с. 390]. Зіткнення з

насильство підриває дитячу віру Біллі в людей. Спочатку він змушений пережити вбивство батьків, а згодом і загибель брата на чужині. Зустріч зі смертю, навіть опосередковано, на думку Р. Моуді, ставить індивіда перед перспективою власного небуття, наближаючи його та роблячи більш реальним та мислимим [151, с. 2]. Однак апогеєм всіх цих смертей стає жахливий світанок першого у світі випробування атомної бомби: «*The road was a pale gray in the light and the light was drawing away along the edges of the world* […]. *He looked out down the road and he looked toward the fading light. Darkening shape of cloud all along the northern rim*» [143, с. 436]. У цьому епізоді людське невігластво протиставляється неконтрольованій силі та прагненню до самознищення. Отже, смерть лежить в основі художнього всесвіту К. Маккарті, формує саму його сутність і впливає на життя його мешканців. Вона діє як потужний каталізатор змін, спонукаючи людей переглянути свої переконання, протистояти своїм страхам і шукати глибшого сенсу свого існування.

В останній книзі трилогії «Міста рівнини» смерть постає, з одного боку, природним процесом, який впорядковує світ; ось чому її не слід боятися, а варто сприймати як неминучу даність: «*Every man's death is a standing in for every other. And since death comes to all there is no way to abate the fear of it except to love that man who stands for us*» [141, с. 290]. З іншого боку, вона є наслідком воєн і революцій, які завжди завершуються руїною і величезним кровопролиттям: «*There were thousands who went to war in the only suit they owned. Suits in which they'd been married and in which they would be buried*» [141, с. 65]. Хоча в книзі жодних битв не відбувається, є низка натяків на них. Так, колега Джона, Трой, – ветеран Другої світової війни, який втратив брата, а містер Джонсон – свідок мексиканської революції: «*I saw terrible things in that country. I dreamt about em for years*» [141, с. 65]. Подібний досвід мають і персонажі попередніх частин. У першому романі «Коні, коні…», це батько Джона Ґрейді – колишній військовополонений, який повертається з табору після Другої світової війни хворим і напівмертвим, а також дуенья Альфонса, яка рефлексує над подіями Мексиканської революції часів Франциско Мадери. У другій книзі «Перехід» Біллі зустрічає сліпого

революціонера, спілкується з колишнім партизаном у барі та стає свідком випробування ядерної зброї. Згадка про війну також наявна в романі «Старим тут не місце», зокрема у спогадах шерифа Белла про свою молодість: «*I was twenty-one when I went in the army and I was one of the oldest in our class at boot camp. Six months later I was in France shootin people with a rifle*» [142, с. 158]. На полі бою протагоніст зазнає досвіду розчинення у масі, коли людина втрачає свою індивідуальність і перетворюється на бездушний гвинтик жорстокого механізму. Як зауважує Р. Гіллієр, тягар минулих помилок і спричинене цим безсоння перетворюють життя Белла на пенсії на «живу смерть». На відміну від Ґрейді, чия моральна уява дозволяє йому прийняти провину й прагнути спокути, Белл здатен лише на моральне заціпеніння та слабкі спроби самовиправдання [101, с. 228-229]. Отже, мотивом до вбивства чи насильства не завжди є виживання чи самозахист; часто це страх перед системою, що нівелює людську волю.

Смерть у завершальній частині трилогії «Міста рівнини» виходить за межі природного світу чи полів битв, проникаючи у повсякденне життя через акти насильства. Магдалену жорстоко вбивають люди Едуардо, оскільки сутенер не визнає її права на свободу та щастя. Останній вважає неприпустимим, щоб повія мала власну волю; для нього вона – лише власність, а тому бажання Джона помститися за дівчину видається йому абсурдним. Вибір, який Едуардо пропонує Ґрейді: «*Change your mind, he said. Go back. Choose life. You are young*» [141, с. 249], підкреслює не лише його небажання проливати кров без вагомої причини, а й спонукає Джона до переосмислення власного рішення та пошуку нового стимулу для життя. Проте для протагоніста смерть суперника або власна загибель стають єдиним виходом та фінальною метою існування: «*I come to kill you or be killed*» [141, с. 249]. Згідно з ідеєю Ж.-П. Сартра про особисту свободу вибору смерті [171, с. 547], рішення Ґрейді померти на власних умовах можна розглядати як утвердження його екзистенційної автономії. Цією останньою дією головний герой долає обмеження насильницького й невблаганного світу, підтверджуючи своє існування як самовизначеної особистості.

Ще один елемент смерті – загибель природи – можна розглядати як знищення біорізноманіття, зникнення тварин і рослин та деградацію екосистем. Таке руйнування флори й фауни становить загрозу добробуту, виживанню та навіть існуванню людей. У світі все взаємопов'язано і грабіжницькі дії людини щодо довкілля можуть призвести до цілковитого зникнення людства. Водночас смерть природи також має метафоричний зміст і означає відчуження людини від природного світу й втрату духовного зв'язку з планетою [180, с. 126].

Загибель природи, як поступове руйнування природного світу та його екосистем, моторошно зображена в романі «Дорога». Невідома катастрофа спотворила планету, перетворивши її на мертву пустелю без тварин і рослин: «*The dead grass thrashed softly. Out there a gray desolation*» [144, с. 221]. Вкрита попелом земля поступово набуває вигляду одноманітної сірої пустки. Повітря настільки забруднене, що головним героям доводиться носити маски, щоб дихати: «*Their masks were already gray at the mouth and their eyes darkly cupped*» [144, с. 159]. Усе в цьому ворожому середовищі нагадує про близькість смерті, її невідворотність і жорстокість. Увесь ландшафт постає як «*the corpse of the world*» [104, с. 73] (труп світу), що символізує перетворення природи на мертву декорацію. Навіть речі, які колись були важливі, втратили свою цінність і тепер валяються при дорозі, бо їхні власники вже заснули вічним сном: «*Odd things scattered by the side of the road. Electrical appliances, furniture. Tools. Things abandoned long ago by pilgrims enroute to their several and collective deaths*» [144, с. 199-200]. Ці артефакти цивілізації уособлюють наслідки споживацтва й нерозважливого виснаження природних ресурсів. Спустошений ландшафт, усіяний накопиченим сміттям споживчої культури XXI століття, на думку С. Коллін, служить нагадуванням про надмірність і марнотратство, якими позначене щоденне життя багатьох американців [123, с. 160]. Однак усі ці атрибути цивілізації, створені для задоволення миттєвих потреб і забезпечення комфорту, втрачають свою значущість в умовах катастрофи, коли на перше місце виходить виживання.

Світ у романі пофарбований у сірий колір, який згадується настільки часто, що в поєднанні з описом речей втраченого світу це посилює враження повного

спустошення і руїни: «*Glass floats covered with a gray crust. The bones of seabirds. At the tide line a woven mat of weeds and the ribs of fishes in their millions stretching along the shore as far as eye could see like an isocline of death. One vast salt sepulchre. Senseless. Senseless*» [144, с. 222]. Такий постапокаліптичний пейзаж підкреслює масштаби втрат і слугує похмурим застереженням для майбутніх поколінь про наслідки нехтування планетою та байдужості до неї. Як стверджує К. Бартчак, смерть природи в романі «Дорога» – це процес перетворення світу на пустелю, остаточне вирішення всієї людської міфології, історії епістемології та онтології [26, с. 208].

Природа в книзі «Старим тут не місце» є також ворожою і непривітною до людини: «*To the west the baked terracotta terrain of the running borderlands*» [142, с. 8], яка поступову витісняє її замість того, щоб жити у симбіозі з нею. Людство, своєю чергою, безжально експлуатує довкілля і жорстоко поводиться з тваринами. Зокрема, задля досягнення своїх злочинних цілей наркоторговці використовують собак, які часто стають випадковими жертвами збройних сутичок: «*There was a large dead dog there of the kind he'd seen crossing the floodplain. The dog was gutshot*» [142, с. 12]. До того ж, попри достатню кількість їжі, люди вбивають тварин заради розваги. У романі опис полювання Ллуеліна Мосса на антилоп розкриває хижу людську натуру та вказує на прагнення до кровопролиття й панування над іншими живими істотами: «*He raised the glasses. One of the animals had dropped back and was packing one leg and he thought that the round had probably skipped off the pan and caught him in the left hindquarters*» [142, с. 10]. Крім того, цей епізод має метафоричне значення: поранений звір, який змушений тікати від переслідувача, уособлює самого Мосса, який невдовзі так само переховуватиметься від убивць. У романі «Дорога» люди нищать живих істот через ірраціональний страх перед ними, як це видно з батькових спогадів про вбивство змій, що сталося ще до катастрофи: «*Watching while they opened up the rocky hillside ground with pick and mattock and brought to light a great bolus of serpents perhaps a hundred in number. Collected there for a common warmth.* […] *The men poured gasoline on them and burned them alive, having no remedy for evil but only for the image of it as they conceived it to be*» [144, с.

188]. Страх перед плазунами здебільшого є наслідком їхньої демонізації церквою, яка покладає на них провину за вигнання людини з раю. Однак живі істоти не мають до цього жодного стосунку, оскільки лише людина несе відповідальність за свої вчинки. Тож вбивство та знущання з тварин є результатом людського страху, прагнення до самоствердження та просто жорстокою розвагою.

Експлуатація і вбивство тварин також зображені у першій книзі трилогії «Коні, коні…». У романі коні більше не гасають дикими преріями; вони втратили свою волю і тепер допомагають людям у роботі та супроводжують їх на війну: «*He spoke of his campaigns in the deserts of Mexico and he told them of horses killed under him*» [140, с. 111]. Жертвами нескінченних сутичок між людьми за ресурси стають не лише тварини, а й сама природа, яка безжально плюндрується та забруднюється. Ландшафт у романі часто має вигляд покинутої пустки: «*There were few cattle in that country because it was barren country indeed yet he came at evening upon a solitary bull rolling in the dust against the bloodred sunset like an animal in sacrificial torment. The bloodred dust blew down out of the sun*» [140, с. 302]. У цьому епізоді самотній бик символізує, з одного боку, місцеве населення, яке бореться за виживання в часи воєн, революцій та кровної помсти, а з іншого – уособлює страждання та спротив природи бездумному нищенню людьми.

Аналогічного жорстокого поводження з боку людей зазнають тварини в другій книзі «Перехід». Під впливом індустріалізації багато живих істот було поступово витіснено з ареалів їхнього проживання, які перетворилися на поля, ферми, села та міста: «*Most of the game was slaughtered out of the country. Most of the forest cut to feed the boilers of the stampmills at the mines*» [143, с. 25]. Така нещадна експлуатація природних ресурсів і руйнація екосистем ведуть до непоправних екологічних наслідків. Як зазначає Е. Естес, випробування першої атомної бомби, свідком якого стає Біллі, ставить під сумнів саму ідею про те, що природу можна використовувати, приборкувати та спрямовувати для людських цілей [68, с. 163]. Бездумні дії людини щодо тварин показано в романі на прикладі винищення вовків на території, яка тисячоліттями належала їм: «*the beast who dreams of man* […] *of that malignant lesser god come pale and naked and alien to slaughter all his clan and kin*

and rout them from their house. A god insatiable whom no ceding could appease nor any measure of blood» [143, с. 17]. Зображення людини в образі «кривавого бога» підкреслює жорстокість і руйнівну силу цивілізації, яка заради домінування прагне знищити все, що не підкоряється її правилам.

Вовчиця, яка, на думку С. Фрая, репрезентує природу у всій її красі й дикості, а також принцип божественної волі, який навіть у смерті живе в снах [79, с. 117], уникає негайної загибелі завдяки зусиллям Біллі. Однак згодом, задля задоволення людської кровожерливості, тварина змушена боротися за власне існування у боях проти собак: «[…] *they untied the rope and dragged her from under the wagon. The dogs had begun to howl and to pace back and forth and the big gray dog darted in and snapped at the wolf's hindquarters*» [143, с. 101]. В цих жорстоких протистояннях вовк ніколи не вийде переможцем – він може лише ненадовго відтермінувати свою неминучу загибель. Бої тварин уособлюють людське прагнення до видовища, під час якого проливається чужа кров; вони не є рідкістю і в сучасному суспільстві, як-от корида та півнячі бої. К. Маккарті підкреслює безжальність подібних розваг через зображення арени, просякнутої кров'ю численних бійцівських птахів: «*The boards of the palisade were black with the dried blood of the ten thousand gamecocks that had died there* […]» [143, с. 117], і на якій вовчиця у нерівній боротьбі згодом проллє і власну. Вражений такою безсердечністю, Біллі вирішує позбавити тварину, з якою він стільки пережив, страждань: «*He* […] *walked toward the wolf* […] *and took aim at the bloodied head and fired*» [143, с. 126]. Для протагоніста вбивство є єдиним правильним рішенням, яке також позбавляє його муки споглядати це дійство. Як зазначає К. Лінкольн, смерть вовка є глибоким сумом через дикий жах і минущу красу всіх живих істот [132, с. 120]. Ця подія впливає на світогляд головного героя, підкреслюючи, що життя може раптово згаснути разом із усіма прагненнями та мріями.

У третьому романі трилогії «Міста рівнини» знищення природи під натиском прогресу символічно втілене в образі сови, збитої вантажівкою Троя та Біллі: «*A large owl lay cruciform across the driver's windshield of the truck. The laminate of the glass was belled in softly to hold him and his wings were spread wide and he lay in the*

concentric rings and rays of the wrecked glass like an enormous moth in a web» [141, с. 34-35]. Мертвий птах, за словами Д. Люс, уособлює природу, яка була розіп'ята руками людини, тоді як вантажівка є проявом накладення механізованого світу на природний [134, с. 162]. Крім того, ця метафора втраченої гармонії між світом природи й людьми підкреслює безповоротну трансформацію екосистеми під впливом індустріалізації, де людство, мов та сова, потрапляє в тенета власної безвідповідальності.

Легковажне ставлення людини до довкілля простежується і в поводженні з безпритульними собаками, які нападали на телят. На відміну від одомашнених родичів, ці здичавілі тварини опинилися поза межами людського контролю, перетворившись на загрозу для господарства. Як підкреслює В. Сенборн, мисливські пси вказують на здатність людини панувати над світом природи, натомість здичавілі собаки стають символом її поразки в цьому пануванні. Відтак людина мусить знищити те, що не може підкорити [169, с. 166]. Тож ці покинуті напризволяще тварини, приречені на винищення через власну жагу до життя, постають наочним свідченням жорстокості фронтиру. Найбільш виразно ця безжалісність розкривається у сцені знущання над мертвим тілом пса, де насильство втрачає будь-яке раціональне обґрунтування і перетворюється на демонстрацію сили: «*Joaquin trailed the dead dog through the grass at the end of his rope. The dog was bloody and half raw and its eyes were glazed and its lolling tongue was stuck with chaff and grass*» [141, с. 169]. Опис понівеченої тварини не лише підкреслює брутальність людської натури, а й висвітлює ще один аспект смерті, який полягає у спотворенні тіла. На думку П. Мандік, сцена полювання на собак служить для ілюстрації того, що навіть найпрекрасніші персонажі в романах К. Маккарті здатні на безпричинні насильницькі та невиправдано бездушні вчинки [154, с. 204]. Подібно до полювання на вовків у другій частині трилогії «Перехід», розправа над собаками уособлює не лише нещадне вбивство тварин та руйнування їхнього середовища існування, а й метафорично відсилає до знищення корінних народів та захоплення їхніх земель. Жорстокість сцени, що описує смерть останнього собаки, нагадує про грізні сили, що діють як у природі, так і в

людському суспільстві, де життя може бути знищене з безжальною ефективністю: «*the big yellow dog rose suddenly from the ground in headlong flight taut between the two ropes and the ropes resonated a single brief dull note and then the dog exploded*» [141, с. 168]. Такі епізоди в трилогії, як зазначає Д. Люс, представляють моменти усвідомлення важливого аспекту трагічного місця людини у світі – її співучасті, навіть із найкращими намірами, у знищенні світу, який вона любить [134, с. 186]. Отже, смерть природи в романах – це результат насильницьких дій з боку людини; вона спричинена безвідповідальністю, ілюзією безкарності, споживацькою байдужістю, жагою до наживи або ірраціональним страхом перед природним середовищем.

Тож смерть є наскрізним метамотивом у творчості К. Маккарті, що структурує художній світ письменника, надаючи йому метафізичної цілісності та філософської глибини. У романах вона розкривається в різних формах: від натуралістичних образів крові та кісток, які слугують водночас доказом людського існування та неминучої смертності, до трансцендентних виявів у снах, які нерідко постають пророцтвами або втілюють несвідоме бажання протагоністів зрозуміти природу небуття. Буквально смерть репрезентує фізичну загибель тіла – природну чи, значно частіше, насильницьку, – тоді як метафорично вона втілює моральну деградацію людства, спричинену руйнуванням або спотворенням гуманістичних цінностей. Крім того, цей мотив актуалізується через зникнення вікових традицій, що сигналізує про розрив між поколіннями та невпинний рух часу. Зрештою, смерть постає як загибель самої природи, яка не витримує тиску антропогенної експлуатації та людської жадібності. Отже, у романах К. Маккарті смерть є не просто кінцем біологічного існування, а фундаментальною категорією, що висвітлює сутність світу та людського буття.

3.2. «Прикордонна трилогія» крізь призму мотивів відчуження, самотності та відчаю

В екзистенціалізмі відчуження – відокремлення людини від свого власного буття – означає, що людині не вистачає автентичності й вона нездатна сприймати

себе як абсолютно вільну та відповідальну особистість [148, с. 31]. З іншого боку, відчуження створює можливості для вищого модусу існування [96, с. 206]. Коли людина віддаляється від звичної для себе реальності, вона може краще зрозуміти себе та світ навколо. Крім того, відчуження виникає, коли людина усвідомлює, що її уявлення про себе відрізняються від того, як її сприймають інші [24, с. 128]. Це веде до розчарування і водночас спонукає переосмислити власні цінності.

У «Прикордонній трилогії» К. Маккарті мотив відчуження не обмежується одним виміром, а скоріше охоплює різні сфери існування. Тож, взявши до уваги класифікацію Г. Вінтропа [202, с. 290], яка була описана в першому розділі, можна виокремити такі форми відчуження в романах трилогії: відчуження від самого себе (божевілля), від людей, від суспільства, від природи. Це багатогранне зображення відчуження дає змогу глибше зрозуміти емоційну амплітуду персоносфери цього циклу романів, що визначає характер міжособистісних взаємин, вплив на сприйняття світу та роль людини в ньому. Відчуження як відокремлення від себе або інших неминуче веде до самотності, тому ми розглядатимемо ці два мотиви в межах єдиного аналітичного поля. Самотність – це призма, через яку можна побачити весь спектр людського життя, відображений у різноманітних спробах подолати ізоляцію шляхом спілкування з іншим [149, с. 3]. Це почуття покинутості та внутрішньої порожнечі сприяє саморефлексії, даючи змогу краще зрозуміти власну сутність і своє місце в світі. Самотність може мати форми фізичної та психологічної (моральної) ізоляції.

У «Прикордонній трилогії» відчуження від самого себе виявляється через божевілля, що є радикальним способом утечі від нестерпної реальності та непосильних страждань. В останньому романі трилогії «Міста рівнини» містер Джонсон, власник ранчо, поступово втрачає здоровий глузд, не в змозі подолати горе від втрати доньки: «*the old man is getting crazier and crazier*» [141, с. 11]. У такий спосіб чоловік психологічно дистанціюється від оточення та усамітнюється у своєму горі, тоді як фізично залишається частиною громади. У другому романі «Перехід» відлюдник, якого Біллі Паргем зустрічає в покинутому місті, потерпає водночас від моральної самотності, спричиненої втратою відчуття єдності з іншими

через божевілля, та фізичної ізоляції від суспільства. Причини відчуження від самого себе цей ексцентричний чоловік розкриває через оповіді, що проливають світло на його біль і втрати: «*Such a man is like a dreamer who wakes from a dream of grief to a greater sorrow yet. All that he loves is now become a torment to him*» [143, с. 149]. Тобто для відлюдника божевілля стає своєрідним захисним механізмом, що дозволяє йому дистанціюватися від травматичного досвіду та непосильних страждань. Воно слугує прихистком від руйнівного болю реальності в ірреальному просторі власної свідомості.

Біллі переживає моральну самотність та відчуження від самого себе після вбивства вовчиці, яка тривалий час була його єдиним супутником. Нестерпний біль втрати та гостре почуття провини стають каталізаторами психологічного надлому протагоніста, що переростає в божевілля. Однак, на думку П. Мандік, втеча Біллі від соціуму – це не лише спроба знайти спокуту за особисту провину, яку він відчуває через смерть тварини, а й бажання дистанціюватися від людей, яких він вважає відповідальними за численні смерті й руйнування [154, с. 136]. Безумство Паргема провокує особливе ставлення індіанців до нього, оскільки в їхній культурі такі люди вважаються благословенними: «*all of whom may well have thought him mad for the regard with which they treated him. They fed him and the women washed his clothes and mended them and sewed his boots*» [143, с. 136]. Схоже ставлення до божевільних можна спостерігати в українській літературі, зокрема у творчості Т. Шевченка. У його поемах «Причинна» та «Катерина» безумство постає як особливий стан, при якому межі між реальністю та вигадкою стираються, що спонукає інших ставитися до таких людей із побожною пошаною та пересторогою. А от у романі М. Матіос «Солодка Даруся», подібно до маккартівської книги «Перехід», цей психічний стан є прямим наслідком травматичного досвіду. Тож божевілля як форма відчуження відображає емоційну деструкцію, яка може призвести як до фізичної, так і до моральної ізоляції.

Відчуження від людей та суспільства тісно пов’язані між собою, оскільки вони часто підсилюють одне одного. Коли індивід втрачає зв’язок з оточенням, це призводить до фізичної самотності та соціальної ізоляції. Такий стан, своєю

чергою, поглиблює відчуття відірваності від суспільних норм, цінностей і міжособистісних взаємодій. У першому романі трилогії «Коні, коні…» Джон Ґрейді переживає відчуження від інших, коли усвідомлює неминучий крах стосунків з Алехандрою через їхню приналежність до різних соціальних груп. У Латинській Америці, як зауважує Е. Голл, підтримка формальних чеснот є важливою, тоді як у США вважається, що все залежить від людини, а не від ситуації [91, с. 89]. Ці відмінності між американською та мексиканською культурами спричиняють ізоляцію Джона та його товариша Роулінза від суспільства, традиції та норми якого їм складно зрозуміти. Навіть саме оточення видається їм чужим і непривітним: «*the place where they were, the strange land, the strange sky*» [140, с. 176], оскільки радикально відрізняється від тих умов, у яких вони виросли. На думку Е. Голла, в основі тривалої кризи між цими двома культурами лежать різні погляди на закон, уряд і сім'ю тому, що попри формальне дотримання норм права в Латинській Америці його виконання опосередковане сімейними відносинами [91, с. 81]. Через це юним ковбоям не вдається втілити свої мрії в цій країні, хоча, як підкреслює Т. Керон, Мексика й залишається для них порожнім простором, на який вони проєктують свої уявлення про ідеальний ковбойський рай [49, с. 159]. Зрештою, неспроможність реалізуватися на новій території, а також відчуття відчуження змушують молодих ковбоїв повернутися на батьківщину.

Для Ґрейді неможливість знайти своє місце в чужій країні та втрата коханої людини: «*he felt a loneliness he'd not known since he was a child and he felt wholly alien to the world although he loved it still*» [140, с. 282] стають також джерелом як фізичної, так і психологічної самотності. Протагоніст не лише наштовхується на неприйняття та упередженість мексиканського суспільства через свою національність, а й втрачає зв'язок з іншими людьми, що веде до цілковитої ізоляції. Відчуття самотності та відчуження від інших беруть початок ще з дитинства Джона, коли його залишила мати: «*She was gone from the time you were six months old till you were about three»* [140, с. 25]. Саме втеча найріднішої людини створює порожнечу в душі хлопця, формуючи несвідоме, але палке прагнення до прийняття та визнання іншими. Натяком на тяжкі дитячі роки виступає заголовок

книги, що є прямим посиланням на афроамериканську колискову «All the Pretty Little Horses» та створює атмосферу дитинства [68, с. 139]. Один із рядків «*poor little baby crying momma*» є алюзією до періоду рабства, який тривав у США аж до кінця XIX століття. У ті часи дітей часто забирали в матерів-рабинь, щоб ті могли виконувати виснажливу фізичну працю [114, с. 58]. Подібно до тих дітлахів, головний герой був позбавлений материнської любові й залишений на самоті у ворожому світі, що мало значний вплив на його світогляд та ставлення до жінок.

У Мексиці в першій половині XX століття роль жінки була суворо визначена та обмежена суспільними нормами, порушення яких могло призвести до жахливих наслідків, як зазначає тітка Алехандри Альфонса в романі «Коні, коні…»: «*This is another country. Here a woman's reputation is all she has*» [140, с. 136]. Важливість репутації для жінки зумовлена тим, що вона практично позбавлена економічних та соціальних прав і повністю залежить від свого батька чи чоловіка, які, однак, легше долають людський осуд: «*A man may lose his honor and regain it again. But a woman cannot. She cannot*» [140, с. 137]. Такі відмінності між суспільним сприйняттям жіночих та чоловічих ролей підкреслюють глибину фізичної самотності й відчуження від суспільства, які змушена пережити жінка у патріархальному світі. Дуенья Альфонса відчула цю несправедливість на власному досвіді: «*The societies to which I have been exposed seemed to me largely machines for the suppression of women. Society is very important in Mexico. Where women do not even have the vote*» [140, с. 230]. Вона переконана, що в мексиканському суспільстві жінка є лише товаром, а її цінність залежить від громадської думки. Саме тому тітка так переймається репутацією своєї племінниці, оскільки любовний зв'язок з іноземцем нижчого соціального статусу загрожує її майбутньому й може стати причиною остракізму.

У другому романі трилогії «Перехід» письменник теж наголошує на складній долі мексиканської жінки: «[…] *to be a woman was to live a life of difficulty and heartbreak and those who said otherwise simply had no wish to face the facts*» [143, с. 331], яка через свою традиційну роль берегині сімейного вогнища, по суті, залишається на периферії суспільного життя. Неможливість брати активну участь

у формуванні норм та принципів своєї громади також стає причиною фізичної самотності й викликає почуття меншовартості. А от у завершальній книзі «Міста рівнини» ізольованими від суспільства через свою професійну діяльність є працівниці борделів, які, крім того, зазнають відчуження від інших людей. Ці ув'язнені в домі розпусти жінки не можуть вільно керувати своєю долею і повністю залежать від власника закладу, такого, як Едуардо: «*What are you* […] *You are nothing*» [141, с. 185]. З цієї фрази стає очевидно, що сутенер сприймає їх як речі, якими він може розпоряджатися на власний розсуд. Як підкреслює К. Шолльє, проституція є формою рабства, оскільки повії, як і раби, не можуть розірвати свій контракт з роботодавцем, просто повідомивши про це [51, с. 12]. Проте через епілепсію Магдалена почувається ізгоєм навіть у борделі, де інші жінки ставляться до неї, як до проклятої: «*The girl's mouth was bloody and some of the whores came forward and dipped their handkerchiefs in the blood as if to wipe it away but they hid the handkerchiefs on their persons to take away with them and the girl's mouth continued to bleed. They pulled her other arm free and tied it as well and some of them were chanting and some were blessing themselves and the girl bowed and thrashed and then went rigid and her eyes white*» [141, с. 73]. Дівчина змушена терпіти не лише відчуження від суспільства, яке не готове приймати жінок із заплямованою репутацією, а й страждати від моральної ізоляції та неприйняття з боку інших повій. Ще в дитинстві Магдалена усвідомила несправедливість цього світу, особливо до жінок: «*she had been sold at the age of thirteen to settle a gambling debt.* […] *Then they sold her to the prisoners for what few pesos they could muster or traded her for cigarettes*» [141, с. 140]. Полишена й забута власними батьками, а згодом і відкинута суспільством, дівчина змогла звільнитися від цих пут і віднайти свободу лише після смерті. У цьому й полягає абсурдність соціального устрою, у якому дітей примушують до каторжної праці чи проституції, де людина легко може стати чиєюсь власністю, а людське життя не має жодної вартості.

Як і у випадку з Магдаленою, відчуження Біллі Паргема від людей та суспільства в другій частині трилогії «Перехід» спричинене його інакшістю, а саме своєрідним ставленням до тварин. На відміну від більшості, яка сприймає живих

істот лише як знаряддя для полегшення праці чи шкідників, Біллі спілкується з ними, свідченням чого є його розмова з вовчицею: «*He talked to her a long time* […] *he said what was in his heart. He made her promises that he swore to keep in the making*» [143, с. 108]. Таке ставлення хлопця до тварин є не лише способом уникнути як фізичної, так і моральної самотності, а й проявом його співпереживання та прагнення до гармонійного співіснування з природою. Біллі намагається вловити сутність світу через сприйняття іншої істоти: «*He tried to see the world the wolf saw. He tried to think about it running in the mountains at night. He wondered if the wolf were so unknowable as the old man said. He wondered at the world it smelled or what it tasted. He wondered had the living blood with which it slaked its throat a different taste to the thick iron tincture of his own*» [143, с. 53]. Молодий ковбой прагне зрозуміти іншу живу істоту, щоб у такий спосіб краще осягнути власне існування. Однак його інакшість разюче впадає в очі іншим: «*I was always just like everbody else far as I know. Well you aint*» [143, с. 70], що зрештою призводить до його ізоляції суспільством. Як стверджує Дж. Кент, головний герой не може подолати ізоляцію, попри свої героїчні зусилля, тому більшу частину часу він почувається повністю розгубленим [45, с. 198] і розмірковує над метою свого життя.

Смерть батьків і дезертирство брата з врятованою ним дівчиною, посилюють відчуття відчуження Біллі: «*For the enmity of the world was newly plain to him that day and cold and inameliorate as it must be to all who have no longer cause except themselves to stand against it*» [143, с. 340]. Життя для хлопця втрачає свою привабливість, і Біллі Паргем вирішує записатися добровольцем до війська, але йому відмовляють через стан здоров'я (шум у серці). На думку Дж. Веґнера, бажання протагоніста приєднатися до спільноти, пішовши в армію, є іронічним, оскільки інституція, до якої він намагається потрапити, є головною причиною посилення відчуженості та ізоляції [197, с. 39]. Ця структура із суворою дисципліною і правилами не сприяє справжній соціальній взаємодії, а навпаки породжує відчуття відокремленості та емоційної відстороненості. Люди, які пройшли війну, такі як батько Джона Ґрейді чи Трой із третьої книги «Міста рівнини», змушені заново вчитися жити у світі, який ігнорує їхній травматичний

досвід, заперечуючи саме їхнє існування. Суспільство не приймає їх, що призводить до моральної та фізичної ізоляції. Яскравим прикладом є Трой, який, залишивши армію, блукає країною в марних пошуках свого місця: «*I wandered all over this country. Worked in Colorado. Worked up in the panhandle. Got throwed in jail* […]» [141, с. 23]. Неприйняття, якого зазнає хлопець, може або загартувати його, або зламати, перетворивши на злочинця чи вигнанця у власній країні. Як не парадоксально, зауважує Дж. Веґнер, відчуження окремих людей відбувається в той час, коли Америка експоненційно збільшила свою світову присутність [197, с. 42]. Однак така зовнішня експансія лише породжує відчуття самотності й непотрібності у людей всередині країни, які, як Біллі та Джон, через війну не відчувають своєї приналежності до спільноти: «[…] *disinherited by war and war's machinery*» [141, с. 205].

Смерть молодшого брата, Бойда, стає кульмінацією непереборного почуття самотності й відчуження Біллі в другому романі «Перехід». Попри суттєві розбіжності між ними, Паргем любить свого брата – єдину людину, що пов'язує його з реальністю. Тож загибель Бойда означає для Біллі остаточний розрив із минулим і кінець його колишнього життя: «*He seemed to himself a person with no prior life. As if he had died in some way years ago and was ever after some other being who had no history, who had no ponderable life to come*» [143, с. 392]. Тобто обривається зв'язок хлопця з цим світом, який не давав йому повністю ізолюватися. На думку С. Фрая, в образі Біллі Паргема відображається сирітський статус Ізмаїла з роману «Мобі Дік», оскільки його зовнішні блукання та перетини кордону є лише проєкціями вимученого внутрішнього пошуку абсолюту, мети й принципу порядку, який протистоїть удаваному хаосу й байдужості фізичного світу [79, с. 120]. У пошуках власного місця у світі протагоніст повсякчас наштовхується на суспільне неприйняття і нерозуміння, що призводить до відчуження та повної самотності.

Джон Ґрейді та Біллі Паргем стикаються з дійсністю, яка різко контрастує з їхнім ідеалізованим дитячим світоглядом. Для маккартівських персонажів кордон Старого Заходу втілює уявну версію минулого [36, с. 21], яку вони відчайдушно

намагаються відновити. Однак невідворотні трансформації світу призводять до відчуження головних героїв. За словами Дж. О'Саллівана, Америка перетворюється на націю споживання, а не виробництва, а персонажі не можуть швидко звикнути до нової реальності, у якій старі практики праці та традиційні форми життя, здається, більше не цінуються [161, с. 147]. Саме в гонитві за недосяжною ковбойською пастораллю протагоністи перетинають кордон, сподіваючись знайти в Мексиці те, що було знищене прогресом на їхній батьківщині.

Однак в пошуках власного місця у другій книзі «Коні, коні…» Джон Ґрейді усвідомлює, що його сприйняття Мексики є хибним і базується на його стереотипних уявленнях: «*It is not that he is stupid. It is that his picture of the world is incomplete. In this rare way. He looks only where he wishes to see*» [140, с. 192]. Це зовсім не країна його мрій, а ворожа й чужа земля, як і люди, що її населяють. Хоча, як вважає Е. Естес, ерзац-кордон справді приносить відчуття свободи та шанс втілити мрію ковбоя, зло тут вільно панує, на відміну від відносно безпечного суспільства Техасу [68, с. 143]. У наступному романі трилогії «Перехід» Біллі Паргем робить аналогічний висновок, підкреслюючи дикість і незвичайність цієї країни: «*the international boundary line into Mexico, State of Sonora, undifferentiated in its terrain from the country they quit and yet wholly alien and wholly strange*» [143, с. 76], яка викликає відчуття ізоляції. Як зауважує Ґ. Ґіллемін, ескапістські подорожі протагоністів і пошуки, зумовлені чимраз більшим відчуженням удома [89, с. 117], не приносять бажаних результатів. Разюча невідповідність між американським і мексиканським менталітетами лише поглиблює почуття відокремленості й неприйняття. Це підтверджує думку про те, що людина може по-справжньому почуватися вдома лише там, де вона виросла: «*They said that it was no accident of circumstance that a man be born in a certain country and not some other and they said that the weathers and seasons that form a land form also the inner fortunes of men in their generations and are passed on to their children and are not so easily come by otherwise*» [140, с. 226]. Тобто індивід переймає звичаї, традиції, норми поведінки і навіть упередження тієї території, де відбувається його становлення як особистості.

Як це не парадоксально, але у першій книзі трилогії «Коні, коні…», навіть залишивши Мексику, Джон все ще не відчуває приналежності, а лише втрату коріння та переміщення: «*But it aint my country* […] *Where is your country? he said. I dont know, said John Grady. I dont know where it is*» [140, с. 299]. Хоча протагоніст виріс у Техасі, він не почувається там як удома, оскільки ковбойський спосіб життя, до якого він звик і відповідно до принципів якого виховувався, вимирає у Сполучених Штатах Америки. Однак для мексиканців Ґрейді залишається чужинцем попри знання іспанської мови тому, що його національна ідентичність значно відрізняється від їхньої. Так, протагоніст потерпає від відчуження через неприйняття іншими й моральну ізоляцію через втрату зв'язку з дорогими для нього людьми. Подібним чином у другому романі «Перехід» Біллі переживає самотність після втрати всієї родини та наштовхується на неприйняття у чужій країні: «*They looked like what they were, outcasts in an alien land. Homeless, hunted, weary*» [143, с. 305]. Його знання іспанської мови й навіть мексиканське коріння по материній лінії не роблять його своїм у цій спільноті. Т. Гокінс вважає, що перетин кордону стає для Паргема донкіхотською подорожжю, у якій він намагається розкрити й поєднати свої ідеали зі своїм завзяттям [95, с. 46]. Однак вчинки протагоніста – це боротьба з вітряками, яка лише посилює його внутрішню порожнечу й відчуття безсилля. Хоча, на думку Ґ. Ґіллеміна, почуття відчуженості Джона та Біллі загострюється під час їхньої реінтеграції, їхній спільний досвід екзистенційної самотності зміцнює дружні зв'язки між ними в третій книзі «Міста рівнини» [90, с. 129]. Так, відчуження і самотність протагоністів після втрати близьких і невдалих пошуків власного місця у світі поглиблюють їхню тугу за відчуттям приналежності, яке залишається невловимим.

Відчуження від природи в «Прикордонній трилогії» проявляється через втрату зв'язку з нею, неможливість насолоджуватися її благами та нехтування екологією. У першій книзі «Коні, коні…», прагнучи втілити свою ковбойську мрію, Ґрейді приходить до усвідомлення цілковитої самотності й відчуження від природного світу: «*He lay a long time listening to the others breathing in their sleep while he contemplated the wildness about him, the wildness within*» [140, с. 60]. З цієї фрази

стає очевидно, що протагоніст не відчуває себе своїм ані серед мексиканців, ані частиною природи, що спричиняє його фізичну та моральну ізоляцію. Проте Джон прагне налагодити зв'язок з довкіллям через коней, які, на думку Е. Естеса, є важливими посередниками у взаємодії між людьми та дикою природою [68, с. 139]. Ці тварини, які фігурують у назві роману, відіграють ключову роль у наративі, оскільки символізують красу й незалежність природи, а також відображають людське прагнення до свободи, а саме бажання головних героїв самостійно формувати свою долю. Ґрейді захоплюється цими сильними й волелюбними істотами, але його початкове сприйняття коней є надто ідеалізованим, що пов'язано з картиною, яку він бачив у дитинстві. На цьому малюнку зображено табун, який вільно мчить прерією: «*There were half a dozen of them breaking through a pole corral and their manes were long and blowing and their eyes wild*» (APH p. 15). Однак абсолютно диких коней уже не існує, на що вказує дідусь хлопця: «[…] *those are picturebook horses* […]» [140, с. 16], оскільки вони давно були приручені людиною. Згодом Джон усвідомлює, що дика місцевість не є зовсім дикою: люди самою своєю присутністю змінюють її. Проте коні все ще залишаються для протагоніста символом прагнення до свободи, тож не дивно, що уві сні у в'язниці він уявляє їх знову вільними і себе – серед них: «*in the dream he was among the horses running and in the dream he himself could run with the horses*» [140, с. 161]. Цей сон вказує не лише на мрію Джона про звільнення, а й на прагнення віднайти зв'язок із природою та знайти своє місце у світі, де він зможе вільно керувати власним життям.

Попри намагання Ґрейді бути ближчим до природи, він залишається частиною суспільства, яке нещадно експлуатує її, що наочно показано в останній книзі трилогії «Міста рівнини»: «*In the foreground fenced gray fields. Gray dust following a tractor and cultivator down the gray furrows of a fall cottonfield*» [141, с. 11]. Акцент на сірому кольорі підсилює враження незворотності змін, які відбулися із природними ареалами проживання тварин. Письменник часто звертається до цієї барви, щоб підкреслити емоційне спустошення персонажів, як-от переживання Біллі після смерті Джона: «*outside the world was cold and gray*» [141, с. 259]. Втрата друга викликає почуття моральної самотності й спонукає Паргема покинути ранчо

та ізолюватися від суспільства. Емоційний стан Біллі у другому романі «Перехід» теж передається за допомогою сірого кольору, що підкреслює суворість та ворожість оточення: «*the landscape lay gray under a gray sky*» [143, с. 401], і це підсилює відчуття самотності та ізоляції.

Як і у книзі «Міста рівнини», суспільство у романі «Перехід» є далеким від природи, оскільки заради наживи знищує тварин, особливо вовків, які стали рідкістю в Техасі: «*Maybe you want the skin so you can get some money. Maybe you can buy some boots or something like that*» [143, с. 47]. Біллі, подібно до більшості людей цивілізованого світу, відчужений від природи, а його спроби зрозуміти її зазнають фіаско. За словами Ґ. Гіллеміна, імпульс відчуження в пасторальному контексті походить не від дикості самої природи, а від безжалісності людей, що оприявнюється через образ вовчиці, у якому втілюється первісна природа [89, с. 113]. Хоча, впіймавши тварину, Біллі Паргем не вбиває її, як того вимагав обов'язок перед фермерською спільнотою, а намагається повернути в гори Мексики, проте, прагнучи врятувати вовчицю, протагоніст мимоволі намагається підкорити її власній волі. На думку В. Сенборна, за шляхетною місією протагоніста стоїть не що інше, як спроба людини встановити контроль над твариною, прикриваючись маскою фальшивого благородства [169, с. 143]. Суперечливе бажання Паргема зберегти дикість тварини, тримаючи її на повідку, зрештою, призводить до трагічної загибелі хижака в неволі. Цей негативний досвід стає переломним моментом для Біллі, оскільки після цього він втрачає жагу до життя та почувається самотнім у чужій країні. Саме небажання знову пережити біль втрати спонукає протагоніста наприкінці роману прогнати безпритульного собаку: «*He ran after it and threw more rocks and shouted at it and he slung the length of pipe. It went clanging and skittering up the road behind the dog and the dog howled again and began to run, hobbling brokenly on its twisted legs with the strange head agoggle on its neck*» [143, с. 436]. Подібно до цього пса, Паргем – побитий життям, відчужений і самотній – безцільно блукає в пошуках свого місця у світі. Отже, відчуження від природи символізує втрату моральних орієнтирів у світі, де панують насильство й хаос, та

змушує протагоністів не лише відчувати безпорадність, а й прагнути до переосмислення власного існування.

Відчай визначається як стан, у якому людина не може стверджувати, що її життя має сенс [69, с. 96], оскільки воно не приносить задоволення і в ньому немає надії. Він пов'язаний з відчуженням від самого себе та світу, виступаючи його закономірним наслідком; відтак, подолати його можна лише усвідомивши власну відповідальність та прагнучи впоратися з відчуженням [69, с. 92]. Тобто для людини у відчаї життя видається позбавленим сенсу, задоволення чи перспектив на покращення. Таке глибоке розчарування у своєму існуванні веде до відчуття екзистенційної порожнечі й втрати надії на краще майбутнє. У «Прикордонній трилогії» відчай виражається через зневіру в суспільстві, людях та собі.

На різних етапах свого життя протагоністи відчувають, що їхнє існування позбавлене сенсу або що їхні дії – марні, що й змушує їх впадати в розпач. Відчуття безнадії, яке виникає через зневіру в людях і суспільстві, спричинене невідповідністю між ідеалістичними очікуваннями протагоністів і викликами реального світу. Джон Ґрейді у першій книзі «Коні, коні…» зневірюється в людях і відчуває розпач, коли його залишає мати, а пізніше – Алехандра: «*He saw very clearly how all his life led only to this moment and all after led nowhere at all. He felt something cold and soulless enter him like another being* […]» [140, с. 254]. Цей опис свідчить, що розставання з коханою призводить до втрати сенсу існування та краху сподівань на майбутнє. Водночас розлука з матір'ю стає першопричиною втрати довіри до інших людей.

Джон Ґрейді, як зазначає Р. Гіллієр, бореться з напругою між своїм прагненням до ідеалу цілісної людської спільноти й суворою реальністю, з якою він зіштовхується у світі соціальної, етичної й духовної деградації та відокремленості [101, с. 101]. Протагоніст не може подолати своє відчуження, що викликає почуття безнадії, яке посилюється після того, як він із другом Роулінзом потрапляє до в'язниці: «*They were locked into a cell in the topmost corner of the prison*» [140, с. 182]. Фізична ізоляція, насильство й беззаконня, що панують у цьому мікросуспільстві, стають основними джерелами розчарування Ґрейді. Незважаючи

на те, що насильство, за словами Н. Монка, є частиною практичного кодексу поведінки, який дозволяє суспільству на кордоні функціонувати відповідно до грубого уявлення про справедливість [150, с. 92], протагоніст намагається опиратися неконтрольованій агресії. Однак задля порятунку власного життя Джон змушений пролити кров. Ледь не загинувши в сутичці з найманцем, хлопець відчуває глибокий розпач від усвідомлення жорстокості суспільних норм, які змушують індивіда вбивати, і невідворотності втрати своєї юнацької віри в людей: «*He half wondered if he were not dead and in his despair he felt well up in him a surge of sorrow like a child beginning to cry but it brought with it such pain that he stopped it cold and began at once his new life and the living of it breath to breath*» [140, с. 203]. Це почуття відчаю перед загрозою смерті спонукає головного героя переосмислити своє життя та цінність власного існування. Як зазначає Д. Вуд, після всіх своїх перетинів кордону Джон, який виріс у панівній системі правосуддя, визнає її цінність лише після того, як відмовляється від неї [203, с. 202]. Тож зіткнення з мексиканським беззаконням і вимушене занурення в архаїчну жорстокість призводять до того, що Ґрейді повертається додому не переможцем, а людиною з обтяженим вбивством сумлінням та підірваною вірою в людей.

Несправедливість і людська жорстокість у третьому романі трилогії «Міста рівнини» знову стають для Джона Ґрейді джерелом розчарування в соціумі. Протагоніст відчуває глибокий відчай і свою безпорадність, коли йому не вдається викупити Магдалену з дому розпусти. Через свій соціальний статус дівчина цілком залежна від сутенера, який вважає її своєю власністю: «*This girl will not leave here. Perhaps your friend thinks that she will but she will not. Perhaps even she thinks it*» [141, с. 133]. Для Едуардо повія – це цінний ресурс, який має приносити прибуток, тому він не розглядає її як особистість, здатну ухвалювати власні рішення. Саме ця несправедливість змушує Ґрейді ризикнути життям на дуелі. Під час сутички Едуардо застосовує шквал риторичної зброї, щоб психологічно пригнітити суперника. У такий спосіб сутенер прагне пробудити в Джонові негативні емоції і змусити його впасти у відчай. Однак протагоніст і без того емоційно спустошений

і доведений до розпачу; його єдине прагнення – відновити справедливість навіть ціною власного життя.

У другій книзі «Перехід» розчарування Біллі в суспільстві виникає після насильницької смерті його батьків. Ця подія змушує його сумніватися у справедливості традиційних соціальних структур і спонукає до пошуку відповідей на питання про моральні межі й ціну виживання. Через втрату батьків і дому протагоніст почувається безпорадним, самотнім і сповненим глибокого відчаю: «*He walked into his parents' room and stood.* […] *He reached down and got hold of the mattress and dragged it off the bed and stood it up and let it fall over backwards in the floor. What came to light beneath was an enormous bloodstain dried near black and soaked so thick it cracked and splintered like some dark ceramic glaze*» [143, с. 169]. Сліди кровопролиття та спустошення в будинку викликають у Біллі Паргема сильні емоції, каяття за втечу й страждання від втрати: «*He looked at it all and he fell to his knees in the floor and sobbed into his hands* [143, с. 169]. Плач протагоніста символізує водночас його тугу за рідними і втратою дитинства, оскільки з цього моменту йому нема на кого покластися, і він має взяти відповідальність не лише за власне життя, а й за життя брата. Проте скоро Біллі знову зневірюється в людях через раптову втечу Бойда з мексиканською дівчиною. Цей вчинок найріднішої людини сповнює Паргема нестерпним розпачем і почуттям цілковитої самотності, а марні спроби відшукати втікачів призводить до морального й фізичного виснаження: «[…] *he grew thin and gaunted in his travels and pale with the dust of the road but he never saw them again*» [143, с. 340]. Відтепер увесь світ видається протагоністу ворожим, непривітним і позбавленим сенсу. Схожа атмосфера духовної спустошеності оточує Паргема і в завершальній книзі трилогії «Міста рівнини», де він стає свідком смерті друга: «[…] *all dark with blood bearing in his arms the dead body of his friend*» [141, с. 263]. Глибокий відчай, який відчуває Біллі, спричинений зневірою у суспільстві, яке толерує насильство та перетворює вбивство на буденність. Ця несправедливість і нездатність бодай щось змінити, як і після смерті Бойда, змушують протагоніста плакати: «*Goddamn whores, he said. He was crying and the tears ran on his angry face and he called out to the broken day against them all and he*

called out to God to see what was before his eyes» [141, с. 262]. Заклик до глухого світу підкреслює глибину почуттів, які переповнюють Біллі, а саме – зневіру в краще майбутнє. Саме це розчарування спонукає протагоніста залишити минуле життя і вирушити в мандри, щоб віднайти духовну рівновагу та сенс свого існування.

Емпатія Біллі Паргема до світу природи також нерідко стає причиною його відчаю. Зокрема, у другому романі «Перехід» жорстокість натовпу, що знущається з полоненої вовчиці заради забави, змушує протагоніста зневіритися в людях і суспільстві: «*She had been fighting for almost two hours and she had fought in casts of two the better part of all the dogs brought to the feria*» [143, с. 125]. Через свою натуру Паргаму важко збагнути людську пристрасть до крові та видовищ. Крім того, у стражданнях вовчиці Біллі звинувачує себе, оскільки він її впіймав, що й стає ще однією причиною для відчаю і зневіри в собі. Як наслідок, почуття відповідальності за тварину змушує протагоніста вбити її, щоб позбавити мук повільної і болісної смерті, а себе – агонії споглядання і відчаю від свого безсилля. У цій історії про вовчицю, як підкреслює Ж. Скунз, найяскравіше проявляється неодмінна ціна вбивства заради зручності, оскільки, на відміну від тварин, які вбивають, щоб вижити, люди занадто часто вбивають, тому що можуть [178, с. 141]. Ще один епізод, який занурює Біллі в стан розпачу, пов'язаний із пораненням коня: «*he was afraid that it would die and he could feel in the horse's breast a despair much like his own*» [143, с. 408]. Неможливість полегшити страждання нещасної тварини викликає у протагоніста гостре відчуття безсилля та глибоке розчарування у собі та власних спроможностях. Ці інтенсивні переживання також стають для Паргем стимулом до переосмислення власних цінностей і мети свого існування.

Відчай, викликаний зневірою в собі, власних силах чи сенсі існування, може спричинити сумніви в здатності долати труднощі або знайти власне призначення. Водночас це переживання може спонукати до рефлексії та переосмислення свого життя. У романах «Прикордонної трилогії» головні герої неодноразово стикаються з розчаруванням у собі. Так, у першій книзі «Коні, коні…» відчай Ґрейді виникає через усвідомлення неспроможності стати власником ранчо: «*Anyway you're sixteen years old, you cant run a ranch*» [140, с. 15]. Його вік та відсутність необхідних знань

стоять на шляху до його мрії. Це розчарування спонукає ковбоя шукати самореалізації в іншій країні. Проте в Мексиці Джон знову зневірюється у своїх силах, коли розуміє, що він тут чужий: «*Cuál es lo peor: Que soy pobre o que soy americano?*» [140, с. 147]. Причиною розпачу протагоніста є не лише його національність, а й неможливість досягти фінансового добробуту та визнання з боку інших людей. Як зазначає Н. Монк, Ґрейді не може змінити той факт, що він є продуктом своєї країни, а отже – гегемонії сучасності [150, с. 214]. Тому йому тяжко адаптуватися до нової системи, у якій особисті досягнення часто визначаються зовнішніми чинниками: класовими, економічними чи культурними. Однак найбільшого відчаю Джон зазнає через свою неспроможність захистити кохану в останньому романі трилогії, «Міста рівнини». Цей глибокий біль від усвідомлення смерті Магдалени спонукає протагоніста не лише зневіритися у житті, а й бажати смерті: «*But when I seen her layin there I didnt care to live no more. I knew my life was over*» [141, с. 261]. Тобто зневіра в собі настільки сильна, що змушує Ґрейді навіть знехтувати власним існуванням. Тож відчай протагоніста веде не до переосмислення власного життя та пошуку нового сенсу існування, а до бажання завершити ці страждання.

На противагу Джону Ґрейді, Біллі Паргем у другому романі «Перехід» зневірюється в собі не через нездатність досягти успіхів чи неможливість втримати кохану жінку, а через неспроможність вберегти брата. Біллі відчуває відчай після тяжкого поранення Бойда, оскільки усвідомлює, що власноруч наразив брата на небезпеку та не зміг захистити його: «*he knelt and turned his brother over where he lay in the bloodstained dirt*» [143, с. 278]. Споглядання того, як життя повільно витікає з найріднішої людини, змушує Паргема замислитися над тим, що справді має цінність, і усвідомити, що повернення вкрадених коней не зробить його по-справжньому щасливим. Як слушно зауважує П. Мандік, страждання може або призвести до відчаю, або навчити людину дивитися на існування з незворушністю та співчуттям до всього, що страждає [154, с. 120]. Відчай і прагнення хоч якось допомогти брату спонукають Біллі вдатися до молитви, спрямованої до Бойда, а не до Бога, у якого він не вірить: «*Finally he just prayed to Boyd. Dont be dead, he prayed.*

You're all I got» [143, с. 282]. Молитва тут – це спосіб вивільнення щирих почуттів, а не традиційний заклик про допомогу. Вона є свідченням того, що сакральну цінність для протагоніста мають кровні зв'язки, а не абстрактна віра.

Біллі знову зневірюється в собі, усвідомивши, що зовсім не знав свого брата і мало цікавився ним: «*We come down here to get our horses. Me and my brother. I dont think he even cared about the horses, but I was too dumb to see it. I didnt know nothin about him*» [143, с. 397]. Протагоніст був занадто зосереджений на досягненні власних цілей, через що не зважав на потреби інших. У підлітковому віці Біллі ще не замислювався про швидкоплинність життя, аж поки не втратив брата: «*He climbed down into the excavation and gathered his brother up in his arms and lifted him out. He weighed nothing*» [143, с. 403]. Розпач від усвідомлення смерті Бойда змушує Біллі переосмислити власне існування та життєві пріоритети. Отже, відчай, який переживають протагоністи, є відображенням глибокої внутрішньої боротьби і моральної дезорієнтації у світі, що втратив будь-які чіткі орієнтири. Це почуття спонукає їх до фундаментальної переоцінки власного існування, змушуючи ставити під сумнів не лише свої моральні цінності, а й власну ідентичність.

Тож у процесі ініціації персонажі «Прикордонної трилогії» неминуче стикаються з відчуженням, самотністю та відчаєм. Це зрештою призводить або до болісного переосмислення власного життя, як у випадку з Біллі Паргемом, або до фатального руху в напрямку смерті, що стається з Джоном Ґрейді. Відчуження в романах К. Маккарті має багаторівневий характер. Воно виявляється як у формі божевілля (відчуження від самого себе), що провокує фізичну та моральну ізоляцію персонажів, так і у формі відстороненості від інших та суспільства, які нерідко обмежують протагоністів та не дозволяють їм реалізуватися. Така відстороненість веде або до фізичної ізоляції через умисний остракізм, або до моральної, що розкривається в байдужості до соціуму. Крім того, головні герої зазнають відчуження від природи, з якою втрачають зв'язок через цивілізаційний прогрес. Всі ці вияви відчуження нерідко виникають в результаті відчаю, зумовленого або зневірою в суспільстві та людях через їхню ірраціональну жорстокість, або розчаруванням у собі через неспроможність захистити власні ідеали та близьких.

Отже, перетинаючи кордон у пошуках ефемерного щастя, протагоністи стають на тернистий шлях самопізнання, вистелений розчаруваннями, відчуженням та самотністю.

3.3. Реалізація мотивів страху та тривоги в романістиці К. Маккарті

Тривога та страх – взаємозалежні поняття, хоча мають свої відмінності. Страх виникає внаслідок певної загрози, тоді як тривогу спричиняє очікування можливої небезпеки [121, с. 51]. Тобто страх має чітко визначену причину і є реакцією на актуальну загрозу, а тривога, своєю чергою, часто є більш абстрактною і може виникати навіть за відсутності конкретної небезпеки, охоплюючи загальне почуття неспокою або невизначеності щодо майбутнього. Хоча ці стани відрізняються за характером, вони тісно пов'язані між собою, оскільки тривога може перерости в страх, якщо очікувана загроза стає реальністю. Також у деяких випадках постійна тривога може посилювати сприйняття страху, роблячи людину більш вразливою до стресових ситуацій. Проте ці два екзистенціалістські мотиви не є суто негативними, як зазначає Ж.-П. Сартр, тривога допомагає людині усвідомити свою свободу [171, с. 40]. Тоді як, на думку К. Ясперса, помірний страх – необхідний для існування [108, с. 232], оскільки допомагає уникнути небезпечних ситуацій. У романах К. Маккарті ці екзистенційні стани формують екзистенціалістські мотиви, які стають основою для глибшого осмислення моральних виборів деяких персонажів і сутності людського існування. Так, головні герої неодноразово відчувають страх, стикаючись із загрозливими ситуаціями, й тривогу стосовно власних виборів та їхнього впливу на майбутнє, що дозволяє їм краще зрозуміти себе та інших людей. Беручи до уваги класифікацію Ф. Рімана [168, с. 15], яка була описана в першому розділі, можна виокремити в романах такі форми страху: страх втрати ідентичності, ізоляції, змін, небуття (смерті). Ці форми страху є реакцією на певну критичну ситуацію, тоді як тривога стосується наших дій, що можуть мати наслідки в майбутньому.

Що ж до тривоги, то, спираючись на класифікацію П. Тілліха [190, с. 41], виокремимо такі її форми в романах: тривога долі та смерті, провини та осуду,

порожнечі та втрати сенсу існування. Слід підкреслити певну відмінність між страхом смерті, який є відповіддю на поточну загрозу, і тривогою смерті, яка стосується невизначеного майбутнього, а не поточної ситуації.

Страх втрати ідентичності виникає, коли людина відчуває загрозу втратити своє «Я», цінності, переконання, соціальні ролі чи приналежність до певної групи. У романах «Прикордонної трилогії» протагоністи бояться занепаду культури ковбоїв, чиї ідеали вони сповідують, оскільки це підриває їхню віру в себе. Так, у першому романі трилогії «Коні, коні…» Джон Ґрейді переживає цей страх, коли дізнається про продаж ранчо через його неприбутковість: «*This place has barely paid expenses for twenty years. There hasnt been a white person worked here since before the war. Anyway you're sixteen years old, you cant run a ranch*» [140, с. 15]. Попри свою молодість, протагоніст не хоче відмовлятися від старого способу життя, оскільки вбачає в ньому частину себе, яка пов'язує його з предками.

На відміну від Джона, його мати не бажає проводити все своє життя на ранчо й займатися скотарством: «[…] *not everbody thinks that life on a cattle ranch in west Texas is the second best thing to dyin and goin to heaven. She dont want to live out there, that's all*» [140, с. 17]. Сільська місцевість, яка ще не зазнала значного впливу технологічного прогресу, не приваблює цю амбіційну жінку, яка пов'язує своє майбутнє з театром. Це її прагнення до більш комфортного життя стає головною причиною продажу ранчо – рішення, з яким Джон не може змиритися. Подорож протагоніста до міста та відвідування вистави викликають нерозуміння вибору матері й неприйняття міського ритму. Як зазначає Ґ. Ґіллемін, наївні очікування альтернативної екзистенційної парадигми, а не простої розваги, лише посилюють настороженість протагоніста щодо міського життя, коли він не знаходить нового значення ані в театрі як культурній інституції, ані в репрезентації цієї культури в мікрокосмі п'єси [89, с. 110]. Тож вчинок матері Ґрейді тлумачить як намагання розірвати будь-які зв'язки з сім'єю, що підтверджується її відмовою від прізвища чоловіка: «*Have you got a Mrs Cole registered? he said.* […] *The clerk turned away and checked the registrations. He shook his head. No, he said. No Cole*» [140, с. 22]. Для Джона прізвище є частиною ідентичності, символічним кодом, який пов'язує

людей у родину, а тому материна поведінка свідчить для нього про її бажання зректися сім'ї та сина.

Біллі Паргем у другій книзі «Перехід» пов'язує свою ідентичність не просто з ковбойською справою, а з дикою місцевістю, яка для нього є не лише фізичним простором, а й символом свободи, незалежності й тісного зв'язку з природою. Для Біллі подрібнення великих ранчо і нескінченні огорожі вказують на обмеження цієї волі й відхід від ковбойської пасторалі: «*Riding along the road south he could smell the cattle out in the fields in the dark beyond the bar ditch and the running fence*» [143, с. 53], оскільки для невеликих огороджених ферм ковбої вже непотрібні, та й хижаків майже немає. Страх втрати власної ідентичності, який проявляється через побоювання втратити власне «Я» та своє місце у світі, спонукає Біллі тричі перетинати кордон з Мексикою. Однак, на думку Ґ. Ґіллеміна, експеримент Паргема з пасторальною втечею не має нічого романтичного порівняно з життям Джона Ґрейді на фазенді, а радше знаменує собою початок кочового способу життя, який продовжується до кінця трилогії [89, с. 112].

Вперше Біллі перетинає кордон заради порятунку вовчиці, яка втілює бажання протагоніста знайти своє місце у світі через гармонію з природою. Друга його подорож, здійснена задля повернення вкрадених коней, символізує небажання примиритися зі змінами й намагання віднайти втрачену ковбойську пастораль. Коні для Біллі слугують тією ниточкою, яка пов'язує його з загиблими батьками й сімейною справою – складниками його ідентичності, яку він боїться втратити. Втретє Паргем вирушає до Мексики, щоб знайти брата й відновити душевну рівновагу. Бойд для нього є єдиною рідною людиною, з якою Біллі єднають не лише родинні зв'язки, а й ковбойські ідеали та любов до пригод. Тож протагоніст ставиться з великою турботою до свого молодшого брата, про що свідчить така сцена: «*Twice in the night in his grazing the horse passed the catchrope over them and he woke and lifted the rope over his brother where he slept and laid it in the grass again*» [143, с. 195]. Після тяжкого поранення Бойда Біллі докладає всіх зусиль для його порятунку. Сім'я відіграє ключову роль у формуванні ідентичності, оскільки стає основою для розвитку особистісних переконань, цінностей і норм, які

супроводжують людину протягом усього життя. Тож не дивно, що страх втрати ідентичності, який переживають Паргем і Ґрейді, пов'язаний не лише з занепадом ковбойської культури, а й із загрозою втратити сім'ю.

Прагнення протагоністів реалізуватися в Мексиці постають перед жорстокою дійсністю. Це призводить до усвідомлення культурних розбіжностей, які неможливо усунути лише завдяки знанню мови. Як зауважує Е. Естес, Біллі й Джон на початку сприймають Мексику як дикий і порожній простір – ідеальну арену для реалізації мрій про американське ковбойство. Проте обидва романи описують крах цих міфів у зіткненні з мексиканською реальністю, оскільки молоді ковбої не до кінця розуміють і поважають усе, що вони порушують у цій країні [68, с. 158]. Відтак, небажання асимілюватися і страх втрати власної культурної ідентичності змушують протагоністів повернутися до Техасу, хоча вони не відмовляються від ковбойського життя і продовжують працювати на ранчо неподалік від кордону в завершальній книзі трилогії «Міста рівнини». Для Ґрейді й Паргема ковбойство є невіддільною частиною їхніх особистостей, що можна помітити на прикладі такого діалогу: «*What would you do if you couldnt be a cowboy? I dont know. I reckon I'd think of somethin. You? I dont know what it would be I'd think of*» [141, с. 219]. З цієї розмови видно, що ця справа для протагоністів – не просто професія, а спосіб життя, тому її втрата призведе до краху ідентичності. Вони бояться цього, а тому намагаються про це не замислюватися.

Ідентичність протагоністів нерозривно пов'язана з ковбойською культурою, адже обидва юнаки виросли на ранчо й виховувалися на героїчних наративах про освоєння Дикого Заходу. Швидкі темпи урбанізації та експансія міста загрожують їхньому звичному способу життя, викликаючи не лише страх втрати ідентичності, а й страх змін. Саме тому молоді ковбої долають значні відстані верхи, ігноруючи технічні переваги автомобілів. На відміну від Техасу, Мексика у «Прикордонній трилогії» постає простором, що ніби застиг у часі, оскільки тут міста ще не розвинулися настільки, щоб витіснити й захопити безкраї рівнини. Ця країна, як підкреслює Е. Естес, стає для головних героїв ерзац-кордоном, пропонуючи доіндустріальний сільськогосподарський спосіб життя, де вони сподіваються

реалізовувати свої мрії працювати ковбоями на великому ранчо. Лише тут протагоністи можуть знайти первісну природу, не порушену колючим дротом, залізничними коліями та асфальтованими дорогами [68, с. 21]. Саме ця дика місцевість приваблює Джона й Біллі, які не бажають відмовлятися від традиційного способу життя.

У США швидкі темпи урбанізації витісняють традиційний уклад життя і спонукають дедалі більше людей перебиратися до міст. На тлі стрімкого розвитку нафтового бізнесу занепад ранчового господарства в Америці стає неминучим: «*In the afternoon they passed through the ruins of an old ranch on that stony mesa where there were crippled fenceposts propped among the rocks that carried remnants of a wire not seen in that country for years*» [140, с. 23], оскільки вирощування великої рогатої худоби перетворюється на дедалі затратнішу та менш прибуткову справу. У першому романі «Коні, коні…» ці зміни викликають страх у протагоніста та спонукають перетнути кордон. Як зазначає Н. Монк, у Мексиці Джон зіштовхується з культурою, яка багато в чому все ще не включена в діалектику сучасності, що домінує на північ від кордону [150, с. 210]. Тут коні залишаються основним засобом пересування і, на переконання Роулінза та Ґрейді, збережуть цей статус і надалі: «*I doubt there's ever even been a car in here*» [140, с. 51]. Ці тварини, за словами Н. Монка, є символом порядку, що зникає, і своєрідним містичним чи духовним опором сучасності [150, с. 124]. Тож перетин кордону є для протагоніста не просто географічним переміщенням, а спробою втечі в позачасовий простір – туди, де світ ще зрозумілий, а коні та земля є чи не єдиними справжніми константами буття.

Трансформація традиційного скотарства та занепад звичного сільськогосподарського устрою простежуються і в другій книзі «Перехід». Великі угіддя витісняються невеликими фермами, як-от ранчо, на якому працював Біллі: «*He worked until March on a small ranch out of Magdalena New Mexico* […]» [143, с. 360], а потім поступово зникають. Цій тенденції сприяла Друга світова війна, яка суттєво зменшила кількість працездатного населення, зокрема й ковбоїв: «*By the spring of the third year of the war there was hardly a ranch house in all of that country*

that did not have a gold star in the window» [143, с. 359-360]. Тож Біллі, як і Джон, намагається втекти з індустріалізованого Техасу до Мексики, оскільки так само вбачає в технологічному прогресі загрозу для ковбойської пасторалі. Однак, як підкреслює Е. Естес, у Мексиці юнаки стикаються зі злом, що виникає саме через відсутність цивілізації, зокрема з беззаконням, голодом і впливом стихії [68, с. 40]. Зіткнувшись із такими кардинальними відмінностями між двома країнами, протагоністи усвідомлюють власну наївність і непідготовленість до суворого життя на чужині, що зрештою спонукає їх шукати прихистку на батьківщині. Утім, через страх перед змінами, а саме модернізацією, вони уникають міст і продовжують працювати на ранчо в останньому романі трилогії «Міста рівнини». Це невелике господарство містера Джонсона теж поступово занепадає під тиском індустріалізації: «*The herders in the hills standing with their serapes about their shoulders watching the train pass below* […] *That part of the ranch was long gone and the rest would soon follow*» [141, с. 116]. Як зазначає С. Сперджен, невеликі ферми й ранчо на південному заході Америки зазнають краху через нафтові буріння, великі концерни агробізнесу або – у випадку з ранчо Джонсона – через те, що уряд США шукає місце для випробувань атомної зброї. Результатом є те, що такі ковбої, як-от Біллі й Джон, стають непотрібними, як і їхні виняткові навички, які виявляються марними в тіні ядерних технологій Холодної війни [184, с. 13]. Нові реалії поступово витісняють старий спосіб життя. Тож перед протагоністами постає вибір: адаптуватися або втратити своє місце у світі.

Зміни видаються загрозливими, оскільки уособлюють невідомість і нестабільність. Проте цього страху можна позбутися через прийняття їхньої неминучості та пристосування до нових обставин. К. Маккарті часто використовує контраст, щоб підкреслити невідворотність змін та їхню експансію. Яскравим прикладом цього є опис наступу сучасних технологій на природу в другому романі трилогії «Перехід»: «*The horse stood with its head raised against the desert nightsky looking toward the west. A train was going downcountry, the pale yellow cone of the headlight boring slowly and sedately down the desert and the distant clatter of the wheeltrucks outlandish and mechanical in that dark waste of silence*» [143, с. 327].

Потяг, який своїм світлом ніби розтинає дику місцевість, символізує невпинний рух прогресу. Проте він разом із вантажівками поки що виглядає як щось чуже і неприродне в цій пустельній тиші, що підсилює відчуття тривоги стосовно майбутніх змін. А от зображення решток бика у першій книзі «Коні, коні…» привертає увагу до занепаду традиційного способу життя: «[…] *a solitary bull rolling in the dust against the bloodred sunset like an animal in sacrificial torment*» [140, с. 302]. Тварина є метафоричним втіленням невідворотності змін і моторошного поступу прогресу, який поглинає й руйнує засадничі цінності ковбойського світу. На думку Н. Монка, бик символізує винищення дрібного скотарства й дикої природи за велінням усеохопної сучасності, якій все приноситься в жертву в діалектиці споживання і руйнування [150, с. 221]. Однак, як зазначає Л. Купер, протагоністи продовжують шукати мету в індустріалізованій споживчій економіці, яка руйнує те, що їй потрібно для виживання, і погіршує здатність людей жити рефлексивно та знаходити сенс у своїй роботі [53, с. 5]. Цей конфлікт між внутрішньою потребою Біллі Паргема та Джона Ґрейді в змістовному бутті та механістичною природою нового світу перетворює їхню діяльність на форму опору. Через відмову ставати гвинтиками прогресу головні герої намагаються відстояти власну автентичність, однак таке небажання адаптуватися може призвести до їхньої маргіналізації.

Як і в «Прикордонній трилогії», у романі «Старим тут не місце» страх змін і втрати ідентичності тісно пов’язаний із розвитком суспільства. Так, шериф Белл бачить, як змінюється його країна і водночас боїться цих змін, оскільки, на його думку, вони ведуть до занепаду моралі: «*I think I know where we’re headed. We’re bein bought with our own money. And it aint just the drugs. There is fortunes bein accumulated out there that they dont nobody even know about*» [142, с. 303]. У широкому поширенні наркотиків і у їхньому використанні для збагачення протагоніст вбачає ознаки краху суспільства. Гроші, які стають для більшості новим богом, також впливають на інститут сім’ї, оскільки задля швидкого збагачення люди готові пожертвувати своєю родиною. Саме нездатність Мосса встояти перед магічною силою цих папірців призводить до розлуки з дружиною, а

згодом – до її насильницької смерті. Крім того, бажання мати якомога більше грошей порушує традиційні сімейні відносини, оскільки люди дедалі більше часу присвячують роботі, а не дітям. Саме ця негативна тенденція непокоїть шерифа: «*some percentage of the children in this country bein raised by their grandparents.* […] *We talked about that. What we thought was that when the next generation come along and they dont want to raise their children neither then who is goin to do it?*» [142, с. 159], оскільки в цьому він вбачає неминучий крах сім'ї як соціальної групи. Ці зміни лякають протагоніста тому, що, як людина з іншої епохи, він не може прийняти їх, бо не розуміє і не бачить у такому розвитку майбутнього для своєї країни.

Шерифу, який виріс і сформувався як особистість за інших суспільних умов, дуже важко пристосуватися до викликів сучасності, що і спонукає його боятися змін. Однак для молодшого покоління його занепокоєння і страхи є лише ще однією ознакою старості: «*when I say anything about how the world is goin to hell in a handbasket people will just sort of smile and tell me I'm gettin old*» [142, с. 196]. Вік Белла впливає на його здатність іти в ногу з часом, тому він не бажає продовжувати свою безрезультатну боротьбу з несправедливістю та йде на пенсію. Марність протистояння протагоніста викликам сучасного суспільства відображена у заголовку роману «Старим тут не місце», який ніби натякає на єдиний можливий фінал для шерифа – зійти зі сцени й дати місце молодим вирішувати долю країни. За словами Дж. Елліс, монологи Белла служать доказом того, що його свідомий контроль над життям переповнили несвідомі страхи, що завдяки використанню сноподібної властивості курсиву дозволяють поринути в темніший простір несвідомого [64, с. 150]. Через монологи шериф розкриває свої внутрішні переживання і погляди на суспільні зміни. Ці роздуми дають зрозуміти, що найбільше він боїться втратити контроль над своїм життям і здатність протистояти новим викликам, адже це підриває його віру в себе та свої переконання.

Ед Том Белл пов'язує свою ідентичність із посадою шерифа, яку він обіймає з молодих років: «*I was sheriff of this county when I was twenty-five. Hard to believe. My father was not a lawman. Jack was my grandfather. Me and him was sheriff at the same*

time, him in Plano and me here. I think he was pretty proud of that. I know I was. I was just back from the war» [142, с. 90]. Усвідомлення того, що цією справою займався ще його дідусь, дає протагоністу відчуття приналежності до родинної традиції. Однак, на думку Р. Гіллієра, саме почуття провини за рішення покинути своїх товаришів у Франції стає поштовхом до вибору цієї кар'єри [101, с. 212]. Це прагнення виправити минулі помилки та віч-на-віч зустрітися з власним боягузтвом спонукає Белла стати на шлях правосуддя. Під впливом цієї професії у шерифа формується особливе ставлення до справедливості й прагнення допомагати іншим, тому Белл боїться полишити цю справу, оскільки його лякає втрата частини себе. Як зазначає його дідусь: «*Jack used to say that bein sheriff was one of the best jobs you could have and bein a ex-sheriff one of the worst*» [142, с. 90], і протагоніст поділяє цю думку, а тому занепокоєний змінами в суспільстві, які ставлять під сумнів його судження і загрожують його ідентичності.

Світ швидко змінюється, тоді як шериф Белл поступово старіє і приходить до усвідомлення того, що його зусилля не приносять бажаних результатів: «*I always thought I could at least someway put things right and I guess I just dont feel that way no more.* […] *I'm bein asked to stand for somethin that I dont have the same belief in it I once did. Asked to believe in somethin I might not hold with the way I once did*» [142, с. 296]. Ідеали та переконання протагоніста більше не мають ваги в сучасному суспільстві, у якому старі норми й практики замінюються новими, і до яких йому важче адаптуватися через свій вік. Природа злочинної діяльності також змінилася, оскільки, як підкреслює Н. Монк, дрібна контрабанда, конокрадство й бійки в барах перетворюються на продаж кокаїну, відмивання грошей і стрілянину [150, с. 96]. Усі ці трансформації метафорично втілюються в образі Антона Чіґура, який є «*a true and living prophet of destruction*» [142, с. 4] та проявом усього, чого боїться Белл у стрімкому розвитку суспільства. Отже, страх перед змінами й втратою власної ідентичності, а саме необхідність зректися своїх принципів та ідеалів через трансформацію самої суті посади шерифа, спонукає Белла піти у відставку: «*I cant do it no more.* […] *I just aim to quit. I aint ahead by a damn sight. I never will be*» [142, с. 296]. Тобто протагоніст боїться втратити не саму посаду, а ті цінності, які вона

уособлює і які є частиною його ідентичності. На думку Н. Монка, страх Белла – це страх людини, захопленої зненацька часом, який вона не може, а, можливо, і не хоче розуміти, паралізованої розвитком технологій у галузі зброї та комунікацій, які сформували суспільство, що не відповідає його досвіду та практикам [150, с. 93]. Отже, протагоніст бажає радше залишитися в минулому, аніж стати частиною системи, яку він не визнає.

У романі «Дорога» світ змінився через природну чи техногенну катастрофу. Цивілізація як така цілком знищена, міста закинуті, речі, створені задля людського комфорту, гниють разом зі своїми власниками, і, до того ж, все покриває попіл, ускладнюючи дихання тим небагатьом, хто вижив. Здавалося б, що боятися змін більше немає потреби, оскільки вони вже настали. Однак зміни страшні тим, що їх не можна повністю передбачити, вони є вікном у невідомість, а людей завжди лякає невідоме. Так, протагоністи роману бояться залишити знайоме місце й вирушити на південь, але перспектива голодної й холодної смерті змушує їх переборювати свої страхи та рухатися вперед: «*They were moving south. There'd be no surviving another winter here*» [144, с. 4]. На своєму шляху вони стикаються з наслідками цих змін, які змушують людей вдаватися до жорстокості й канібалізму заради виживання. Нестача харчів, холод, повсюдне насильство постійно випробовують стійкість батька та сина, які бояться поступитися своїми переконаннями заради порятунку й втратити власну ідентичність.

У цьому жорстокому світі протагоністи визначили для себе межу, яку їм не слід перетинати, якщо вони хочуть залишатися людьми. Однак заради виживання батьку часто доводиться робити неоднозначний вибір, як-от убити канібала, який напав на сина, чи приректи крадія їхніх речей на холодну смерть. Кожне таке рішення викликає в хлопчика страх втрати людяності, яка є основою їхньої ідентичності, тому він постійно цікавиться у батька, чи вони все ще слідують своїм принципам: «*Are we still the good guys?*» [144, с. 77]. Попри насильство, до якого чоловік змушений вдаватися задля захисту власної дитини, він завжди запевняє сина, що вони не зійдуть з обраного шляху: «*Yes. We're still the good guys.* […] *We always will be*» [144, с. 77]. Для батька бути «хорошими хлопцями» означає

дотримуватися моральних норм, які діяли до катастрофи. Незважаючи на те, що постапокаліптичний світ керується іншими правилами, протагоніст прагне, щоб його син знав про етичні надбання попередніх поколінь і усвідомлював цінність людського життя. Як зазначає К. Лінкольн, минулого більше немає, а тому сізіфів вибір чоловіка – терпіти біль і продовжувати вірити в хлопчика як у майбутнє людства [132, с. 167]. Тому навіть у найскладніших ситуаціях він спонукає сина боротися, дотримуючись моральних принципів: «*This is what the good guys do. They keep trying. They dont give up*» [144, с. 137]. Ці переконання становлять основу їхньої ідентичності, а побоювання втратити їх пов'язане з ризиком стати «поганими хлопцями». Останні, за визначенням Е. Віленберґа, – це не ті, хто прагне бути моральним і зазнає невдачі, а ті, хто взагалі перестав дбати про мораль. Керуючись лише інстинктом виживання, вони готові на будь-що заради досягнення мети, адже живуть без обмежень та принципів [199, с. 9]. Для хлопчика така деградація означає не просто вдатися до насильства, а остаточно втратити людську подобу, ставши канібалом – те, чого він боїться понад усе: «*We wouldnt ever eat anybody, would we? No. Of course not*» [144, с. 128], оскільки це суперечитиме тим цінностям, на яких його виховали батьки. Переступивши через них, він втратить не лише частину себе, а й зв'язок із найріднішими людьми.

Страх ізоляції у романах К. Маккарті проявляється через небажання залишитися на самоті, а також бути неприйнятими іншими людьми та суспільством. У «Прикордонній трилогії» цей страх часто виникає як реакція на попередній травматичний досвід. Так, наприклад, через те, що Джона в дитинстві покинула мати, у нього сформувалося особливе ставлення до жінок. У кожній обраниці хлопець підсвідому шукає заміну матері, а тому вкрай болісно переживає розрив стосунків. Ґрейді боїться бути неприйнятим іншою людиною, у цьому випадку жінкою, оскільки це змусить його знову відчути власну непотрібність і меншовартість, як колись після розлуки з матір'ю. Цей страх спонукає Джона боротися за Алехандру в першій книзі «Коні, коні…», попри низьке соціальне становище й ув'язнення. Навіть після звільнення з в'язниці завдяки коханій, яка заради його порятунку пообіцяла тітці розірвати ці стосунки, протагоніст не бажає

миритися з цим рішенням. Для Ґрейді втрата дівчини важить більше, ніж загроза власному життю: «*he told her that he loved her and that she'd had no right to make the promise that she'd made even if they killed him* […]» [140, с. 246], оскільки підриває його прагнення до безумовної любові та символізує крах внутрішнього світу. Однак, на думку Л. Вудсон, його спроба стати відповідним кандидатом для Алехандри зазнає невдачі, оскільки він ігнорує культурні цінності Мексики, бо навіть не розуміє, у яке становище він ставить дівчину через їхній інтимний зв'язок [204, с. 129]. Тож завершення цих стосунків є неминучим, а їхнє щемливе прощання залишає хлопця у стані, подібному до напівсну: «*then leaned and kissed him one last time her face all wet and then she was gone. He watched her go as if he himself were in some dream*» [140, с. 254]. Це вказує на підсвідоме небажання головного героя примиритися з жорстокою реальністю, де соціальні та культурні кордони виявляються міцнішими за почуття.

Що ж до дуеньї Альфонси, то її спротив стосункам Ґрейді та Алехандри спричинений власними розчаруваннями. У молоді роки жінка зазнала тиску з боку суспільства через свою освіту, громадську позицію та стать: «*I knew that as a woman the world would be largely denied me*» [140, с. 239]. Усі ці чинники призвели до того, що вона так і не вийшла заміж, оскільки не змогла примиритися з традиційною роллю мексиканської жінки. Отже, зазнавши утисків у минулому, Альфонса боїться, щоб Алехандра не опинилася в ізоляції через свій роман з американським ковбоєм. До того ж історія сім'ї свідчить, що такі стосунки приречені на крах: «*I can scarcely count on my two hands the number of women in this family who have suffered disastrous love affairs with men of disreputable character*» [140, с. 229]. Дуенья пересвідчилася в цьому на власному досвіді, коли під час революції була розлучена з коханим і вислана за кордон через свої політичні погляди. Тітка розуміє почуття племінниці, але водночас знає, що вони скороминущі, тоді як осуду суспільства буде важко позбутися: «*But I wont have her unhappy. I wont have her spoken ill of. Or gossiped about. I know what that is. She thinks that she can toss her head and dismiss everything. In an ideal world the gossip of the idle would be of no consequence. But I have seen the consequences in the real world and they*

can be very grave indeed» [140, с. 136]. Отже, страх ізоляції, який виникає у Альфонси внаслідок пережитого травматичного досвіду, спонукає її захистити племінницю від подібної долі.

Розлука з Алехандрою, яка призводить до розчарування і втрати сенсу існування, змушує Джона бездумно ризикувати своїм життям заради повернення конфіскованих коней. Цей самий страх самотності в поєднанні з прагненням любові змушує Ґрейді в завершальному романі трилогії «Міста рівнини» боротися за Магдалену, у якій він вбачає споріднену душу. Як і Джон, дівчина живе в ідеалізованому світі мрій і, попри хворобу та неприйняття суспільством, вірить у здатність кохання долати будь-які перешкоди. Однак у реальному світі прив'язаність Джона до повії розглядається як щось абсурдне й навіть аморальне, ніби чари, що затуманюють розум, на що вказує Едуардо в розмові з Біллі: «*Your friend is in the grip of an irrational passion. Nothing you say to him will matter* [141, с. 135]. Фатальність цих стосунків є неминучою, оскільки суспільство не здатне їх прийняти. Тож після загибелі Магдалени, як і після втрати Алехандри, Ґрейді ставить життя на кін тому, що воно втрачає для нього сенс. Ні вмовляння друзів, ні аргументи сутенера не можуть переконати його змінити своє рішення: «*He is deaf to reason. To his friends. The blind maestro. All. He wishes nothing so fondly as to throw himself into the grave of a dead whore*» [141, с. 251]. Для протагоніста без коханої людини існування більше не має мети. Отже, страх самотності спонукає Джона відректися від майбутнього заради помсти.

Страх ізоляції у Біллі Паргема теж виникає через травматичний досвід, а саме після самотніх блукань Мексикою після смерті вовчиці в другій книзі «Перехід», що ледь не призводить до божевілля протагоніста. Усвідомлення того, що він тут чужий, і прагнення до прийняття, змушують Біллі повернутися додому. Однак там на нього чекає лише брат, якого він огортає турботою: «*He'd wrapped his coat around Boyd and Boyd was tottering asleep against his back* […]» [143, с. 185], оскільки це єдина рідна людина, яка в нього залишилася. Піклування про Бойда і спільний пошук викрадених коней наповнюють існування Біллі сенсом і дають відчуття приналежності. Тож після втечі брата, щоб заповнити цю порожнечу й не

відчувати себе ізольованим від суспільства, Паргем намагається записатися до армії: «*I need to be in the army. If I'm goin to die anyways why not use me? I aint afraid*» [143, с. 351]. На думку Н. Салліван, Біллі розглядає службу як протиотруту від статусу сироти, що дарує відчуття приналежності [188, с. 238], але його не приймають через стан здоров'я. Хоча як це не парадоксально, це не завадить протагоністу дожити до 78 років і померти своєю смертю у завершальному романі «Міста рівнини», на відміну від Ґрейді. Для Біллі Джон є тим другом, який розуміє його та рятує від страху бути неприйнятим іншими. За словами Р. Гіллієра, Ґрейді нагадує йому покійного брата Бойда, чия смерть і досі турбує Біллі та який, як і Джон, був народним улюбленцем і віртуозно вмів керувати кіньми [101, с. 144]. Знайшовши Ґрейді при смерті, Паргем відчуває глибокий відчай і небажання змиритися з цим станом: «*We'll get you back. Dont quit on me now, goddamn it*» [141, с. 260]. Цей розпачливий заклик Біллі не полишати його є проявом страху перед самотністю. Ф. Снайдер вважає, що неспроможність Біллі врятувати свого брата та друга від них самих та їхнього героїзму демонструє поразку прагматизму в зіткненні з ідеалізмом [182, с. 209]. Однак, на відміну від Джона, Біллі зрештою примиряється з втратами та своєю долею. Аби уникнути подібних душевних потрясінь, він свідомо відсторонюється від людей і суспільства. Протагоніст знаходить розраду в кочовому способі життя: «*he rode on. Days of the world. Years of the world. Till he was old*» [141, с. 266]. У такий спосіб Біллі кидає виклик страху ізоляції, обираючи шлях самотності та самопізнання. Отже, якщо Ґрейді шукає порятунку від самотності в жертовному героїзмі, то Паргем приборкує цей страх через свідомий аскетизм.

На відміну від попередніх романів К. Маккарті, страх ізоляції у книзі «Старим тут не місце» спричинений не травматичним досвідом; він виникає внаслідок свідомого рішення протагоніста порушити суспільні правила. Так, після присвоєння мафіозних грошей Мосс стає ізгоєм, якого переслідують закон і криміналітет. Протагоніст не може витримати цей тягар сам, тож, щоб уникнути як фізичної, так і психологічної самотності, підбирає дівчину, яка подорожує автостопом: «*there was a girl hitchhiking and Moss pulled over and blew the horn and*

watched her in the rearview mirror. […] *Fifteen, sixteen. Red hair*» [142, с. 211]. Наївна простота і нерозсудливість дівчини-підлітка, яка сідає в машину до незнайомця попри всі ризики, дають Моссу відчуття нормальності, якого він так прагне. Їхні пусті балачки в дорозі відволікають головного героя від думок про переслідування і дозволяють знову відчути себе частиною соціуму. Однак через страх ізоляції Мосс наражає на небезпеку невинну людину і, намагаючись ніби відкупитися від докорів сумління за свій вчинок, дає їй гроші: «*Then he reached in his pocket and took out the roll of hundreds and unfolded them. He counted out a thousand dollars onto the formica and pushed it toward her and put the roll back in his pocket*» [142, с. 223]. Цей жест свідчить про його бажання як віддячити дівчині за компанію, так і зняти з себе відповідальність за її долю. Проте брудні гроші не можуть нікому принести щастя, і Мосс усвідомлює це, про що свідчать його слова про удачу: «*But there's a lot of bad luck out there. You hang around long enough and you'll come in for your share of it*» [142, с. 234]. Це також ще один своєрідний спосіб застерегти дівчину й позбутися відчуття провини через небезпеку, на яку він її наражає. Отже, страх ізоляції і спроби заповнити внутрішню порожнечу спонукають Мосса до нерозсудливих дій та імпульсивних рішень, які зрештою призводять до загибелі.

У романі «Дорога» ізоляція від інших – основа виживання, оскільки в постапокаліптичному світі не існує жодних моральних норм чи законів, а тому інші індивіди становлять небезпеку. Як підкреслює Н. Монк, духовність загалом відсутня в такому середовищі, оскільки люди повернулися до первісного стану, а їхнє розуміння світу визначається власною чи чужою зіпсованістю, або ж суто тілесними потребами [150, с. 205]. Однак, попри свідоме бажання уникати контактів з людьми, протагоністи бояться соціальної ізоляції, а саме – самотності. Насамперед батька й сина лякає перспектива залишитися наодинці, тобто втратити одне одного. Так, наприклад, з їхньої розмови стає очевидним, що для чоловіка смерть дитини означатиме втрату сенсу життя:

«*What would you do if I died?*

If you died I would want to die too.

So you could be with me?

Yes. So I could be with you» [144, с. 11].

Для батька найкращий спосіб уникнути самотності – померти разом із сином. Водночас для хлопчика власна смерть не є страшною; він більше боїться залишитися сам-один без батька в цьому ворожому світі. Так, наприклад, попри можливість побачити щось жахливе, дитина не хоче залишатися наодинці навіть у відносній безпеці:

«*Just wait here, he said.*

I'm going with you.

I thought you were scared.

I am scared» [144, с. 110].

Для хлопчика батько є опорою і захистом від загроз зовнішнього світу, а тому всі інші страхи не такі сильні, коли чоловік поруч. Страх ізоляції для сина полягає у боязні залишитися сам на сам із викликами постапокаліптичного світу. Тож коли батько помирає, хлопчик прагне піти з ним: «*Just take me with you. Please*» [144, с. 279]. Однак, попри свій страх залишити дитину напризволяще, чоловік хоче, щоб його син жив. На думку А. Сіані, у хлопчику протагоніст вбачає надію на збереження людського погляду на світ, бо для нього син втілює невинність і чистоту, яка протиставляється абсолютному злу й жахіттям світу [181, с. 218]. Проте батько не бажає для сина самотнього існування, а прагне, щоб він знайшов хороших людей: «*Keep the gun with you at all times. You need to find the good guys but you cant take any chances*» [144, с. 278]. Акт передачі зброї є своєрідним застереженням: хлопчик не повинен сліпо довіряти іншим, а має бути готовим захистити себе від жорстоких реалій. Іншими словами, для чоловіка страх ізоляції проявляється в бажанні захистити сина від самотності, тоді як для хлопчика – у боязні залишитися без батька.

Страх небуття – це основний екзистенційний страх, оскільки він є реакцією на загрозу існуванню індивіда. У жорстокому світі романів К. Маккарті, де насильство й смерть виступають невіддільними частинами світобудови, цей страх є одним із провідних і стає рушійною силою, яка спонукає персонажів рухатися вперед. У «Прикордонній трилогії» протагоністи часто стикаються з загрозливими для життя

ситуаціями, які змушують їх боятися за власне існування. Так, наприклад, Джон Ґрейді у першому романі «Коні, коні…» переживає цей страх тричі. Вперше протагоніст починає боятися померти, коли стає свідком несправедливої страти Блевінса: «*the charro* […] *this a man whose brother was dead at the hand of the assassin Blevins and this a man who had paid money that certain arrangements be made* […]» [140, с. 179]. Корумпована поліція і правосуддя, побудоване на кровній помсті, лякають Джона своєю жорстокістю і вселяють відчуття близькості смерті. Уже у в'язниці після поранення Роулінза протагоніст вдруге відчуває страх небуття, що спонукає його купити ніж: «*A switchblade with the handles missing, made in Mexico, the brass showing through the plating on the bolsters*» [140, с. 198]. Попри занедбаний стан цієї зброї, Джон починає почуватися впевненіше перед неминучою загрозою. Сутичка з найманцем стає кульмінацією його активної боротьби за власне життя. Як вважає Т. Гокінс, лише зіткнувшись зі смертю, справедливо вирішуючи, коли відібрати життя, і будучи готовим віддати своє, коли це необхідно, протагоніст стає справжнім жителем прикордоння [95, с. 24]. Поранення, отримане в цій бійці, змушує Джона поглянути у вічі смерті, яка вже є не просто перспективою, а реальністю: «*The world swam. Kneeling he pushed against the ground to rise. Blood dripped between his outstretched hands*» [140, с. 202]. Відчуття того, як життя повільно витікає з нього разом із кров'ю, наповнює протагоніста страхом перед небуттям й остаточною анігіляцією власної особистості.

Близькість смерті спонукає Ґрейді до переосмислення своїх дій і усвідомлення швидкоплинності існування. Однак через кохання протагоніст готовий знову ризикувати своїм життям попри підсвідомий страх його втратити, адже втрата дорогої людини для нього рівноцінна порожньому й безцільному існуванню. Це твердження співзвучне з думкою Ф. Ар'єса про те, що смерть може визначатися не як втрата життя, а як розлука людей, які люблять одне одного. Тобто власну смерть можна осягнути через смерть іншого [18, с. 507]. Тож в останньому романі «Міста рівнини» заради помсти Едуардо за вбивство Магдалени Джон жертвує собою. Проте Ґрейді боїться помирати і, подібно до Біллі, який заради порятунку брата

молиться в другій книзі «Перехід», теж звертається до бога: «*Help me, he said. If you think I'm worth it. Amen*» [141, с. 258]. Незважаючи на свої атеїстичні погляди, у момент розпачу протагоніст шукає порятунку у вищих сил, оскільки попри усвідомлення невідворотності смерті, перспектива небуття лякає Джона тому, що відкриває двері у невідомість.

Страх смерті не завжди викликаний загрозою власному життю, а іноді є реакцією на небезпеку для існування іншого. Наприклад, Біллі Паргем у другій книзі «Перехід» боїться за життя брата, коли той лежить при смерті після нападу бандитів: «*He was already running among the frantic and careening horses and he knelt and turned his brother over where he lay in the bloodstained dirt. Oh God, he said. Oh God*» [143, с. 278]. Для Біллі Бойд є найріднішою людиною, з якою його поєднує не лише кровна спорідненість чи виховання, а й спільні інтереси та переконання. Смерть брата лякає протагоніста, бо символізує втрату частини себе та нагадує про непередбачуваність і крихкість життя. Ще одним приводом замислитися про неминучість кінця стає для Паргема поранення коня, залишитися без якого він теж боїться: «*He put his arm around the horse's neck and held it and he could feel it trembling and feel it lean against him and he was afraid that it would die*» [143, с. 408]. Тварина є вірним супутником протагоніста протягом тривалого часу і, крім того, пов'язує його з втраченим домом. Тож імовірна смерть коня не лише наближає Біллі до фізичної самотності, а й спонукає замислитися про безсилля перед чимось значно страшнішим – власним небуттям.

Схожий страх за життя іншого, який Біллі переживає під час лікування брата, знову охоплює його, коли він бачить смертельно пораненого Джона в останній книзі трилогії «Міста рівнини»: «*I'm cut all to pieces Billy*» [141, с. 260]. Паргем усвідомлює неможливість врятувати друга, але також не хоче його відпускати, оскільки розуміє, що разом із ним втрачає дещо важливе – відчуття єдності та приналежності. Що ж до страху перед власним небуттям, то підсвідомо Біллі переживає його щоразу, коли ризикує своїм життям: намагаючись врятувати вовчицю, повернути батьківських коней чи перевезти останки брата на батьківщину. Однак наближення власного кінця Паргем по-справжньому відчуває

лише на схилі літ. У цей період смерть уже не лякає його, а видається бажаним супутником, що обіцяє спокій і завершення тривалого шляху: «*Somebody I sort of been expectin. I thought I caught a glimpse of him once or twice these past few days. I aint never got all that good a look at him.*

What does he look like?

I dont know. I guess more and more he looks like a friend» [141, с. 268]. Попри готовність до відходу, підсвідомий страх небуття не полишає Біллі, оскільки смерть – це не просто перехід з одного стану в інший, а, згідно з філософією екзистенціалізму, повна анігіляція особистості.

Страх смерті в романі «Старим тут не місце» виникає як реакція на певну небезпеку. Так, Мосс починає по-справжньому боятися померти лише після поранення у перестрілці в готелі: «*He didnt feel anything. The bullet snapped at his shirt and blood started running down his upper arm and he was already at a dead run*» [142, с. 113]. Вигляд власної крові повертає протагоніста до реальності, у якій перспектива загибелі є значно ближчою, ніж ілюзорна можливість втекти з грошима. Через фізичний біль загострюється усвідомлення крихкості існування, а невідворотність кінця лякає Ллуеліна своєю раптовістю. Однак, зосередившись на стратегії власного виживання, Мосс недооцінює ступінь небезпеки для своєї дружини. Хоча він намагається дистанціювати Карлу Джін від подій, його самовпевненість та ігнорування ультиматуму Чігура фактично роблять її заручницею обставин, що призводить до її смерті: «*Your husband, you may be distressed to learn, had the opportunity to remove you from harm's way and he chose not to do so. He was given that option and his answer was no*» [142, с. 256]. Протагоніст не стільки не цінує дружину, скільки виявляється неспроможним осягнути масштаб фаталізму, який втілює його переслідувач. Як зазначає Р. Гіллієр, за фасадом чоловічої впевненості в собі, Мосс залишається трагічно ущербною фігурою, схильною до ухилення від власних моральних виборів та їх заперечення [101, с. 181]. Тож страх перед власною загибеллю виявляється для головного героя домінантним, оскільки він є фізично відчутнішим за ймовірну загрозу життю іншого.

Дружина Мосса постає перед страхом небуття, коли знаходить озброєного чоловіка у власному домі. Невимовний жах, що охоплює її, викликає тремтіння у всьому тілі: «*She looked at the gun. She turned away. She sat with her head down, her shoulders shaking. Oh Mama, she said*» [142, с. 257]. Помітивши зброю, жінка відвертається, ніби намагаючись відгородитися від неминучості. Водночас її звертання до матері символізує потаємне бажання захисту, як у дитинстві, коли батьки заспокоювали, якщо снилося щось страшне. Страх смерті спонукає Карлу боротися за власне існування, але для Чіґура її доля вже вирішена: «*When I came into your life your life was over. It had a beginning, a middle, and an end. This is the end*» [142, с. 260]. Згідно з цією логікою, смерть постає не як подія, що трапляється, а як фінальна точка, запланована ще від самого початку. Навіть запропонувавши підкидання монети, антагоніст насправді не залишає жінці шансу на порятунок, оскільки, за словами П. О'Коннора, вибір, який Чіґур пропонує своїм жертвам, є не людським, а механізованим і наперед визначеним [159, с. 151]. Відтак, імовірність виживання перетворюється на холодну статистику, що ігнорує людську волю. Проте навіть усвідомлюючи власний кінець, жінка не може припинити боятися цього, оскільки для неї смерть уособлює повне стирання її існування.

Антон Чіґур також вселяє страх шерифу Беллу, який всіляко намагається уникати зустрічі з ним, що зрештою стає на заваді затриманню злочинця та порятунку Карли Джін. Чоловік боїться загинути, тому, зрозумівши, що Чіґур перебуває неподалік від місця вбивства Мосса, він поспішно відступає, щоб викликати підкріплення: «*When he was out of sight of the motel he pulled over onto the shoulder and took the speaker from the hook and called the sheriff's office*» [142, с. 245]. Зволікання шерифа дозволяє злу знову вислизнути з його рук. Як зазначає Р. Гіллієр, своє моральне боягузтво, провину й глибоке почуття професійної та особистої відповідальності Белл маскує за ностальгією, песимізмом і нездоровою одержимістю соціальною та етичною ентропією [101, с. 166]. Непереборний страх смерті, який змусив протагоніста дезертувати з поля бою, знову спонукає Белла знехтувати своїми обов'язками і заради власного порятунку пожертвувати життями інших.

У книзі «Дорога» страх смерті є невіддільною частиною виживання у постапокаліптичному світі й проявляється у двох формах: страху перед власним небуттям та перед загибеллю іншого. Для батька, наприклад, смерть сина є значно страшнішою перспективою, ніж власний кінець. Чоловік переживає невимовний жах, коли хлопчик опиняється в руках канібала, і, не вагаючись, убиває нападника. Водночас син через переляк втрачає мову: «*the boy clutching his forehead, covered with gore and mute as a stone*» [144, с. 66]. Така реакція на страх є захисним механізмом дитячої психіки у відповідь на травматичний досвід. Вдруге батько боїться за життя сина та власну долю, коли натрапляє на лігво канібалів і знаходить комору з їхніми жертвами. Перспектива жахливої смерті спонукає чоловіка, попри страх ризикнути собою заради порятунку сина: «*I was going to run. To try and lead them away*» [144, с. 113]. Однак хлопчик не відпускає його, бо боїться як втратити батька, так і залишитися наодинці. Після цього травматичного досвіду у дитини з'являється страх подібних приміщень, який чоловік намагається допомогти їй подолати: «*This door looks like the other door, he said. But it's not. I know you're scared. That's okay*» [144, с. 137]. Сина лякають не самі двері, а невідома загроза, що може чигати за ними й загрожувати їхньому з батьком існуванню.

Втретє батько відчуває страх за життя дитини під час хвороби хлопчика: «*He held him all night, dozing off and waking in terror, feeling for the boy's heart*» [144, с. 247]. Син є цілим світом і метою існування для батька, а тому сама лише думка про таку втрату видається йому нестерпною. Попри всі випробування, протагоніст прагне, щоб хлопчик продовжував жити, бо найстрашніше для батька – це пережити власне дитя, а тому він готовий померти разом із ним: «*No matter what. I will not send you into the darkness alone*» [144, с. 248]. Таке рішення спричинене не лише тим, що без хлопчика життя втрачає для чоловіка сенс, а й його бажанням захистити сина від страху самотності навіть після смерті.

Вчетверте страх перед небуттям – як власним, так і дитини – з'являється у протагоніста після викрадення їхнього візка з запасами: «[…] *the cart was gone. Everything*» [144, с. 253]. Втрата необхідних для виживання речей спонукає чоловіка переслідувати крадія попри ризик, оскільки голодна смерть видається

жахливішою за зустріч із невідомим ворогом. Так само батько ризикує своїм життям заради порятунку сина, коли на них нападають із засідки:«*He grabbed the boy and pushed him down and dragged the blankets over the top of him*» [144, с. 263]. Захист хлопчика є для батька першочерговим завданням, оскільки дитина – це мета і сенс його існування. Отже, страх смерті в романі трансформується з інстинкту самозбереження у жертовну силу, де жах перед власною анігіляцією поступається місцем відповідальності за життя іншого.

Окрім реакції на безпосередні загрози, персонажі романів К. Маккарті переживають тривогу, яка, на відміну від страху, зумовлена невизначеністю стосовно їхнього майбутнього. Тривога долі й смерті пов'язана з розумінням обмеженості людського життя та неминучості смерті. Це занепокоєння виникає через усвідомлення людиною скінченності власного існування та неможливості повністю контролювати свою долю чи майбутнє. Цей тип тривоги протагоністи роману «Дорога» відчувають повсякчас, оскільки перспектива небуття постійно нависає над ними. Наприклад, батько хвилюється, що син не зможе вижити самотужки, оскільки хлопчик усе ще гостро потребує його нагляду та підтримки: «*But I'll just be a little ways and I'll be able to hear you so if you get scared you call me and I'll come right away*» [144, с. 71]. Дитина боїться залишатися наодинці в цьому сірому й непривітному оточенні, до того ж, не здатна самостійно дбати про себе, що й тривожить батька. Також чоловіка турбує те, що їх можуть впіймати канібали або що старий, якого вони зустріли, становить загрозу, попри його кволий і занедбаний вигляд: «*An old man, small and bent.* […] *and even by their new world standards he smelled terrible*» [144, с. 161]. Протагоніст постійно насторожі й ставиться до інших з осторогою: «*If this is an ambush* […]» [144, с. 162]. Така підозрілість зумовлена тим, що в аморальному світі роману «Дорога» найменша необережність може коштувати життя йому та хлопчику.

Поряд із загрозою фізичного насильства протагоністи перебувають у стані тривоги через критичний брак провізії, що робить перспективу голодної смерті невідворотною: «*They were starving right enough. The country was looted, ransacked, ravaged. Rifled of every crumb*» [144, с. 129]. Кількість продуктів, придатних для

споживання, постійно зменшується, а їх пошук наражає на ризик їхні життя. Однак для батька найболісніше – спостерігати, як страждає від нестачі їжі його син: «*He looked like something out of a deathcamp. Starved, exhausted, sick with fear*» [144, с. 117]. Вигляд хлопчика, який буквально тане на очах, служить чоловіку постійним нагадуванням про власне безсилля. Тривога батька за сина переплітається з болісним усвідомленням того, що він привів дитину у світ, сповнений страждань. Водночас тривога хлопчика пов'язана не лише із зовнішніми небезпеками, а й із внутрішньою стурбованість з приводу можливості втратити людську подобу через голод: «*We wouldnt ever eat anybody, would we?*» [144, с. 128]. Дитина занепокоєна, що у таких екстремальних умовах навіть перед батьком може постати складний вибір. Адже канібалізм та інші звірства стають нормою у світі, зведеному до примітивної боротьби за виживання. Тож для хлопчика ймовірність морального занепаду породжує значно глибше відчуття тривоги, ніж перспектива фізичної смерті.

Подібно до протагоністів роману «Дорога», Ллуелін Мосс відчуває тривогу з приводу власної смерті в книзі «Старим тут не місце», оскільки після привласнення мафіозних грошей опиняється в смертельній небезпеці. Це хвилювання спонукає протагоніста покинути дім і купити зброю: «*Moss laid the shotgun and the bag of hardware on the counter* […]» [142, с. 88]. Наявність рушниці додає йому впевненості та символізує його рішучість захищати себе й гроші. Проте, на думку Т. Гокінса, рішення проміняти можливість буття на обіцянку комфорту й достатку є хибним, оскільки воно перекреслює все те, ким він був і міг стати [95, с. 95], і лише посилює відчуття хвилювання за власне життя. Через тривогу Мосс змушує таксиста кружляти навколо готелю, орендує додаткову кімнату й постійно перебуває насторожі: «*He climbed down and got the shotgun and went to the door and turned off the light at the switch there and stood in the dark looking out through the curtain at the courtyard*» [142, с. 101]. Такі скрупульозні дії протагоніста вказують на емоційну напруженість та усвідомлення ризику для життя, який він прагне мінімізувати. Телефонна розмова з Чіґуром лише поглиблює його внутрішнє сум'яття та невпевненість у правильності власного вибору: «*Moss shifted his weight.*

Sweat stood on his forehead» [142, с. 184]. Рясне потіння головного героя стає фізичним проявом його занепокоєння, адже він розуміє, що його рішення можуть мати непередбачувані наслідки. Зрештою, відмова йти на угоду з найманцем, що означала б вірну смерть, змушує Мосса продовжувати втечу, під час якої його тривога трансформується у страх смерті.

У «Прикордонній трилогії» життя протагоністів виглядає безтурботнішим, оскільки вони молоді й щирі в намаганнях втілити свою ковбойську мрію. Однак час від часу вони все ж відчувають хвилювання щодо смерті. Зокрема, Джон Ґрейді в першій книзі «Коні, коні…» зазнає цього стану, коли їх із Роулінзом запроторюють до в'язниці, де панує влада сильних: «*They spent the whole of the first day fighting and when they were finally shut up in their cell at night they were bloody and exhausted* […]» [140, с. 182]. Жорстокі тюремні правила та постійна боротьба за існування виснажують хлопців, змушуючи не лише відчувати тривогу смерті, а й боятися небуття. Подібні переживання стосовно кінця життя притаманні Ґрейді й у завершальному романі «Міста рівнини», але цього разу хлопець непокоїться не за себе, а за іншу особу – Магдалену. Джон передчуває трагедію, коли дівчина не з'являється в обумовленому місці: «*I worried about her all day. You know we talked about where people go when they die*» [141, с. 260]. Згадка про їхню розмову про потойбіччя свідчить про підсвідоме передчуття персонажами власної загибелі та тривогу з цього приводу.

Подібно до Джона Ґрейді, Біллі Паргем теж відчуває занепокоєння через можливу смерть іншої людини, а саме свого друга, коли дізнається про вбивство його коханої: «*Your friend is being sought by the police, said Eduardo. The girl is dead. Her body was found in the river this morning*» [141, с. 241]. Слова сутенера викликають у протагоніста стурбованість і передчуття неминучої трагедії, оскільки Біллі знає, що палка натура Джона не дозволить йому змиритися з втратою Магдалени. Тобто таке хвилювання щодо долі іншого спричинене тісними зв'язками між протагоністами й вказує на те, що вони цінують існування ближнього так само, як і власне. Подібним чином Паргем тривожиться за долю Бойда в другому романі трилогії «Перехід», коли розділяється з ним, і навіть

звертається до Бога: «*He studied those worlds sprawled in their pale ignitions upon the nameless night and he tried to speak to God about his brother* […]» [143, с. 303]. Це прагнення дізнатися про брата свідчить про тривогу Біллі та відображає не лише глибоке почуття відповідальності, а й бажання відновити зв'язок з рідною людиною, попри всі розбіжності та труднощі. А от споглядання фальшивого світанку після випробування атомної бомби викликає у протагоніста хвилювання через загрозу смерті всього живого, від чого на очі Біллі навертаються сльози: «*He took off his hat and placed it on the tarmac before him and he bowed his head and held his face in his hands and wept*» [143, с. 437]. Плач Паргема демонструє глибоку стурбованість долею світу й передчуття неминучої катастрофи. Так, зі швидким технічним прогресом суспільство розвиває не лише нові навички, а й зброю масового знищення, яка викликає тривогу небуття і відповідний страх насильницької смерті. За словами Е. Кюблер-Росс, це змушує людину психологічно убезпечуватися від занепокоєння перед дедалі більшою нездатністю передбачити жахливий кінець чи захиститися від нього [125, с. 12]. Отже, тривога долі та смерті в романах К. Маккарті відображає не лише хвилювання за власне життя чи життя інших, а й за існування світу в цілому.

Тривога порожнечі та втрати сенсу існування виникає, коли людина усвідомлює, що її життя марне й позбавлене мети, що може призвести до відчуття безвиході та внутрішньої кризи. Особливо чітко цей тип тривоги проявляється у романі «Дорога», де протагоністи борються за власне виживання і водночас відчувають марність цієї боротьби, оскільки не бачать майбутнього в цьому абсурдному світі. Сірий, безжиттєвий краєвид лише підсилює це відчуття, підкреслюючи внутрішню порожнечу: «*the shape of a city stood in the grayness like a charcoal drawing sketched across the waste*» [144, с. 8]. Порівняння обрисів міста з малюнком створює враження нереальності, ніби це місце є лише примарним образом, що існує в спогадах. Тобто місто постає вже не як просторовий об'єкт, а як топос трансформації та руйнування, що викликає відчуття неможливості повернення до колишнього стану.

Однак навіть у цьому непривітному оточенні чоловік знаходить сенс свого життя в захисті сина: «*This is my child, he said. I wash a dead man's brains out of his hair. That is my job*» [144, с. 74]. У цих батькових словах втілюється вся глибина любові, турботи й занепокоєння долею своєї дитини, яка змушена постійно боротися за виживання. Небезпеки постапокаліптичного світу викликають у протагоніста тривогу як через втрату сенсу власного існування в разі загибелі сина, так і через порожнечу й безглуздість буття, у якому їхнє з хлопчиком майбутнє сповнене болю й страждань. Як зазначає Р. Гіллієр, чоловік бореться у темряві, шукаючи бодай якусь міру добра, щоб встановити моральну основу у світі, здавалося б, позбавленому цінностей [101, с. 264]. Тоді як для сина сенс існування полягає в дотриманні моральних принципів і прагненні завжди залишатися «хорошими хлопцями», а тому він відчуває сильну тривогу, коли ці цінності піддаються сумніву. Так, впіймавши крадія, хлопчик хвилюється, щоб його батько не перейшов межу людяності: «*Papa please dont kill the man*» [144, с. 256], оскільки вбивство для нього означає, що вони можуть стати такими, як і решта. Тож для протагоністів роману «Дорога» тривога порожнечі та втрати сенсу проявляється у намаганні надати мети своєму існуванню навіть в абсурдному світі.

Натомість у книзі «Старим тут не місце» тривога шерифа Белла через втрату сенсу існування пов'язана з його виходом на пенсію. Для чоловіка робота – це не лише рутина, а й покликання: «*That's my job. I get paid to be the first one hurt. Killed, for that matter*» [142, с. 133]. З цих слів видно, що чоловік сповідує принципи своєї посади й готовий іти на ризик заради інших. Однак зміни в суспільстві змушують Белла усвідомити, що його моральні орієнтири більше не діють у нових умовах. Це розуміння призводить до сумнівів у власних силах і правильності своїх дій: «*And I think a man would have to put his soul at hazard. And I wont do that. I think now that maybe I never would*» [142, с. 4]. Відмова протагоніста ризикувати своєю душею свідчить про усвідомлення межі власних можливостей і небажання жертвувати своєю ідентичністю заради суспільства, що стало йому чужим. На думку Е. Естеса, шериф Белл є трагічною фігурою через його неспроможність жити відповідно до власних високих моральних стандартів і виконувати свій обов'язок перед

громадою [68, с. 183]. Саме цей конфлікт між етичними прагненнями та суворою реальністю викликає відчуття порожнечі й супутню тривогу через неможливість надати своєму існуванню нової мети.

Дружина Белла теж відчуває тривогу через внутрішню порожнечу, яка спричинена невідповідністю між її очікуваннями та ймовірним майбутнім, яке, на її думку, стає абсурдним: «*I dont like the way this country is headed. I want my granddaughter to be able to have an abortion*» [142, с. 196]. Це хвилювання, спричинене тим, що світ навколо набуває все більш хаотичного й непередбачуваного характеру, викликає в неї відчуття безпорадності, розгубленості та невпевненості у власному житті. Шериф поділяє переживання дружини, оскільки він також стурбований долею країни й передбачає ще гірші наслідки тих змін, які зараз відбуваються: «*The way I see it goin I dont have much doubt but what she'll be able to have an abortion. I'm goin to say that not only will she be able to have an abortion, she'll be able to have you put to sleep*» [142, с. 197]. Чоловік усвідомлює, що в той час, як суспільство розвивається, він залишається позаду, а його життя стає все більш порожнім і беззмістовним. Тобто трансформація суспільства підриває моральні орієнтири та ідеали протагоніста й веде до тривоги через втрату мети існування.

Подібно до роману «Старим тут не місце», у «Прикордонній трилогії» протагоністи відчувають тривогу втрати сенсу існування, коли їхній ковбойський кодекс піддається сумніву. За словами Д. Люс, ідеали, втілені в цих світоглядних парадигмах, відображають національні уявлення про фундаментальну американську ідентичність і, по суті, виявляють американську тривогу через очевидну нестабільність цієї ідентичності [134, с. 201]. Зокрема, Джон Ґрейді непокоїться, коли усвідомлює неможливість досягти своєї мети в Мексиці через разючу невідповідність між його романтизованими уявленнями про цю країну та жорстокою реальністю. Нерозуміння соціокультурних традицій призводить спочатку до ув'язнення хлопця, а згодом – до його вигнання: «*the police had come to the hacienda and arrested him and his friend and that the grandmother had paid their fine and then forbidden the novia to see him anymore*» [140, с. 244]. Відчуття

порожнечі, яке виникає після втрати роботи та коханої жінки в першому романі трилогії «Коні, коні…», спонукає не лише відчувати тривогу через безглуздість власного існування, а й до переосмислення власних цінностей і життя. Проте вже у завершальній книзі «Міста рівнини» тривога Джона через порожнечу після смерті Магдалени призводить не до пошуку нового сенсу, а до рішення померти: «*I didnt want to do or be nothin that she wasnt like goin to heaven or anything like that*» [141, с. 261]. Як зазначає Д. де Ружмон, охоплена пристрастю людина обирає з погляду суспільства хибний шлях небуття замість життя [9, с. 282]. Хлопець ідеалізує своє кохання, а тому, подібно до героїв шекспірівської любовної трагедії, бажає возз'єднатися з коханою навіть у смерті, оскільки вважає існування без неї безглуздим. Як підкреслює К. Лінкольн, ілюзія Джона Ґрейді щодо щастя з Магдаленою, на жаль, не відповідає дійсності, але, як кожна людина, він прагне світу, якого ніколи не може бути, світу, про який він мріє [132, с. 135]. Тож через запереченні реальності стурбованість протагоніста втратою сенсу існування перетворюється з болісного переживання у процес самознищення.

Тоді як тривога Ґрейді призводить до відчаю і, зрештою, смерті, стурбованість Паргема безглуздістю життя і внутрішньою порожнечею, спричинена втратами батьків, брата, коней, вовчиці в другому романі трилогії «Перехід», спонукають його безцільно бродити країною в пошуках нового сенсу буття: «*He worked for the Carrizozos and for the GS's and he left for no reason he could name and in July of that year he drifted south again to Silver City and took the old road east past the Santa Rita mines and on through San Lorenzo and the Black Range*» [143, с. 433-434]. Переходячи з місця на місце й часто змінюючи роботу, протагоніст прагне віднайти втрачену душевну рівновагу та своє місце у світі. Як і Джон Ґрейді, Біллі Паргем, за влучним зауваженням Дж. Кента, засвоює гіркий урок про те, що сучасна Америка стала пусткою, де немає місця ні для ковбоїв, ні для героїв, а її фаустівська гонитва за найвищими знаннями дала людині засоби для її власного знищення [45, с. 179]. Це відчуття тривоги порожнечі через крах власних переконань посилюється в останній книзі «Міста рівнини», коли Біллі втрачає друга, що змушує його зректися від світу та людей заради життя самітника-кочівника. У своїх мандрах протагоніст

усвідомлює, що причиною його хвилювань є неправильне розуміння світового порядку: «*In everything that he'd ever thought about the world and about his life in it he'd been wrong*» [141, с. 267]. Розуміння хибності попередніх уявлень стає точкою трансформації Паргема та стимулом для пошуку нових відповідей на екзистенційні питання.

Протагоністи романів К. Маккарті відчувають різні спектри тривоги, серед яких вагоме місце посідає тривога провини та осуду, яка виникає через невпевненість індивіда в правильності своїх вчинків. Так, у першій книзі трилогії «Коні, коні…» Джон Ґрейді стурбований тим, що нічого не зробив для порятунку Блевінса. Постать убитого юнака час від часу з'являється в думках протагоніста: «*He thought of Blevins. He thought of his face and his eyes when he pressed his last effects upon him*» [140, с. 225] і слугує нагадуванням про його бездіяльність. Це почуття провини спонукає Джона викрасти коня хлопця, щоб повернути його справжньому власнику, а також розповісти свою історію окружному судді. Саме сповідь перед суддею, на думку Д. Аларкона, є визнанням руйнівного потенціалу його ілюзорних ідеалів і романтичних тенденцій, що сприяє його дорослішанню [16, с. 147]. На противагу Ґрейді, тривога Роулінза спровокована засудженням самої зустрічі з Блевінсом, через якого вони потрапили до в'язниці: «*We're dead, he said. We're dead men. I knew it'd come to this. From the time I first seen him*» [140, с. 159]. Юнак усвідомлює, що його вибір і взаємодія з Блевінсом призвели до трагічних наслідків, що, крім іншого, породжує тривогу долі. Роулінз перебуває в полоні фаталізму, оскільки впевнений, що їхній шлях уже визначено, тож він просто чекає на те, що станеться.

Натомість у завершальній частині «Міста рівнини» Джон переживає тривогу провини через те, що не захистив Магдалену. Усвідомлення власного безсилля викликає у протагоніста відчуття непосильного страждання і розпачу: «*He put his hand across his eyes, gripping his skull. Had he the strength he'd have crushed out all it held. What lay before him now and all else it might hold forever*» [141, с. 231]. Ґрейді не може змиритися з власною безпорадністю і намагається знайти спокуту в помсті. Як вважає В. Брютон, ножовий бій між Джоном і Едуардо – це змагання

насильства, у якому інстинкт самозбереження поступається принципам, а відновлення самоповаги вимагає крові [40, с. 81]. Ця сутичка доводить, що Ґрейді, як класичний герой вестерну, залишається вірним ковбойським ідеалам і готовий дотримуватися їх навіть ціною власного життя. Тож, щоб відстояти свої переконання і подолати хвилювання через власну безпорадність, протагоніст свідомо обирає шлях, що веде до смерті.

У другому романі «Перехід» Біллі Паргем переживає тривогу провини через втрату вовчиці. На думку Д. Люс, ця тварина втілює не лише матеріальний світ природи, знищений людиною, а й сам дух дикості [134, с. 168], який Біллі намагається зберегти у своїй душі. Сум'яття і муки совісті після загибелі вовчиці спонукають протагоніста до безцільних мандрів, що стають спробою повернути втрачене дитинство: «*He wandered on into the mountains. He whittled a bow from a holly limb, made arrows from cane. He thought to become again the child he never was*» [143, с. 132]. Через ці блукання Біллі прагне відновити зв'язок із природою, яка для нього втілює чистоту й невинність, а виготовлення лука та стріл стає своєрідним ритуалом повернення до первісного буття. Однак занурення в роздуми не приносить полегшення, а лише підкреслює глибину його внутрішнього спустошення.

Вовчиця для протагоніста є символом гармонії з природою, яку він втрачає, тоді як брат втілює приналежність до сім'ї та власного коріння. Саме ця спорідненість важить для Біллі найбільше, тому поранення Бойда й неможливість повернути його живим додому змушують протагоніста страждати: «*Boyd was dead and wasted in his bones wrapped in the soogan upriver in the trees and he turned his face to the ground and wept*» [143, с. 411]. Сльози, викликані тривогою провини через втрату брата, вказують на розуміння Паргемом фатальності власних вчинків і осуд дій, які призвели до цих трагічних наслідків. Проте усвідомлення власних помилок не допомагає Біллі врятувати Джона в останньому романі трилогії «Міста рівнини», а розмова з сутенером лише підкреслює його безсилля. Едуардо застерігає Паргема, що будь-які дії мають наслідки: «*In spite of whatever views you may hold everything that has come to pass has been the result of your friend's coveting of another man's*

property and his willful determination to convert that property to his own use without regard for the consequences» [141, с. 241-242]. Сутенер не лише наголошує, що Магдалена – його власність, з якою він може чинити як захоче, а й натякає, що буде захищати своє право проти тих, хто на нього посягатиме. Тож, зазнавши невдачі, Біллі відчуває тривогу провини, що він недостатньо зробив, щоб запобігти такому трагічному фіналу. Відчуття власного безсилля спонукає протагоніста відгородитися від людей, щоб убезпечити себе від нових помилок.

У шерифа Белла з роману «Старим тут не місце» тривога провини виникає через розчарування у власній спроможності виконувати свою роботу. Це відчуття посилюється після загибелі Мосса та його дружини, чиїм смертям через свою нерішучість і боягузтво він не зміг запобігти. Як зазначає Р. Гіллієр, Белл зазвичай більше дбає про повагу до мертвих, ніж про захист живих та піклується про підтримку винних злочинців більше, ніж про невинних цивільних, яких він присягався захищати [101, с. 226]. Власні страхи та слабкості підштовхують шерифа до висновку, що з новим злом йому не впоратися: «*Wanted to know what his name was and what he'd done and all such as that. You end up lookin like a fool. He's a ghost. But he's out there*» [142, с. 248]. Метафоричне порівняння злочинця з привидом вказує на ірраціональну, майже надприродну природу нової злочинності, яку Белл не в змозі осягнути, а тому підсвідомо намагається уникнути зустрічі з нею.

Безсилий проти нових викликів, шериф залишається на місці, тоді як світ продовжує змінюватися, що стає причиною його глибокого занепокоєння і рішення піти у відставку. Подібний крок підкріплюється словами Елліса про те, що намагання шерифа повернути минуле ведуть до ще більших помилок: «*You wear out, Ed Tom. All the time you spend tryin to get back what's been took from you there's more goin out the door*» [142, с. 267]. Крім того, Белл хвилюється через осуд суспільства щодо його дій чи, скоріше, бездіяльності: «*Sheriff how come you to let crime get so out of hand in your county? Sounded like a fair question I reckon. Maybe it was a fair question*» [142, с. 304]. Чоловік розуміє слушність цих слів і відчуває тривогу провини через своє безсилля хоч якось виправити ситуацію. Тож

усвідомлення власної безпорадності та сумніви щодо правильності своїх вчинків, які породжують відчуття безцільності існування, спонукають шерифа до пошуку нового місця в житті.

У романі «Дорога» батько потерпає від тривоги провини, оскільки не зміг запобігти самогубству дружини: «*She was gone and the coldness of it was her final gift*» [144, с. 58]. Чоловік картає себе за те, що виявився неспроможним урятувати кохану людину. Проте найгостріше він відчуває свою відповідальність та провину перед сином, який втратив матір – одну з ключових опор у цьому жорстокому світі. Частково ця тривога зумовлена занепокоєнням через можливий осуд дитини, позбавленої материнського тепла. Через нестерпність випробувань хлопчик іноді прагне возз'єднатися з нею: «*I wish I was with my mom*» [144, с. 55], навіть якщо ціною цього буде смерть. Помираючи, батько переживає апогей тривоги провини, адже змушений залишити сина напризволяще. Відчай хлопчика лише посилює страждання чоловіка: «*You said you wouldnt ever leave me*» [144, с. 279], але батько благає його не втрачати надії і продовжувати шлях: «*I know. I'm sorry. You have my whole heart. You always did. You're the best guy. You always were. If I'm not her you can still talk to me. You can talk to me and I'll talk to you. You'll see*» [144, с. 279]. Протагоніст прагне залишатися духовною опорою для сина навіть після смерті. Тож тривога провини батька – це не просто трагічне усвідомлення своєї неспроможності запобігти втратам, а бажання залишити слід в душі дитини попри свою недосконалість.

Отже, протагоністи романів К. Маккарті відчувають широкий спектр тривоги, спричиненої як невпевненістю щодо майбутнього через втрату життєвої мети (тривога порожнечі та втрати сенсу існування), так і наслідками власних вчинків чи бездіяльності (тривога провини та осуду). Крім того, персонажі усвідомлюють скінченність людського життя, що породжує занепокоєння перед невідворотністю кінця (тривога долі та смерті). Це відчуття нерідко переростає у страх небуття, адже головні герої часто перебувають у межових ситуаціях, свідомо чи випадково ризикуючи життям. Стрімкий прогрес і соціальні трансформації руйнують їхній звичний спосіб життя, викликаючи страх перед змінами та втратою ідентичності.

Зрештою, протагоністів охоплює жах перед ізоляцією, коли вони втрачають зв'язок з іншими чи відчувають відчуження від суспільства. У романах К. Маккарті тривога та страх постають не просто як захисні інстинкти, а слугують стимулом до морального зростання.

Висновки до розділу 3

Романістиці Кормака Маккарті притаманний глибокий філософський зміст, який спонукає читача задуматися над важливими питаннями буття. Таке екзистенціалістське спрямування творів письменника дозволяє виокремити низку танатологічних мотивів, які дають змогу краще зрозуміти теми життя і смерті, а також особливості взаємодії індивіда зі світом та самим собою. До цих мотивів, які було виявлено й проаналізовано в романах К. Маккарті, належать: смерть, відчуження, самотність, відчай, страх і тривога. Характеристика цих мотивів сприяє глибшому розумінню внутрішнього світу персонажів, їхніх цілей, стимулів та емоційних переживань.

У романах письменника смерть є метамотивом, що слугує наскрізною ідеєю всієї творчості К. Маккарті та проявляється у таких формах: крові та кісток, сну, зникнення традицій, моральної смерті, фізичної смерті, що поділяється на природну і насильницьку, і знищення природи. Зокрема, кров і кістки в книгах втілюють водночас життя, оскільки вказують на функціонування людського тіла, та смерть, адже символізують тілесну обмеженість і невідворотність фізичного кінця. Ці маркери тлінності людського організму наштовхують протагоністів на роздуми про крихкість людського існування, необхідність боротьби за виживання і, зрештою, неминучість смерті. Натомість сновидіння дозволяють зануритися у світ підсвідомого й поглянути на смерть з іншого кута. Так, у романах сни часто мають пророчий характер і сигналізують про загибель дорогих для протагоністів людей. Оніричні зустрічі з мертвими стають для персонажів способом впоратися з внутрішніми переживаннями й наблизитися до розуміння природи смерті. Ще одна форма смерті – зникнення традицій – зображена в книгах на прикладі занепаду ковбойської справи через індустріалізацію та зміни традиційних цінностей і моралі

через модернізацію. Це призводить до підміни одних понять іншими або взагалі до зникнення будь-яких суспільних інститутів, як у романі «Дорога». Дотичною до попередньої форми є моральна смерть, яка проявляється через моральну деградацію індивіда, що вдається до насильства чи вбивства, або суспільства, яке принижує чи знецінює людину. Щодо фізичної смерті, то в романах К. Маккарті вона рідко буває природною, а радше має насильницький характер. У книгах цей тип смерті продемонстровано через вбивства заради задоволення чи виживання, війни, революції, збройні конфлікти. Протагоністи часто не лише стають свідками таких подій, а й безпосередніми виконавцями, що змушує їх сприймати смерть не лише як природний процес, а й як наслідок жорстокості світу людей. Зрештою, остання форма смерті – загибель природи – проявляється в романах через плюндрування природного світу, винищення тварин, нераціональне ставлення до природних ресурсів, досягаючи свого апогею у вигляді постапокаліптичного ландшафту роману «Дорога».

Мотив відчуження у «Прикордонній трилогії» набуває форм відчуження від себе, людей, суспільства та природи. Відчуження від самого себе проявляється у романах через божевілля, яке дозволяє персонажам утекти від травматичних переживань, викликаних стражданнями чи суспільним неприйняттям. Натомість відчуження від суспільства й людей у книгах спричинене неприйняттям іншими через погляди протагоністів, національну приналежність чи нав’язану соціальну роль, як у випадку мексиканської жінки. Це почуття також виникає після розлуки з дорогою людиною, спонукаючи до переосмислення власних вчинків і життя. Остання форма – відчуження від природи – є наслідком втрати зв’язку протагоністів з природним світом. Мотив самотності, який тісно пов’язаний з відчуженням, проявляється через фізичну ізоляцію, що виникає після втечі від суспільства та людей, чи моральну, яка спричинена бажанням психологічно відмежуватися від інших. Часто самотність і відчуження породжені відчаєм, який у романах має форми зневіри в людях, суспільстві та собі. Він виникає внаслідок зіткнення уявлень та ідеалів протагоністів із жорстокою реальністю, розчарування у власних

силах, а також є реакцією на певний негативний досвід, як-от втрату чи смерть дорогої людини.

Взаємопов'язані мотиви страху й тривоги в творчості письменника дозволяють краще зрозуміти природу людських вчинків. У романах страх набуває таких форм: втрати ідентичності, змін, ізоляції, небуття. Страх втратити ідентичності пов'язаний із занепадом чи змінами в професіях, принципи яких сповідують протагоністи, зокрема у випадку шерифа Белла чи ковбоїв Ґрейді та Паргема, а також із загрозою втрати моральних орієнтирів та ідеалів, що становлять основу їхніх особистостей. Тісно пов'язаний із попереднім мотивом є страх змін, який є реакцією на невідворотність прогресу й трансформацію усталених традицій та моральних норм. Як будь-що невідоме і непередбачуване, зміни лякають протагоністів, оскільки вимагають переглянути свої ідеали й принципи та адаптуватися до нових умов. Страх ізоляції у книгах зумовлений небажанням протагоністів залишитися на самоті, відстороненими від суспільства або людей. Що ж до страху небуття, то він постає в моменти екзистенційної загрози, коли персонажі опиняються на межі життя і смерті. Цей жах виникає не лише як реакція на ризик власному існуванню, а й тоді, коли в небезпеці опиняється близька для головних героїв людина. Значне місце у «Прикордонній трилогії» посідає мотив тривоги, який має форми тривоги долі та смерті, порожнечі та втрати сенсу існування, провини та осуду. Перший тип тривоги проявляється у занепокоєнні через власне місце у світі та тлінність всього живого. Своєю чергою, тривога порожнечі виникає, коли персонажі не можуть знайти або втратили сенс існування через суспільні зміни чи травматичний досвід. Тоді як тривога провини та осуду з'являється внаслідок сумнівів у правильності своїх дій або бездіяльності. Усі ці мотиви розкривають багатогранний філософський вимір романів К. Маккарті, спонукаючи читача до роздумів над екзистенційними питаннями щодо власного існування.

ВИСНОВКИ

Екзистенціалізм, що сформувався в Європі завдяки працям С. К'єркеґора, Ф. Ніцше, М. Гайдеґґера, К. Ясперса та втілився в художніх творах Ж.-П. Сартра, А. Камю та С. де Бовуар, у США набуває національних рис, зокрема у творчості письменників-нонконформістів. Абсурдність суспільства зображується на тлі емігрантського життя (як-от у Дж. Дос Пассоса) чи крізь призму расової дискримінації (наприклад, у романах Р. Райта). Митці нерідко експериментують із хронотопом чи кількістю персонажів і зосереджуються на темах індивідуалізму та пошуку власного місця у світі. Універсальність екзистенціалістських ідей зумовлює їхню рецепцію та трансформацію в межах постмодернізму та метамодернізму. Постмодерністській літературі притаманні мотиви страху й абсурду, що часто реалізуються через гротеск, а також самотності та відчуження, спричинені кризою метанаративів та недовірою до авторитетів. Натомість метамодернізм переосмислює категорії індивідуальності й автентичності, що виявляється в прагненні протагоніста віднайти сенс у хаотичному світі.

Кормак Маккарті – багатогранний митець, чия творчість формувалася під впливом модерністської традиції та розвивалася на перетині пост- та метамодернізму, успадкувавши засадничі екзистенціалістські ідеї. Наукова рецепція його доробку засвідчує, що романи трьох основних періодів – південного, південно-західного та пізнього – вирізняються жанровою своєрідністю та стильовим різноманіттям, демонструючи творчу еволюцію автора. Твори К. Маккарті не лише мають глибоке філософське підґрунтя, а й вирізняються вираженою інтертекстуальністю; зокрема, назва третьої частини «Міста рівнини» є прямою алюзією на біблійний сюжет. Проза митця, сповнена натуралістичних сцен насильства та смерті, водночас набуває ознак екоцентричного письма завдяки специфічній репрезентації флори та фауни (наприклад, образ вовчиці в другій книзі «Перехід»). Такий підхід дозволяє по-новому інтерпретувати американські міфи, зокрема концепт фронтиру, який з географічного кордону трансформується в простір фізичного та духовного випробування. Комплексний аналіз романів

Кормака Маккарті дозволив виокремити низку ключових екзистенціалістських мотивів із притаманними їм формами художнього втілення. У цьому контексті екзистенціалістський мотив визначено як повторюваний у художньому творі елемент, що відображає засадничі ідеї екзистенціалізму. Художня інтерпретація цих категорій постає процесом переосмислення філософських концептів через систему художніх образів, символів та специфіку наративної структури творів. До виявлених мотивів належать аксіологічні – свобода, автентичність, індивідуальність, абсурд, відповідальність, що визначаються через їхній зв'язок із людськими цінностями, та танатологічні – смерть, відчуження, самотність, відчай, страх, тривога, які безпосередньо чи опосередковано стосуються феномену смерті та пов'язаного з ним досвіду.

Мотив свободи характеризується можливістю для індивіда самостійно ухвалювати рішення, обирати своє буття та відповідати за свій вибір, не посягаючи при цьому на свободу іншого. Під час аналізу «Прикордонної трилогії» було досліджено дві форми свободи: «свобода від» та «свобода для». «Свобода від» розкривається через зображення боротьби проти конформізму, суспільного тиску чи гніту з боку іншої людини, а також втілюється в архетипі ковбоя. Протагоністи трилогії намагаються реалізувати власну свободу через перетин кордону, який постає символічним простором ініціації та дає змогу вирватися з-під гніту індустріалізованого суспільства з його конформістськими вимогами та руйнацією традиційного способу життя. Хоча в творах К. Маккарті Мексика пропонує протагоністам омріяну пастораль, їхнє нерозуміння чужої культури призводить не до досягнення волі, а до фізичного ув'язнення (у випадку Ґрейді з першого роману «Коні, коні…») чи до психологічної травми (у Паргема з другої книги «Перехід»). Намагання звільнитися від тиску суспільства та волі іншого також простежується в жіночих образах: дуеньї Альфонси та Алехандри («Коні, коні…»), чиї долі визначені патріархальним уявленням про роль жінки, та Магдалени («Міста рівнини»), волю якої обмежують сутенер і суспільний осуд. Ідеалізоване уявлення про свободу як можливість діяти на власний розсуд і жити відповідно до власних принципів, незважаючи на соціальні норми, втілюється для протагоністів у постаті

ковбоя. Однак такий спосіб життя залишається недосяжним для Біллі та Джона у світі, який невпинно модернізується.

«Свобода для» в «Прикордонній трилогії» виявляється у вільному виборі та самоствердженні, а також розкривається через зооморфні образи коней і вовків. Біллі та Джон самостійно обирають свій шлях, перетворюючи кожне рішення на маніфестацію власної волі. Хоча їхній вибір нерідко закінчується трагічно, як у випадку Паргема («Перехід»), чиї вчинки призводять до втрати сім'ї, саме в готовності йти до кінця полягає їхнє самоствердження. Ця непохитність перетворюється на здатність нести відповідальність за свої дії. Зокрема, Ґрейді шукає спокути за смерть Блевінса в першій книзі «Коні, коні…» або утверджує власну позицію, жертвуючи життям в завершальному романі «Міста рівнини». Через анімалістичні образи втілюється ідеалістичне прагнення головних героїв до безумовної свободи, що розкривається через неприборканість та дикість коней та невловимий і волелюбний дух вовків. Зрештою, лише в останній книзі «Міста рівнини» протагоністи усвідомлюють, що справжня свобода – це можливість бути самим собою і вільно обирати свій шлях.

Екзистенціалістський мотив автентичності полягає у житті згідно з власними переконаннями, прийнятті своєї сутності та прагненні надати сенсу своєму існуванню. У романах «Старим тут не місце» та «Дорога» цей мотив виявляється у вільному виборі свого буття, дотриманні власних принципів, прийнятті невідворотності смерті та саморефлексії. Протагоністи обох творів прагнуть бути творцями власної долі. Зокрема, Чігур («Старим тут не місце») навмисно потрапляє до в'язниці, щоб підпорядкувати обставини своїй волі. Схоже прагнення властиве й батькові з сином («Дорога»), які попри труднощі дотримуються власних переконань та не втрачають людяності. Пошуки власного місця у світі та сумніви в правильності своїх рішень спонукають до саморефлексії, яку найбільш чітко ілюструють монологи шерифа Белла («Старим тут не місце»). Такі роздуми нерідко стають стимулом до усвідомлення та прийняття власної смертності, особливо коли смерть постійно загрожує персонажам, як, наприклад, у випадку батька та сина («Дорога»), які намагаються вижити у постапокаліптичному світі.

Мотив індивідуальності виявляється у здатності людини зберегти свою унікальність попри суспільний тиск, що є важливою умовою для досягнення автентичного існування. У романах «Старим тут не місце» та «Дорога» цей мотив розкривається через світогляд і поведінку персонажів. Шериф Белл і Мосс («Старим тут не місце») сприймають світ крізь призму власного воєнного досвіду, що виражається в їхньому холоднокровному ставленні до смерті та насильства. Водночас світогляд антагоніста Чіґура формується під впливом філософії фаталізму, яка є рушієм його жорстоких дій. Прагматична поведінка батька та альтруїстичні вчинки сина з роману «Дорога» ґрунтуються на різному світосприйнятті, що зумовлено не лише різницею у віці, а й приналежністю до різних періодів: до та після катастрофи.

Через життя у світі, який не виправдовує очікувань або не має сенсу, репрезентується мотив абсурду. У книзі «Дорога» він набуває форм абсурдності природи, суспільства та власного існування. У сірому й позбавленому життя краєвиді постапокаліптичного світу втілюється абсурдність природи, тоді як абсурдність суспільства виявляється у спотвореній моралі та канібалізмі. Ірраціональність і безперспективність світу, у якому панує насильство й смерть, викликають у протагоністів відчуття абсурдності власного буття, оскільки їхнє існування перетворюється на виснажливу боротьбу за виживання у середовищі з обмеженими ресурсами.

Здатність особистості відповідати за свої рішення, вчинки та існування в цілому стає підґрунтям мотиву відповідальності, який у романі «Дорога» реалізується у формах відповідальності за себе, за інших і за світ. У вільному виборі шляху й готовності відповідати за його наслідки виявляється відповідальність за себе. Прикладом цього є як рішучість матері покінчити з життям, так і прагнення батька не сходити з обраної дороги. Відповідальність за іншого ґрунтується на усвідомленні того, що дії та рішення суб’єкта впливають на життя іншої людини, що найкраще розкривається через взаємини батька й сина. Розуміння впливу своєї поведінки на оточення і готовність відповідати за наслідки своїх вчинків становлять основу відповідальності за світ. У романі цей тип зобов’язання втілюється у

прагненні чоловіка та хлопчика зберегти моральні засади втраченої цивілізації, а також простежується в постапокаліптичному пейзажі, який слугує застереженням про руйнівний вплив людської легковажності.

Екзистенціалістський мотив смерті розкривається через усвідомлення людиною скінченності власного життя, що спонукає до пошуку сенсу існування. У романах К. Маккарті смерть як метамотив, що структурує художній світ і надає йому метафізичної цілісності, реалізується через образи крові, кісток, сну, а також виявляється у формах зникнення традицій, моральної смерті, фізичної смерті (природної або насильницької) і загибелі природи. Кров та кістки є символами як життя, оскільки забезпечують життєдіяльність організму, так і смерті, бо свідчать про вразливість людського тіла. Їхня наявність наштовхує протагоністів на роздуми про неминучу загибель, як-от Ґрейді («Міста рівнини») після смертельного поранення, або викликає первісний страх за своє життя, як у випадку батька і сина («Дорога»). Водночас сни в символічній формі здатні лише натякати на невідворотний кінець. Сновидіння у книгах нерідко набувають форми пророцтв; прикладом слугує сон Алехандри («Коні, коні…»), що віщує загибель Джона. Зустрічі з померлими уві сні дозволяють відновити душевний спокій та замислитися над сутністю смерті, що добре ілюструє сон Біллі («Перехід») про загиблого брата. Щодо зникнення традицій, то в «Прикордонній трилогії» цей тип смерті розкривається через відхід ковбойського способу життя під тиском індустріалізації. Тоді як у романі «Старим тут не місце» занепад традицій зумовлений заміщенням старих цінностей новими, а в книзі «Дорога» – повною руйнацією звичних соціальних норм. Тісно пов’язаною з попередньою формою є моральна смерть, що в романах зображується через деградацію особистості, яка готова на вбивство заради виживання («Дорога»), або через знецінення і приниження іншої людини, як у випадку Магдалени («Міста рівнини»). Фізична смерть у романах К. Маккарті найчастіше має насильницький характер, а не природний. Вона виявляється у вбивстві заради задоволення (Чіґур, «Старим тут не місце»), виживання («Дорога») або помсти («Міста рівнини»). Тож для протагоністів смерть є не лише частиною світового порядку, а й відображенням

жорстокості соціуму. Остання форма – загибель природи – розкривається через вбивство тварин, що добре ілюструє винищення вовків («Перехід») та зневажливе і нераціональне ставлення до природного світу в цілому, що якнайкраще втілюється в постапокаліптичному краєвиді роману «Дорога».

Відокремленість людини від спільноти чи власного «Я» та втрата зв'язку з іншими людьми – це ключові характеристики мотиву відчуження, який у «Прикордонній трилогії» набуває форм відчуження від самого себе, від людей, суспільства й природи. Відчуження від самого себе, яке втілюється в романах у божевіллі, слугує способом уникнути непосильного емоційного страждання чи осуду суспільства, як, наприклад, у випадку містера Джонсона («Міста рівнини»), який втрачає розум після смерті дочки. Водночас відчуження від людей та суспільства виявляється у неприйнятті оточенням протагоністів через їхні переконання, як-от із Паргемом («Перехід») через його особливе ставлення до вовків. Також цей тип відчуження виникає на основі культурної дистанції, що стається у Мексиці з американцем Ґрейді («Коні, коні…»), або нав'язаної суспільством ролі, як у випадку Магдалени («Міста рівнини»), яку зневажають через роботу повією. Відчуження від природи, яке виникає, коли персонажі більше не відчувають єдності з нею, зображується через експлуатацію людиною тваринного світу, прикладом чого слугує приручення Джоном диких коней у першому романі «Коні, коні…».

Мотив самотності, який тісно пов'язаний із відчуженням, полягає у відчутті непотрібності та веде до соціальної відстороненості. У книгах «Прикордонної трилогії» він розкривається через фізичну та моральну ізоляцію. Перша полягає у свідомому відокремленні протагоністів від соціуму, що стається з Біллі («Перехід») після смерті вовчиці. Тоді як друга викликана потребою психологічно відсторонитися від інших, зокрема у випадку Джона («Коні, коні…») після розриву стосунків з Алехандрою. Тож мотиви самотності та відчуження підкреслюють ізоляцію протагоністів від суспільства та їхнє прагнення знайти сенс у світі, який здається порожнім і байдужим.

Глибоке почуття зневіри у власному існуванні чи інших аспектах життя визначає екзистенціалістський мотив відчаю, який у «Прикордонній трилогії» репрезентується через розчарування в людях або суспільстві та втрату віри в себе. Розчарування в інших та соціумі виникає внаслідок зіткнення уявлень та сподівань протагоністів з невблаганністю світу, що стається з Ґрейді («Коні, коні…») після ув'язнення. Зневіра ж в собі з'являється від розчарування у власних силах через неспроможність врятувати близьку людину, як у випадку Джона стосовно Магдалени («Міста рівнини») або Біллі щодо Бойда («Перехід»). Зрештою, почуття відчаю підштовхує протагоністів до переосмислення власних цінностей та життя в цілому.

Мотив страху виникає як відповідь на певну небезпеку, яку людина сприймає на основі свого життєвого досвіду. У романах К. Маккарті цей мотив втілюється у таких формах: страх втрати ідентичності, змін, ізоляції та небуття. Страх втратити свою ідентичність з'являється у протагоністів через видозміну або зникнення тих видів діяльності, цінності яких вони поділяють, що можна простежити на прикладі шерифа Белла («Старим тут не місце») або помітити в персонажів «Прикордонної трилогії». Він також проявляється як побоювання відступити від своїх переконань чи моральних принципів, що добре ілюструє приклад батька та сина з роману «Дорога». Дотичний до попереднього типу – страх змін – розкривається через побоювання з приводу трансформації усталеного способу життя та звичних етичних норм, як у випадку шерифа Белла («Старим тут не місце»). Натомість страх ізоляції полягає у можливості бути виключеним із соціуму чи відокремленим від інших людей. Він може бути спричинений травматичним досвідом, як-от у Паргема («Перехід»), або виникнути внаслідок порушення суспільних правил, що сталося із Моссом («Старим тут не місце»). Страх небуття з'являється у протагоністів у відповідь на певну загрозу їхньому існуванню, як у Ґрейді («Коні, коні…»), чи життю важливих для них людей, що можна помітити на прикладі стосунків батька і сина («Дорога») або в ставленні Біллі до брата («Перехід»).

Тісно пов'язаний зі страхом езистенціалістський мотив тривоги з'являється як почуття занепокоєння щодо майбутньої небезпеки. Він набуває у романах

письменника таких форм: тривога долі та смерті, порожнечі та втрати сенсу існування, провини та осуду. Перший тип тривоги виникає через стурбованість протагоністів з приводу майбутнього або внаслідок усвідомлення неминучості власного кінця, що добре ілюструють хвилювання батька в романі «Дорога». Тоді як марні пошуки чи втрата життєвої мети породжують тривогу порожнечі, як у випадку шерифа Белла після виходу на пенсію («Старим тут не місце») чи Біллі після втрати друга («Міста рівнини»). Тривога провини та осуду з'являється внаслідок невпевненості в правильності своїх вчинків, що ілюструють блукання Паргема після вбивства вовчиці («Перехід»). Також вона розкривається через засудження власної бездіяльності, про що свідчать поневіряння Ґрейді («Коні, коні…») після загибелі Блевінса.

Отже, екзистенціалістські мотиви в романістиці Кормака Маккарті слугують художніми засобами для осмислення людського буття, морального вибору та межових ситуацій, у яких розкривається справжня суть особистості. Через атмосферу відчаю, абсурдності існування, самотності, страху, тривоги та відчуження, що спричинено зіткненням людини з байдужим або ворожим світом, письменник розглядає фундаментальні питання людського буття, свободи, збереження індивідуальності та моральної відповідальності. Художня інтерпретація цих мотивів у творах К. Маккарті не тільки актуалізує проблеми екзистенційного вибору, а й відкриває нові шляхи для розуміння меж людської жорстокості, цінності життя, важливості пошуку сенсу буття та природи смерті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
2. Гайдаш А. Поетика роману «Зовнішня пітьма». *Американські літературні студії в Україні*. Матеріали міжнародного симпозіуму. 2014. Вип. 8. С. 224–227.
3. Девдюк І. В. Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду : монографія. Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2020. 484 с.
4. Денисова Т. Н. Історія американської літератури XX століття. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 487 с.
5. Діброва В. «Дорога» Кормака Маккарті та питання метатексту. *Американські літературні студії в Україні*. Матеріали міжнародного симпозіуму. 2014. Вип. 8. С. 277–288.
6. Заоборна М. Мотив vs Мотив як інтердисциплінарний феномен та філологічна проблема. *Studia Methodologica*. 2020. Том 50. С. 34–47. https://doi.org/10.25128/2304-1222.20.50.04.
7. Камю А. Міф про Сізіфа. «Портфель», 2015. 105 с.
8. Лімборська А. І. Постапокаліптичне майбутнє і доля цивілізації в контексті нової готики: роман «Дорога» Кормака Маккарті. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки».* 2018. № 1 (15). С. 143–148.
9. Ружмон Д. Любов і західна культура. Львів : Літопис, 2000. 304 с.
10. Семків Р. Пригоди української літератури (від романтизму до постмодернізму). Київ : Темпора, 2023. 688 с.
11. Стембковська Г. No Country for Old Men Кормака Маккарті: про похибку грандіозності. *Американські літературні студії в Україні*. Матеріали міжнародного симпозіуму. 2014. Вип. 8. С. 271–276
12. Тимченко А. Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2010. Вип. 17. С. 5–8.

13. Фізер І. Філософія літератури. Київ : НаУКМА, 2012. 217 с.
14. Abbagnano N. Historical Survey of Existentialism. *Britannica*. URL: https://www.britannica.com/topic/existentialism/Historical-survey-of-existentialism (date of access: 07.04.2023).
15. Aho K. Existentialism. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: https://plato.stanford.edu/entries/existentialism/#Bib (date of access: 21.02.2024).
16. Alarcón D. All the Pretty Mexicos: Cormac McCarthy's Mexican Representations. *Cormac McCarthy: New Directions* / ed. by J. D. Lilley. Albuquerque, 2002. P. 141–152.
17. Arendt H. Essays in Understanding 1930-1954. New York and London : Harcourt Brace & Co, 1994. 458 p.
18. Ariès P. The Hour of Our Death. NY : Barnes & Noble, 2000. 651 p.
19. Arnold E. T. "Go to sleep": Dreams and Visions in the Border Trilogy. *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy* / ed. by E. Arnold, D. Luce. Jackson, 2001. P. 37–72.
20. Arnold E. T. McCarthy and the Sacred: A Reading of The Crossing. *Cormac McCarthy: New Directions* / ed. by J. D. Lilley. Albuquerque, 2002. P. 215–238.
21. Arnold E. T. Naming, Knowing and Nothingness: McCarthy's Moral Parables. *Perspectives on Cormac McCarthy* / ed. by E. T. Arnold, D. C. Luce. Jackson, 1999. P. 45–69.
22. Barnes H. An Existentialist Ethics. NY : Vintage Books, 1971. 463 p.
23. Barnes H. Humanistic existentialism: the Literature of Possibility. Lincoln : University of Nebraska Press, 1959. 418 p.
24. Barnes W. The Philosophy and Literature of Existentialism. NY : Barron's Educational Series, 1968. 245 p.
25. Barrett L. C. The USA: From Neo-Orthodoxy to Plurality. *Kierkegaard's International Reception. Tome III: The Near East, Asia, Australia, and the Americas* / ed. by J. Stewart. Vol. 8. London and NY, 2016. P. 229–268.

26. Bartczak K. Realizm Jako Zawierzenie (Droga). *Cormac McCarthy* / ed. by M. Paryż. Warszawa, 2014. P. 185–214.
27. Bauman Z. Mortality, Immortality and Other Life Strategies. Stanford : Stanford University Press, 1992. 215 p.
28. Bauman Z. Postmodern Ethics. Oxford : Blackwell, 1993. 255 p.
29. Beauvoir S. Pyrrhus and Cinemas. *Philosophical Writings* / ed. by M. A. Simons, S. Le Bon de Beauvoir. Urbana and Chicago, 2004. P. 77–149.
30. Beauvoir S. The Ethics of Ambiguity. NY: Philosophical Library, 2015. 183 p.
31. Beauvoir S. The Second Sex. London : Vintage Books, 2011. 822 p.
32. Beckson K., Ganz A. A Reader's Guide to Literary Terms. NY : The Noonday Press, 1960. 230 p.
33. Bell V. M. The Achievement of Cormac McCarthy. Baton Rouge : Louisana State University, 1988. 140 p.
34. Bennett B. Celtic Influences on Cormac McCarthy's No Country for Old Men and The Road. *Notes on Contemporary Literature*. 2008. Vol. 38, iss. 5. P. 2–3.
35. Bloom H. Introduction. *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy* / ed. by H. Bloom. NY, 2009. P. 1–8.
36. Bloom's Guides. Cormac McCarthy's All the Pretty Horses / ed. by H. Bloom. Philadelphia : Chelsea House Publishers, 2004. 126 p.
37. Bradley J. M. Ideas in the Raw: American Modernist Fiction as a Source of French Existentialism : doctoral dissertation. Murfreesboro, 2013. 240 p.
38. Bran N. The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 220 p.
39. Breisach E. Introduction to Modern Existentialism. NY : Grove Press, 1962. 247 p.
40. Brewton V. The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy's Early Novels and the Border Trilogy. *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy* / ed. by H. Bloom. NY, 2009. P. 63–83.
41. Brosman C. Existential Fiction. Vol. 8. Detroit : Gale Group, 2000. 251 p.

42. Bruneau J. Existentialism and the American Novel. *Yale French Studies*. 1948. No. 1. P. 66–72. URL: https://doi.org/10.2307/2928860.
43. Buráková Z. Exploring Landscape in Cormac McCarthy's No Country for Old Men. *SKASE Journal of Literary and Cultural Studies*. 2020. Vol. 2, no. 2. P. 32–40. URL: http://www.skase.sk/Volumes/SJLCS04/pdf_doc/03.pdf.
44. Buráková Z. The End of the Landscape at the End of the World. *SKASE Journal of Literary and Cultural Studies*. 2022. Vol. 4, no. 2. P. 34–40. URL: http://www.skase.sk/Volumes/SJLCS08/05.pdf.
45. Cant J. Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism. NY and London : Routledge, 2008. 368 p.
46. Cant J. The Road. *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy* / ed. by H. Bloom. NY, 2009. P. 183–200.
47. Caradec J. "He wanted to buy you": Value and Abjection in The Road, All the Pretty Horses, and The Crossing. *Cormac McCarthy's Neoliberalism: A Breakdown in Mercantile Ethics* / ed. by B. J. Schill. Knoxville, 2025. P. 69–90.
48. Carlson T. A. With the World at Heart: Reading Cormac McCarthy's The Road with Augustine and Heidegger. *Religion & Literature*. 2007. Vol. 39, no. 3. P. 47–71. URL: http://www.jstor.org/stable/40060084.
49. Caron T. "Blood is Blood" All the Pretty Horses in the Multicultural Literature Class. *Cormac McCarthy: New Directions* / ed. by J. D. Lilley. Albuquerque, 2002. P. 153–170.
50. Charters A. John Clellon Holmes and Existentialism. *The Philosophy of the Beats* / ed. by S. N. Elkholy. Kentucky, 2012. P. 133–146.
51. Chollier C. Autotextuality, or Dialogic Imagination in Cormac McCarthy's Border Trilogy. *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy* / ed. by E. Arnold, D. Luce. Jackson, 2001. P. 3–36.
52. Collins J. The Existentialists. Chicago : Henry Regnery Company, 1952. 300 p.
53. Cooper L. R. Cormac McCarthy: A Complexity Theory of Literature. Manchester : Manchester University Press, 2021. 236 p.

54. Cooper L. R. No More Heroes: Narrative Perspective and Morality in Cormac McCarthy. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2011. 185 p.
55. Cornwell N. The Absurd in Literature. Manchester and NY : Manchester University Press, 2006. 354 p.
56. Cotkin G. Existential America. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 2003. 359 p.
57. Danilovich S. Existentialism in Metamodern Art: The Other Side of Oscillation : thesis. Hamilton, 2018. 96 p.
58. Davis C. Existentialism and Literature. *The Bloomsbury Companion to Existentialism* / ed. by F. Joseph, J. Reynolds and A. Woodward. London, 2011. P. 138–154.
59. Dictionary of Existentialism / ed. by H. Gordon. Westport : Greenwood Press, 1999. 535 p.
60. Dominy J. J. Cannibalism, Consumerism, and Profanation: Cormac McCarthy's The Road and the End of Capitalism. *The Cormac McCarthy Journal*. 2015. Vol. 13, no. 1. P. 143–158. URL: https://doi.org/10.5325/cormmccaj.13.1.0143.
61. Dorson J. Counternarrative Possibilities: Virgin Land, Homeland, and Cormac McCarthy's Westerns. Frankfurt / NY: Campus Verlag, 2016. 308 p.
62. Dutt K. G. Existentialism and Indian Thought. NY : Philosophical Library, 1960. 92 p.
63. Eaton M. A., Peter L. Review of The Late Modernism of Cormac McCarthy. *MFS Modern Fiction Studies*. 2004. Vol. 50, no. 3. P. 755–757. URL: https://dx.doi.org/10.1353/mfs.2004.0061.
64. Ellis J. Fetish and Collapse in No Country for Old Men. *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy* / ed. by H. Bloom. NY, 2009. P. 133–170.
65. Ellison R. Shadow and Act. NY : Vintage Books, 1972. 352 p.
66. Elmore J., Elmore R. Human Become Coin: Neoliberalism, Anthropology, and Human Possibilities in No Country for Old Men. *The Cormac McCarthy Journal*. 2016. Vol 14, no. 2. P. 168–185. URL: https://doi.org/10.5325/cormmccaj.14.2.0168.

67. Encyclopedia of Postmodernism / ed. by V. E. Taylor, C. E. Winquist. London and New York : Routledge, 2001. 466 p.
68. Estes A. Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces. Amsterdam : Rodopi, 2013. 239 p.
69. Evans C. S. Existentialism: The Philosophy of Despair and the Quest for Hope. Dallas : Probe Books, 1984. 124 p.
70. Fiedler L. Love and Death in the American Novel. NY: Stein and Day, 1975. 512 p.
71. Finkelstein S. Existentialism and Alienation in American Literature. NY : International Publishers, 1965. 314 p.
72. Fledderjohann M. How to Continue: Sustaining Existence through Beckettian Ritual in McCarthy's The Road. *The Cormac McCarthy Journal*. 2013. Vol. 11, no. 1. P. 44–58. URL: http://www.jstor.org/stable/42909449.
73. Flynn T. Existentialism. NY : Sterling Publishing Company, 2009. 178 p.
74. Fokkema D. Literary History, Modernism, and Postmodernism. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1984. 63 p.
75. Friedan B. The Feminine Mystique. NY : Dell Publishing Co., 1963. 384 p.
76. Fromm E. Escape from Freedom. NY : Avon Books, 1969, 333 p.
77. Fromm E. On Being Human. NY : Continuum, 1994. 179 p.
78. Frye S. "An Unknown Tongue": God, Complexity, and the Limits of Secular Epistemology in Cormac McCarthy's The Passenger and Stella Maris. *MFS Modern Fiction Studies*. 2024. Vol. 70, no. 4. P. 700–722. URL: https://dx.doi.org/10.1353/mfs.2024.a950449.
79. Frye S. Understanding Cormac McCarthy. Columbia : The University of South Carolina Press, 2009. 205 p.
80. Frye N. Words with Power: Being a Second Study of "The Bible and Literature". Toronto : University of Toronto Press, 2008. 343 p.
81. Gavins J. Reading the Absurd. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013. 181 p.

82. Gibbs A. “Things happen to you they happen”: Cormac McCarthy, Morality, and Neo-Naturalism. *The Cormac McCarthy Journal*. 2020. Vol. 18 no. 1. P. 56–77. URL: https://doi.org/10.5325/cormmccaj.18.1.0056.
83. Giemza B. Science and Literature in Cormac McCarthy’s Expanding Worlds. London and NY : Bloomsbury Academic, 2023. 176 p.
84. Giles J. Romance and Naturalism in Cormac McCarthy’s All the Pretty Horses. *Cormac McCarthy’s Violent Destinies: The Poetics of Determinism and Fatalism* / ed. by B. Bannon and J. Vanderheide. Knoxville, 2018. P. 19–41.
85. Golob S. Heidegger on Concepts, Freedom and Normativity. NY : Cambridge University Press, 2014. 270 p.
86. Grene M. Authenticity: An Existential Virtue. *Ethics*. 1952. Vol. 62, no. 4. P. 266–274. URL: http://www.jstor.org/stable/2378633.
87. Grene M. Dreadful Freedom: A Critique of Existentialism. Chicago : The University of Chicago Press, 1948. 149 p.
88. Gugin D. The Blood of a Nomad: Environmental Stylistics and All the Pretty Horses. *Cormac McCarthy’s Borders and Landscapes* / ed. by L. Jillett. NY, 2016. P. 83–94.
89. Guillemin G. “As of some site where life had not succeeded” Sorrow, Allegory, and Pastoralism in Cormac McCarthy’s Border Trilogy. *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy* / ed. by E. Arnold, D. Luce. Jackson, 2001. P. 92–130.
90. Guillemin G. The Pastoral Vision of Cormac McCarthy. College Station : Texas A&M University Press, 2004. 170 p.
91. Hall E. T. The Silent Language. Greenwich : Fawcett Publications, 1959. 192 p.
92. Hanssen K. R. “Men Are Made of the Dust of the Earth”: Time, Space, Matter, and Meaning in Cormac McCarthy’s Blood Meridian. *The Cormac McCarthy Journal*. 2017. Vol. 15, no. 2. P. 177–192. URL: https://doi.org/10.5325/cormmccaj.15.2.0177.
93. Hassan I. Postmodernism? A Self-Interview. *Philosophy and Literature*. 2006. Vol. 30, no. 1. P. 223–228. URL: https://dx.doi.org/10.1353/phl.2006.0011.

94. Hassan I. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus : Ohio State University Press, 1987. 267 p.
95. Hawkins T. McCarthy's Philosophy. London : Palgrave Macmillan, 2017. 145 p.
96. Hegel G. Phenomenology of Spirit. Delhi : Motilal Banarsidass Publishers, 1998. 595 p.
97. Heidegger M. Being and Time. New York : HarperPerennial/Modern Thought, 2008. 589 p.
98. Heidegger M. The Metaphysical Foundations of Logic. Bloomington : Indiana University Press, 1984. 241 p.
99. Hellyer G. Spring has Lost its Scent: Allegory, Ruination, and Suicidal Melancholia in The Road. *Styles of Extinction: Cormac McCarthy's The Road* / ed. by. J. Murphet, M. Steven. London and New York, 2012. P. 45–62.
100. Henning C. Theories of Alienation: From Rousseau to the Present. NY and London : Routledge, 2025. 165 p.
101. Hillier R. Morality in Cormac McCarthy's Fiction: Souls at Hazard. London : Palgrave Macmillan, 2017. 317 p.
102. Holloway D. The Late Modernism of Cormac McCarthy. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 2002. 198 p.
103. Howard L. Themes and Directions in American Literature: Essays in Honor of Leon Howard. West Lafayette : Purdue University Studies, 1969. 239 p.
104. Huebert D. Eating and Mourning the Corpse of the World: Ecological Cannibalism and Elegiac Protomourning in Cormac McCarthy's The Road. *The Cormac McCarthy Journal*. 2017. Vol. 15, no. 1. P. 66–87. URL: https://doi.org/10.5325/cormmccaj.15.1.0066.
105. Hutcheon L. The Politics of Postmodernism. London and New York : Routledge, 2002. 222 p.
106. Irwin J. William Burroughs as Philosopher: From Beat Morality to Third Worldism to Continental Theory. *The Philosophy of the Beats* / ed. by S. N. Elkholy. Kentucky, 2012. P. 267–279.
107. Jarrett R. L. Cormac McCarthy. NY : Twayne Publishers, 1997. 175 p.

108. Jaspers K. Philosophy. Vol. 2. Chicago : University of Chicago Press, 1970. 382 p.

109. Jaspers K. Reason and Existenz: five lectures. NY : Noonday Press, 1955. 157 p.

110. Jergenson C. “In What Direction Did Lost Men Veer?”: Late Capitalism and Utopia in The Road. *The Cormac McCarthy Journal*. 2016. Vol. 14, no. 1. P. 117–132. URL: https://doi.org/10.5325/cormmccaj.14.1.0117.

111. Jordan S. Metamodernism and the Postdigital in the Contemporary Novel. London and NY : Bloomsbury Academic, 2024. 238 p.

112. Joseph F., Reynolds J., Woodward A. Introduction. *The Bloomsbury Companion to Existentialism* / ed. by F. Joseph, J. Reynolds and A. Woodward. London, 2011. P. 1–14.

113. Joy B. Deep History and the Pursuit of Pure Origins in the Work of William Faulkner and Cormac McCarthy. *Digressions in Deep Time: Ecocritical Approaches to Literature and the Arts* / ed. by D. Lloyd, W. Mortimer. Lanham, 2024. P. 191–208.

114. Kachur I. Existentialist Motifs of Alienation and Death in McCarthy’s Border Trilogy. *Baltic Journal of English Language, Literature and Culture*. 2024. Vol. 14. P. 51–69. URL: https://doi.org/10.22364/BJELLC.14.2024.04.

115. Kant I. Critique of Practical Reason. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 145 p.

116. Kant I. Critique of Pure Reason. Basingstoke and NY : Palgrave Macmillan, 2007. 735 p.

117. Kaufmann W. The Reception of Existentialism in the United States. *Salmagundi*. 1969. No. 10/11. P. 69–96. URL: https://www.jstor.org/stable/40546515.

118. Keren M. Absurdity and Revolt in Cormac McCarthy’s The Road. *PhaenEx*. 2012. Vol. 7, no. 1. P. 221–243. URL: https://doi.org/10.22329/p.v7i1.3339.

119. Kierkegaard S. Either / Or. Vol. 2. London : Oxford University Press, 1944. 301 p.

120. Kierkegaard S. Fear and Trembling, and, the Book on Adler. London : Everyman's Library, 1994. 302 p.
121. Kierkegaard S. The Concept of Anxiety: A Simple Psychologically Oriented Deliberation in View of the Dogmatic Problem of Hereditary Sin. NY : Liveright Publishing Corporation, 2015. 216 p.
122. Kierkegaard S. The Sickness Unto Death. Princeton : Princeton University Press, 1941. 231 p.
123. Kollin S. "Barren, silent, godless": Ecodisaster and the Post-abundant Landscape in The Road. *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road* / ed. by S. Spurgeon. NY, 2011. P. 157–171.
124. Kossak J. Egzystencjalizm w filozofii i literaturze. Warszawa : Książka i Wiedza, 1976. 277 s.
125. Kübler-Ross E. On Death and Dying. London and New York : Routledge, 1973. 260 p.
126. Laguarta Bueno C. Trauma and Existentialism in Cormac McCarthy's The Road. *Nordic Journal of English Studies*. 2019. Vol. 18, no. 1. P. 72–94.
127. Lalka R. Surviving the Death of God: Existentialism, God, and Man at Post-WWII Yale. *Kaplan Senior Essay Prize for Use of Library Special Collections*. 2005. No. 4. P. 1–65. URL: https://elischolar.library.yale.edu/mssa_collections/4 (date of access: 19.10.2023).
128. Lambert N. E. Freedom and the American Cowboy. *Brigham Young University Studies*. 1967. Vol. 8, no. 1. P. 61–71. URL: http://www.jstor.org/stable/43041744.
129. Leffert M. The Psychoanalysis of the Absurd: Existentialism and Phenomenology in Contemporary Psychoanalysis. London and New York : Routledge, 2021. 220 p.
130. Lehan R. A Dangerous Crossing: French Literary Existentialism and the Modern American Novel. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1973. 198 p.

131. Lehan R. Existentialism in Recent American Fiction: The Demonic Quest. *Texas Studies in Literature and Language*. 1959. Vol. 1, no. 2. P. 181–202. URL: https://www.jstor.org/stable/40753540

132. Lincoln K. Cormac McCarthy: American Canticles. NY : Palgrave Macmillan, 2009. 193 p.

133. Lodge D. Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth-and-Twentieth-Century Literature. London : Routledge & Kegan Paul, 1981. 207 p.

134. Luce D. The Vanishing World of Cormac McCarthy's Border Trilogy. *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy* / ed. by E. Arnold, D. Luce. Jackson, 2001. P. 161–197.

135. Lyotard J-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 110 p.

136. Manser A. R., Kolnai A. Symposium: Existence and Ethics. *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*. 1963. Vol. 37. P. 11–50. URL: http://www.jstor.org/stable/4106707.

137. Marcel G. The Mystery of Being: Reflection & Mystery. Vol 1. South Bend, Ind. : Gateway Editions, 1977. 219 p.

138. May L. Sharing Responsibility. Chicago : The University of Chicago Press, 1992. 204 p.

139. May R. The Meaning of Anxiety. NY : W. W. Norton & Company, 1977. 425 p.

140. McCarthy C. All the Pretty Horses. London : Picador, 2001. 320 p.

141. McCarthy C. Cities of the Plain. London : Picador, 2011. 293 p.

142. McCarthy C. No Country for Old Men. London : Picador, 2007. 309 p.

143. McCarthy C. The Crossing. London : Picador, 2011. 437 p.

144. McCarthy C. The Road. NY : Vintage International, 2006. 287 p.

145. McElroy D. Existentialism and Modern Literature: An Essay in Existential Criticism. NY : Greenwood Press, 1968. 58 p.

146. McHale B. Postmodernist Fiction. London and New York : Routledge, 1987. 264 p.
147. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception. London : Routledge & Kegan Paul, 1962. 466 p.
148. Michelman S. The A to Z of Existentialism. Lanham : The Rowman & Littlefield Publishing Group, 2010. 379 p.
149. Mijuskovic B. L. Loneliness in Philosophy, Psychology, and Literature. Assen : Van Gorcum, 1979. 100 p.
150. Monk N. True and Living Prophet of Destruction: Cormac McCarthy and Modernity. Albuquerque : University of New Mexico Press, 2016. 278 p.
151. Moody R. Life after Life. NY : HarperOne, 2015. 182 p.
152. Moss L. Postmodern Existentialism in Mervyn Peake's Titus Books. Boca Raton : Dissartation.com, 2009. 48 p.
153. Mozolevska A., Polishchuk O. Dystopian Future and Borders of Humanity: Analyzing «The Road» (2006) by Cormac McCarthy and «Pomyrana» (2016) by Taras Antypovych. *Synopsis: Text, Context, Media*. 2023. Vol. 29, no. 4. P. 264–273. URL: https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.4.4.
154. Mundik P. A Bloody and Barbarous God: The Metaphysics of Cormac McCarthy. Albuquerque : University of New Mexico Press, 2016. 426 p.
155. Nash C. World Postmodern Fiction: a guide. London and New York : Longman, 1993. 388 p.
156. Nietzsche F. Thus Spoke Zarathustra. NY : Random House, 1917. 368 p.
157. Nietzsche F. The Gay Science (The Joyful Wisdom). Digireads.com Publishing, 2009. 174 p.
158. Noble A. The Absurdity of Hope in Cormac McCarthy's The Road. *South Atlantic Review*. 2011. Vol. 76, no. 3. P. 93–109. URL: http://www.jstor.org/stable/43739125.
159. O'Connor P. Cormac McCarthy, Philosophy and the Physics of the Damned. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2022. 223 p.

160. O'Connor P. Saving Sheriff Bell: Derrida, McCarthy, and the Opening of Mercantile Ethics in No Country for Old Men. *The Cormac McCarthy Journal*. 2017. Vol. 15, no. 2. P. 152–176. URL: https://doi.org/10.5325/cormmccaj.15.2.0152.

161. O'Sullivan J. Cormac McCarthy's Cold Pastoral: The Overturning of a National Allegory : PhD dissertation. Falmer, 2014. 256 p.

162. Owens B. Cormac McCarthy's Western Novels. Tucson : The University of Arizona Press, 2000. 136 p.

163. Panza C., Gale G. Existentialism for Dummies. New Jersey : Wiley Publishing, 2009. 384 p.

164. Potts M. L. Cormac McCarthy and the Signs of Sacrament: Literature, Theology, and the Moral of Stories. NY and London : Bloomsbury, 2015. 219 p.

165. Pynn T. "I am not an I": Performative (Self)Identity in the Poetry of Bob Kaufman. *The Philosophy of the Beats* / ed. by S. N. Elkholy. Kentucky, 2012. P. 79–96.

166. Reinhardt K. The Existentialist Revolt. NY : Frederick Ungar Publishing Co., 1960. 281 p.

167. Reynolds J. Understanding Existentialism. Chesham : Acumen Publishing Limited, 2006. 192 p.

168. Riemann F. Grundformen der Angst: Eine tiefenpsychologische Studie. München und Basel : E. Reinhardt Verlag, 1986. 213 p.

169. Sanborn W. Animals in the Fiction of Cormac McCarthy. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2006. 190 p.

170. Sapir I. The Instant of Death, Site of the Real?: The Thanatological Realism of Caravaggio. *Art's Realism in the Post-Truth Era* / ed. by M. Ouellet, A. Boetzkes. Edinburgh, 2024. P. 139–164.

171. Sartre J-P. Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology. NY : Philosophical Library, 1956. 635 p.

172. Sartre J-P. Critiques littéraires (Situations, I). Idées edition. Paris : Gallimard, 1947. 416 p.

173. Sartre J-P. Existentialism is a Humanism. New Haven : Yale University Press, 2007. 108 p.
174. Sartre J-P. Nausea. NY : New Directions Publishing Corporation, 1964. 178 p.
175. Sartre J-P. What Is Literature? NY : Philosophical Library, 1949. 306 p.
176. Schacht R. Alienation. London : G. Allen & Unwin, 1971. 286 p.
177. Schleusener S. The Dialectics of Mobility: Capitalism and Apocalypse in Cormac McCarthy's The Road. *European Journal of American Studies*. 2017. URL: https://doi.org/10.4000/ejas.12296 (date of access: 10.01.2024).
178. Scoons J. The World on Fire: Ethics and Evolution in Cormac McCarthy's Border Trilogy. *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy* / ed. by E. Arnold, D. Luce. Jackson, 2001. P. 131–160.
179. Scott N. Mirrors of Man in Existentialism. Nashville : Abingdon, 1978. 248 p.
180. Shevchenko I. Facing Mortality: Exploring Existentialist Motif of Death in the Selected Novels by McCarthy, Zhadan, and Müller. *Respectus Philologicus*. 2024. No. 46 (51). P. 118–130. URL: https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2024.46(51).10.
181. Siani A. Nowhere Between River and Road: A Nagelian Reading of Suttree and The Road. *Philosophical Approaches to Cormac McCarthy: Beyond Reckoning* / ed. by C. Eagle. NY and London, 2017. P. 202–219.
182. Snyder P. Cowboy Codes in Cormac McCarthy's Border Trilogy. *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy* / ed. by E. Arnold, D. Luce. Jackson, 2001. P. 198–227.
183. Spencer B. American Absurdity: Reconciling Conceptions of the Absurd in European and American Literature : senior thesis. Columbia, 2021. 406 p. URL: https://scholarcommons.sc.edu/senior_theses/406 (date of access: 20.07.2023).
184. Spurgeon S. Introduction. *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road* / ed. by S. Spurgeon. NY, 2011. P. 1–22.

185. Squire L. Death and the Anthropocene: Cormac McCarthy's World of Unliving. *Oxford Literary Review*. 2012. Vol. 34(2). P. 211–228. URL: https://doi.org/10.3366/olr.2012.0042.

186. Stark H. "All These Things He Saw and Did Not See": Witnessing the End of the World in Cormac McCarthy's The Road. *Critical Survey*. 2013. Vol. 25, no. 2. P. 71–84. URL: http://www.jstor.org/stable/42751035.

187. Stralen H. Choices and Conflicts: Essays on Literature and Existentialism. Bern : Peter Lang, 2005. 241 p.

188. Sullivan N. Boys Will Be Boys and Girls Will Be Gone: The Circuit of Male Desire in Cormac McCarthy's Border Trilogy. *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy* / ed. by E. Arnold, D. Luce. Jackson, 2001. P. 228–255.

189. Sullivan N. Cormac McCarthy and the Text of Jouissance. *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy* / ed. by W. Hall, R. Wallach. El Paso, 1995. P. 115–123.

190. Tillich P. The Courage to Be. New Haven : Yale University Press, 2000. 197 p.

191. Van den Akker R., Vermeulen T. Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* / ed. by R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. London and NY, 2017. P. 1–19.

192. Vermeulen T., Van den Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2, iss. 1. URL: https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677.

193. Vieth R. A Frontier Myth Turns Gothic: "Blood Meridian: Or, the Evening Redness in the West". *The Cormac McCarthy Journal*. 2010. Vol. 8, no. 1. P. 55–72. URL: http://www.jstor.org/stable/42909410.

194. Walsh C. In the Wake of the Sun: Navigating the Southern Works of Cormac McCarthy. Knoxville : Newfound Press, 2009. 376 p.

195. Wartenberg T. E. Existentialism: A Beginner's Guide. Oxford : Oneworld, 2008. 204 p.

196. Webber J. Rethinking Existentialism. Oxford : Oxford University Press, 2018. 229 p.

197. Wegner J. “Wars and Rumors of Wars” in Cormac McCarthy’s Border Trilogy. *Bloom’s Modern Critical Views: Cormac McCarthy* / ed. by H. Bloom. NY, 2009. P. 31–47.

198. Weisman A. The Existential Core of Psychoanalysis: Reality Sense and Responsibility. Boston : Little, Brown and Company, 1965. 268 p.

199. Wielenberg E. J. God, Morality, and Meaning in Cormac McCarthy’s “The Road”. *The Cormac McCarthy Journal*. 2010. Vol. 8, no. 1. P. 1–19. URL: http://www.jstor.org/stable/42909407.

200. Wierschem M. Cormac McCarthy: An American Apocalypse. Michigan : Michigan State University Press, 2024. 524 p.

201. Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1969. 865 S.

202. Winthrop H. Alienation and Existentialism in Relation to Literature and Youth. *The Journal of General Education*. 1967. Vol. 18, no. 4. P. 289–298. URL: https://www.jstor.org/stable/27796044.

203. Wood D. D. Frontier Justice in the Novels of James Fenimore Cooper and Cormac McCarthy. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2016. 257 p.

204. Woodson L. “The Lighted Display Case”: A Nietzschean Reading of Cormac McCarthy’s Border Fiction. *Philosophical Approaches to Cormac McCarthy: Beyond Reckoning* / ed. by C. Eagle. NY and London, 2017. P. 126–141.

205. Woodson L. “This is another country”: The Complex Feminine Presence in All the Pretty Horses. *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road* / ed. by S. Spurgeon. NY, 2011. P. 25–42.

206. Yalom I. Existential Psychotherapy. NY : Basic Books, 1980. 524 p.

207. Zimmerman M. Eclipse of the Self: The Development of Heidegger’s Concept of Authenticity. Athens : Ohio University Press, 1981. 331 p.

ДОДАТКИ

А. Список опублікованих праць за темою дисертації

Наукові статті, опубліковані в періодичних наукових виданнях, проіндексованих у базах даних Scopus, Web of Science Core Collection:

1. Shevchenko, I. (2024). Facing Mortality: Exploring Existentialist Motif of Death in the Selected Novels by McCarthy, Zhadan, and Müller. *Respectus Philologicus*, 46 (51), 118–130. https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2024.46(51).10
2. Kachur, I. (2024). Existentialist Motifs of Alienation and Death in McCarthy's 'Border Trilogy'. *Baltic Journal of English Language, Literature and Culture*, 14, 51–69. https://doi.org/10.22364/BJELLC.14.2024.04

Наукові статті, опубліковані в наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України:

1. Kachur, I (2023), The Existentialist Motif of Despair in McCarthy's «No Country for Old Men»: New Darkness and Old Hopes. *Синопсис: текст, контекст, медіа*, 29 (3), 179-184. https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.3.3
2. Kachur, I. (2021). After the Apocalypse: the Representations of Intolerance in McCarthy's «The Road». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, (18), 36–40. https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.5

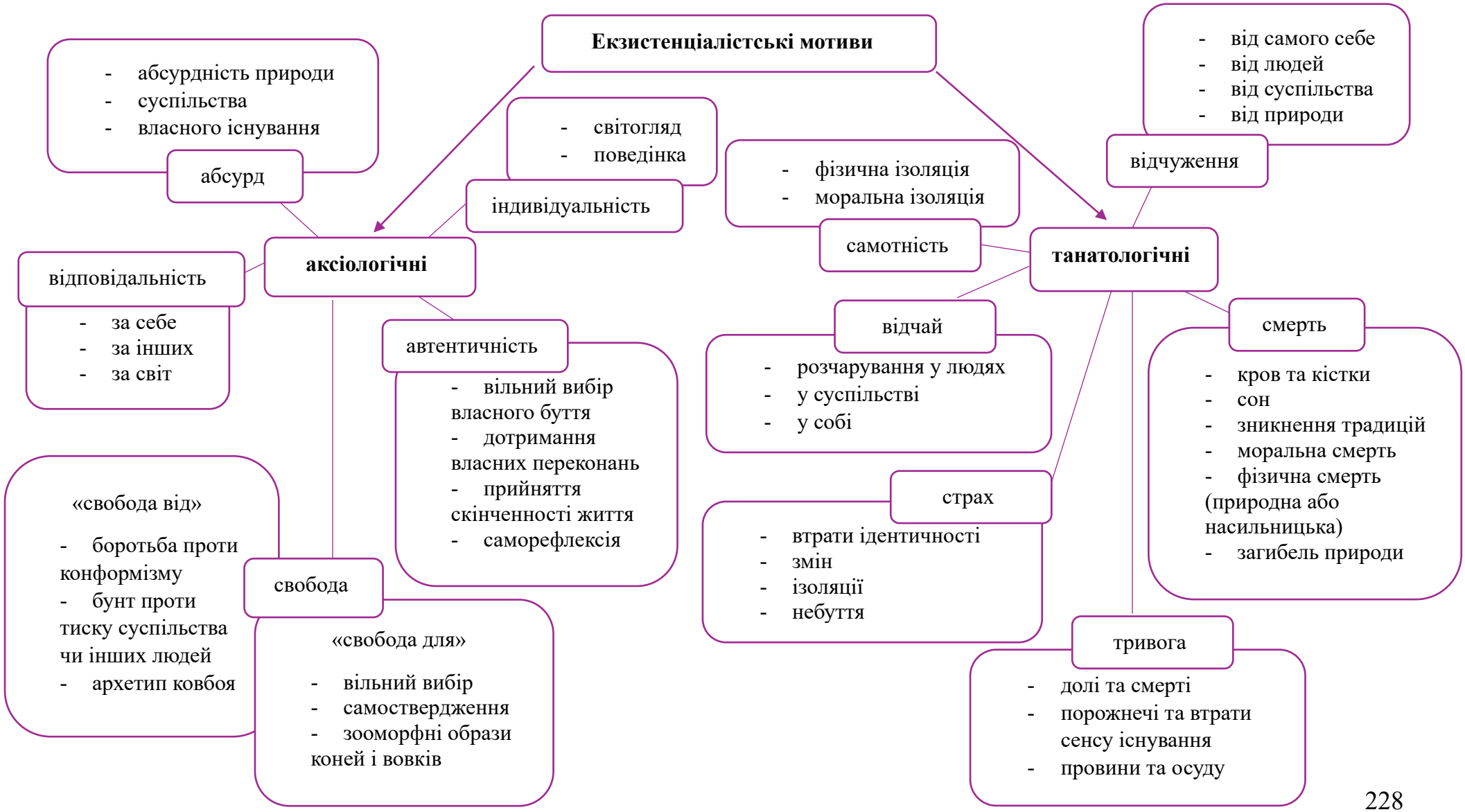
Публікації, у яких додатково висвітлено наукові результати дисертації:

1. Shevchenko I. (2025). The Limits of Authenticity: Anton Chigurh's Existential Path. *Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції «Література, психологія, педагогіка у ракурсах взаємодії»*. 243–246.
2. Shevchenko I. (2025). The Wolf as a Symbol of Freedom in Mccarthy's The Crossing. *III International Scientific and Practical Conference for Students and Young Scientists "Science in the Era of Socio-cultural Changes: Realities, Prospects and Sustainability"*. 301–304.

3. Kachur I. (2023). Moral Degradation of a Man in McCarthy's Child of God. *Book of Convention Papers*. TESOL Ukraine 2023 "TESOL Ukraine in Wartime: Building Community, Creating Change". 57–58.
4. Качур, І. (2021). «Найглибші глибини людського буття»: екзистенційні мотиви в романі Кормака Маккарті «Дорога». *Studia Philologica*, (1), 61–67. https://doi.org/10.28925/2311-2425.2021.169

Б. Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення й висновки дослідження оприлюднено в доповідях на 4 науково-практичних конференціях:

1. Всеукраїнська наукова конференція «Літературний процес: межі толерантності», 8 жовтня 2021 (Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Україна);
2. Міжнародна наукова конференція «Darkness in Paradise: American Declarations, Disillusions, and Disasters», 9-11 грудня 2021 (Ряшівський університет, Польща);
3. ІІІ Міжнародна науково-практична конференція студентів та молодих вчених «Наука в епоху соціокультурних змін: реалії, перспективи та сталий розвиток», 24 жовтня 2025 (Національний технічний університет «Дніпровська політехніка», Україна);
4. ІІІ Міжнародна науково-практична конференція «Література, психологія, педагогіка у ракурсах взаємодії», 6 листопада 2025 (Горлівський інститут іноземних мов, Україна).

В. Типологія художньої експлікації екзистенціалістських мотивів у романах К. Маккарті