

УДК 821.111(73)-93.09:159.922.7

Кохан Р. А.,

аспірант,

Львівський національний університет імені Івана Франка

rmacevko@meta.ua

ПРИГОДА ОСКАРА ШЕЛЛА: РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПЕРЕЖИТОЇ ТРАГЕДІЇ (РОМАН ДЖ. С. ФОЕРА “СТРАШЕННО ГОЛОСНО ТА НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО”)

Анотація

Пропонована стаття присвячена аналізу пригодницької складової у моделюванні художнього світу роману сучасного американського письменника Дж. С. Фоера “Страшенно голосно і неймовірно близько”, а також у процесі смислового “розкодування” поетологічної парадигми твору. Своєрідність твору про дитину для дорослих читачів зумовлює особливу рецепцію та взаємодію автора з читачем. Зважаючи на сюжетну специфіку твору, адже йдеться про “особливу” дитину, яка втратила батька у трагічних обставинах, рецепційне поле із чітко заданим вектором реалізації пропонує множину інтерпретаційних можливостей. З огляду на актуальність “дитячої” проблематики у “дорослих” творах стаття видається потенційною базою для подальших досліджень.

Ключові слова: пригода, трагедія, підліток, рецепція, літературне комунікування, інтерпретація, інтенційна модель.

Summary

The proposed article is devoted to the analysis of adventure component in modelling the artistic world in the novel of the contemporary American writer J. S. Foer *Extremely Loud and Incredibly Close*, as well as in the process of “decoding” the meanings of poetological paradigm of the work. The singularity of the work about a child for adult readers predetermines the special reception and author’s interaction with the reader. Taking into account the plot specificity of the work, since it features a “special” child who lost his father in tragic circumstances, the receptive field with clearly specified implementation vector provides a range of interpretational possibilities. Given the urgency of “children’s” issues in the “adult” works, the article is considered as a potential basis for further research.

Key words: adventure, tragedy, teenager, reception, literary communication, interpretation, intentional model.

Літературознавчі дискусії незмінно оприявнюють зв’язок інтенційності авторського моделювання та перспективної множинності рецептивних площин. Видається, що письменники постмодерністичної та постпостмодерністичної літератури виробили власне, частково відмінне від класичного, ставлення до диктату автора. М. Гірняк розглядає авторську свідомість крізь призму самостійності читача: “Звичайно, митець може навіть не усвідомлювати реального змісту створеного і не здогадуватися, який горизонт прочитання тексту обере реципієнт – чи він наблизатиметься до тексту як до художнього твору чи як до філософського” [1, 228]. На наш погляд, фокус ставлення до авторської позиції повернувся в напрямку абсолютизації: автор не прагне

абсолютної влади над власним твором, проте, будучи домінантним елементом власноруч створеної художньої дійсності, без якої вона не функціонує, автор запрограмовує потенційний напрям входження реципієнта у текст. Власне у такому ненавмисному впливі письменника на літературний твір як на його можливе нове існування полягає інтенційна авторитарність. З одного боку, слід погодитися із А. Компаньоном, адже і справді “тексти зовсім не домагаються від нас, щоб ми розуміли їх як вираження суб’єктивності їхнього автора” [4, 97-98]. Водночас відкритий перед читачем художній світ постпостмодерністичної літератури переконливо засвідчує власну суб’єктивність і не лише “запрошує до розуміння”, але й окреслює горизонти цього розуміння, понад те – вказує та наполягає на конвенційному дотриманні позначених “рецептивних координат”.

У контексті дослідження своєрідності рецептивних механізмів та їх практично-поетологічного втілення увагу привертає роман Дж. С. Фоера “Страшенно голосно та неймовірно близько”, що демонструє “концептуальну роль сім’ї в художньому світі цілого” [2, 39]. Творчість сучасного американського письменника не опинялася досі активно у центрі уваги українських чи зарубіжних літературознавців. Мотив Голокосту на прикладі роману “Все освітлено” актуалізований здебільшого іноземними дослідниками: Н. Алхазова (Молдова), Ф. Колладо-Родрігез (Іспанія, Сарагоський університет), М. Фойер (Канада, Торонто), Ж. Гудман (США), Р. Фьорстрінґе (Бельгія), Л. Вард (США), а серед українських ця проблема розглянута О. Бежан, Н. Шпильовою. Стосовно роману “Страшенно голосно та неймовірно близько”, то проблема “невинного Адама ХХІ сторіччя” [див.: 3] сфокусувала увагу українського літературознавця-американіста Т. Денисової. Таким чином, роман “Страшенно голосно та неймовірно близько” становить багатоплановий, досі не охоплений детальним аналізом, матеріал наукового дослідження.

Цікавим у літературознавчій дослідницькій площині постає феномен пригоди як структурної складової художнього твору. Усталене розуміння пригоди як визначального елементу літературного жанру, а також як свідомо змодельованої автором перспективи читацького сприйняття є особливо цікавим з точки зору реципієнта трагедії, яким є читач роману.

Безумовно, важливим елементом рецептивного аналізу постає, за наявності, автобіографічне тло написання літературного твору. Цей компонент аналітичної парадигми чітко задекларований у романі американського письменника. Американець у другому поколінні, єврей за походженням, Джонатан Сафран Фоер раптово увійшов у коло авторитетних авторів сучасності. Роман з чітко вираженою автобіографічною домінантою “Все освітлено” (англ. “Everything is

Illuminated”) приніс Фоєру заслужений мистецький успіх. Важливою у плані розуміння творчості письменника є ремарка стосовно особливо вираженої “тяглості” та перехідності творів автора з одного в інший, певної поетологічної спадкоємності. Автобіографічний мотив, заданий у першому романі, не втрачає своєї ролі у наступному (“Страшенно голосно і неймовірно близько”), проте вбирає у себе домінуючу пам’яті, а також гострого переживання за людське буття: *“Лише той, хто ніколи не почувався твариною, міг поставити знак “не годувати тварин”* [8, 37], що закладає підвалини для роману “Поїдання тварин, або М’ясо” (2009), а також поступово вдається до зумовлених особливістю свідомості текстових варіацій (роман-гіпертекст “Дерево кодів”, 2010).

Власне популярність трагічного сюжету, до якого автор апелює у творі (літературний двійник Фоєра – Джонатан – відвідує місця Східної Європи, де ймовірно колись мешкав його дідусь Луї Сафран, про якого внук зовсім нічого не знає), демонструє актуальність вибраного літературного вектору, тим самим уможлиблюючи появу на світ аналізованого у межах цього дослідження роману “Страшенно голосно та неймовірно близько”. Трагедія, що, на перший погляд, замикає сюжетне коло роману, гостро пережита автором: ймовірно, саме такий тривалий час (4 роки) знадобився для уможливлення її літературної артикуляції письменником: “Як і мистецтво в цілому, роман виявляє здатність особливого володіння часом – проживання його як теперішнього, наповненого смыслом, усвідомленого, наявного, відчуття кожної миттєвості плинного часу через включення співпереживання, сприйняття його через творчий процес як спрямованості до “назавжди”, що уможлиблює єдність часів як підґрунтя пам’яті” [7, 189]. А особливої трагічності літературний твір набуває через обрану автором перспективу переживання трагедії: перспектива життєвого досвіду, світосприймання та світопереживання 10-річного хлопчика Оскара Шелла.

Аналізуючи структуру авторської інтенційної моделі, читач входить у твір та помічає, що роман становить не лише сукупність переживань дитини, котра раптово втратила батька та поступово утверджується в думці, що разом із ним втратила весь світ. Твір Фоєра – це пригодницька мозаїка трагедій, “мікс” болю й туги, страху та відчаю та спроба хлопчика-підлітка подолати ці життєві перешкоди, ставши на шлях пошуку. Роман вважаємо твором психологічного типу (за К. Юнгом), основою якого є “те, що обертається всередині впливів людської свідомості, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі – все, що звичайній свідомості відоме або принаймні є для неї можливим. Цей матеріал був сприйнятий душею поета, потім піднятий з буденності до висот свого переживання і зображений так, що його вияв з надзвичайною силою просуває те, що є узвичаєним (an sich Gewöhnliche), те, що відчуте приглушено або

болісно, а тому і те, чого соромляться, чи що залишилось незауваженим в ясній свідомості читача, і тим підштовхує його до більшої чистоти та людяности” [9, 123]. Попри це, автор жартує, а читач не дивується з цього, а, навпаки, “вплутується” у задуману ним пригоду. Ймовірно, доцільно зауважити, що поняття трагедії дещо модифіковане Фоером: те, що сталося 11 вересня 2001 року, не змінило світу і не зруйнувало його – страшні події виокремили з маси таких, як Оскар, та протиставили їх решті.

Головною трагедією життя родини Шеллів, що центрує сюжет роману та вводить читача у рецептивну схему твору, є втрата батька, Томаса Шелла у терористичному акті 11 вересня 2001 року у США. 40-річний перспективний чоловік завжди мріяв стати вченим, але бажання бути схожим на батька, котрого ніколи не знав, перемогло і голова сімейства Шеллів присвятив своє життя сімейному ювелірному бізнесу (алюзивно простежується момент біографії Дж. С. Фоера, який також працював у ювелірній крамниці, а також мріяв дізнатися щось про свого дідуся). Несправедлива та безглузда випадковість (хоча, досягнувши достатньої глибини твору, читач усвідомлює, що, можливо, все сталося закономірно) перериває життя чоловіка та залишає осиротілою його сім'ю. Очевидно, така біда не мине з часом та не забудеться ніколи, проте особливого значення вона набуває з огляду на психологічну інакшість сина загиблого: хлопчик-школяр із вираженою соціопатією та психічними особливостями втратив єдину людину, котра була йому потрібною на світі (*“Я підсунувся неймовірно близько (підкреслення наше – Р.К.) до нього, так що майже ткнувся носом йому в пахву”* [8, 22]). Ці стосунки демонструють цілком “непрозаїчні” відносини батька з сином: тато був для Оскара самим життям: *“Того вечора на сцені, під черепом, я почувався неймовірно близьким до Всесвіту, і водночас, страшенно самотнім. Уперше в житті я замислився над тим, чи життя взагалі варте тих зусиль, яких треба докласти, щоб жити. Що саме робить його вартим цього? Що такого жахливого в тому, щоб завжди бути мертвим, нічого не відчувати, і навіть не бачити снів? Що такого чудового у можливості щось відчувати і бачити снів?”* [8, 157]. Самотність без батька була його самотністю та окремішністю від світу: з відходом найближчої людини межа між Оскаром та довкіллям стала нездоланною.

Надмірна емоційність (*“емоційнотливість”* [8, 223]) хлопчика, відчування всіх емоцій одразу та дитяче невміння опанувати власну свідомість породжує сприйняття світу крізь призму двох ключових понять: “СТРАШЕННО” та “НЕЙМОВІРНО”, а також в уявно-чутому “Польоті джмеля” Римського-Корсакова – мелодії, що максимально точно передає камертон звучання обох слів у близькому смислового сусідстві. Видається, що уява дитини ділить світ на максими і лише так його

сприймає. Власне, таке чорно-біле (з акцентуванням на чорному) переживання втрати тата подвоює біду, що спіткала Шеллів. Через непереборне відчуття самотності (мама проводить весело та гучно час із Роном, а бабусі іноді стає забагато) хлопчик придумує різні корисні винаходи, щоразу пов'язані із батьком. До прикладу, Оскарові знадобився б чарівний чайник, *“який читав би мені татовим голосом перед сном або навіть цілий хор чайників, які б заводили приспів із “Жовтої субмарини” “Бітлз””* [8, 7], або *“величезні кишені, у яких могли б вміститися навіть наші сім'ї, наші друзі, і навіть люди, яких немає у нашому списку, навіть незнайомці, яких ми ніколи не бачили, проте все одно хотіли б захистити. Нам потрібні кишені для цілих округів і міст, кишені, що могли б вмістити цілий Всесвіт”* [8, 78], бо таким чином він сховав би тата від усього світу, він залишив би його тільки для себе та ніколи не розлучався б із ним. Попри свій юний вік хлопчик розуміє власну особливість та складність *“виживання”* у світі, який не задумується, що *“кількість небіжчиків збільшується, а Земля не змінюється у розмірі? Можливо, одного дня просто не стане місця для нових мерців?”* [8, 9]. Такий світ Оскарові не потрібен, але йому нема куди дітися: він живе, сумуючи за татом, картаючи себе, що не підняв слухавки, коли тато телефонував із палаючої вежі – Оскару важливо дорослішати з таємницею, котра *“стала чорною дірою усередині мене, у яку провалювалися всі щасливі моменти в моєму житті”* [8, 76]. Трагедія дитини, яка вбачає катарсис та радість у сумуванні / тузі за татом (*“Щоразу, коли я виходив на пошуки, тягар у мене на серці ставав трохи легшим, бо я наближався до тата. Але водночас, він ставав і тяжчим, бо я віддалявся від мами”* [8, 71]), розширює та поглиблює (а цим значно ускладнює) рецептивний горизонт твору, задаючи йому радісний вектор читацького очікування / сподівання та невтомної надії на вихід із замкненого кола. Лише перегорнувши останню сторінку твору, читач впевниться, що коло є не замкненим, а пропонує невпинну тяглість існування. Виглядає, що біль та безвихідь Оскара зумовлюють його екзистенцію, наповнюючи її сенсом: *“Я шукаю уже понад шість місяців, і досі не дізнався ані краплини того, чого не знав шість місяців тому. Навпаки, я навіть зменшив свої знання, бо пропустив усі заняття з французької із Марселем. А ще мені довелося наговорити цілий гуголплекс брехні, через що мені дуже соромно за себе, а ще я потурбував цілу купу людей, які тепер ніколи не стануть моїми друзями, а ще тепер я сумую за своїм татом ще більше, ніж коли почав ці пошуки, хоча почав їх саме для того, щоб перестати за ним сумувати. <...> Я більше не витримую цей біль”* [8, 281]. Сказана брехня та неказана правда завдають хлопчику необхідних йому страждань. Можливо, те, що він нічого не дізнався про тата, розпалює в

його серці іскру надії, що Томаса нема серед мертвих, про нього не згадують як про минуле.

Оскарове життя набуває сенсу із відкриванням конверту з написом “Блек” (“Тієї ночі, коли я прийняв рішення, що пошуки замка — це мій найважливіший *raison d'être*, найперший перед усіма іншими, я мусив знову почути його голос” [8, 72]): 162 мільйони замків у Нью-Йорку та величезна кількість Блеків, котрі проживають у місті, засмучують хлопця через необхідність тривалих пошуків, але водночас дарують надію, що довготривалі пошуки означатимуть довгий шлях пліч-о-пліч з батьком. Так починається велика пригода, що є цінною, поки триває: читач, котрий разом із хлопчиком, прагне розкрити таємницю ключа, підсвідомо готовий безкінечно брати участь у цій грі. Важливим є зовсім не результат: кожен новий замок наступного за списком Блека є сходинкою до тата.

Загадковість, проголошена художнім стилем Фоера, набуває своєї кульмінації, коли хлопчик усвідомлює, чому мама не цікавиться ним, коли він надовго йде з дому, ні про що його не розпитує та не налагоджує з ним материнського контакту (хоча дитина цього й не потребує): жінка наперед обдзвонює всіх Блеків, тому вони з радістю погоджуються розмовляти із дивною дитиною: “Мої пошуки були п’єсою, яку написала моя мама, і вона знала її кінцівку ще тоді, коли я був на початку шляху” [8, 326]. Мамі Оскара небайдужа її дитина, просто жінка занадто любить його, так само, як занадто цінує спогад про мабуть ніколи як зараз потрібного їй поряд із собою Томаса. Стосунки Оскара та його мами стають справжніми завдяки / у межах / попри трагедію (залежно від читацького сприймання), що з кожним новим днем заново застилає їхнє життя: “Я не вірю в Бога, але я вірю в те, що все в житті страшенно складно, а її погляд в ту мить був складнішим за все на світі. Але він був водночас і неймовірно простим. У моїй реальності вона була лише моєю мамою, а я був лише її сином” [8, 363]. “Складно-простий” (домінування одного з двох елементів цієї взаємодоповнюючої / протиставної кореляції над іншим також визначається залежно від особливості суб’єктивної рецепції) мамин погляд відновив той автентичний / правдивий надреальний “триєдиний” зв’язок: “тато-мама-Оскар”, зруйнований паперовим світом: “Може, якби ми жили у безпаперовому світі, яке науковці точно колись створять, тато міг би бути живим?” [8, 363]. Хлопчикові необхідно жити, він не прагне забути того, що сталося, він завжди житиме із зображенням падаючої з вежі людини в уяві.

Окрім мами Оскара, яка майстерно створює для сина ілюзію присутності батька та повноцінного життя, пригодницьке поле захоплює і найближчих хлопчику людей: його бабусю, дідуся, про якого він нічого не знає, та сусіда Блека. Кожен з цих людей має свою трагічну історію:

бабуся втратила чоловіка, який покинув її, дізнавшись про її вагітність; дідусь, який у молодому віці перестав розмовляти, пережив бомбардування Берліна, а ще змарнував усе своє життя та зламав долі своєї сім'ї; самотній літній чоловік, сусід Оскара, який щодня зі смерті дружини забиває по цвяху в ліжку і вперше за довгий час, завдяки Оскару, чує звук світу. Попри нелегкі долі та складне життя цих людей, невеличка постать “складного” підлітка пов'язує їх у трагічне сплетіння: всі вони є страшенно самотніми, особливо серед великої кількості людей.

Бабуся Оскара є для нього тією людиною, з якою він може мовчки полежати під диваном, коли страшно вилізти, бо попереду страшні новини. Вона є тією людиною, котра весь час прагне його торкнутися (“<...> мене драгувало, що бабуся повсякчас намагалася до мене торкнутися <...>” [8, 10]), а він весь час потребує бачити увімкнене світло в її квартирі. Бабця є для внука ниткою, що міцно тримає його серед інших (“Він хоче знати, як вас звать, – пояснила бабуся” [8, 11]), бореться за нього серед інших. Бабуся Оскара вміє стати для нього справжнім другом – йдеться не про старання дорослого налагодити контакт з дитиною, бо їхні стосунки не визначені цією межею: бабуся вночі сидітиме у Центральному парку, коли внук проводитиме “експедицію”, бавитиметься з ним у монстрів, аби побачити усміхнені очі свого Оскара.

Злощасні події 11 вересня залишаться назавжди пронизливим болем у серці та свідомості Томаса Шелла, батька загиблого Томаса. Той, хто спочатку покинув свого ще ненародженого сина, а потім писав йому листи, але не відсилав, той, хто не прожив своє життя, не дозволив собі та близьким стати щасливими. Томас Шелл-старший того вересневого дня вкотре помер: чоловіка потрохи не ставало, коли він втратив мову, коли дізнався про смерть коханої дівчини, яка чекала від нього дитину, коли бачив сотні смертей у рідному краї, коли покидав вагітну дружину, але, прочитавши своє ім'я у списку загиблих у теракті, він втратив навіть ті зубожілі рештки себе. Закінчилося навіть примарне життя мовчазної людини: тепер він справді втратив усе. Все ж вибір стосовно долі цього чоловіка Фоер, видається, покладає на читача: саме він має вирішити, чи має право Томас побути хоч трохи дідусем Оскара, чи стане йому сил вхопитися за цю останню ниточку між буттям та не-буттям.

Тож, рецепція події у контексті трагедії вписується у визначене смислове поле понять “страшенно” та “неймовірно”, а далі цілком неочікувано і малозрозуміло при першому “наближенні” до твору входить у нове – інтерпретаційне – поле, для якого ключем-переходом від пізнаного/особистісно пережитого до сприйнятого та осмисленого стає радість. Онтологічний сенс “розщеплює” її на розмаїті відтінки настрою

та міркування: радість таємниці, радість може-не-смерті-батька, радість дистанції без видимого фінішу, радість нового зближення з мамою, радість входження у ворожий і чужий для Оскара світ тощо. Трагічна подія виявляє не фатальність завершення дитячого часопростору, в якому єдиним стрижнем та опорою був батько, це радше – дозвіл для Оскара Шелла жити/бути і далі, перегортати наступні сторінки свого життя в оточенні близьких людей.

Роман Дж. С. Фоера втілює свою сутність у пригоді. Письменник цілком нівелює традиційне розуміння пригоди та пригодницького сюжету, особливо у творі, де головним героєм є дитина, як своєрідного розважального чи повчального механізму. Поняття пригоди становить вихідну точку розгортання сюжету, його смисловий та організаційно-композиційний центр, а також однозначно центрує читацьке сприйняття. Стереотипні установки та читацький досвід сприяє зародженню ментальної парадигми, що повинна шаблонно вмістити новостворений прочитанням роману рецептивний горизонт. Проте оманливість фоєрівської пригоди полягає у “незадоволенні” читацьких очікувань. Попри те, що пригода Оскара Шелла зовні постає як пошук розгадки, сутність пригоди є неочікувано глибокою: подолання дитиною у перехідному віці своїх страхів, спосіб пережиття “інакшим” хлопчиком втрати батька, загадкова (незрозуміло ким) спеціально організована конфронтація самотньої асоціальної дитини з іншими, а також численні читацькі припущення стосовно справжньої суті пошуків. Таким чином, пригода Оскара Шелла стає пригодою його читача, яка не завжди виправдовує очікування. Реципієнт, котрий переживає трагедію 10-річного хлопчика, сподівається на хоча б якийсь варіант щасливого закінчення (наскільки це допускає принципово “нещасливий” сюжет), а, натомість, автор завершує історію припущенням головного героя про те, що “безпаперовий світ”, можливо, залишив би його тата живим.

Як стверджує Т. Адорно, “кожен художній твір – це мить, кожен вдалий твір – певна позиція, моментальна зупинка процесу, коли він відкривається наполегливому окові. Якщо художні твори – відповіді на свої власні запитання, в такому разі вони й самі справді стають запитаннями” [6, 76]. Надання поетиці літературного твору пригодницького забарвлення ускладнює та поглиблює його сенс як у плані моделювання художнього простору, так і з погляду його рецепції.

Читач після знайомства із “життєво допитливим” Оскаром вибудовує власну парадигму запитань – причому, це не залежить від наполегливості читача, оскільки твір особливою поетикою сам обирає свого читача. Парадигма рецепції радості завдяки художньому світові роману Дж. Фоера здобувається на значне смислове розширення, позаяк дає можливість трансформувати інтенційні пропозиції – до важливих елементів творення і структурування інтерпретаційного контексту

додаються особистісні трагедії. Певним чином відбувається катарсис у пізнанні та переживанні радості, коли через незворотні втрати народжуються нові життєві відкриття. Саме так, на нашу думку, здійснюється “діяльність читача, котрий освоює художній світ відповідно до своєї домінанти світомислення” [5, 202].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гірняк М. Жанрова парадигма прози В.Петрова-Домонтовича в контексті проблеми авторської самоартикуляції // *Studia methodologica*. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : Зб. наук. праць з нагоди 70-річчя проф. Р. Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – С.226-236.
2. Гиршман М. Литературное произведение : теория и практика анализа : Учеб. пособие. – М. : Высш. шк., 1991. –160 с.
3. Денисова Т. Невинний Адам ХХІ сторіччя (Дж. С. Фоер “Надзвичайно голосно та неймовірно близько”) / Т. Денисова // *Іноземна філологія* : укр. наук. зб. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2007. – Вип. 119 (2). – С. 175-183.
4. Компаньон А. Демон теорії. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
5. Луцак С. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ – ХХ століть) : [монографія] / Світлана Луцак ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.
6. Мацевко-Бекерська Л. Концепт любові як домінанта формування точки зору в романі Ю. Гордера “Помаранчева дівчинка” // *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. ; [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2013. – Вип. XXVII. – Частина 3. – С. 68-79.
7. Маценка С. Часово-просторові параметри музично-романної діалогової моделі // *Діалогічні обертони* : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / Національна академія наук України, Інститут Івана Франка ; наук. ред. С. Маценка, відповід. ред. О. Левицька. – Л., 2014. – С. 189-198.
8. Фоер Дж. С. Страшенно голосно і неймовірно близько : роман / Джонатан Сафран Фоер ; [переклад з англійської Оксани Постранської]. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2015. – 384 с.
9. Юнг К. Г. Психологія та поезія // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – С. 119–138.

Стаття надійшла до редакції 8 вересня 2016 року