

**Київський столичний університет імені Бориса Грінченка**  
**Факультет суспільно-гуманітарних наук**  
**Кафедра філософії та релігієзнавства**

Допущено до захисту  
Зав. кафедри \_\_\_\_\_  
підпис

«\_\_» \_\_\_\_\_ 202\_р.  
УДК \_\_\_\_\_

Кваліфікаційна бакалаврська робота  
**ФІЛОСОФІЯ «ЦИКЛУ ПСХИХО» РОБЕРТА АЛЬБЕРТА БЛОХА**  
рівень вищої освіти: перший (бакалаврський)  
галузь знань 03 «Гуманітарні науки»  
спеціальність: 033 Філософія

**Чепур Анна Андріївна**

Студентка

4 курс, ФІЛБ-1-22-4.0д, факультет  
суспільно-гуманітарних наук

Підпис

Науковий керівник  
**Ломачинська Ірина Миколаївна**

доктор філософських наук,  
професор кафедри філософії та

релігієзнавства

підпис

Київ 2026

## ЗМІСТ

В

С Р

Ф

Ф

Д 1.3. Вбивство як форма репрезентації феномену «людського чудовиська» у

Ф

Д 1.4. Персонажі роману як філософське уособлення кризових явищ  
громадянського суспільства та людської природи.....27

Ф В

Ф РОЗДІЛ 2. ПЕРЕТИН ФІЛОСОФСЬКОГО ТА  
ПСИХОАНАЛІТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ ЦИКЛУ «ПСИХО».....31

Ф Філософське осмислення циклу «Психо» у контексті біографії та світоглядних  
орієнтирів Роберта Блоха.....31

Д 2

Ф 2.3. Об'єднуюча філософська концепція трилогії «Психо» як відображення  
екзистенційних і моральних суперечностей людини.....48

Ф В

Ф В

Д СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....66

Б

М

Ф

В

К

М

## ВСТУП

С Актуальність обраної теми обґрунтовується свіжим поглядом з сучасності

на відому трилогію «Психо» Роберта Альберта Блоха, що мала значний вплив на

літературу ХХ століття та на кіноіндустрію. Твори мають у собі безліч алегорій

М

н

на соціокультурні проблеми того часу та тем для філософських роздумів. Також, увесь цикл творів є глибоко психологічним і має безліч посилань на психоаналіз Зигмунда Фрейда і не тільки. Психоаналіз та філософія поєднуються для пояснення, обґрунтування теорій жанру жахів, а цикл романів «Психо» Роберта Альберта Блоха розкриває як індивідуальні психологічні патерни окремих індивідів, так і глибокий занепад моральності суспільства, яке створює ікон з жахливих людей, робить зі страху та болі жертв цікавий атракціон або захопливий фільм, метою якого є лише банальна репрезентація жорстокості у її найгірших формах.

У центрі дослідження перебуває два основних напрями: 1) філософське та психоаналітичне осмислення жанру жахів загалом, його наукове роз'яснення та психологічні причини бажання людей споживати горор-контент; 2) власне дослідження філософських та психоаналітичних концепцій, пов'язаних із романами циклу «Психо»: їхнє обґрунтування, структура та цінність для обраної теми.

Актуальність дослідження циклу романів «Психо» Роберта Альберта Блоха зумовлена зростаючим інтересом сучасної гуманітаристики до феномену страху як форми пізнання людиною власної природи, меж моральності та прихованих механізмів психіки. Жанр жахів у ХХ-ХХІ століттях перестав розглядатися виключно як масова розважальна література, натомість став об'єктом філософського, культурологічного та антропологічного аналізу. Цикл «Психо» є особливо показовим у цьому контексті, оскільки поєднує психологічний жах із глибоким осмисленням проблеми розщеплення особистості, природи насильства, самотності та кризи людської ідентичності. Через образ Нормана Бейтса автор не лише створює літературний архетип маніяка, а й порушує питання співвідношення людського й патологічного, свідомого й несвідомого, соціально прийняттого та витісненого. Саме тому філософське осмислення цього циклу дає можливість дослідити трансформацію уявлень про людину в культурі модерну та постмодерну.

Не менш актуальним є філософсько-антропологічне дослідження жанру жахів загалом, адже він репрезентує одну з найдавніших культурних реакцій людства на невідоме, смерть, тілесність і руйнування звичного порядку світу. Жах у літературі та кінематографі виконує не лише емоційну, але й екзистенційну функцію: через зіткнення зі страхом людина усвідомлює власну скінченність, вразливість та межовість буття. У цьому аспекті жанр жахів можна розглядати як своєрідний спосіб моделювання кризових станів людського існування.

**Сучасний стан дослідження проблеми:** Сучасний стан дослідження жанру жахів характеризується міждисциплінарним підходом, у межах якого жах розглядається не тільки як літературний або кінематографічний жанр, а і як складний культурний, психологічний та філософсько-антропологічний феномен. Значна частина сучасних наукових праць присвячена аналізу механізмів страху, природи потворного, тілесності, аб'єкції та колективних культурних тривог. Теоретичну основу таких досліджень становлять праці Н. Керролла, Дж. Крістевой, Б. Крід, Дж. Дж. Коена та К. Кловер, у яких жанр жахів осмислюється через категорії «монструозного», психоаналітичної репресії, гендерної тривоги та культурної символіки [8; 10; 11; 12; 24]. Водночас низка досліджень акцентує увагу на біокультурних та нейропсихологічних аспектах страху, розглядаючи реакцію людини на образи жаху як результат еволюційних механізмів виживання та психофізіологічних процесів [9; 15; 37; 53; 55]. У сучасному гуманітарному дискурсі хорор також дедалі частіше інтерпретується як спосіб художнього осмислення соціальних криз, травми, хвороби, насильства та руйнування суб'єктності [16; 32; 41; 47].

Окремий напрям сучасних наукових досліджень присвячений творчості Роберта Блоха та, зокрема, циклу «Психо», який розглядається як один із ключових текстів психологічного хорору ХХ століття. Дослідники аналізують романи Блоха крізь призму психоаналізу, теорії дегенерації, феномену розщеплення особистості та вікторіанського дискурсу патології [22; 42; 48]. Вагоме місце займають також праці, присвячені взаємозв'язку романів Роберта Альберта Блоха з кінематографічними адаптаціями Альфреда Гічкока та впливу

«Психо» на подальший розвиток літератури й кіно жахів [49; 51; 61]. У науковому просторі простежується тенденція до комплексного аналізу образу Нормана Бейтса як репрезентації кризи ідентичності, витіснених травм та руйнування меж між нормою та патологією [40; 46; 56]. Водночас, попри значну кількість праць, філософсько-антропологічний аспект циклу «Психо» залишається недостатньо систематизованим, особливо в контексті поєднання екзистенційної проблематики, психоаналітичного підходу та культурної функції страху, що й зумовлює актуальність подальших досліджень.

**Метою** дипломної роботи є філософсько-антропологічний аналіз жанру жахів у контексті циклу «Психо» Роберта Альберта Блоха. **Завданнями** дипломної роботи є:

- Здійснити аналіз джерельної бази дипломної роботи;
- Визначення та обґрунтування філософсько-психоаналітичної проблематики сюжету циклу «Психо» Роберта Альберта Блоха із соціальним та літературним аспектами;
- Визначення та дослідження філософського феномену «людських монстрів», а також визначення у його формуванні ролі соціуму, глибоке дослідження стереотипів, криз, проблем та культури суспільства ХХ століття крізь призму циклу «Психоз»;
- Детальне дослідження персонажів романів з циклу «Психо» Роберта Альберта Блоха, відображення соціальної нестабільності, трансформації суспільства через призму героїв;
- Дослідження та філософське осмислення біографії Роберта Альберта Блоха та впливу світоглядних орієнтирів, творчої кар'єри на формування відповідного сюжету;
- Вивчення та глибоке дослідження психоаналітичних концепцій та підходів до літератури та кіно у жанрі жахів та осмислення цих концепцій у контексті філософського дослідження;
- Виявлення об'єднуючих закономірностей у трьох окремих творах з трилогії «Психо» Роберта Альберта Блоха.

**Об'єктом** дослідження є філософія жанру жахів, а **предметом** дослідження є феномен філософсько-психоаналітичного осмислення трилогії «Психо» Роберта Альберта Блоха.

Серед **методів** дослідження обраної теми є:

1) історико-хронологічний метод використаний задля дослідження та аналізу онтології жанру жахів;

герменевтичний метод використаний для розуміння та філософського осмислення літературних творів та кіно;

феноменологічний метод використаний для дослідження феномену циклу «Психо» у контексті його появи у жанрі жахів;

дедуктивний метод застосований для збору вже існуючих даних по тематиці жанру хорор та виведення нових фактів;

5) системно-діяльний метод використаний задля аналізу жанру жахів у контексті людської діяльності, мотивів, дій та цілей.

**Теоретичне значення:** осмислення жанру жахів у контексті людської підсвідомості та криз суспільства.

**Практичне значення:** одержані результати дослідження можуть використовуватись для аналізу феномену жанру жахів у контексті циклу «Психо» Роберта Альберта Блоха.

**Апробація:** Всеукраїнська наукова конференція «Київські філософські студії-2026».

**Структура роботи:** робота відповідає меті і завданням дослідження, складається зі вступу, двох розділів (сімох підрозділів), висновків, списку використаних джерел з 61 позиції.

**КЛЮЧОВІ СЛОВА:** філософія жахів, психоаналітика жахів, онтологія страху, трилогія «Психо», Роберт Блох, «людські монстри», екзистенційна самотність.



## РОЗДІЛ 1.

### ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ДИСКУРСУ ЖАХІВ

#### ПІДРОЗДІЛ 1.1

#### АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД НАУКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ФІЛОСОФСЬКИХ ПІДХОДІВ ДО ОСМИСЛЕННЯ ЖАНРУ ЖАХІВ

Джерельна база дослідження філософського осмислення циклу «Психо» Роберта Альберта Блоха та жанру жахів загалом характеризується міждисциплінарністю та охоплює філософські, психоаналітичні, культурологічні, літературознавчі та біологічні підходи до феномену страху та репрезентації монструозного. Значну частину теоретичного підґрунтя становлять праці, присвячені етиці жаху та філософії страху. Концептуально важливими є дослідження Ноеля Керролла, який розглядає хорор як парадоксальне поєднання відрази та зацікавлення, що виникає у процесі контакту людини з «нечистим» або категоріально невизначеним об'єктом [8]. Подібну проблематику продовжують Джулія Крістева та Барбара Крід, які аналізують категорію аб'єкції та «монструозної жіночності» як культурні механізми витіснення страху перед тілесністю, смертю та руйнуванням меж суб'єкта [12; 24]. Водночас праці Дж. Дж. Коена, Стівена Ніла та К. Кловер дозволяють інтерпретувати монстра як соціокультурний симптом епохи, носія колективних тривог і репресованих суспільних конфліктів [10; 11; 34; 35]. У цьому контексті жанр жахів постає не як виключно розважальна форма, а як спосіб філософського осмислення меж людського буття, ідентичності та страху перед «Іншим».

Окремий пласт джерел становлять психоаналітичні дослідження, у яких жанр хорору аналізується через категорії несвідомого, травми, витіснення та розщеплення особистості. Фундаментальними для такого підходу є праці Зигмунда Фрейда та М. Кляйн, в яких страх розглядається як наслідок внутрішніх психічних конфліктів і витіснених потягів [17; 23]. На їхній основі С. Шнайдер, К. Урбано та інші дослідники інтерпретують фільми й літературу жахів як художню репрезентацію невротичних станів, пригніченого бажання та

порушення цілісності «Я» [45; 56]. Значну роль у психоаналітичному осмисленні хорору відіграє також праця Л. Вільямс, у якій жанр жахів трактується як тілесний досвід афекту та емоційного шоку [57]. Дослідження Пера Сівефорса та Ребекки Споландер демонструє використання психоаналітичних механізмів ретроспекції, передчуття й тривожного очікування у романі «Психо», акцентуючи увагу на внутрішньому розпаді особистості Нормана Бейтса [48]. Таким чином, психоаналітичний корпус джерел дозволяє розглядати цикл Роберта Альберта Блоха як художнє втілення проблеми подвійної свідомості, патологічної ідентичності та руйнування психологічних меж суб'єкта.

Важливе місце у джерельній базі посідають біологічні та еволюційні концепції страху, що пояснюють природу реакції людини на образи жаху через механізми виживання та нейропсихологічні процеси. Праці М. Класена та трьох дослідників – А. Емана, А. Флікта та Ф. Естевеса демонструють, що страх перед хижаками, смертю та деформованим тілом має глибоке еволюційне коріння й пов'язаний із механізмами селективної уваги та біологічного захисту [9; 37]. Подібний підхід розвивають Г. Круук і П. Траут, які досліджують архетип мисливця та жертви в культурній уяві суспільства [25; 55]. Водночас Джозеф Доддс і А. Редлі поєднують нейропсихологічний та культурний підходи, аналізуючи жах як реакцію на тілесну крихкість, хворобу та руйнування фізичної цілісності людини [15; 41]. Такі джерела дозволяють трактувати хорор як форму художньої репрезентації базових екзистенційних страхів, закорінених у біологічній природі людини.

Безпосередньо дослідженню творчості Роберта Альберта Блоха та циклу «Психо» присвячені праці Бенджаміна Шумскі, Дж. Сміта, а також сучасні статті у журналах, наприклад Reading Time, що аналізують вплив романів Блоха на подальший розвиток психологічного хорору [51; 49; 61]. У цих дослідженнях особлива увага приділяється образу Нормана Бейтса як втіленню феномену розщепленої особистості та культурного страху перед прихованою палогією. Праця Дж. Джай Пріті Айліг і Дж. Спірадмадеві розглядає цикл «Психо» крізь призму дегенерації М. Нордау, демонструючи, як у романах Блоха поєднуються

мотиви психічного занепаду, спадкової патології та моральної девіації [22; 36]. Значний внесок у формування інтелектуального контексту творчості Блоха мають також твори Говарда Філіпса Лавкрафта та його листування з письменником, у яких простежується спільна увага до теми прихованого жаху, психічної нестабільності та руйнування людської ідентичності [27; 28; 30]. Завдяки цим джерелам цикл «Психо» постає не лише як класичний психологічний трилер, а й як складний філософсько-антропологічний текст, у якому осмислюються межі людської свідомості, природа зла та проблема внутрішньої деструкції особистості.

Біологічний аспект дослідження жанру жахів у сучасному літературознавстві та філософській антропології значною мірою пов'язується з вивченням еволюційних механізмів страху та фізіологічних реакцій людини на загрозу. У цьому контексті важливе значення має праця Джонатана В. Терстона «Обличчя звіра: описи тварин та психологічна реакція у літературі жахів», у якій страх аналізується не тільки як культурний та психологічний феномен, але і як результат біологічно закріплених реакцій організму [53]. Спираючись на концепції Пола Траута, дослідник звертає увагу на існування так званих «тригерів страху» - еволюційно сформованої чутливості до певних подразників, що автоматично активують реакцію небезпеки [55, с. 67]. Як приклад наводиться поведінка новонароджених курчат, які демонструють вроджену реакцію страху на силует хижого птаха та характер його руху, навіть без попереднього досвіду взаємодії з хижакком [53, с. 38] [55, с. 67]. Такі спостереження підтверджують тезу про те, що страх має глибоке біологічне підґрунтя та функціонує як адаптивний механізм виживання.

Подібний підхід простежується і в роботах Ганса Крука, на які посилається Терстон, аналізуючи поведінку людини у ситуації безпосередньої небезпеки [53]. Г. Круук акцентує увагу на тому, що реакція страху часто переважає раціональне мислення та спонукає людину до інстинктивної поведінки, навіть якщо вона суперечить логічним моделям самозбереження [25, с. 175 – 176]. На прикладі поведінки людей під час зустрічі з левом Круук демонструє, що прагнення втечі

є майже неконтрольованою фізіологічною реакцією, закоріненою в еволюційній пам'яті людства [53, с. 39] [25, с. 175 – 176].

Спираючись на дослідження Джозефа Додса «The Monstrous Brain: A Neuropsychanalytic Aesthetic of Horror», можна сказати, що естетика кінематографу у жанрі жахів завжди була близькою до психоаналітичної традиції у психології [15].

Вагомий внесок у філософське осмислення жанру жахів здійснив Ноель Керролл у праці “The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart”, де досліджується природа жаху як естетичного та когнітивного феномену [8]. Центральною проблемою його концепції є «парадокс жаху», що полягає у свідомому прагненні людини до переживання негативних емоцій – страху, тривоги та огиди. Дослідник пояснює це тим, що твори залучають аудиторію не лише емоційно, а й інтелектуально, оскільки спонукають до осмислення природи загрози та логіки розвитку сюжету [8]. У цьому сенсі хорор постає не просто розважальним жанром, а способом дослідження меж людського сприйняття, страху та невідомого.

Ключовим поняттям концепції Керролла є «арт-жах» (art-horror), який виникає у зіткненні із істотами та явищами, що порушують звичні онтологічні категорії та поєднують несумісні характеристики [8]. Саме така категоріальна невизначеність породжує специфічну емоційну реакцію, у якій страх поєднується з огидою та когнітивним дискомфортом. Водночас, дослідник підкреслює, що наративи жахів будуються як процес поступового пізнання загрози, завдяки чому читач або глядач стає активним учасником інтерпретації твору. Ноель Керролл класифікує готичну літературу, що охоплює історичну, пояснену, двозначну та надприродну готику [8, с. 4]. Особливе значення для становлення жанру жахів мала саме надприродна готика, у якій надприродні сили постають реальною та руйнівною загрозою. Ноель Керролл, спираючись на працю Р. Шехнера, звертається до творів Меттью Льюїса, Мері Шеллі, Джона Полідорі та Чарльза Роберта Метьюріна як до текстів, що заклали основи естетики страху та жахливого [8, с. 4] [44]. Водночас у ХІХ столітті відбувається

зміщення акценту від фізичного страху до психологічного, коли центральним об'єктом жаху стає вже не зовнішня загроза, а внутрішній психічний стан людини та її свідомість [8, с. 5].

Філософський аспект концепції Керролла полягає у дослідженні так званих «парадоксів серця», пов'язаних із природою естетичного страху [8, с. 8]. Дослідник порушує питання про те, яким чином людина здатна переживати страх щодо вигаданих об'єктів і чому вона прагне до емоційно неприємного досвіду жаху [8, с. 8]. Для пояснення цього феномену Керролл поєднує концептуальний аналіз з емпіричними спостереженнями, розглядаючи хорор як форму взаємодії емоційного та пізнавального досвіду [8, с. 8]. У межах джерельної бази це має важливе значення для розуміння жанру жахів як філософського та культурного явища. Водночас дослідники відзначають відмінність підходу Керролла від психоаналітичної концепції Зигмунда Фрейда: якщо Фрейд пов'язував жахливе з ефектом «моторошного» та його близькістю до комічного, то Керролл наголошував на здатності творів жахів викликати у читача чи глядача ті самі емоційні реакції, які переживають персонажі твору [15; 8].

Особливу увагу Нолель Керролл приділяє монстрам, які є категоріально «неправильними» або гібридними сутностями, що порушують усталені межі між людським і нелюдським, живим і мертвим, природним і неприродним [8, с. 23; 8, с. 28 – 29]. У цьому контексті Керролл поєднує філософський аналіз із когнітивною теорією емоцій, розглядаючи страх як результат не лише фізіологічної реакції, а й процесу інтерпретації та оцінки загрози суб'єктом [8, с. 27].

Керролл доводить, що популярність творів у жанрі хорору пояснюється не тільки їхнім емоційним впливом, а й пізнавальною зацікавленістю аудиторії, яка прагне зрозуміти природу зла, девіації та меж людського досвіду [8]. Подібні підходи корелюють із психоаналітичною традицією, зокрема з концепціями Зигмунда Фрейда щодо зв'язку жахливого із прихованими страхами та несвідомими імпульсами [18], а також із дослідженнями, присвяченими культурним механізмам конструювання страху та монструозності [31].

У статті Матіаса Класена «Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories» жанр жахів інтерпретується крізь біокультурний підхід, що поєднує еволюційну психологію та культурні механізми формування страху. Дослідник стверджує, що популярність наративів хорору пов'язана не з відображенням реальності, а з особливостями когнітивної архітектури людини, сформованої в процесі еволюції для розпізнавання та уникнення небезпеки [9, с. 222]. На відміну від Джонатана В. Терстона, який акцентує увагу переважно на реакціях людини на хижаків, Класен розглядає страх як результат адаптивних механізмів виживання, вироблених упродовж еволюційного розвитку людського виду [9, с. 223]. У цьому контексті він звертається до експериментальних психологічних досліджень, що демонструють підвищену чутливість людини до еволюційно значущих загроз, зокрема змій чи хижаків, які активують вроджені системи виявлення небезпеки [9, с. 223] [37]. Водночас автор наголошує, що образи монстрів виникають у взаємодії біологічно зумовлених страхів та культурних наративів, завдяки чому жанр жахів функціонує як форма символічного осмислення колективних тривог і механізмів людської психіки [9, с. 224].

У есеї «Supernatural Horror in Literature» Говард Філіпс Лавкрафт розглядає жанр надприродного жаху як культурне відображення первинного людського страху перед невідомим. Дослідник пов'язує виникнення horror-наративів із прагненням людини пояснити незрозумілі явища навколишнього світу, що породжувало почуття тривоги, благоговіння та містичного страху [30]. На думку Лавкрафта, центральною рисою надприродного жаху є створення атмосфери екзистенційної загрози, у якій порушуються звичні закони реальності та виникає відчуття зіткнення людини з хаотичними й непізнаними силами [30]. Автор наголошує, що саме поєднання страху, цікавості та усвідомлення меж людського пізнання забезпечує тривалу популярність жанру в культурі [30].

У матеріалі платформи Reading Time, присвяченому впливу роману Роберта Блоха «Психо» на жанр жахів, основна увага зосереджується на психологічній глибині персонажів та ролі травми у формуванні їхньої поведінки [61]. Автори підкреслюють, що конфлікти у творах Блоха будуються не лише на

зовнішньому протистоянні, а й на внутрішніх страхах, прихованих бажаннях і психічних травмах героїв, що посилює емоційний вплив на читача [61]. Окремо наголошується на значному впливі творчості Блоха на розвиток кінематографічного жанру жахів: його підхід до психологічного реалізму, складної мотивації персонажів та атмосфери тривоги став основою для подальших екранізацій і сучасних фільмів жахів, які поєднують емоційний вплив із філософсько-психологічним осмисленням людської природи [61].

У дослідженнях Марка Солмса й Олівера Тернбулла, на які посилається Джозеф Доддс, жанр жахів розглядається крізь призму нейропсихологічного та концепції «двоаспектного монізму», відповідно до якої психіка й мозок є різними аспектами єдиної системи, що може аналізуватися як з позиції нейронауки, так і через суб'єктивний досвід людини [15, с. 3] [50]. Джозеф Доддс також спирається на психоаналітичні концепції Фрейда, Кляйн та Урбано, щоб трактувати жах як форму репрезентації базових людських тривог — страху смерті, тілесної фрагментації, сексуальності, втрати контролю та руйнування ідентичності [15, с. жаху, у якому страх нерозривно пов'язаний із потягом і бажанням [60], тоді як соціально-психологічний підхід Дольфа Цілманна інтерпретує фільми жахів як сучасну форму колективних ритуалів і механізмів емоційної соціалізації, пов'язаних із культурними моделями страху та поведінки [15, с. 22] [59].

Стівен Прайс у своїх дослідженнях фільмів жахів, спираючись на праці М. Дікстайна, Д. Дж. Хогана, С. Ніла та Д. Н. Родовіка, підкреслює, що їхня інтерпретація в гуманітарному дискурсі ґрунтується на єдиній психологічній логіці, яка дозволяє розглядати монстрів як прояви архаїчних страхів, витіснених бажань, сексуальних і танатологічних тривог, а також ідеологічних криз [39] [5, с. 118] [14, с. 15–78] [20] [35, с. 331–345] [43, с. 321–330]. Розвиваючи психоаналітичний підхід, Прайс звертається до концепції Робіна Вуда, який пояснює жах як драматизацію фрейдистського принципу повернення витісненого, де монстр постає проєкцією пригнічених соціумом потягів — зокрема сексуальності, бісексуальності та девіантних форм бажання [39] [5, с.

]. У цьому контексті жанр жахів інтерпретується як механізм символічного повернення витісненого, де конфлікт між репресією та її проривом структурує наратив і визначає функцію «щасливого фіналу» як відновлення контролю над витісненими імпульсами [39, с. 120] [58, с. 75].

Додатково Прайс, спираючись на антропологічні концепції Мері Дуглас та Едмунда Ліча, пояснює природу жаху через категорії соціальної невизначеності та табу, де страх виникає внаслідок розмиття меж між впорядкованими класифікаціями та «аномальними» або гібридними формами буття [39, с. 122]. У цьому сенсі монстри в жанрі жахів репрезентують саме такі проміжні, «нечисті» категорії, що порушують соціальну та культурну структуру значень і викликають когнітивну тривогу через свою невизначеність.

Окремий філософсько-естетичний вимір проблеми розкриває Алан Радлі у праці «The aesthetics of illness: narrative, horror and the sublime», де аналізується досвід тяжкої хвороби як форма радикальної трансформації суб'єктивності. Автор, спираючись на працю А. В. Франка, показує, що хвороба руйнує повсякденні естетичні практики, обмежуючи здатність до уяви, естетичного сприйняття та соціальної взаємодії, що призводить до відчуження та «колонізації» тілесного досвіду медициною [41, с. 782] [16]. У такій перспективі естетика жаху зближується з досвідом тілесної вразливості та втрати контролю, підкреслюючи екзистенційний вимір *horror* як моделі осмислення меж людського існування.

Варто також розглянути моє власне дослідження у формі соціального опитування. Його результати представлені у додатках у кінці. Серед респондентів мого опитування на тему жанру хорор, найбільш популярною відповіддю у питанні про піджанри, стала відповідь «Психологічний хорор», другий же за популярністю варіант розділяють між собою варіанти «Надприродне/містика» та «Жахи виживання (*survival horror*)» [2] (Додаток 5). А найчастішою емоцією стала відповідь «Цікавість», а другою за популярністю відповіддю є «Тривога» [2] (Додаток 6), що підтверджує подальші висновки дослідників, зокрема і Ноеля Керролла. Більша частина (58,1% респондентів) відмітили, що кінематограф у

жанрі жахів має сильніший вплив [2] (Додаток 16). На питання: «Які суспільні теми найчастіше проявляються у сучасному хорорі?» трьома найбільш популярними відповідями стали: «Криза ідентичності» (54,8% респондентів), «Соціальна ізоляція» (48,4% респондентів) та «Екологічна катастрофа» (48,4% респондентів) [2] (Додаток 14). Відповіді на це питання підводять нас до актуальності циклу «Психо», в якому відображаються перші дві найпопулярніші відповіді – криза ідентичності та соціальна ізоляція. Тобто, можемо бачити, що навіть у сучасному жанрі жахів ці теми не вичерпали своєї актуальності.

Таким чином, сукупність використаних джерел засвідчує, що сучасне дослідження жанру жахів і творчості Роберта Альберта Блоха перебуває на перетині кількох наукових парадигм – філософської, психоаналітичної, культурологічної та біологічної. Це дозволяє комплексно аналізувати феномен страху як універсальний механізм людської свідомості, а цикл «Психо» як важливий художній текст, в якому поєднуються проблеми тілесності, психічної травми, моральної девіації та екзистенційної кризи людини ХХ століття.

## ПІДРОЗДІЛ 1.2. ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВИМІР СЮЖЕТНОЇ СТРУКТУРИ ЦИКЛУ «ПСИХО»

Сюжетна структура циклу «Психо» Роберта Альберта Блоха є складною системою психологічних, філософських та антропологічних мотивів, у межах якої художній наратив стає засобом осмислення природи людської свідомості, травми, насильства та внутрішньої деструкції особистості. Побудова сюжету у романах циклу ґрунтується не тільки на принципах саспенсу та детективної інтриги, а також на поступовому розкритті психічної кризи персонажів, передусім Нормана Бейтса, чия розщеплена ідентичність виступає в ролі центрального елемента філософсько-психологічного конфлікту твору. Через мотиви ізоляції, витіснення, провини та втрати меж між нормою та патологією Роберт Блох формує багаторівневий художній простір, у якому жах постає не тільки як зовнішня загроза, а передусім як прояв внутрішнього розпаду людського «Я». У цьому контексті аналіз сюжетної структури циклу «Психо» дозволяє дослідити специфіку репрезентації психічної травми, механізмів страху та екзистенційної нестабільності особистості у межах літератури психологічного хорору.

Дослідники Дж. Джай Пріті Іліг і Дж. Спірадмадеві у дослідженні циклу «Психо» Роберта Альберта Блоха крізь призму теорії дегенерації акцентують увагу на тому, що образ Нормана Бейтса репрезентує не лише індивідуальний психічний розлад, а ще й ширшу культурну тривогу щодо морального та соціального занепаду суспільства. Психологічна деструкція персонажа, спричинена патологічною залежністю від матері та розщепленням особистості, інтерпретують як вияв концепції спадкової й моральної дегенерації ХІХ століття. Водночас ізольований простір мотелю Бейтса символізує руйнування традиційних соціальних і сімейних структур, що відображає страхи перед відчуженням та нестабільністю модерного суспільства [22, с. 125].

Дослідники також підкреслили, що еволюція Нормана Бейтса у серії романів демонструє взаємозв'язок між спадковими чинниками, психологічною

травмою та впливом середовища на формування насильницької поведінки. У цьому сенсі цикл «Психо» розглядається як критичне осмислення процесів індивідуальної та суспільної дегенерації, у межах якого Роберт Блох порушує проблему крихкості цивілізаційних норм, дестабілізації сімейних ролей і поширення насильства в умовах фрагментованого суспільства [22, с. 125].

У сучасному літературознавчому та культурологічному дискурсі образ Нормана Бейтса інтерпретується як репрезентація фрагментованої ідентичності, сформованої внаслідок патологічної прив'язаності до матері та глибокого психічного розщеплення. Дж. Джай Пріті Іліг та Дж. Спірадмадеві, посиляючись на працю Д. Дж. Хогана, підкреслюють, що персонаж поєднує зовнішню буденність із прихованою загрозою, уособлюючи страх перед насильством, замаскованим під соціальну нормальність. Саме ця подвійність робить Нормана Бейтса ключовою фігурою психологічного хорору, оскільки його психоз руйнує межі між звичайним і жахливим, демонструючи нестабільність людської свідомості та небезпеку прихованих деструктивних імпульсів [22, с. 125] [20, с. 112].

Перший роман Роберта Альберта Блоха «Психо» (1959 року) посідає важливе місце у розвитку психологічного хорору, оскільки поєднує мотиви психічного розладу, моральної деградації та суспільних страхів у межах одного художнього наративу. Центральний персонаж твору – Норман Бейтс – постає як людина з розщепленою ідентичністю, чия подвійна природа поєднує зовнішню звичайність з прихованою жорстокістю. Натхненням для створення образу стали злочини Еда Гейна, що посилює реалістичність психічного аспекту роману та його зв'язок із культурними страхами американського суспільства середини ХХ століття. Дослідники, частково посиляючись на працю Д. Шмідта, підкреслюють, що поєднання в образі Нормана ролей привітного власника мотелю та вбивці, підпорядкованого «Матері», репрезентує складну взаємодію психічної травми, патологічної свідомості та соціальної дезінтеграції [22, с. 126] [46, с. 47].

Важливим елементом психологічної структури роману є тема руйнування сімейних зв'язків, яка безпосередньо впливає на формування особистості

Нормана Бейтса. Деспотична поведінка матері, психологічний тиск і патологічна залежність між персонажами стають чинниками поступового психічного розпаду героя та появи альтернативної особистості «Матері». У такому контексті сімейна дисфункція постає одним із ключових джерел моральної та психологічної деградації, що узгоджується з положенням теорії дегенерації, відповідно до якої руйнування особистості нерідко пов'язується із спадковими та родинними чинниками [22, с. 126] [36, с. 101].

Подальші романи циклу – «Психо II» та «Дім психопата» - розширюють проблематику травми й соціальної патології, зосереджуючись на суспільному інтересі до насильства та його перетворенні на елемент масової культури. У дослідженні наголошується, що метанаративні елементи, пов'язані зі створенням фільмів на основі злочинів Нормана Бейтса, виконують критичну функцію, демонструючи вуайеристську природу суспільства та його схильність до експлуатації насильства як форми видовища. У такому контексті Норман постає не тільки жертвою власної психічної деструкції, а ще й об'єктом суспільної зацікавленості, яка сприяє відтворенню циклів травми, страху та моральної дегенерації [22, с. 125 – 126].

Аналізуючи другий роман «Психо II» Роберта Блоха, дослідники зосереджуються на проблемі повернення Нормана Бейтса до суспільства після тривалого перебування в психіатричній лікарні. Попри формальне визнання його реабілітації, персонаж продовжує залишатися об'єктом суспільної недовіри та стигматизації, що посилює його ізоляцію та психологічне відчуження. У такий спосіб роман порушує проблему соціального ставлення до психічних захворювань і демонструє, що суспільне несприйняття здатне підтримувати деструктивні процеси навіть після спроби одужання. Сумніви самого Нормана щодо власної «нормальності» свідчать про внутрішній конфлікт між прагненням до інтеграції та нав'язаною йому роллю девіанта, а подальше повернення героя до насильства підкреслює складність подолання циклів психічної та моральної деградації [22] [6, с. 89].

У романі «Дім психопата» акцент переноситься з особистості Нормана Бейтса на суспільне функціонування його образу як культурного феномена. Перетворення мотелю Бейтса на туристичний об'єкт і комерціалізація злочинів героя репрезентують критику масової культури, яка перетворює насильство на форму розваги та видовища. У цьому контексті Блох досліджує не лише індивідуальну патологію, а й суспільну співучасть в процесі нормалізації жорстокості через медіа, сенсаційність і колективну зацікавленість «справжніми злочинами» [7, с. 56]. Дослідники Дж. Джай Пріті Іліг та Дж. Спірадмадеві також підкреслюють, що цикл «Психо» порушує проблему пам'яті та травми, демонструючи як минуле продовжує впливати на сучасність як на особистісному, так і на культурному рівні [22, с. 128]. Зокрема, у працях Лінди Вільямс зазначається, що суспільне захоплення насильницькими історіями сприяє сенсаціоналізації девіації та поступовому закріпленню насильства як елемента масової культури, що підтримує процеси моральної та соціальної деградації [57, с. 39].

У дослідженнях циклу «Психо» центральним елементом інтерпретації постає фігура Нормана Бейтса як втілення психологічної фрагментації особистості, зумовленої глибинними сімейними травмами та патологічною залежністю від материнського образу. У межах психоаналітичної традиції, яку тут представляють Джай Пріті Іліг Г. та Дж. Спірадмадеві, зокрема фрейдистської моделі Едипового комплексу, психічна структура Нормана розглядається як деформована гіпердомінантною материнською фігурою, що інтеріоризується після її смерті та перетворюється на механізм контролю поведінки [22, с. 127–129]. У цьому контексті теоретики дегенерації трактують подібну сімейну дисфункцію як маркер ширшого морального та соціального занепаду, тоді як психоаналітичні підходи підкреслюють внутрішньопсихічний конфлікт між витісненням, ідентичністю та насильницькими імпульсами [36, с.

Простір мотелю Бейтса у джерелах послідовно інтерпретується як символічна проєкція психіки героя та одночасно як модель соціальної

дезінтеграції. Його ізольованість і занепад відображають як індивідуальну відчуженість Нормана, так і ширші процеси фрагментації суспільних зв'язків у модерному світі, де традиційні інституції втрачають стабільність [22, с. 127–128; 20, с. 95]. Дослідники також підкреслюють, що мотель функціонує як простір культурної критики вуайєризму та сенсаційного споживання насильства, що посилює циклічність моральної деградації через участь самої публіки у відтворенні цих наративів [32, с. 54; 61]. У цьому ж ключі сучасні інтерпретації пов'язують образ Нормана з дискурсами психіатрії ХХ століття, зокрема дослідженнями дисоціативних розладів і травми як соціально-психологічного феномена [47, с. 148; 22, с. 129].

У філософсько-культурному вимірі «Психо» розглядається як реакція на модернізаційні процеси середини ХХ століття — урбанізацію, кризу американської мрії та трансформацію сімейних структур. Мотель Бейтса постає як символ периферійності та соціальної ізоляції, що відображає розчарування в ідеалізованій моделі передмістя, яке приховує під зовнішньою стабільністю внутрішні конфлікти, репресії та відчуження [22, с. 128]. Паралельно підкреслюється вплив цього тексту на подальшу масову культуру: численні інтертекстуальні відсилання, екранізації та культурні ремінісценції демонструють тривалу присутність його тем у сучасному медіапросторі [61]. У кінематографічному вимірі адаптація Гічкока підсилює психологічний ефект роману через візуальну репрезентацію ідентичності та радикалізацію образу Нормана як «нормального» носія патології [51, с. 17–18].

Окремо в джерелах наголошується на структурній інноваційності «Психо», де наратив свідомо вводить читача в оману щодо головного героя, тим самим підкреслюючи нестабільність перспективи та моральної оцінки подій [51, с. 18]. Фінальна трансформація ідентичності Нормана, включно з остаточним домінуванням материнського альтер-его, інтерпретується як завершення процесу психічної дезінтеграції, що поєднує індивідуальну патологію з ширшими культурними страхами перед розпадом суб'єктивності [5; 22, с. 129]. У цьому сенсі прототипізація образу (зокрема через постать реального злочинця Едварда

Гейна) підкреслює зв'язок художнього тексту з історичними випадками девіації, які стали основою культурної міфології жаху.

Отже, філософське осмислення циклу «Психо» в наукових джерелах вибудовується на перетині психоаналізу, теорії дегенерації та культурної критики модерності, де образ Нормана Бейтса функціонує як багаторівнева модель взаємодії індивідуальної психопатології та соціальних страхів. Його постать, простір мотелю та наративні механізми твору інтерпретуються як символічні форми репрезентації фрагментації ідентичності, морального занепаду та відчуження в умовах соціальних трансформацій ХХ століття, що забезпечує циклу «Психо» стійкий філософсько-культурний резонанс.

## ПІДРОЗДІЛ 1.3

### ВБИВСТВО ЯК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФЕНОМЕНУ «ЛЮДСЬКОГО ЧУДОВИСЬКА» У ФІЛОСОФІЇ ЖАХУ

Образ «людського чудовиська» у літературі та кінематографі жахів є одним із ключових способів осмислення меж людської природи та прихованого потенціалу насильства всередині суспільства. На відміну від класичних надприродних монстрів – вампірів, демонів чи перевертнів – людське чудовисько не порушує законів природи фізично, але руйнує моральні та соціальні межі. Саме тому такі персонажі викликають особливий страх: вони є людьми зовні, проте демонструють радикальну втрату емпатії, моральності та соціальної інтеграції.

Джеффри Джером Коен у праці “Monster Theory” наголошує, що: «Монстр народжується лише на цьому метафоричному перехресті, як втілення певного культурного моменту – часу, почуття та місця» [11, с. 4]. Таким чином, чудовисько постає не випадковою аномалією, а відображенням колективних страхів конкретної епохи. Серійні вбивці у фільмах та книгах жахів другої половини ХХ століття стали втіленням суспільної тривоги щодо руйнування традиційних моральних структур, кризи сім'ї та зростання відчуження в модерному суспільстві.

Особливість «людського чудовиська» полягає також у його подвійній природі: воно одночасно відштовхує та притягує. Джеффри Коен зазначає, що «страх перед монстром насправді свого роду бажання» [11, с. 16], підкреслюючи амбівалентність сприйняття монструозного. Саме ця подвійність пояснює культурну привабливість образів серійних убивць у масовій культурі. Глядач або читач не лише боїться монстра, а й відчуває зацікавлення його свободою від соціальних норм та заборон. У цьому контексті «людське чудовисько» функціонує як символ прихованих бажань та витіснених імпульсів, які суспільство не може відкрито прийняти. Показовими є персонажі Нормана Бейтса з «Психо» або Ганнібала Лектора з «Мовчання ягнят», які поєднують у собі жорстокість із зовнішньою інтелігентністю, стриманістю або харизмою (що

відноситься лише до Ганнібала Лектора). Саме ця суперечливість робить їх особливо тривожними для аудиторії [5; 19].

Філософське осмислення людської монструозності значною мірою пов'язане з концепцією «категоріальної кризи», запропонованою Ноелем Керролом у “The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart”. На думку дослідника, монстр є страшним тому, що він порушує звичні класифікації та межі «нормальною людиною» та «монстром». Серійний убивця часто виглядає звичайною людиною, інтегрованою в суспільство, що породжує фундаментальну тривогу: зло може бути прихованим у будь-кому. Відносно цього питання важливою є теза Джеффри Коена про те, що «Монстр – це Інше, що втілилася в плоті» [11, с. 7]. Монстр репрезентує Іншого, однак у випадку «людського чудовиська» ця відмінність уже не знаходиться поза суспільством – вона існує всередині нього. Саме тому фільми та книги про серійних убивць часто руйнують традиційний поділ між безпечним соціальним простором і простором жаху.

Психоаналітичний підхід до жанру жахів пояснює людську монструозність через механізми витіснення та повернення пригніченого. У збірці “Horror Film функцією жаху є репрезентація «повернення пригніченого» [58]. «Людське чудовисько» у такому випадку стає матеріалізацією тих імпульсів, страхів і бажань, які культура прагне витіснити. Особливо це помітно у фільмах, де насильство поєднується з сексуальністю, тілесністю або порушенням сімейних структур. Барбара Крід у праці “The Monstrous-Feminine” наголошує, що твір жахів «є спробою спровокувати конфронтацію з найнижчими верствами суспільства» [12, с. 14]. Через образ убивці жанр жахів примушує глядача або читача зіткнутися з тим, що зазвичай витісняється культурою: смертю, тілесністю, насильством та руйнуванням людської ідентичності. «Людське чудовисько» є не просто злочинцем, воно є символом прихованої кризи самої культури.

Крім того, концепція «людського чудовиська» демонструє поступову трансформацію жанру жахів у ХХ-ХХІ століттях. Якщо класичний горор переважно зображував зовнішню надприродну загрозу, то сучасний – дедалі частіше звертається до внутрішньої монструозності людини. Це пов'язано з історичними травмами ХХ століття: війнами, масовим насильством та кризою віри в раціональність і гуманізм. Звертаючись до праці Джеффри Коена, можна навести таку цитату: «Монстри – це наші діти» [11, 20]. Чудовисько не існує окремо від суспільства – воно породжується ним, його страхами, конфліктами та суперечностями. Образ серійного вбивці та психопата у жанрі жахів виконує не лише розважальну функцію, а й стає способом культурної рефлексії над природою людського насильства, моральною нестабільністю та крихітністю межі між «людським» і «нелюдським».

Однією з найважливіших трансформацій жанру жахів у ХХ столітті стало поступове зміщення центру страху з надприродного на людське. Якщо класичний готичний жах базувався переважно на образах вампірів, привидів чи демонічних істот, то модерний та постмодерний жах дедалі частіше звертається до людини як до основного джерела насильства. Серійний убивця, психопат чи морально деформована особистість стають новими монстрами культури. Така зміна пов'язана із загальною кризою довіри до суспільних інститутів, травматичним досвідом воєн ХХ століття та усвідомленням того, що найбільшу загрозу для людини становить інша людина.

Особливе значення для розвитку образу «людського чудовиська» мав фільм «Психо» Альфреда Гічкока. Норман Бейтс став одним із перших культових прикладів убивці, чия монструозність не пов'язана з надприродними силами. Джерелом жаху стає його психіка, розщеплення особистості та патологічна залежність від матері. Робін Вуд зазначав, що справжній страх у фільмах жахів народжується через «повернення пригніченого» - того, що суспільство намагається приховати або витіснити [58].

Крім того, мотив убивства у жанрі жахів нерідко виконує символічну функцію. Насильство стає способом візуалізації витіснених страхів, сексуальних

тривоги або ж суспільних конфліктів. Особливо це помітно у «слешерах» 1970-1980-х років, де вбивства часто пов'язуються з темами сексуальності, провини та морального покарання. Керол Кловер у праці "Men, Women and Chain Saws" звертає увагу на те, що жертви у слешерах нерідко караються за порушення соціальних або сексуальних норм [10]. Тож, вбивство у фільмах жахів може виконувати функцію культурних сенсів, не лише бути елементом шоку.

Отже, у філософії жаху вбивство постає не лише актом фізичного насильства, а й способом репрезентації феномену «людського чудовиська» як втілення прихованих страхів, моральної деградації та кризи людської ідентичності. У циклі «Психо» Роберта Блоха образ Нормана Бейтса демонструє, що джерело жаху локалізується не у надприродному, а в самій людській природі, здатній до психологічного розщеплення, втрати моральних орієнтирів і руйнування меж між нормою та патологією. Через поєднання психоаналітичних мотивів, теорії дегенерації та культурної критики вбивство в романах функціонує як символ внутрішнього розпаду особистості та водночас як відображення суспільних тривог епохи. Таким чином, феномен «людського чудовиська» у філософії жаху набуває екзистенційного значення, адже виявляє крихітність людської психіки та потенційну присутність деструктивного начала всередині самої людини.

## ПІДРОЗДІЛ 1.4

### ПЕРСОНАЖІ РОМАНУ ЯК ФІЛОСОФСЬКЕ УСОБЛЕННЯ КРИЗОВИХ ЯВИЩ СУСПІЛЬСТВА ТА ЛЮДСЬКОЇ ПРИРОДИ

Цикл романів Роберта Блоха «Психо» репрезентує персонажів не лише як учасників сюжетного розвитку, а як складні філософсько-психологічні моделі, через які осмислюються кризові явища суспільства та суперечності людської природи. Герої твору постають втіленням страхів, моральної дезорієнтації, соціального відчуження та внутрішньої фрагментації особистості, характерних для культурної атмосфери середини ХХ століття. Особливого значення набуває образ Нормана Бейтса, у якому поєднуються риси травмованої людини, носія психічної девіації та символу руйнування традиційних моральних структур. Через взаємодію персонажів роман порушує питання межі між нормою та патологією, свободи й детермінованості людської поведінки, а також демонструє, як соціальні, психологічні та культурні чинники формують кризову свідомість індивіда.

Мати Нормана Бейтса – Нона Бейтс є одною з ключових персонажів для розуміння внутрішнього світу самого Нормана Бейтса. Норман впродовж першої частини трилогії, читаючи книги з психології та психоаналізу і сам розуміє, що має певні психічні проблеми, зокрема легка шизофренія та Едіпів комплекс. Крізь весь твір першої частини проходить тонка лінія усвідомлення, що Нона Бейтс не є справжньою живою людиною, а скоріше представляє собою альтер его самого Нормана або його галюцинації [5].

У персонажі Нормана Бейтса і у його сюжетній лінії відображаються сімейні стосунки, які він мав, і деяку пустоту у родинних стосунках, яких він був позбавлений. Можна чітко побачити як цей взаємозв'язок із родиною, що більшість часу складалася лише з матері Нормана, сформував певні риси його характеру. Наприклад, релігійне та дуже агресивне догматичне вірування матері Нормана призводить до того, що й він сам переймає таке відношення до життя та людей. Норман у своїй голові раз за разом повторює слова матері, що секс – це гріх, а всі жінки навколо – повії. Певним чином такі установки заспокоюють його,

допомагають йому не почуватися настільки нікчемним, яким Норман себе вважає більшість часу [5] [51].

У виданні Reading Time підкреслюється, що психологічна глибина персонажів Роберта Блоха є одним із ключових чинників впливу його творчості на жанр жахів, оскільки герої письменника уособлюють внутрішні страхи, моральні суперечності та кризу ідентичності, притаманні людині. Автори наголошують, що травматичний досвід у творах Блоха стає каталізатором психологічної трансформації персонажів, змінюючи їхнє сприйняття себе та навколишньої реальності. Водночас розвиток психологічного жаху зміщує акцент із зовнішніх проявів страху на дослідження людської психіки, межі між раціональністю та божевіллям, а також на осмислення прихованих аспектів людської природи. Завдяки цьому творчість Блоха виходить за межі традиційного жанрового жаху та перетворюється на філософсько-психологічне дослідження людини й її внутрішніх конфліктів [61].

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У першому розділі було досліджено основні філософські та психологічні засади формування жанру жахів, а також окреслено ключові підходи до інтерпретації циклу романів «Психо» Роберта Блоха. Аналіз наукової літератури засвідчив, що жанр жахів є не лише формою масової культури чи емоційного впливу, а й важливим об'єктом гуманітарного та філософського осмислення. Праці Ноеля Керрола, Говарда Філіпса Лавкрафта, Матіаса Класена, Стівена Прайса та інших дослідників демонструють, що феномен жаху пов'язаний із фундаментальними питаннями людського існування: страхом смерті, невідомого, втрати ідентичності, морального занепаду та руйнування соціальних норм.

У ході дослідження було встановлено, що філософія жаху значною мірою ґрунтується на поєднанні емоційного та когнітивного аспектів. Жах викликає не лише страх чи огиду, а й інтелектуальну зацікавленість, змушуючи людину осмислювати межі норми та відхилення, природу зла, а також приховані механізми людської психіки. Особливу увагу приділено концепції «арт-жаху» Ноеля Керрола, відповідно до якої джерелом страху стають істоти або явища, що порушують звичні категорії реальності та викликають відчуття небезпеки й «нечистоти». Таким чином, жанр жахів функціонує як простір символічного зіткнення людини з невідомим та витісненим.

Аналіз сюжетної структури циклу «Психо» Роберта Блоха дозволив простежити, як у творах поєднуються філософські, психологічні та соціокультурні мотиви. Центральний конфлікт романів пов'язаний із кризою особистості, руйнуванням моральних орієнтирів і втратою стабільної ідентичності. Постать Нормана Бейтса постає не лише образом серійного вбивці, а й символом внутрішньої фрагментації людини, що виникає внаслідок психологічної травми, репресії бажань та деструктивного впливу соціального середовища. Через цей образ Блох демонструє крихкість межі між нормальністю та божевіллям, а також небезпеку пригнічення людської індивідуальності.

У підрозділі, присвяченому феномену «людських чудовиськ», було з'ясовано, що вбивство у філософії жаху виступає не лише актом насильства, а й

способом репрезентації внутрішньої деградації особистості та суспільства. Монстр у сучасному жахові дедалі частіше має людську природу, що робить страх більш реалістичним і психологічно наближеним до читача чи глядача. Ця тенденція свідчить про зміщення акценту жанру від зовнішнього надприродного зла до внутрішніх конфліктів людини, її травм, витіснених бажань та моральних суперечностей. Саме тому образ Нормана Бейтса є одним із найяскравіших прикладів «людського чудовиська» в історії літератури та культури жаху.

Також було проаналізовано персонажів циклу «Психо» як філософське уособлення кризових явищ суспільства середини ХХ століття. Через мотиви ізоляції, відчуження, сексуальної репресії, руйнування сімейних зв'язків та страху перед змінами Роберт Блох відображає глибокі соціальні тривоги своєї епохи. Персонажі роману демонструють психологічну нестабільність людини в умовах втрати традиційних моральних і культурних опор, а мотель Бейтса стає символом занепаду, самотності та руйнування комунікації між людьми. У такий спосіб жанр жахів постає як своєрідне дзеркало суспільних страхів і колективних травм.

Отже, перший розділ дослідження доводить, що цикл «Психо» Роберта Блоха є не лише визначним зразком психологічного жаху, а й складним філософським текстом, у якому поєднуються проблеми людської природи, моральної відповідальності, ідентичності та меж психіки. Жанр жахів у цьому контексті виконує функцію глибокого культурного й філософського аналізу, дозволяючи через образ страху досліджувати приховані аспекти людської свідомості та кризові процеси суспільства.

**РОЗДІЛ 2**  
**ПЕРЕТИН ФІЛОСОФСЬКОГО ТА ПСИХОАНАЛІТИЧНОГО**  
**ОСМИСЛЕННЯ ЦИКЛУ «ПСИХО»**

**ПІДРОЗДІЛ 2.1**  
**ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ЦИКЛУ «ПСИХО» В**  
**КОНТЕКСТІ БІОГРАФІЇ ТА СВІТОГЛЯДНИХ ОРІЄНТИРІВ РОБЕРТА**  
**БЛОХА**

Філософське осмислення циклу «Психо» неможливе без урахування біографічного контексту його автора – Роберта Альберта Блоха. Творчість письменника формувалася під впливом особистих психологічних переживань, атмосфери соціальної нестабільності ХХ століття та активного інтересу письменника до природи страху й людської свідомості. Значний вплив на Блоха мала творчість Говарда Філіпса Лавкрафта, з яким він підтримував листування ще від років юності. Від Лавкрафта Блох успадкував інтерес до прихованих сторін людської психіки, однак, на відміні від свого наставника, поступово переніс джерело жаху з космічного та надприродного виміру у внутрішній світ людини. Саме тому цикл «Психо» демонструє фундаментальну зміну в природі монструозного: чудовисько більше не існує поза людиною – воно приховане всередині неї. Такий підхід повністю відповідає філософським ідеям ХХ століття, пов'язаним із кризою гуманізму та втратою віри в раціональність людини після двох світових воєн.

У вступі книги «The Man Who Collected Psychos», книзі, що цілковито присвячена життєвому та творчому шляху письменника Роберта Альберта Блоха, була винесена цитата самого Роберта Альберта Блоха: «Щоб створити гарну історію жахів, Блох сказав: «Страх – це головне. Тільки немає бути страх, близький до реальності, щось, що люди можуть розпізнати як частину світу навколо них. Чим знайоміше, тим сильніше воно»» [51, с. 9].

Стів Вертліб у праці «Роберт Блох: Психологія жаху» всередині збірки есеїв про творчість Блоха відмічає також і участь Роберта Альберта Блоха у написанні

сценаріїв для різноманітних телевізійних передач та серіалів: «Трилер» Бориса Карлоффа, що транслювався по мережі в прайм-тайм з 1960 по 1962 роки, залишається найстрашнішим, найпотужнішим та найатмосфернішим серіалом у бурхливій історії телебачення жахів. Серіал представив одні з найтривожніших та найкошмарніших візуальних годин останніх п'ятдесяти років, і багато з його найпам'ятніших, найстрашніших епізодів були написані для програми Робертом Блохом. Серед них були «Шахраї» (історія про смертоносних вікторіанських видовищ, які заглиблювалися в правду кожної душі, яку вони бачили), «Похмурий жнець» (за участю молодого Вільяма Шатнера в ролі жадібного спадкоємця письменницького статку, який змовляється налякати літню жінку до смерті історіями про жахливу картину, що оживає) та, мабуть, вирішальний момент програми. Заснований на оповіданні Блоха «Голодний будинок», Вільям Шатнер знову з'явився у фільмі «Голодне скло» в ролі жертви нервового зриву, яка одужує та купує будинок зі страшною таємницею, який дивним чином позбавлений будь-яких дзеркал. Рідко коли кіно так моторошно передавало готичний темперамент та кошмарну мову жаху так ефективно чи так шанобливо, як у цьому безкомпромісно графічному чорно-білому телесеріалі. Якщо «Психо» приніс ім'я та репутацію Роберта Блоха у кінематографічну свідомість глядачів, то «Трилер» Бориса Карлоффа приніс автору тривалу славу та визнання у замкнених вітальнях по всій країні» [51, с. 19].

Стів Вертліб у завершенні своєї частини у збірці "The Man Who Collected Psychos" пише: «Шанований та цінний у свої пізні роки, Блох отримав нагороду за життєві досягнення на першому Всесвітньому конвенті фентезі в 1975 році, нагороду за життєві досягнення, вручену Всесвітнім конвентом наукової фантастики, нагороду Брема Стокера за життєві досягнення та нагороду «Великого майстра» Всесвітнього конвенту жахів. Шанований та обдарований письменник детективів, а також жахів, він один термін обіймав посаду президента Товариства письменників детективів Америки. За своє життя Блох написав п'ять романів, чотириста оповідань, нескінченну кількість збірок, радіопрограм, сценаріїв для телевізійних вистав» [51, с. 21-22].

У свою чергу С. Т. Джоші у своїй частині збірки “The Man Who Collected Psychos” під назвою «Літературне виховання: Роберт Блох та Г. Ф. Лавкрафт» концентрується на зв’язку Роберта Альберта Блоха із письменником Говардом Філіпсом Лавкрафтом і наголошує на «лавкрафтіанському» стилі перших робіт Роберта Альберта Блоха: «Роберт Блох (1917 – 1994) ніколи не приховував свого літературного та особистого боргу перед Г. Ф. Лавкрафтом. Блох листувався з Лавкрафтом протягом останніх чотирьох років його життя та отримував неоціненну допомогу та поради від старшого письменника у мистецтві дивної прози. Однак лише зараз ми можемо дослідити деталі цього літературного опікуництва, завдяки майже одночасному виходу «Листів Лавкрафта до Роберта Блоха» (1993) та доповненого видання збірки лавкрафтіанських стилізацій Блоха «Таємниці черв’яка» (1993). Ці документи роблять дві речі дуже очевидними: по-перше, Блох, який вперше написав Лавкрафту, коли йому було шістнадцять, його перше оповідання було професійно опубліковано, коли йому було сімнадцять, і помер у віці вісімдесяти семи років шанованою фігурою в цій галузі, як і Лавкрафт, швидко перетворився на вправного письменника в лавкрафтівській традиції; і по-друге, що ця учнівська робота є одночасно цінною за своєю суттю та викликає непереборний інтерес, оскільки вона передвіщає пізніші та видатніші роботи Блоха в галузі психологічного саспенсу» [51, с. 23] [38; 40].

«Якщо якийсь збережений твір Блоха можна назвати переробкою Лавкрафта, то це «Слуги Сатани», написаний у лютому 1935 року. Блох зазначає, що оповідання повернулося від Лавкрафта «рясно анотованим та виправленим, разом із довгим і вичерпним списком пропозицій щодо переробки» (Щось про котів та інші п’єси 117), і продовжує, що багато доповнень Лавкрафта зараз неможливо помітити, оскільки вони так добре поєднувалися з його власним стилем:

«З суто особистої точки зору, мене часто захоплювало під час процесу переробки те, як певні вставлені речення чи фрази Лавкрафта, здавалося, поєднувалися з моєю власною роботою, адже в 1935 році я був цілком свідомим учнем того, що згодом стало відомим як «школа Лавкрафта» дивної художньої

літератури. Я дуже сумніваюся, що навіть самопроголошений «дослідник Лавкрафта» може виділити його фактичний словесний внесок у завершену історію; більшість уривків, які можна було б визначити як «чистий Лавкрафт» є моїми роботами; усі речення та мітки, які він додав, мають випадковий характер і лише доповнюють текст» [51, с. 30] [29, с. 117-118].

С. Т. Джоші також пояснює, що з твору Блоха «Безликий Бог», що вийшов у журналі “Weird Tales” у травні 1936 року починається захоплення Блоха Єгиптом та лавкрафтівським «богом» Ньярлатхотепом. ««Храм Чорного Фараона» (“Weird Tales”, грудень 1937) – мабуть, найцікавіше з єгипетських оповідань Блоха, як через внутрішню ефективність, так і через зв’язок із Лавкрафтом. Це ціла історія про фараона Нефрен-Ка. Ім’я було вигадане Лавкрафтом і вперше згадується у ранньому оповіданні «Чужий» (одному з улюблених Блоха): «Тепер я... граюся вдень серед каткомб Нефрен-Ка в запечатаній і невідомій долині Хадот біля Нілу». Лавкрафт воскрешає його в одному спокусливому реченні в «Примарі Темряви»: «Фараон Нефрен-Ка збудував навколо нього [Сяючого Трапецеюедра] храм з криптою без вікон, і зробив те, що призвело до того, що його ім’я було стерто з усіх пам’ятників і записів» (DH 106)» [51, с. 32] [27, с. 52, 106].

Лі Блекмор у своєму творі «Викривлений світ всередині наших черепів: Злочини 1950-х та гостросюжетні романи Роберта Блоха» у збірці “The Man Who Collected Psychos” розповідає про ранню творчість Роберта Альберта Блоха таке: «У віці 20 років, у 1937 році, Блох опублікував збірку віршів під псевдонімом. Це був рік смерті Лавкрафта (Блох ніколи не зустрічався з ним і був спустошений його смертю), але з того часу Блох розширив свій діапазон технік і тем. У наступні десятиліття Блох створив сотні оповідань кримінально-популярного читива, пишучи наукову фантастику, кримінал, гумористичне/комічне фентезі, вестерни та деякі види мейнстрімної фантастики, а також жахи, для таких видань, як “Amazing”, “SuperScience”, “Fantastic” і “Fantastic Adventures”, а також для “Playboy”, “Bluebook”, “Mystery Magazine” Майкла Шейна та “Magazine of Mystery” Альфреда Гічкока» [51, с. 69].

С. Т. Джоші наголошує, що Роберт Альберт Блох виробив свій «стриманий, прісно цинічний стиль, який добре послужив йому в його пізнішій кримінальній фантастиці» [51, с. 24] до 1940-х років. «За два роки до публікації цієї історії («Невимовне заручення») Блох написав свій перший не надприродний роман психологічного жаху «Шарф» (1947); і решта його кар'єри буде характеризуватися чергуванням надприродного і психологічного саспенсу, з періодичним поєднанням цих двох елементів» [51, с. 36].

Спираючись на визначення жанру надприродного жаху у літературі за Говардом Філіпсом Лавкрафтом, можна сміливо стверджувати, що Роберт Альберт Блох з його пізніми та більш успішними творами не підпадає під це визначення, хоча і був послідовником Лавкрафта на початку своєї творчості. Пізніше Роберт Альберт Блох зосередився в основному на психологізмі, ніж на позаземних істотах та жахах.

Біографічний контекст Роберта Блоха також дозволяє глибше зрозуміти психологічну природу Нормана Бейтса як центрального персонажа циклу. Відомо, що письменник цікавився реальними кримінальними випадками, а одним із джерел натхнення для створення образу Бейтса став серійний убивця – Ед Гейн. Проте, Блох не прагнув створити документально точний портрет злочинця – його цікавила передусім філософська проблема розщеплення особистості та крихкості людської ідентичності.

## **ПІДРОЗДІЛ 2.2**

## ПСИХОАНАЛІТИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЦИКЛУ «ПСИХО» ТА ЇХ ФІЛОСОФСЬКЕ ЗНАЧЕННЯ

Цикл романів «Психо» Роберта Альберта Блоха становить вагомий об'єкт психоаналітичного та філософського-антропологічного дослідження, оскільки у ньому художньо репрезентуються механізми формування травматичної свідомості, розщеплення особистості та внутрішнього конфлікту між моральними заборонами та несвідомими потягами. Психоаналітичні інтерпретації творів дозволяють розглядати образ Нормана Бейтса не лише як персонажа твору жахів, але і як складну модель дестабілізованої суб'єктивності, в якій відображаються фрейдівські концепції Ід, Его та Супер-Его, проблематика витіснення, почуття провини та дії захисних механізмів психіки. Водночас філософське значення циклу полягає у порушенні ширших питань природи людської свідомості, меж моральної відповідальності, співвідношення соціального та біологічного у формуванні особистості, а також і ролі травми та суспільного тиску у процесі руйнуванні людського «Я».

Для розуміння філософського значення психоаналітичного осмислення циклу «Психо» Роберта Альберта Блоха, варто для початку розглянути філософський та психоаналітичний підходи до жанру жахів як такого. Як і двоє дослідників – Пер Сівефорс та Ребекка Споландер – у своїй праці «The Fears of» намагаються віднайти зв'язок з психоаналізом фільмів жахів у редактованій Шнайдером праці «Horror Film and Psychoanalysis: Freud's worst nightmare» [45; культурно-політичної еволюції так само, як і у залежності від внутрішньої еволюції жанру. «Критика підходу «Американського жаху» насправді зосередилася не на політиці, а на психоаналізі, який для нас був цінною зброєю, яку можна було використати політично. Відносно кажучи, наша радикальна політична відданість загалом ігнорувалася, незважаючи на те, що вона втілює основу наших аргументів. Сьогодні я погоджуюся, що побудова аналізу жанру

жахів на фрейдистській теорії зробила його легко вразливим до атак тих, хто не проти нашої політики. (Нібито) руйнування та заперечення Фрейда – це ще одне явище 1980-х років, яке знову ж таки (я б стверджував) сильно зазнало впливу соціально-політичного клімату. Частина проблем полягає у цій тривожно поширеній тенденції або повністю прийняти, або повністю відкинути, на відміну від принципу критичного дослідження» [45, с. 11 – 12].

Далі, концентруючись саме на американських жахах, Стівен Джей Шнайдер та Робін Вуд пишуть: «Фрейдистська теорія вразлива до атак з багатьох питань, але не, на мою думку, з того, що сформувало психоаналітичну основу «Американського жаху»: теорія пригнічення та «повернення пригнічення». Ми всі можемо простежити її дію, безумовно, у наших особистих історіях та повсякденному житті; вона продовжує мати великий резонанс стосовно фільмів жахів, але лише тією мірою, якою вона поєднана з політичною свідомістю (...) Можливість того, що монстр (отже, «пригнічений») може бути сприйнятий як такий, що викликає співчуття або жалість, а також як жахливий, можливо, була притаманна жанру з самого початку (вона чітко присутня у двох фільмах Вейла про Франкенштейна). Але саме в 1970-х роках, з розвитком радикалізму та протесту, фігура монстра розвиває широку тенденцію ставати (хоча ніколи однозначно) емоційним центром багатьох фільмів жахів» [45, с. 12] [58].

Стівен Джей Шнайдер, говорячи про недостатню відкритість психоаналітичної спільноти до критики та перегляду конкретних положень, пише таке: «Як детально описує Малкольм Терві у своєму внеску до цього тому, наприклад, огляд різних пояснень, запропонованих теоретиками психоаналітичного кіно щодо загадкових задоволень від перегляду фільмів жахів, виявляє безліч структурно подібних, але все ж більш-менш суперечливих позицій. Усі ці позиції залежать від фрейдівського поняття витісненого психічного змісту – тривоги, страхів, навіть фантазій та бажань, які відходять у несвідоме в дитинстві або тому, що вони самі по собі занадто неприємні, або тому, що суперечать більш прийнятному/доречному психічному змісту. Хоча різноманітність, про яку говорить Терві, можна вважати показником плідності

психоаналізу в цій галузі, «з точки зору критиків психоаналітичної теорії кіно, між психоаналітичними теоретиками фільмів жахів немає справжніх розбіжностей – просто плюралізм»» [45, с. 20 – 21].

Далі Стівен Джей Шнайдер посилається на вже згадану вище роботу Ноеля Керрола «Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart»: «Зрозуміло, що плюралізм, який має на увазі Терві, не належить до «методологічно стійкого» типу, який пропагує Ноель Керрол. За словами Керрола, «методологічно стійкий плюралізм виникає лише тоді, коли конкуруючі теорії протиставляються одна одній з метою відсіювання слабких. Швидше, Терві, здається, думає про «ситуацію, в якій кожен просто блукає у своїй власній парадигмі» (Керрол, 1996: 334); тільки тут розглядаються теоретики, які «просто блукають» в одній і тій самій парадигмі, що в широкому сенсі тлумачиться як психоаналіз» [45, с. 21] [8, с. 334].

В межах психоаналітичного підходу до фільмів жахів існує два конфліктуючих підходи. З одного боку, «низка теоретиків постструктуральної психоаналітики фільмів жахів, включаючи Барбару Крід та Ксав'є Мендіка (1998), використовують поняття відкидання Джулії Крістєвої (1982)» [45, с. 22] і стверджують, що в жанрі жахів жінки, а особливо матері, часто представлені жахливими істотами, що становлять смертельну небезпеку для чоловіків. «Тим часом Стівен Ніл та інші стверджують, що монстрів фільмів жахів зазвичай визначають як чоловіків, а жінки є їхніми основними жертвами: «У цьому відношенні цілком можна стверджувати, що саме жіноча сексуальність, те, що робить їх бажаними – але й загрозованими – для чоловіків, становить справжню проблему, яку досліджує кіно жахів» (1980). Якби ці інтуїтивні висновки застосовували до різних фільмів у цьому жанрі, вони були б цілком сумісні. Але доки не будуть запропоновані необхідні кваліфікації, вони конфліктують одна з одною» [45, с. 22] [12; 33; 24] [34, с. 61].

Щоб розглянути філософське осмислення жанру жахів, звертаємось до філософського трактату Ноеля Керрола «Philosophy of Horror or Paradoxes of the

Heart». Ноель Керрол у другому розділі книги задається питанням: «Чому нас лякають монстри, яких, як ми точно знаємо, не існує?». Для цього автор визначає онтологічний статус вигаданих істот, а саме через «метафізичне пояснення того, як вигадки, тобто в певному сенсі те, чого немає, може впливати на те, що є» [8, с. 60]. Посилаючись на уявний експеримент, що показує, як вигадані події можуть викликати у нас емоції, Ноель Керрол приходять до висновку: «Ці уявні експерименти нібито вказують на те, що існує необхідний зв'язок між нашими переконаннями та нашими емоціями. Щоб мати відповідну емоцію – чи то горе, чи обурення – ми повинні мати переконання щодо того, як склалися обставини, включаючи переконання, що агенти, залучені в ці обставини, існують» [8, с. 61]. Беручи до уваги цю теорію, виникає парадокс: з одного боку усім достатньо поінформованим читачам відомо, що персонажі у художній літературі вигадані, а не реальні. Проте, для емоційної реакції на персонажа нам, посилаючись на уявні експерименти, потрібно бути переконаними, що жертви, яким ми співчуваємо, існують. Автор вирішує цей парадокс наступним чином: «Отже, наші емоційні реакції на вигадки, здається, означають, що ми віримо в існування вигаданих персонажів, водночас передбачається, що нормальні, поінформовані споживачі художньої літератури не вірять в існування вигаданих персонажів. Очевидно, що один зі способів спробувати пояснити це таким чином, що уникнути суперечності, – це відхилити передумову, що споживачі художньої літератури не вірять в існування вигаданих персонажів. Це можна назвати теорією ілюзії художньої літератури» [8, с. 62 – 63].

Ця теорія стикається з миттєвою критикою, бо якби читачі літератури жахів дійсно вірили, що монстри існують, то не змогли б продовжувати просто насолоджуватися твором. «На цьому етапі діалектики – якщо хтось прагне усунути це крило нашої суперечності, яке стверджує, що ми не віримо в існування вигаданих істот, таких як Дракула – ми можемо спробувати запропонувати психологічне пояснення того, як наше знання про те, що Дракули не існує, фактично нейтралізується, коли ми переглядаємо художню літературу, що дозволяє нам реагувати на нього так, ніби ми вірили в його реальність. Тобто,

ми можемо спробувати стверджувати, що внаслідок якоїсь психологічної операції наше знання про те, що Дракули не існує, якимось чином виводиться з рівноваги таким чином, що це дозволяє нам реагувати на його зображення та описи з емоційною переконаністю, тобто так, ніби ми віримо, що Дракула живий. Знайомим художнім терміном в цьому контексті є «добровільне призупинення недовіри» [8, с. 64]. Добровільне призупинення недовіри, як зазначає Ноель Керрол, є активною свідомою дією, на відміну від теорій «забудькуватості читача» або «ілюзії художньої літератури». Читач добровільно відмовляється від сумніву, що істота реальна, що дозволяє йому пережити глибший емоційний досвід [8]. Однак, і ця ідея піддається критиці з боку автора. Він ставить під сумнів добровільність та свідомість акту призупинення недовіри. «Також ідея добровільного призупинення недовіри – оскільки недовіра є просто негативним переконанням – здається, передбачає, що людина може бажати того, у що вірить. Але, як каже Декарт, віра – це не те, що знаходиться під нашим контролем. Ми не можемо бажати своїх переконань (...) Віра – це не те, що ми долаємо актом волі до тверджень, які ми розуміємо. Швидше, віра – це те, що відбувається з нами. Оскільки поняття добровільного призупинення невіри передбачає, що ми можемо безпосередньо контролювати те, у що віримо, саме це поняття здається неймовірним» [8, с. 65 – 66] [13].

Щоб спробувати знайти середню теорію між цими двома, Ноель Керрол ставить під сумнів наявність страху як такого, використовуючи приклад з Чарльзом, який боїться «Зеленого слизу»: «Але можна припустити, що ілюзія Чарльза – це не просто жах; це також ілюзія того, що він перебуває в будь-якому емоційному стані взагалі. Кінематографічні та нарративні прийоми художніх творів, які він бачив, обдурили Чарльза, змусивши його повірити, що він перебуває в емоційному стані, а також, що це стан жаху. Однак ця теорія видається вкрай неправдоподібною. Хочеться знати, яка різниця між перебуванням у лещатах емоційного стану та перебуванням у лещатах ілюзії емоційного стану. Тобто, навіть якщо я перебуваю в ілюзії жаху, чи не перебуваю я все ще в стані жаху?» [8, с. 69].

Отже, психоаналітичний та філософський підходи до осмислення жанру жахів демонструють не лише спільність окремих теоретичних положень, а й глибоку взаємодію у поясненні механізмів функціонування страху в культурі. Психоаналіз концентрується насамперед на внутрішніх процесах людської психіки, розглядаючи фільми та художню літературу жахів як простір прояву витіснених бажань, травм та колективних страхів [45]. Водночас філософський підхід Ноеля Керрола зміщує акцент із невідомого на природу емоційної реакції глядача або читача, аналізуючи сам механізм переживання страху перед вигаданими істотами [8]. Обидва підходи сходяться у визнанні того, що жах у мистецтві не є випадковим, а виконує важливі культурну та психологічну функції, дозволяючи людині взаємодіяти з тим, що зазвичай витісняється або приховується у повсякденному житті.

Важливим аспектом перетину психоаналізу та філософії жахів є проблема природи монстра. У психоаналітичній традиції монстр часто постає матеріалізацією пригніченого, соціально неприйняттого або витісненого змісту [45]. Саме тому образ чудовиська у фільмах та книгах жахів може викликати не лише страх, а й співчуття, що особливо помітно у розвитку американського горору другої половини ХХ століття [45]. Ноель Керрол, у свою чергу, трактує монстра як категоріальне порушення – істоту, що руйнує звичні межі між живим і мертвим, людським і нелюдським, природним і надприродним [8]. І психоаналіз, і філософія жахів розглядають монстра як інструмент дестабілізації звичних уявлень про реальність, хоча пояснюють його функцію через різні теоретичні моделі.

Крім того, аналіз досліджень Стівена Джея Шнайдера, Робіна Вуда, Барбари Крід, Стівена Ніла та Ноеля Керрола дозволяє дійти висновку, що жанр жахів тісно пов'язаний із соціально-культурним контекстом своєї епохи [8, с. 12]. Зміни у трактуванні монстра, образу жінки, тілесності чи сексуальності відображають ширші політичні та культурні трансформації суспільства. Саме тому фільми та книги жахів не можна розглядати виключно як розважальний жанр: вони виконують функцію своєрідного культурного індикатора, через який

суспільство опрацьовує власні страхи, травми та внутрішні конфлікти. Психоаналітичний та філософський підходи, попри методологічні суперечності, взаємно доповнюють одне одного, формуючи комплексне розуміння природи жаху, як естетичного, психологічного та культурного феномена [8; 12].

Фільми та книги жахів стають простором, у якому відбувається символічне зіткнення людини з витісненими аспектами власної психіки, соціальними табу та екзистенційною невизначеністю [45]. А філософський погляд Ноеля Керрола демонструє, що навіть усвідомлення того, що монстр є вигаданим, не скасовує здатності художнього твору викликати справжній емоційний відгук [8]. Ця двоїстість – одночасне дистанціювання та емоційне залучення – становить одну з ключових особливостей жанру жахів у сучасній культурі.

У межах психоаналітичного прочитання роману «Психо» будинок Бейтсів інтерпретується як просторове втілення фрейдівської моделі психіки, що складається з Ід, Его та Супер-Его. У документальному фільмі «The Pervert's Guide to Cinema» Славою Жижек зазначає, що триповерхова структура будинку символічно відображає внутрішню організацію свідомості Нормана Бейтса, де кожен поверх відповідає окремому психічному рівню [60]. Таким чином, архітектурний простір у романі набуває не лише побутового, а ще й глибокого психоаналітичного значення, репрезентуючи фрагментованість особистості героя та конфлікт між різними складовими його психіки.

Особливе значення у цій інтерпретації має верхній поверх будинку, який асоціюється із Супер-Его Нормана Бейтса. Саме там розташована кімната його матері Норми Бейтс, чий образ продовжує домінувати над свідомістю героя навіть після її смерті. У психоаналітичному контексті постать матері може розглядатися як персоніфікація внутрішнього контролю, морального тиску та репресивної влади над особистістю Нормана. Збереження тіла матері в будинку додатково підкреслює нездатність героя відокремити власне «Я» від травматичного материнського впливу, що сприяє подальшому розщепленню його ідентичності [48, с. 11] [60].

У психоаналітичній інтерпретації Славоя Жижека перший поверх будинку Бейтсів асоціюється з Его Нормана Бейтса – тією складовою психіки, яка, відповідно до фрейдівської концепції, виконує функцію посередника між Ід, вимогами Супер-Его та зовнішньою реальністю [48, с. 12] [17] [60]. Символічного значення набуває той факт, що саме цей рівень будинку безпосередньо пов'язаний із зовнішнім світом через двері та повсякденний простір взаємодії. На відміну від інших частин будинку, Норман тут демонструє відносно врівноважену поведінку та здатність до раціонального мислення, що дозволяє інтерпретувати перший поверх як простір його умовної «нормальності». Водночас навіть у межах цього простору герой не звільняється від психологічного домінування «Матері», чия символічна присутність уособлює постійний контроль Супер-Его на його свідомість та поведінкою [48, с. 12] [17] [60].

Після вбивств Мері та Арбогаста психічний конфлікт Нормана загострюється, оскільки від дедалі більше усвідомлює втрату контролю над особистістю «Матері». Його страх пов'язаний не тільки з самою можливістю подальшого насильства, але й із загрозою викриття існування цієї альтернативної особистості зовнішнім світом. У внутрішніх переживаннях героя простежується патологічна емоційна прив'язаність до образу матері, який він прагне захистити навіть після скоєних злочинів. Таке сприйняття демонструє глибоке розщеплення ідентичності Нормана, у межах якого «Мати» перестає бути окремим спогадом і функціонує як автономна частина його психіки, що визначає його моральні рішення та поведінку [48, с. 12] [5, с. 52 – 53].

За життя Норма Бейтс постає владною та психологічно домінантною фігурою, яка формує систему моральних заборон для свого сина та прагне контролювати його поведінку, насамперед у сфері сексуальності та тілесного бажання. У романі підкреслюється, що будь-які прояви еротичного потягу сприймаються «Матір'ю» як моральне падіння та загроза чистоті, а тому підлягають жорстокому засудженню. Після вбивства Меріон Крейн Норман, приховуючи сліди злочину, намагається осмислити мотиви дій «Матері» й

фактично відтворює її моральні установки щодо «гріховності» жіночої сексуальності [5, с. 62]. Таке внутрішнє відтворення материнських переконань свідчить про глибоку інтеграцію її голосу у свідомість героя та демонструє функціонування «Матері» як персоніфікації Супер-Его, яке, згідно з психоаналітичною концепцією Зигмунда Фройда, виконує роль внутрішнього морального авторитету та механізму контролю поведінки [48, с. 11] [17, с. 95].

Дослідники Пер Сівефорс і Ребекка Споландер також звертають увагу на те, що образ місіс Бейтс тісно пов'язаний із психоаналітичним розумінням Супер-Его як джерела моральної тривоги, почуття провини та сорому. Контроль та психологічний тиск, які вона чинить на Нормана, формують у нього стійке відчуття провини за власні бажання та імпульси, що відповідає характеристиці Супер-Его як механізму захисту від порушення соціальних і моральних норм [54, с. 394]. Після вбивства матері психіка Нормана зазнає глибокого та безповоротного розщеплення, унаслідок чого виникає альтернативна особистість «Матері», яка продовжує функціонувати як носій її моральних заборон та контролюючих установок. Таким чином, психологічний конфлікт героя в романі репрезентує не тільки індивідуальну травму, але також і процес внутрішньої інтерналізації репресивної батьківської влади, що остаточно руйнує цінність його особистості [48, с. 11 – 12].

Коли Норман усвідомлює, що поліція може провести обшук будинку, страх перед викриттям «Матері» змушує його перенести її тіло зі спальні до підвалу. У психоаналітичному прочитанні цей епізод набуває символічного значення, оскільки переміщення «Матері» з верхнього поверху до підвального простору репрезентує зміну співвідношення психічних інстанцій у свідомості героя. Славою Жижек трактує підвал як символ Ід – сфери несвідомих потягів та інстинктів, тоді як «Мати», яка уособлює Супер-Его, поступово проникає у цей простір і посилює своє домінування над психікою Нормана [48, с. 13] [60]. Водночас почуття провини, що супроводжує героя протягом усього життя, постає головним інструментом влади «Матері» над його свідомістю. Ще за життя Норми Бейтс моральний тиск і контроль формували поведінку Нормана, а після її смерті

ця влада трансформується у внутрішній психічний механізм, який продовжує визначати його вчинки та самосприйняття [48, с. 13] [5, с. 115].

У внутрішніх монологів Нормана простежується переконання, що збереження «Матері» є необхідною умовою його власного існування та психологічної стабільності [5, с. 96]. У цьому відношенні образ «Матері» функціонує як захисний механізм, втрата якого загрожує повним руйнуванням особистості героя. Однак, поєднання домінантного Супер-Его з хаотичною сферою Ід призводить до остаточного дисбалансу психіки, унаслідок чого Его Нормана втрачає здатність контролювати внутрішні імпульси. Відповідно до фройдівської концепції, Ід є сферою несвідомих бажань та потягів, що прагнуть негайного задоволення без урахування моральних чи соціальних обмежень [17, с. 106]. Це знаходить відображення у фінальних подіях роману, коли «Мати» діє дедалі імпульсивніше та зрештою викриває себе перед оточенням. Перехід оповіді до перспективи «Матері» в останніх розділах роману демонструє повне поглинання особистості Нормана його альтер-его та остаточне руйнування цілісності «Я» [5, с. 174]. Така трансформація підтверджує тезу про деструктивний характер захисних психічних механізмів, наслідком яких може стати незворотна втрата особистісної ідентичності [48, с. 13 – 14] [54, с. 35].

Сівефорс та Споландер зазначають, що простір будинку Бейтсів у романі виконує важливу психологічну та символічну функцію, відображаючи внутрішній стан Нормана Бейтса. Коли Лайла вперше потрапляє до будинку, вона сприймає його як місце, відірване від сучасності та застигле у минулому: «Лайла ніколи не бачила такого місця, хіба що в музеї» [5, с. 155–156]. Інтер'єр будинку видається їй застарілим і похмурым, а спальня місця Бейтс створює відчуття перенесення в іншу історичну епоху [5, с. 158]. Джозеф В. Ш. Сміт у праці «The Psycho File: A Comprehensive Guide to Hitchcock's Classic Shocker» підкреслює, що така атмосфера демонструє світ Нормана як «мертвий, застиглий і замкнений у минулому» [49, с. 123]. Не менш показовою є й спальня самого Нормана, яку Лайла описує як надто маленьку та тісну для дорослого чоловіка [5, с. 156]. Сівефорс та Споландер інтерпретують це як свідчення психологічної незрілості

персонажа та його підпорядкованості домінуючому впливу матері, що символічно вказує на перевагу Супер-Его у структурі його психіки [48, с. 14–15].

Автори також акцентують увагу на тому, що вторгнення Лайли до приватного простору Нормана відкриває читачеві його приховані особисті риси та комплекси. Під час обшуку вона знаходить старомодний нічний одяг, який асоціюється радше з дитячістю, ніж із дорослістю, що підсилює образ Нормана як психологічно пригніченого та інфантильного чоловіка [5, с. 156]. На думку Сівефорс та Споландер, сцена обшуку формує подвійний ефект: з одного боку, читач відчуває дискомфорт через порушення приватності героя, а з іншого — співчуття до нього як до людини, загнаної у власні страхи та залежність від матері [48, с. 16]. Джозеф В. Ш. Сміт також підкреслює, що проникнення Лайли до будинку є символічним порушенням меж внутрішнього світу Нормана [49, с. 124].

Сівефорс та Споландер, аналізуючи психологічний стан Нормана, звертаються до пояснення доктора Стейнера, який пов'язує формування особистості «Матері» із витісненням провини після вбивства Норми Бейтс. Після злочину Норман не зміг прийняти власні дії, тому його психіка створила альтернативну особистість матері як механізм психологічного захисту [5, с. 170]. Автори наголошують, що такий розкол особистості демонструє поступову трансформацію героя на «монстра», сформованого власними захисними механізмами [48, с. 16]. Інше трактування пропонує Джулі Тарп, яка вважає, що перевдягання Нормана у жіночий одяг є способом подолання страху перед жіночністю через одночасне її наслідування та знищення [48, с. 17] [52, с. 106].

Окрему увагу дослідники приділяють сексуальним репресіям Нормана, що виникли під впливом суворого виховання матері. Сівефорс та Споландер зазначають, що Норма Бейтс сформувала в сина переконання про гріховність сексуального бажання, через що його взаємодія з Мері Крейн супроводжується соромом, невпевненістю та страхом близькості [48, с. 18] [5, с. 31; 37]. Водночас пригнічені бажання поступово трансформуються у внутрішню агресію. Коли Норман підглядає за Мері через отвір у стіні, його думки стають різкими та

ворожими, а жіночий образ починає асоціюватися із загрозою та моральним падінням [5, с. 48]. Сівефорс та Споландер трактують це як втручання Супер-Его, уособленого голосом «Матері», що узгоджується з концепцією Фрейда про автономність Супер-Его та його контроль над Его [17, с. 92–93]. Лише наприкінці роману стає очевидним, що «мати» існує не як реальна особа, а як патологічний прояв психіки Нормана [48, с. 19].

Отже, психоаналітичні інтерпретації циклу «Психо» дозволяють розглядати твори Роберта Блоха не лише як зразки психологічного жаху, а як складні моделі дослідження людської психіки та її внутрішніх суперечностей. Застосування фрейдистських концепцій Супер-Его, Его та Ід, теорій витіснення, травми й розщеплення особистості дає змогу глибше зрозуміти природу психологічного розпаду Нормана Бейтса та механізми формування його альтернативної особистості. Водночас психоаналітичні й філософські підходи до жанру жахів загалом демонструють, що страх у літературі функціонує не лише як емоційна реакція, а як спосіб осмислення несвідомого, соціальних табу, моральних криз і екзистенційної тривоги людини. Таким чином, цикл «Психо» репрезентує поєднання психологічного, філософського та культурного вимірів жаху, у якому монструозність постає не зовнішньою аномалією, а відображенням прихованих аспектів людської природи.

### **ПІДРОЗДІЛ 2.3**

#### **ОБ'ЄДНУЮЧА ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ТРИЛОГІЇ «ПСИХО» ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ І МОРАЛЬНИХ СУПЕРЕЧНОСТЕЙ ЛЮДИНИ**

Трилогія Роберта Блоха «Психо» становить не лише зразок психологічного жаху, а й цілісну філософську концепцію, у межах якої досліджуються фундаментальні суперечності людського існування. Через образ Нормана Бейтса, його внутрішній розкол, моральну деградацію та кризу ідентичності автор порушує питання природи зла, меж людської свідомості, впливу травми та самотності на формування особистості. У романах циклу жах постає не лише як жанровий елемент, а як спосіб осмислення екзистенційної тривоги, втрати моральних орієнтирів і руйнування зв'язку між людиною та суспільством. Філософський вимір трилогії полягає у зображенні внутрішньої боротьби між свідомим і несвідомим, свободою та детермінованістю, людяністю і прихованою деструктивністю, що робить цикл «Психо» важливим об'єктом гуманітарного та філософського аналізу.

Трилогія Роберта Блоха «Психо» становить не лише зразок психологічного жаху, а й цілісну філософську концепцію, у межах якої досліджуються фундаментальні суперечності людського існування. Через образ Нормана Бейтса, його внутрішній розкол, моральну деградацію та кризу ідентичності автор порушує питання природи зла, меж людської свідомості, впливу травми та самотності на формування особистості. У романах циклу жах постає не лише як жанровий елемент, а як спосіб осмислення екзистенційної тривоги, втрати моральних орієнтирів і руйнування зв'язку між людиною та суспільством. Філософський вимір трилогії полягає у зображенні внутрішньої боротьби між свідомим і несвідомим, свободою та детермінованістю, людяністю і прихованою деструктивністю, що робить цикл «Психо» важливим об'єктом гуманітарного та філософського аналізу.

Перший роман Блоха – «Психо» в основному присвячений психологічній та психоаналітичній проблематиці. Він зосереджений на, на перший погляд, неявному головному герої, Нормані Бейтсі та його розладах, про які нам стає відомо аж у самому кінці [5].

Другий роман – «Психо II», написаний аж через двадцять три роки після першого, у 1982 році, відчувається зовсім інакшим. Так, у центрі уваги знову

Норман Бейтс, але акцент більше зміщений на кіноіндустрію та глибинну критику цієї індустрії. Не секрет, що Роберт Блох писав сценарії для телешоу, тому, на мою думку, багато чого було натхненно та запозичено з його реального життя. Другий роман теж спирається на психоаналіз, адже один з ключових персонажів, Адам Клейборн, є психіатром і лікарем Нормана Бейтса, що тікає з психіатричної лікарні [6].

Третій роман – «Дім психопата» – починається з дуже цинічної комерціалізації злочину. Події розгортаються через багато років після історії з Норманом Бейтсом і ми бачимо, як старий мотель та будинок Бейтсів перетворюють на туристичний атракціон, своєрідний музей жаху. [7]

Можна сказати, що трилогію об'єднує осмислення зла, що міститься всередині нас самих. У кожному романі це робиться через різні призми: психоаналіз, психіатрія та кінематограф, соціум та привабливість жахливих історій. Загалом, Роберт Альберт Блох не дає чітких висновків у кінці своїх творів, що дозволяє читачам та критикам інтерпретувати його роботи абсолютно по-різному. Роберт Альберт Блох відходить від достатньо популярної «готичної прози», що характеризувалася гнітючою атмосферою, зазвичай події творів цього жанру відбувалися у замках і були так чи інакше пов'язані з надприродними силами. Роберт Альберт Блох у свою чергу концентрується на внутрішніх психологічних мотивах та травмах персонажів, через які вони перетворюються на монстрів.

Сильне враження на читачів справив перший роман «Психо» через певне втручання у особистий простір персонажів. Місця, де вони б мали почуватися комфортно та захищено – наприклад, Меріон Крейн у номері мотелю – читач знає, що на персонажів чекає неминуче тривожне зло, що ховається за оболонкою людини.

Об'єднуюча філософія трилогії «Психо» ґрунтується на дослідженні крихкості людської ідентичності, руйнуванні межі між нормою та патологією, а також на концепції травми як циклічного й самовідтворюваного явища. В усіх трьох творах Норман Бейтс постає не лише як індивідуальний злочинець, а як

символ глибокого психічного розщеплення, спричиненого токсичними родинними зв'язками, репресованою сексуальністю та нездатністю суб'єкта інтегрувати власне «Я» [12; 24]. Якщо перший твір «Психо» акцентує увагу на прихованій подвійності людської природи та ефекту шоку відкриття монстра всередині «звичайної» людини, то наступні частини поступово зміщують фокус із детективної інтриги на психологічне дослідження внутрішнього світу Нормана, а також на глибоко вкорінену схильність людей до цікавості до жахливого, що яскраво показано у другій та третій частинах трилогії [5; 6; 7]. Таким чином, трилогія переходить від класичного жаху до психоаналітичної драми, у якій жах породжується не зовнішньою загрозою, а самою людською свідомістю [12].

Ще одним важливим об'єднувальним елементом серії є проблема пам'яті та неможливості остаточного звільнення від минулого. Простір мотелю Бейтса й будинку на пагорбі функціонує як своєрідний матеріалізований осередок травми, у межах якого персонажі постійно повертаються до вже пережитого досвіду [5; трилогії: Норма Бейтс репрезентує не лише одну конкретну людину, а й внутрішній голос контролю, провини та придушення бажання. Подібне трактування корелює з психоаналітичними підходами до фільмів жахів, зокрема з концепцією «жахливої жіночності» Барбари Крід, яка розглядає материнську фігуру як джерело одночасного страху і потягу [12]. У трилогії матір залишається домінантною силою навіть після смерті, що підкреслює неможливість для Нормана вийти за межі травматичного досвіду дитинства [24].

Крім того, філософія трилогії полягає у поступовій гуманізації монстра, що стало однією з ключових особливостей розвитку психологічного жаху другої половини ХХ століття. Якщо у першому творі «Психо» глядач сприймає Нормана Бейтса передусім як джерело небезпеки, то в продовженнях персонаж дедалі більше постає жертвою власної психіки та соціальної ізоляції [6; 7]. Така трансформація руйнує традиційний для класичного жанру жахів поділ на «монстра» і «нормальне суспільство», демонструючи, що насильство народжується всередині соціальних і сімейних структур [34]. Унаслідок цього

трилогія «Психо» формує цілісну філософську модель, у якій жах виникає як результат придушення особистості, нездатності подолати травму та розпаду стабільної людської ідентичності [12; 24].

Отже, трилогія «Психо» Роберта Блоха репрезентує складну філософсько-психологічну модель людини, в якій поєднуються екзистенційні страхи, моральні конфлікти та криза особистісної ідентичності. Через образ Нормана Бейтса автор демонструє руйнівний вплив ізоляції, психологічної травми, репресії бажань і соціального відчуження, що поступово призводять до деградації особистості та втрати межі між реальністю й патологією. Водночас цикл романів виходить за межі індивідуальної історії персонажа, перетворюючись на метафору суспільної нестабільності та духовної кризи людини ХХ століття. Таким чином, «Психо» постає не лише як твір жанру жахів, а як глибоке філософське осмислення природи страху, зла та внутрішніх суперечностей людського буття.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2**

У другому розділі було досліджено взаємозв'язок філософського та психоаналітичного осмислення циклу романів «Психо» Роберта Блоха, а також визначено особливості інтерпретації жанру жахів у контексті гуманітарних і

психоаналітичних теорій. Аналіз біографії та світоглядних орієнтирів письменника показав, що творчість Блоха формувалася під впливом культурної атмосфери ХХ століття, суспільних страхів, психоаналітичних ідей та традицій готичної літератури. Це зумовило появу в його романах тем морального занепаду, ізоляції, психологічної травми та кризи особистості, які стали основою художнього світу циклу «Психо».

У процесі дослідження було встановлено, що психоаналітичний підхід є одним із ключових інструментів інтерпретації романів циклу. Концепції Зигмунда Фрейда, а також праці сучасних дослідників жанру жахів дали можливість розкрити механізми витіснення, формування захисних психологічних структур, розщеплення особистості та природу внутрішніх конфліктів Нормана Бейтса. Особливого значення набуває образ «Матері» як уособлення Супер-Его, що контролює поведінку героя та поступово підпорядковує собі його свідомість. Психоаналітичне прочитання дозволяє трактувати жах у романах Блоха не як зовнішню загрозу, а як прояв прихованих деструктивних імпульсів людської психіки.

Також було з'ясовано, що філософський вимір циклу «Психо» пов'язаний із дослідженням екзистенційних проблем людини: самотності, втрати ідентичності, моральної деградації та страху перед власною природою. Через образ Нормана Бейтса Блох демонструє руйнування меж між нормою та патологією, реальністю і психічною деформацією. Водночас мотиви ізоляції, суспільного відчуження та занепаду традиційних соціальних структур перетворюють цикл романів на своєрідну метафору духовної кризи суспільства середини ХХ століття.

Окрему увагу в межах розділу було приділено філософським і психоаналітичним концепціям жанру жахів загалом. Праці Ноеля Керрола, Говарда Філіпса Лавкрафта, Матіаса Класена, Стівена Прайса та інших дослідників дозволили визначити, що жанр жахів функціонує не лише як форма емоційного впливу, а і як спосіб пізнання людської природи, соціальних страхів

та культурних табу. Жах постає важливим механізмом осмислення меж людського досвіду, а монструозність — відображенням внутрішніх конфліктів і витіснених бажань людини.

Отже, цикл романів «Психо» є багаторівневим художнім явищем, у якому поєднуються психологічний, філософський і культурний виміри. Роберт Блох створює не лише історію про злочин і божевільня, а глибоке дослідження природи страху, моральної нестабільності та крихкості людської психіки. Саме тому трилогія «Психо» залишається важливим об'єктом літературознавчих, філософських і психоаналітичних досліджень, а її проблематика зберігає актуальність у сучасному гуманітарному дискурсі.

## **ВИСНОВКИ**

У результаті проведеного дослідження було здійснено комплексний аналіз джерельної бази, присвяченої філософії жанру жахів, психоаналітичним інтерпретаціям літератури та специфіці циклу романів «Психо» Роберта Альберта Блоха. Опрацьовані праці Ноеля Керрола, Стівена Прайса, Матіаса Класена, Говарда Філіпса Лавкрафта, Зигмунда Фрейда, Марка Солмса, Олівера Тернбулла та інших дослідників дозволили встановити, що жанр жахів є не лише формою художньої репрезентації страху, а й важливим філософським та культурним феноменом. Аналіз наукової літератури продемонстрував, що сучасний хорор тісно пов'язаний із проблемами людської психіки, кризою ідентичності, суспільними страхами та осмисленням меж людської природи.

У ході роботи було визначено та обґрунтовано філософсько-психоаналітичну проблематику сюжету циклу «Психо» Роберта Блоха. Встановлено, що твори письменника поєднують у собі психологічний жах, соціальну критику та філософське дослідження внутрішньої фрагментації особистості. Центральний образ Нормана Бейтса постає як приклад глибокої кризи людської ідентичності, спричиненої травмою, репресією бажань, ізоляцією та патологічними сімейними стосунками. Було з'ясовано, що сюжетна структура циклу ґрунтується не лише на елементах напруги чи страху, а й на дослідженні моральних суперечностей людини, природи зла та меж між нормальністю й божевіллям.

Окрему увагу приділено дослідженню філософського феномену «людського чудовиська». У процесі аналізу було встановлено, що в циклі «Психо» монструозність формується не через надприродне походження персонажа, а через людську психіку, соціальне середовище та накопичені психологічні травми. Норман Бейтс репрезентує образ «людського монстра», який виникає внаслідок руйнування особистості та неможливості інтегрувати власні страхи, бажання й почуття провини. Дослідження також показало, що твори Блоха відображають кризові явища суспільства ХХ століття: руйнування

традиційної сім'ї, соціальну ізоляцію, страх перед сексуальністю, моральну нестабільність та зростання культурної тривоги в умовах модернізації.

У роботі було детально проаналізовано персонажів циклу «Психо» як філософське уособлення соціальної нестабільності та трансформації суспільства. З'ясовано, що герої романів не поділяються на однозначно «добрих» або «злих», а репрезентують складні психологічні типи, внутрішньо травмовані та морально суперечливі. Через образи Нормана Бейтса, Меріон Крейн, Лайли та інших персонажів Роберт Блох демонструє кризу людських взаємин, втрату стабільних моральних орієнтирів і поступове відчуження людини від суспільства та самої себе. Символічний простір мотелю Бейтса та ізольованого будинку також набуває філософського значення як уособлення психологічного занепаду та культурної деградації.

Дослідження біографії Роберта Альберта Блоха та його світоглядних орієнтирів дозволило встановити значний вплив особистого досвіду письменника, культурного контексту та літературних традицій на формування циклу «Психо». Було визначено, що творчість Блоха формувалася під впливом готичної літератури, психологічного хорору та ідей Говарда Філіпса Лавкрафта, однак письменник трансформував традиційний образ монстра, перенісши джерело жаху із зовнішнього надприродного світу у внутрішній світ людини. Встановлено, що саме орієнтація автора на психологічну мотивацію персонажів та дослідження прихованих аспектів людської свідомості зробили цикл «Психо» одним із ключових творів психологічного жаху ХХ століття.

Також було проведено ґрунтовне дослідження психоаналітичних концепцій та підходів до літератури й кінематографу жанру жахів. Аналіз праць Зигмунда Фрейда, Робіна Вуда, Марка Солмса, Олівера Тернбулла та інших дослідників дозволив з'ясувати, що жанр хорору функціонує як простір репрезентації витіснених страхів, заборонених бажань і колективних тривог. Було встановлено, що психоаналітичні інтерпретації циклу «Психо» розкривають механізми формування розщепленої особистості Нормана Бейтса, а також демонструють зв'язок між придушенням сексуальності, почуттям провини та насильством. У

філософському контексті це дозволяє трактувати жах як форму осмислення прихованих аспектів людського буття та кризових станів свідомості.

У процесі дослідження було виявлено об'єднуючі закономірності трьох творів трилогії «Психо». Незважаючи на розвиток сюжету та зміну обставин, усі романи об'єднані спільною філософською концепцією: дослідженням крихкості людської психіки, проблеми ідентичності, моральної відповідальності та впливу минулого на особистість. У кожному з творів простежується мотив повернення витісненого, циклічності насильства та неможливості повного звільнення від психологічної травми. Таким чином, трилогія постає як цілісний філософсько-психологічний проект, спрямований на дослідження внутрішньої природи страху та деградації людини.

Під час написання дипломної роботи було використано комплекс наукових методів, що забезпечили всебічність та об'єктивність дослідження. Історико-хронологічний метод дав змогу простежити онтологію та еволюцію жанру жахів у культурному й літературному контексті. Отже, проведене дослідження підтвердило, що цикл романів «Психо» Роберта Альберта Блоха є важливим прикладом синтезу філософського, психоаналітичного та соціокультурного осмислення жанру жахів, який розкриває глибинні суперечності людської природи та суспільства.

Отже, проведене дослідження підтвердило, що жанр жахів є складним міждисциплінарним феноменом, який потребує одночасного залучення філософських, психоаналітичних та культурологічних підходів. Аналіз теоретичних концепцій та художніх репрезентацій дозволив глибше зрозуміти природу страху, специфіку монструозного та механізми емоційного впливу жанру на глядача й читача. Отримані результати можуть бути використані для подальших досліджень жанру жахів, психології сприйняття мистецтва та сучасної культури загалом.

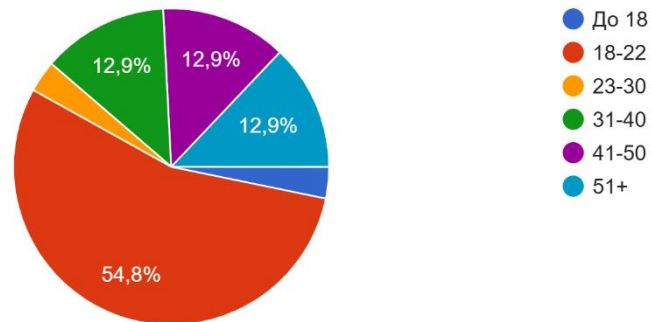


## ДОДАТКИ

### *Додаток 1*

Блок 1. Загальна інформація 1. Ваш вік:

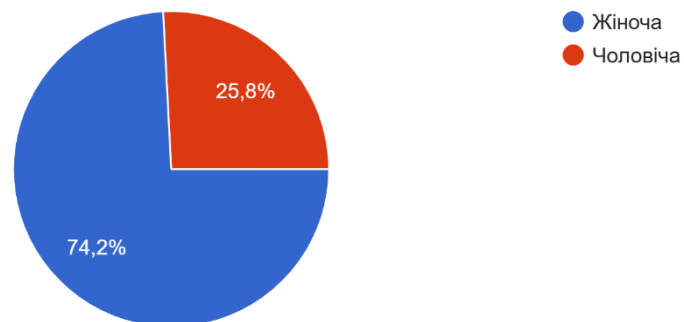
31 відповідь



### *Додаток 2*

2. Ваша стать:

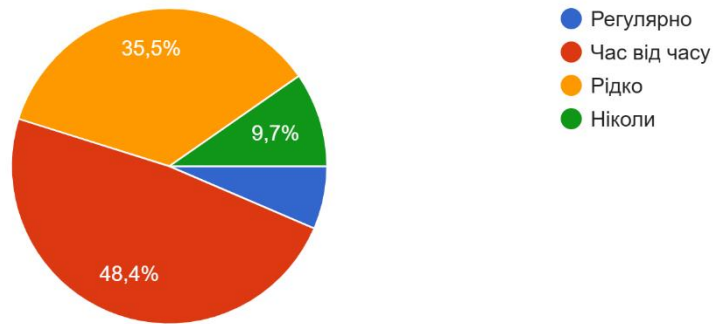
31 відповідь



### *Додаток 3*

### 3. Чи споживаєте ви хорор-контент?

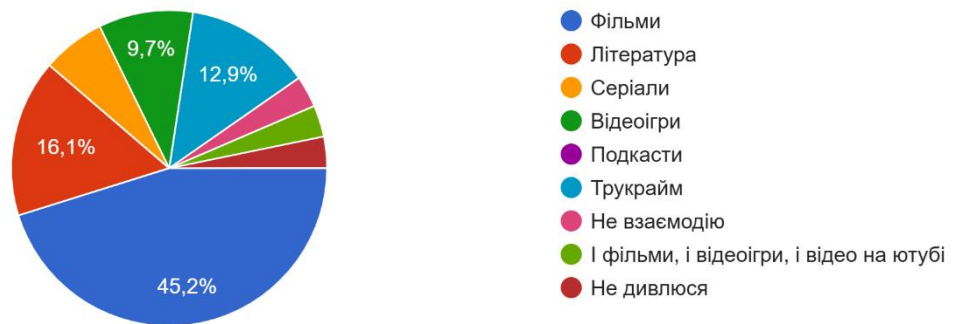
31 відповідь



## Додаток 4

### Блок 2. Уподобання у жанрі 4. У якому форматі ви частіше взаємодієте з жанром хорору?

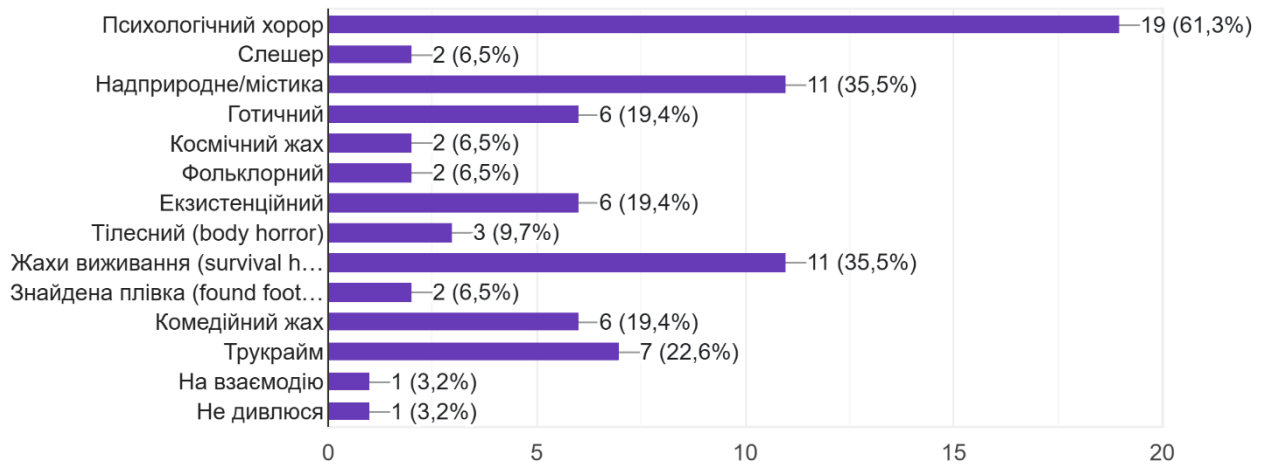
31 відповідь



## Додаток 5

5. Які піджанри хорору вам найбільш цікаві? (можливо декілька відповідей)

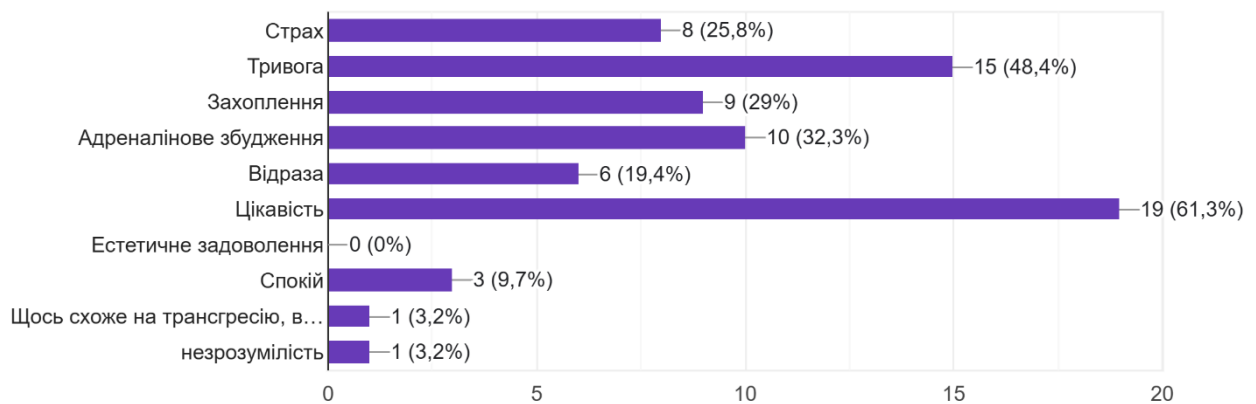
31 відповідь



*Додаток 6*

Блок 3. Емоційний досвід 7. Які емоції ви найчастіше відчуваєте під час перегляду/читання хорору? (можливо декілька відповідей)

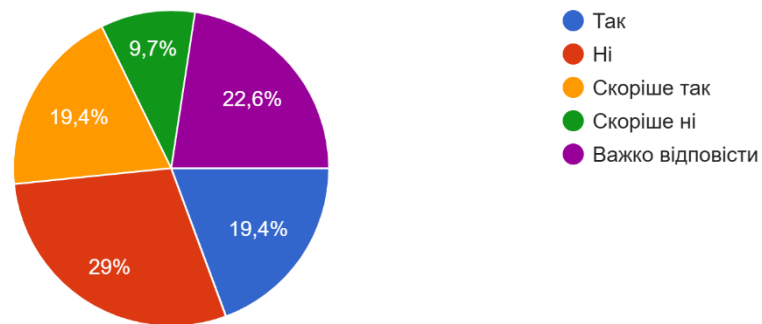
31 відповідь



*Додаток 7*

8. Чи подобається вам відчуття страху в безпечних умовах?

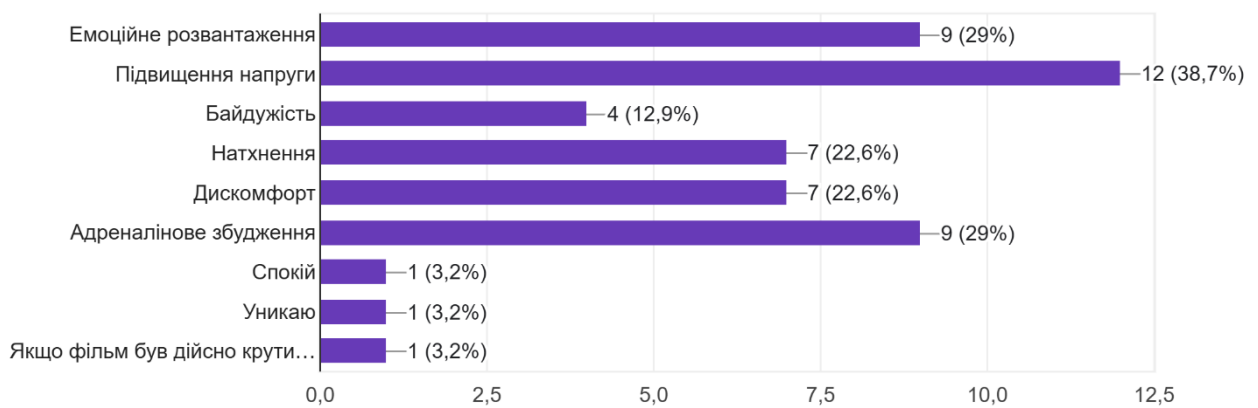
31 відповідь



*Додаток 8*

9. Після споживання хорору ви зазвичай відчуваєте (можливо декілька відповідей):

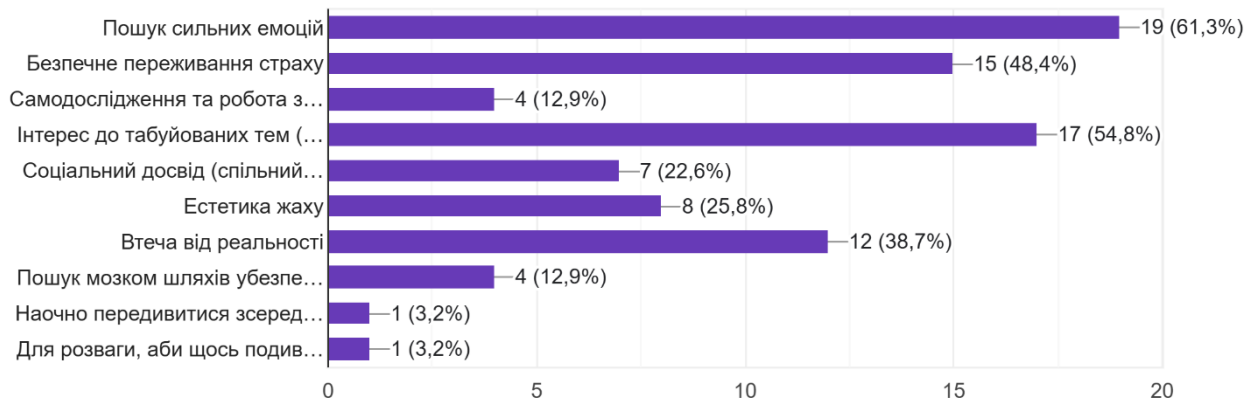
31 відповідь



*Додаток 9*

Блок 4. Психологічні мотиви 10. Чому, на вашу думку, людям подобається жанр жахів?  
(можливо декілька відповідей)

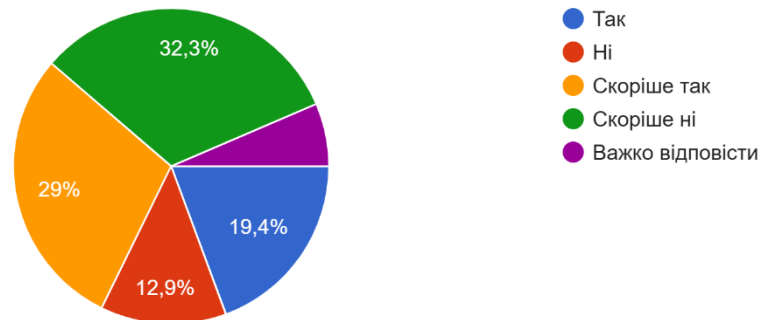
31 відповідь



*Додаток 10*

11. Чи вважаєте ви, що хорор допомагає краще зрозуміти власні страхи?

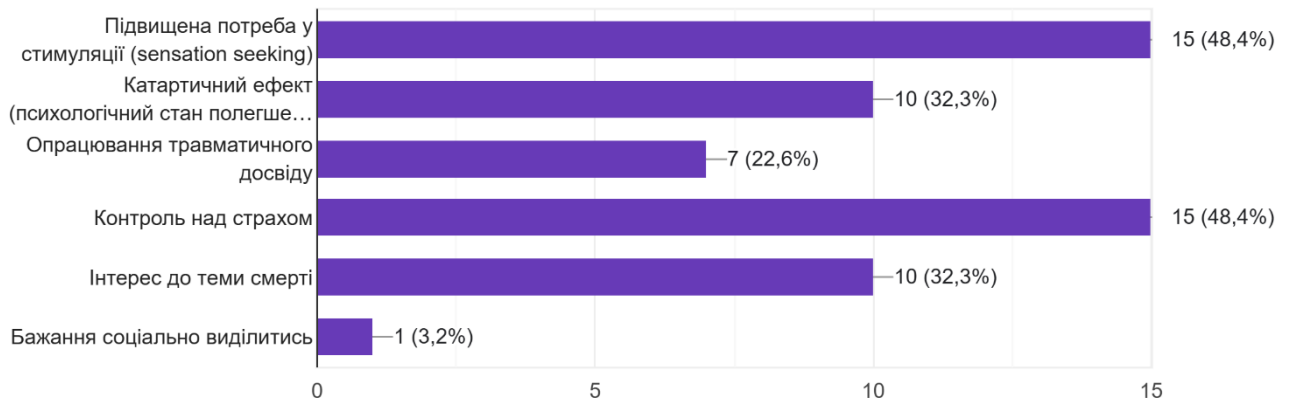
31 відповідь



*Додаток 11*

12. З якими психологічними чинниками ви пов'язуєте інтерес до жанру хорору? (можливо декілька відповідей)

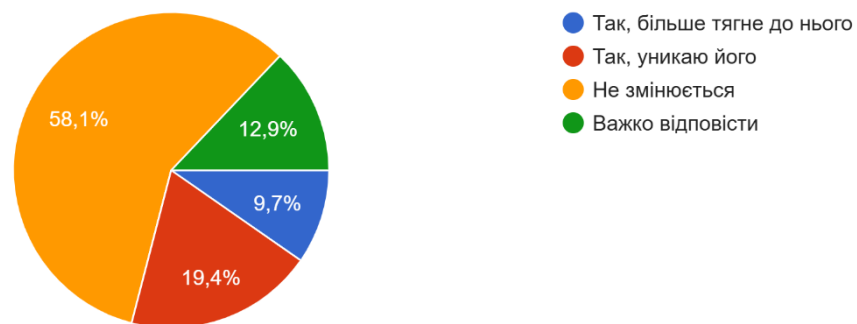
31 відповідь



*Додаток 12*

13. Чи змінюється ваше ставлення до хорору залежно від життєвих обставин? (стрес, війна, особисті кризи)

31 відповідь



*Додаток 13*

Блок 5. Соціокультурний аспект 14. Як ви вважаєте, хорор відображає соціальні страхи суспільства?

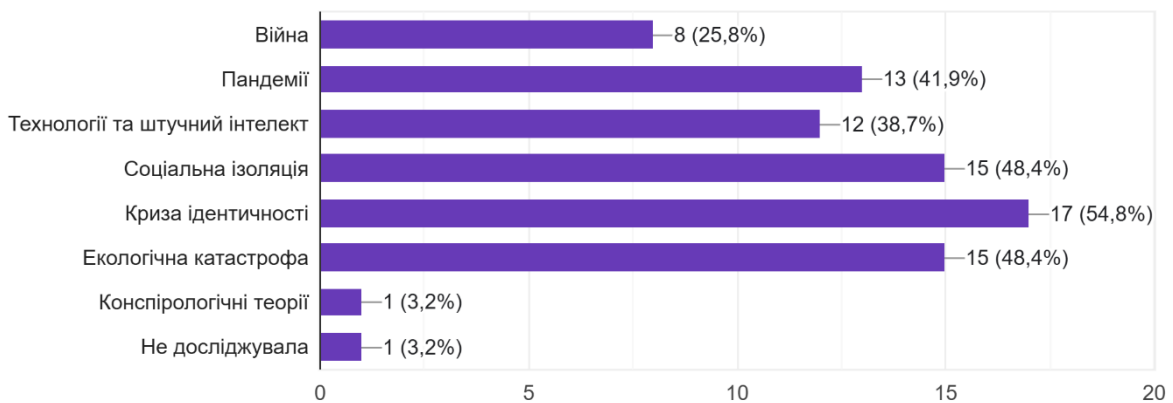
31 відповідь



*Додаток 14*

15. Які суспільні теми найчастіше проявляються у сучасному хорорі? (можливо декілька відповідей)

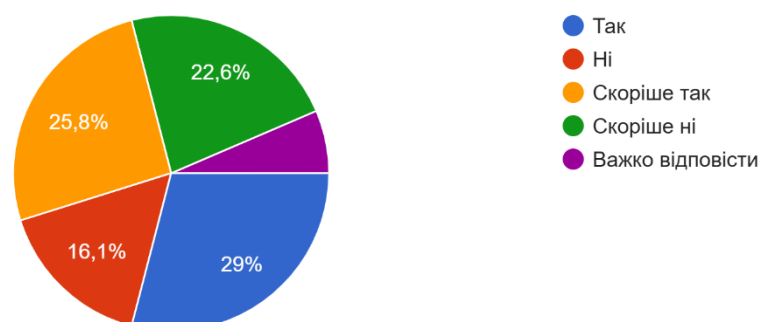
31 відповідь



*Додаток 15*

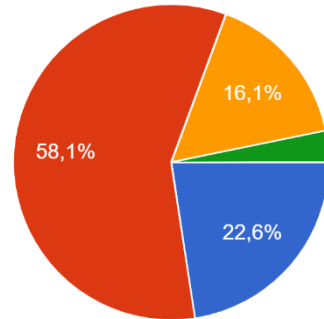
Блок 6. Особистісні характеристики 16. Чи вважаєте ви себе тривожною людиною?

31 відповідь



17. Ви відчуваєте різницю між літературним і кінематографічним жахом?

31 відповідь



- Так, література впливає сильніше
- Так, кіно сильніше впливає
- Ні, ефект приблизно однаковий
- Як на мене, не варто узагальнювати, все індивідуально. Іноді конкретний фільм сильніше за конкретну книгу і навпаки.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Москальов Д. П., Горовська К. В., Семеніст І. В. «Структурні елементи хорорміфу та проблеми сучасності в неокайдані: на матеріалі роману К. Судзукі “Дзвінок”». Закарпатські філологічні студії. 2023. Вип. 28. Т. 1. С. 214–219.

Опитування на тему ставлення до жанру жахів та психологічних мотивів, що приваблюють людей до цього жанру. URL: Google Forms опитування

Петров О. «Хорор» як об’єкт сучасної філософії та літератури (нова західна феноменологія та образи Дракули та вампірів)». 2023. URL: Стаття Петрова О.

Сазонова Я. Ю. «Мова і культура». Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. Вип. 20. Т. 2. С. 53–59.

Clasen M. “Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories”. *Review of General Psychology*. 2012. Vol. 16, No. 2. P. 222–229.

Dickstein M. “The Aesthetics of Fright”. In: Grant B. K. (ed.). *Planks of Reason*:

Green O. H. “The Expression of Emotion”. *Mind*. 1970. Vol. 79. P. 551–568.

Jai Preethie Iylyig G., Spiradmadevi J. “Degeneration and Descent: Analysing Robert

Bloch's Psycho Series Through the Lens of the Theory of Degeneration". *International*

Mendik X. "Transgressive Bodies: Destruction and Excessive Display of the Human Form in the Horror Film". In: Simms K. (ed.). *Ethics and the Subject*. Amsterdam: Rodopi, 1997. P. 189–202.

Neale S. "Halloween: Suspense, Aggression and the Look". In: Grant B. K. (ed.). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1984. P. 331–345.

"Emotion Drives Attention: Detecting the Snake in the Grass". *Journal of Experimental Psychology: General*. 2001. Vol. 130. P. 466–478. DOI: 10.1037/0096-3445.130.3.466.

Price S. "Violence and the Psychophysiology in Horror Cinema". In: Schneider S. J. (ed.). *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 117–132.

Radley A. "The Aesthetics of Illness: Narrative, Horror and the Sublime". *Sociology of Health & Illness*. 1999. Vol. 21. No. 6. P. 778–796.

Rodowick D. N. "The Enemy Within: The Economy of Violence in The Hills Have Eyes". In: Grant B. K. (ed.). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1984. P. 321–330.

S

c

h

Sivefors P., Spolander R. "The Fear of Mrs. Bates: The Use of Psychoanalytical Aspects, Anticipation and Retrospection in Robert Bloch's *Psycho*". 2018. 19 p.

S

th

é

Tharp J. "The Transvestite as Monster Gender Horror in *The Silence of the Lambs* and *Psycho*". *Journal of Popular Film and Television*. 1991. Vol. 19. No. 3. P. 106–113.

Thurston J. W. "The Face of the Beast: Bestial Descriptions and Psychological Response in Horror Literature". *Human Ecology Review*. 2019. Vol. 24. Issue 2. P. 35–

.

Trevithick P. "Understanding Defenses and Defensiveness in Social Work". *Journal of Social Work Practice*. 2011. Vol. 25. No. 4. P. 389–412. DOI:

I

¶

Urbano C. "What's the Matter with Melanie?: Reflections on the Merits of Psychoanalytic Approaches to Modern Horror Cinema". In: Schneider S. J. (ed.). *Horror Film and Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 195–210.

sure, and the "Frenzy of the Visible". Berkeley: University of California Press, 1989.

H

s

y

c

h

Žižek S. The Pervert's Guide to Cinema. Directed by Sophie Fiennes. London:

“

T  
h  
e

I  
n  
f  
l  
u  
e  
n  
c  
e

o  
f

P  
s  
y  
c  
h  
o

b  
y

R  
o