

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Загальноуніверситетська кафедра світової літератури та культури
імені проф. О.Мішукова**

**Рецепція міфологічних сюжетів та образів у романістиці Ніла
Геймана**

Кваліфікаційна робота

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконала: студентка 2 курсу 241М групи
заочної форми навчання

Спеціальності 014.02 Середня освіта
(мова і література (англійська))

Освітньо-професійної програми
«Середня освіта (Мова і література
(англійська))»

Крехелева Ольга Гарріївна

Керівник - кандидат філологічних наук,
доцент Самарін Андрій Миколайович

Рецензент – кандидат філологічних наук,
доцент Димитренко Лариса Вікторівна

Херсон – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні аспекти дослідження взаємодії міфу і літератури.....	7
1.1. Історико-літературний аспект взаємодії літератури і міфу. Реміфологізація та деміфологізація міфологічних мотивів та образів в літературі	7
1.2. Міфотворчість як авторська стратегія інтерпретації міфу.....	29
Висновки до 1 розділу.....	31
РОЗДІЛ 2. Сучасні підходи до проблеми «міф» і фантастична література у наукових джерелах.....	33
2.1. Проблеми віддзеркалення міфу у фантастичній літературі...33	
2.2. Рецепція творчості Ніла Геймана в сучасному літературознавстві.....	46
Висновки до 2 розділу.....	49
РОЗДІЛ 3. Специфіка міфотворчості в романі Ніла Геймана «Американські боги».....	51
3.1. Джерельна основа роману Ніла Геймана «Американські боги».....	51
3.2. Авторська інтерпретація міфологеми «життя» і «смерть» у романі «Американські боги».....	54
3.3. Міфопоетичний часо-простір у романі	63
Висноки до 3 розділу.....	73
ВИСНОВКИ.....	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	78

ВСТУП

Міф і особливості прояву міфу в різних літературних творах, а також літературні здобутки письменників різних епох, викликають стійкий інтерес у дослідників. В літературі не тільки широко використовуються древні міфи, але і ведуться спроби створення творів, структурно і по змісту свідомо орієнтованих на них. Авторська інтерпретація міфу, при цьому стає способом міфологізування. Сюжет, мотиви і система образів архаїчного міфу піддається творчому переосмисленню і вони можуть отримати зовсім новий власний зміст. В своїх роботах цю тематику розглядали такі зарубіжні та російські літературознавці, як: М. Еліаде, О.Лосєв, С.Телегін, А. Волков, А. Веселовский, А. Галкин.

Проблема «реміфологізації» та «деміфологізації» стала особливо актуальною в ХХ та ХХІ сторіччях, коли почали з'являтися зовсім нові літературні напрями, перш за все постмодернізм. Письменники-постмодерністи намагаються певною мірою використовувати давні міфи в своїй творчості, переписуючи та змінюючи їх під нове бачення світу.

Американець британського походження Ніл Гейман увійшов в сучасну літературу як художник. У 1992 році Гейман емігрував до Америки, де через кілька років написав найвідоміший свій роман «Американські боги» (American Gods: a novel), опублікований в 2001 році. Західна критика зустріла книгу більш ніж прихильно, захоплюючись тим, як тонко британець відчув «дух Америки», її мультикультурність та «гримучу» суміш міфологічних і фольклорних традицій народів, що одного разу прибули в цю землю.

У своїх роботах Гейман використовує і фантастику, і міф як засіб розширення і поглиблення художньої реальності своїх творів, як один з прийомів моделювання тексту для того, щоб задатися питанням про природу людського, божественного, міфологічного. Він спирається на

архаїчний міф, особливості міфологічного мислення та світосприйняття, щоб помістити фантастичне в сучасність, пояснити його закономірність в умовах емпіричної реальності. Америка у творі Геймана «наповнена» богами, фольклорними персонажами та іншими надприродними сутностями. В якості персонажів роману виведені боги і герої з різних міфологічних систем, також автор створює власну, авторську, міфологію.

Іронія застосовується і при змалюванні характерів, і при інтерпретації міфологічних сюжетів. Це можна простежити на прикладі його роману «Американські боги», який західна критика одностайно оцінює як квінтесенцію світоглядної та філософської позицій автора. Лейтмотивом через весь роман проходить ідея профанації сфери сакрального в сучасному суспільстві: божеств, священних місць, ритуалів. Тому і боги у Геймана максимально «олюднені», їх початкові архаїчні образи спотворені, перевернуті, вони позбавлені багатьох своїх міфологічних функцій, але мають невластиві їм характеристики. Окремими аспектами вивчення його роману займались такі літературознавці, як: Е. Лозовик, Дж. Кампбелл, М. Делахей, В. Лашкевіч.

Доробок автора підпадає під окреслену літературознавцями добу постмодернізму. Постмодернізм – це стиль художнього мислення з притаманним йому тяжінням до світових культур та претекстів, що стимулює риси полікультурності: стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценцій, алюзій. Особливої ваги у сучасній світовій літературі набув науково-фантастичний роман і роман у жанрі фентезі, що тяжіє до давніх міфологій «Американські боги».

Частина авторів розглядає роман «Американські боги» з позиції культурологічної і соціологічної критики сучасного американського суспільства, відзначаючи в ньому наявність елементів дістопії, хоча він і

не є дистопією з точки зору поетики. З сучасних російських літературознавців розбором цього роману займалась Е.Лозовик.

Отже, **актуальність дослідження** визначається необхідністю вивчення рецепції мотивів і образів міфу у сучасній прозі на прикладі роману Ніла Геймана «Американські боги». Це дозволило виявити специфіку стилю письменника та новаторство його прози у річищі постмодерністської літератури на тлі використання автором традиційних міфологічних образів та мотивів, простежити перегуки з різними світовими міфологіями та їх використання в тексті.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дипломну роботу виконано згідно з планом науково-дослідної роботи загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О.Мішукова Херсонського державного університету в рамках комплексної наукової теми «Літературний процес в історико-культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (№ державної реєстрації 0117U006886).

Метою роботи є дослідження рецепції міфологічних мотивів і образів Н.Геймом як підґрунтя для створення авторського міфу в романі «Американські боги».

Поставлена мета обумовлює необхідність розв'язання таких **завдань**:

- вивчити теоретичні питання взаємодії міфу та літератури;
- дослідити рецепцію прози Ніла Геймана у сучасному літературознавстві;
- проаналізувати вплив міфологій на сюжетно-композиційному рівні твору в романі Н. Геймана «Американські боги» ;
- виявити міфологічні мотиви та простежити їх модифікації в творі Н. Геймана;
- проаналізувати часо-просторову організацію роману Н. Геймана «Американські боги» в її співставленні з міфологічною картиною світу.

Об'єкт дослідження – роман Ніла Геймана «Американські боги».

Предметом дослідження є модифікація міфопоетичних мотивів та образів, часо-просторової організації у романі Ніла Геймана «Американські боги».

Методи дослідження. У роботі як основний використано описово-аналітичний метод, за допомогою якого проведено систематизацію літературознавчого та текстового матеріалу, його опис, аналіз та узагальнення отриманих результатів. Історико-типологічний метод застосовано для аналізу образно-тематичної специфіки та мотивів роману Н. Геймана «Американські боги» у контексті домінуючих тенденцій сучасної літератури. Для виявлення індивідуально-авторського стилю в романі Н.Геймана залучався порівняльно-типологічний метод.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що об'єктом дослідження став твір Ніла Геймана з точки зору міфопоетики. Хоча в зарубіжному літературознавстві існує ряд подібних робіт, пов'язаних з аналізом конкретних міфологічних образів в творчості Геймана, але спеціальних робіт у вітчизняному літературознавстві напрочуд мало.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані на заняттях з історії зарубіжної літератури поч. ХХІ ст., а також у розробці програм спецкурсів та спецсеминарів, присвячених вивченню постмодерністських романів, особливо їх зв'язках з міфом.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження обговорено й схвалено на засіданні загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О.Мішукова Херсонського державного університету (грудень, 2019). За темою роботи опубліковано статтю у науковому збірнику «Магістерські студії» (м. Херсон, 2019).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЗАЄМОДІЇ МІФУ І ЛІТЕРАТУРИ

1.1. Історико-літературний аспект взаємодії літератури і міфу. Реміфологізація та деміфологізація міфологічних мотивів та образів в літературі

Міф цікавив літературознавців всіх часів і завжди залишається актуальною темою для дослідження науковців, так як завжди з'являються автори, що певним чином використовують міфології різних країн в своїх творах. Основною проблемою в таких дослідженнях довгий час залишається проблема вивчення функціонування відомих сюжетів і образів античної та інших міфологій в різні епохи має багатовікову історію, але не втратила актуального звучання й на сучасному етапі розвитку науки про літературу. Адже людське суспільство перебуває в постійному русі: воно розвивається й удосконалюється, що неможливо без знань і досвіду попередніх поколінь. Частина культурної традиції відійшла в минуле, але не зникла назавжди, а найважливіше запозичилося наступними епохами й пережило своє нове народження вже на іншому рівні. Подібна циклічність характерна не тільки для функціонування міфологічних структур, але й для розвитку культури в цілому й літератури зокрема, оскільки на рівні форми «незмінні елементи живуть вічно, переходять у спадщину від покоління до покоління, мандрують по народах і являють собою, зрештою, загальноживану мову» [43, с. 16].

Тому важливо дослідити феномен побутування міфологічного сюжетно-образного матеріалу в літературознавчому дискурсі та окреслити його окремі теоретичні аспекти інтерпретації та

трансформації з урахуванням новітніх методик, що стало метою запропонованої студії.

Немає культур, яким притаманне тільки «своє». Багато з того, що стало «своїм», колись було «чужим». «Своє» – основа національної культури, але все ґрунтовне тяжіє до уповільнення, до втрати динаміки, а «чуже» здатне ініціювати рух, збудити уяву культури. Воно не випадково вибирається для сприймання, оскільки, на думку О. Веселовського, «вплив чужого елемента завжди обумовлюється його внутрішнім погодженням з рівнем того середовища, на яке йому доводиться впливати» [49, с. 80]. Запозичення завжди ускладнене трансформацією, адже воно потрапляє в сферу впливу, викликану сприйняттям іншого культурного середовища. За О. Веселовським, при запозиченні чужого сюжету відбувається «зустріч різних культур» [49, с. 82].

Пізніше, на початку ХХ ст., концепція «діалогу культур» була сформульована М. Бахтіним: «Чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше й глибше (але не у всій повноті, тому що прийдуть і інші культури, які побачать і зрозуміють ще більше). Один зміст розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись із іншим, чужим змістом: між ними починається ніби діалог, який долає замкнутість і однобічність цих змістів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові питання, яких вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповіді на наші питання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові значеннєві глибини. Без своїх питань не можна творчо зрозуміти нічого іншого й чужого (але, звичайно, питань серйозних, справжніх). При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються й не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкрити цілісність, але вони взаємно збагачуються» [49, с. 334-335].

Отже, діалог культур – це самопізнання культури, яка лише при наявності іншої виявляє свою індивідуальність та самобутність, а основним способом збереження культурного різноманіття залишається їх постійна взаємодія, що знайшла відображення в освячених традицією сюжетах і образах. Не заперечуючи право художника на вимисел і творче відображення античних сюжетів, він підкреслював необхідність традиційних фавул: «... але збережених переказом міфів не можна змінювати. Я маю на увазі, наприклад, смерть Клітемнестри від руки Ореста й смерть Еріфіли від руки Алкмеона. Поет повинен знаходити відповідності й майстерно користуватися переказом» [43, с. 184].

Проблема, яка була окреслена Аристотелем у його «Поетиці», розроблялася в подальших теоретичних роботах Горація, Н. Буало, Лессінга, основна увага яких була зосереджена на специфіці й значимості літературної експлуатації відомих сюжетів і образів античної міфології. Величезний внесок у виявлення фонду міфологічних сюжетів та образів і вивчення їхнього формування й функціонування в літературі різних народів й епох, безумовно, зробили вчені кінця XVIII ст. – початку XIX ст.: Я. і В. Грімм, М. Мюллер, Ф. Кун, у Росії – О. Афанасьєв, Ф. Буслаєв, О. Міллер та інші, філософською базою яких стали ідеї німецьких романтиків Ф. Шеллінга, А. і Ф. Шлегелів про універсальні культурні константи, «вічні міфи».

Наступний крок у дослідженні цієї проблеми був зроблений Т. Бенфеєм, який у своїй передмові до збірника індійських казок і притч «Панчатантра» (1859) висунув теорію «бродячих сюжетів», яка пояснює існування паралельних сюжетів, мотивів і образів у фольклорі й літературі взаємодією і взаємовпливом представників різних культур у ході історичного розвитку. Теорія Бенфея стимулювала подальше розроблення проблеми й паралельне виникнення теорій, які намагалися пояснити подібність поетичних форм людською психікою (народно-психологічна школ Х. Штейнталя й М. Лацаруса) і загальним для

первісних народів анімізмом (Е. Тейлор), що послужило основою антропологічної теорії А. Ленга.

У Росії із розвитком у літературознавстві порівняльно-історичного методу (школи), пов'язана величезна кількість досліджень із історії і теорії міфологічних сюжетів і образів у фольклорі й літературі. Засновник школи О. Веселовський у своїй концепції синтезував ідеї міграційної й антропологічної шкіл, зблизивши їх з «теорією самозародження сюжетів», і висунув гіпотезу «зустрічних течій», що спричинило зміну акцентів: з пошуку джерела сюжету на вивчення його історії. Вчений зробив неоціненний внесок у розвиток питання про традиційні культурні зразки, визначивши їх як «типові схеми», «готові формули, здатні поживлятися новим настроєм, стати 3 символом» [4, с. 301]. За О. Веселовським, «традиційні типові сюжети» – похідне давньої колективної свідомості. Вони активно функціонують протягом всієї історії людства, переходячи від народу до народу й зберігаючи при цьому ознаки, що забезпечують їм впізнавання. Ідеї, які були висловлені видатним науковцем у праці «Поетика сюжетів» (1897-1906), стали основою для подальшого пошуку в цьому напрямку, а також не втратили свою актуальність через сторіччя.

У сучасному вітчизняному літературознавстві проблемою міфологічного сюжетнообразного матеріалу успішно займається «чернівецька школа» (О. Волков, А. Нямцу та інші), які створили систему знань про традиційні сюжети й образи, закономірності і специфіку їхньої трансформації. Вітчизняними вченими був зібраний і систематизований величезний за обсягом фактичний матеріал, а за допомогою синтезу, критичного переосмислення й доробки існуючих фактичних і теоретичних відомостей компаративістики й міфопоетики була створена теорія традиційних сюжетів і образів, яка має величезний резонанс у вітчизняному літературознавстві.

Розглянувши основні етапи дослідження проблеми впливу міфу на літературу та відзначивши їхню значимість для розвитку теоретичного й практичного вивчення міфологічного сюжетно-образного матеріалу, ми безпосередньо звернемося до особливостей його функціонування в літературі. Привабливість міфологічного матеріалу полягає в парадоксальній ситуації, яка склалася між поза-історичним минулим і сучасністю, що постійно актуалізується в ньому. З погляду сучасності, міф належить до віддаленого минулого і служить площиною для проєкції політичних, суспільних та соціальних проблем.

Зберігаючи свою актуальність, вони «дістаються» із загальнокультурної пам'яті для осмислення сучасних загальнолюдських, психологічних і філософсько-естетичних ідей. У процесі літературної рецепції сюжетно-образний матеріал проявляє себе як «жива традиція». Багаж знань і уявлень, накопичених сторіччями старанно «сортувався» людським розумом, непотрібне відкидалося, а те, що мало цінність, закріплювалося й створювало модель людської поведінки в соціальному та морально-етичному аспектах. Оскільки за змістовними характеристиками більшість міфологічних образів є «своєрідними психологічними типами або поведінковими моделями, які відбивають сутнісні сторони індивідуального або колективного буття» [30, с. 14], вони стали «наступним етапом «еволюції» архетипів і виниклих на їхній основі міфів ..., у результаті якого здійснюється подієво-семантична структуризація й своєрідна контамінація надзвичайно великого й головне досить різноманітного матеріалу» [31, с. 27].

Слід зазначити, що при використанні міфологічного сюжету або образу відбувається «усвідомлене сприймання певного варіанта його творцем і передбачуваним споживачем як відомого, визначеного, усталеного ідейно-художнього комплексу (структури)» [4, с. 210], тобто обов'язкова орієнтація на попередній взірць чи взірці. Зазвичай, генетичний зв'язок з твором-еталоном вказується, підказується чи,

завдяки загальновідомості джерела, є очевидним. Автор свідомо розраховує на порівняння з боку реципієнта, а останній, у свою чергу, сприймає трансформацію міфу з урахуванням певної чітко сформованої культурної позиції, оскільки змістовна структура окремого міфу є частиною загальної «культурної пам'яті».

Трансформація демонструє різницю між першоджерелом і наслідуванням, тому реципієнт постійно порівнює запропонований варіант зі своїм попереднім знанням цього міфологічного матеріалу. Протосюжет і новий варіант співіснують у свідомості реципієнта, тобто сприймання задане, запрограмоване автором. При розгляданні закономірностей функціонування міфологічних структур від певного зразка до великої кількості інтерпретацій, що використовують той самий сюжет або образ, чітко простежується фактор повторюваності й «виявляються стійкі характеристики, які властиві даному міфологічному матеріалу і мають відносну стійкість, незважаючи на активний вплив різних факторів, актуальних для сприймаючої культури» [30, с. 34]. Під «стійкими характеристиками» дослідники розуміє, А. Нямцу «домінантні характеристики» або «формально-змістовні домінанти», які «не тільки визначають характер традиціоналізації міфологічного матеріалу, але і є вихідним моментом принципового переосмислення зразка в наступні епохи» [30, с. 50]. У свою чергу, наявність „домінантних лейтмотивів» «гарантує відносну стабільність традиційного сюжету як продуктивної художньої системи» [31, с. 56].

Успадкувавши від традиції слабку рівновагу між стабільністю й динамікою, міфологічний сюжетно-образний матеріал перебуває в постійному розвитку, оскільки шляхом продуктивної рецепції автори створюють нові трансформації. Якщо на початковій стадії традиційність міфологічного матеріалу мала трафаретні, шаблонні форми, як в епоху Середньовіччя, то згодом, завдяки новим зв'язкам між компонентами,

вона поступилася більш складній традиційності – «усвідомленому й свідомому оволодінню всім літературним минулим» [22, с. 203].

Література поступово збагачується новими, усвідомленими морально-етичними й естетичними уявленнями, які дозволяють по-іншому подивитися на міфологічні образи й сюжети. І хоча основні сюжетно-сміслові характеристики в нових літературних інтерпретаціях зберігають впізнавання, вони інтенсивно вбирають у себе актуальні проблеми й реалії нової епохи. «У нову традицію не можна просто далі проїхати потягом, оскільки спочатку треба побудувати нові колії, з урахуванням потреб сучасної місцевості» [62, с. 109].

Отже, «відкритість», незавершеність міфологічних структур дозволяє постійно «розширювати» й ускладнювати їхні сюжети й образи. Це проявляється по-різному, але багато в чому зумовлене специфічними запитами епохи-реципієнта. Наступною важливою характеристикою міфологічного сюжетно-образного матеріалу є його потенційна схильність до різночитання, що сягає корінням у міфологічний полісемантизм. Як точно підмітила Г. Церна, «кожна легенда або міф, подібно до айсберга, виносить на суд людського розуму лише частину свого смислу. Інше залишається прихованим і непрочитаним. Це створює передумови для переосмислення» [46, с. 25]. У своїй основі міфологічний матеріал складний і багатоплановий, що допускає велику амплітуду інтерпретацій. Багата літературна варіативність міфологічних сюжетів і образів свідчить про їх величезні ідейно-семантичні можливості й рецептивно-естетичний потенціал, оскільки «кожний текст має свій інтерпретаційний потенціал, який визначає здатність його включатися в нові історико-культурні контексти, долати час і простір, ставати близьким і зрозумілим багатьом поколінням сприймаючих» [7, с. 11].

Зароджуючись на ґрунті певної національної літератури, міфологічний матеріал виходить за її межі, розширюючи свій

географічний ареал, а отже, починає функціонувати на зональному, регіональному, міжрегіональному й міжнародному рівнях. Чим менше сюжет пов'язаний з національною традицією, тим більш узагальнено він сприймається. Найширший ареал мають античні сюжети й образи, але навіть вони є носіями іншої світоглядної парадигми. Маючи високий ступінь узагальнення, античні образи несуть у собі відбиток архаїчних уявлень та історико-побутового колориту минулих епох, а також давнє бачення світобудови, що буде екзотикою на новому етапі історичного існування.

Міфологічні сюжети й образи були створені в певний (історично-віддалений) період і при рецесії система їхніх психологічних характеристик вступає в суперечність із новими, тому вони вимагають специфічних умов для свого входження в духовний контекст епохи-реципієнта.

У свою чергу, «... будь-який відомий традиційний сюжет ніколи механічно не переноситься в таке (національно-культурне) середовище. Завжди відбувається адаптація традиційного сюжету до своєїрідної природи тієї чи іншої національної літератури (ширше – культури)» [2, с. 196]. Інша система цінностей передбачає зміну акцентів у смисловій структурі традиційного матеріалу. «При цьому основне «навантаження» трансформації концентрується на морально-психологічних детермінантах» [30, с. 46], при збереженні тимчасових і топографічних координат, які відіграють другорядну роль при переосмисленні міфологічних сюжетів і образів.

У новому культурно-історичному контексті міфологічний матеріал збагачує свою семантику, удосконалює свій ідейний і художньо-естетичний рівень, наповнюється національно-психологічними характеристиками народу-реципієнта й піддається прямому або опосередкованому осучасненню. У результаті цього процесу здійснюється перевірка формально-змістовних домінант міфологічного

сюжетно-образного матеріалу сучасними проблемами. Так, звертаючись до міфологічних сюжетів і образів, письменники не просто «пересаджують» їх на інший ґрунт, але й наповнюють новим змістом, поглиблюють їхню семантику, пристосовуючи до явищ нової дійсності.

Відзначимо, що процес осучаснення є широко розповсюдженим і домінуючим, але не обов'язковим, оскільки іноді автор свідомо реконструює певні психоповедінкові типи не сучасної йому епохи, а, наприклад, «архаїзує» персонажі, ставлячи собі за мету вивчення типу мислення й світосприймання людини іншої епохи. Характер звертання до традиційних структур А. Нямцу пояснює «соціально-ідеологічними й духовними факторами, які в дану епоху визначають життя соціуму. У цьому випадку функціонально-семантичні рівні рецепції матеріалу в багатьох випадках демонструють орієнтацію на пануюче культурологічне тло» [30, с. 27]. Так, філософсько-естетичні й художні рамки домінуючого літературного напрямку, течії або творчого методу досить суворо регулюють духовний контекст певної культури, визначаючи характер трансформацій змістовних домінант міфологічного матеріалу.

Згодом міфологічний сюжетно-образний матеріал набуває стійких формально-змістовних характеристик, втрачає здатність до подальшого розвитку й стає літературним штампом. Тоді необхідно його зруйнувати за допомогою оригінальних сюжетних ходів і нових морально-психологічних мотивувань і «... у якийсь момент функціонування традиційного сюжету з'являється оригінальна інтерпретація, що унеможлиблює використання сюжетних колізій, що стали банальними, і мотивувань» [30, с. 51]. Так, через «заперечення» здійснюється динаміка традиційного матеріалу, зберігається його актуальність, що дозволяє затверджувати конструктивне значення цих «руйнівних» процесів.

Слід підкреслити, що на характер розроблення міфологічного матеріалу в творі впливають і нашарування на міф у процесі його

передачі, і власний погляд автора на міфи, а також естетичні особливості художньої форми. Поетичне перероблення автором міфологічного сюжету являє собою інтеграцію в текст міфологеми. При цьому естетична складова твору підпорядковує собі міфологічну структуру, а сюжет міфу стає додатковою структурою. Поки міф використовується як сюжет, він може залишатися просто моделлю, але в процесі творчості міф може включатися в твір також на стилістичному та мовному рівнях і служити розширенню художнього світу доробку, додаючи новий вимір. Отже, у творі з'являється асоціативно-символічний підтекст, конкретно-історичне, національне перегукується з універсальним, позачасовим.

Таким чином, універсальність міфу дозволяє розглядати культуру як цілісну систему, оскільки міф синтезує і пов'язує різні явища соціально-політичного й духовно-культурного життя суспільства. Подібність сюжетів, образів і поетики різних літератур говорить про принципову єдність людства, схожість процесів мислення різних народів, про архетипне повторення в історії культури комплексу екзистенціальних проблем, ситуацій і поведінкових моделей. Проте, проблема функціонування міфологічного сюжетно-образного матеріалу в літературі наступних епох є настільки широкою і невичерпною, що відкриває широкі горизонти для подальшого дослідження.

Вплив міфології на літературу зустрічається у всі часи і відбувається постійно, мій змінює та надає тенденції в літературі різних країн і народів. Мів перетікає в літературу у вигляді сюжетно-композиційних схем (міфологема) та окремих елементів (міфем), які можуть бути явними та ховатися у підтекстах. Але вплив міфів на літературу може бути опосередкованим. Найбільш активними чинниками в цій сфері виступають інші види мистецтва: релігійні містерії, народні свята та ритуали. Такими ж опосередкованими чинниками можуть бути наукові розробки і концепції з питань міфології. Наприклад, дуже близька до міфу народна поезія все-таки, як явище

мистецтва ближче до літератури. Фольклор в цьому випадку пов'язує літературу з міфом, а розробки науки фольклористики встановлюють характер впливу та взаємодії міфології та літератури, тобто філологічної естетики та філософські концепції міфології знаходять свою опосередковану реалізацію у взаємовпливі міфів та літератури.

Міф і література розділені часом існування. Вони протилежні за своїми світоглядами, і в цьому розумінні література, утверджуючи свої позиції, руйнує основні позиції міфічного світобачення(Міф). З еволюційного погляду щодо міфу література має справу лише зі зруйнованими, реліктовими формами міфології. Наприклад, подрібнення одного міфологічного образу, що мало місце при прочитанні міфологічного матеріалу з позицій побутової, а не міфічної свідомості, починаючи з творчості Менандра-александрійської драми, творчості М. де Сервантеса, В.Шекспіра – відродження, М.Гоголя, Ф.Достоевського - романтиків і закінчуючи романом ХХ ст. Ця тенденція реалізувалась у тому, що героя постійно супроводжує супутник-двійник або багато супутників-двійників. Незважаючи на домінуючі позиції історично-побутової нарративності, дискретно-словесного мислення, в мистецтві та літературі вплив міфопоетисної свідомості супроводжується неусвідомленим народженням міфологічних структур та елементів. Такий вплив на літературу з боку міфології передбачає існування останньої водночас з писемною літературою.

На ранній стадії існування писемності зв'язок міфології з літературою був найбільш очевидним(античність). Але цей зв'язок дуже яскраво демонструє і функціональне протистояння міфології та мистецтва в цілому: в ньому проявляється боротьба, протистояння та переосмислення міфологічного матеріалу, його упорядкування, приведення до певної систематизації, бо міфологія в цей час мислиться як продукт докультурного періоду.

Нова літературна свідомість перетворює міфи на історію про богів, культових героїв, на чарівні оповідання, на оповіді про деміургів та родоначальників. Тобто міфи підкоряються не циклічному за своїм характером поглядом на Всесвіт, а готовому типові свідомості - лінійному, історичному, перетворюючись в епоси народів. У цьому процесі вмотивовані і зрозумілі в межах міфічної свідомості образи та події міфів набувають характеру оповідей про порушення моральних норм, вироблених культурою. Наприклад, герой, який у міфі вмирає і відроджується відповідно до циклічних міфічних уявлень людей, на цьому етапі перетворень постає в двох особах батька і сина, при цьому останній може вбивати батька.

У римській поезії міфи здобули подальшу інтерпретацію у Вергілія («Енеїда») в зв'язку з релігійно-філософською проблематикою та осмисленням історії. Іронізуючи над окремими міфами, Овідій («Метаморфози») залишає недоторканою божественну природу міфологічної системи.

Для середньовічного мистецтва характерним є ставлення до міфів як до продукту язичництва, варварства. Християнство займає домінуючі позиції, тому негативне ставлення до міфів позначилося й на мистецтві в цілому. Разом з тим міф, перестаючи бути елементом віри, входить в світську поезію на правах словесно-орнаментального елементу.

Відродження, продовжуючи овідіївську традицію ставлення до міфології, особливо яскраво при цьому демонструє антиаскетизм («Сказання про Орфея» А. Полініано; «Тріумф Вакха і Аріадни» І. Медічі та ін.). Народна культура, зберігаючи в своїй карнавальності міф як один із домінуючих елементів, мала безпосередній вплив на літературу. Наприклад, у Ф. Рабле («Гаргантюа і Пантагрюель») традиції народної карнавальної культури. Крім того фольклор та міфологія певною мірою мають деякі типологічні риси міфологічної свідомості

(«подорожі» в нетрях людського тіла, образ людини явно космічного характеру з характерною для міфології опозиційністю «верху-низу»).

Класицизм остаточно канонізував античну міфологію як універсальну систему художніх образів та мотивів, перетворивши їх на своєрідні образи-алегорії. Типовим для літератури класицизму є звертання до міфологічних героїв при описанні подвигів та діяльності історичних осіб. Особливо характерним таке звернення є для «високих» жанрів класицистичної літератури (Ж. Расін «Андромаха», «Іфігенія в Авліді», П. де Корнель «Медея», Едіп. «Есфірь»). Бурлескна поезія («Переодягнений Вергілій», П. Скаррона, «Енеїда» (Котляревського) розробляла міфологічні сюжети при їх пародіюванні.

Епоха Просвітництва використовувала міфологічні мотиви та образи, мотивуючи це головним чином вирішенням тих чи інших політичних або філософських проблем. Наприклад, Ф. Шіллер («Скарга Церери») використовували міфологічний матеріал для формулювання узагальнень універсального характеру, а Вольтер («Магомет», «Едіп») та Ф. Клопшток («Мессіада») за допомогою міфологічних сюжетів будували фабулу. Звертання до найвідоміших язичницьких та християнських міфологій, свідоме переорієнтація уваги зраціоналізму на міф стали гаслами романтизму.

Зацікавлення філологічної науки вивченням міфологій різних народів було одним з визначальних чинників впливу на літературу в процесі історичного розвитку, використані та розробки нею міфологічного матеріалу. Використовуючи традиційний міфологічний матеріал, романтики разом з тим дуже вільно оперували ним як засобом для самостійної міфотворчості. Наприклад, за Й. Гельдерліна в число олімпійських богів включає Геліоса, Аполлона, Діоніса. Під керівництвом верховного бога Ефіра в поемі «Єдиний» братом Геракла і Діоніса, а також сином Зевса виступає Христос.

Романтизм дуже широко проявляється у вільній, часом іронічній грі з міфічними образами, в поєднанні елементів різних міфологій, в творенні своєї особистої міфоподібної реальності. («Крихітка Цахес» Е.Т.А. Гофмана, «Пентесілея» Г.Кляйста). Особливість міфотворчості Гофмана полягає в тому, що за зовні казковою реальністю прихована певна міфологічна модель світу («Елексир диявола»), а фантастика повсякденного життя, яка є дуже далекою від традиційної міфології, все-таки певною мірою базується на її моделях.

Початок ХІХ ст. ознаменовано богоборчими мотивами міфологічного характеру, створенням естетичного романтизму (демонізм Ж.Н. Байрона, П.Б.Шеллі, М.Лермонтова). Романтична культура принесла в літературу не готові образи героїв-богоборців, а створила свою самостійну міфологію з великим впливом на поведінку і стиль життя цілого покоління. Відмовляючись від ірраціонального в історичному процесі, деміфологізуючи культуру заради природничих наук і раціональної організації на їх засадах людського суспільства, реалістична культура ХІХ ст. все-таки продовжує започатковану романтизмом тенденцію міфологізування як літературного прийому. Міфологізування найпрозаїчнішого матеріалу виявляється не в традиційній міфології іменах чи сюжетах, а в тому, що гра фантазії подібна до архетипного архаїчного моделювання людського існування, відкриваючи його глибинний зміст. Цей прийом, започаткований Гофманом, проходить через фантастику М.Гоголя («Ніс») до натуралістичної символіки Е.Золя («Нана»). Основна ж тенденція реалізму ХІХ ст. спрямована на деміфологізацію культури. Але в кінці ХІХ ст. зароджується прагнення повернути «цілісне» архаїчне світовідчуття, яке реалізоване в міфі. Це пов'язано з розчаруванням в аналітичному шляху пізнання, з загальною кризою позитивізму. Так виникає неоміфологізм, який у різноманітних проявах та шляхах розвитку зберігає своє значення для всієї культури ХХ ст..

Назагал звернення до міфології в кінця XIX —початку XX ст. базується на реалістичній традиції та позитивістському світобаченні і тому у всіх своїх проявах так чи інакше є співвідносним з цією традицією. Тому міфологізм у літературі цього період відрізняється від міфологізму романтиків. З одного боку, під впливом Р.Вагнера та Ф.Ніцше культура прагне організувати всі форми пізнання як міфопоестичні, а з іншими напрямками орієнтовані на міф символісти та експресіоністи тяжіють до наук, узагальнень, інколи відкрито беручи їх з наукових концепцій доби. Таким, наприклад, був вплив вчення К.-Г.Юнга на Дж.Джойса, на творчість інших представників неоміфологізму мистецтва в 20-30 рр. XX ст.

Яскраві приклади міфологічного роману XX ст. були написані Дж.Джойсом та Т.Манном. Вони є характерними для сучасного мистецтва взагалі. Якщо в «Уліссі» міфологізм є символічною інтерпретацією реалістично поданого життєвого матеріалу, то в романі «Поминки по Фіннегану» повністю ототожнюються персонажі з їх міфологічними двійниками (мотиви кельтської міфології). Джойс користується міфологемою помираючого та воскресяючого бога як метафорою циклічності історії, Манн у романі «Чарівна гора» надає перевагу ритуально — міфологічним моделям, а сюжет його роману «Йосип та його брати», як і сюжет роману Джойса «Поминки по Фіннегану», в цілому має міфологічний характер. Біблійний сюжет у Манна подається як історизований міф або міфологізований переклад і в цілому протиставляється джойсівській концепції безкінечних, позбавлених сенсу історичних процесів, які в циклізованій міфологізації повторюють один одного. Міфологізм Ф. Кафки (романи «Процес», «Замок») проявляється в створенні універсальних моделей людства. В них протиставляються первісний та модерністський міфи. В первісному міфі герой органічно входить в

соціум та природне середовище, в модерністському втілена міфологія соціального відчуження.

Міфологізм має свої прояви і в поезії ХХ ст. (англо-американський поет Т. С. Еліот, ірландець І. Б. Йітс, росіяни: В. Іванов, Ф. Сологуб, В. Хлебніков та ін.). Дуже активно і широко міфологізація проникає в драматургію ХХ ст. Найяскравішими взірцями такої міфологізації можуть слугувати тетралогія Г. Гауптмана «Атріди», трагедії Ж. Анюя «Медея» і «Антігона», п'єси Ж. Жіроду «Зігфрід», «Амфітріон», «Електра» та ін.

В літературі 2-ої пол. ХХ ст. міфологізування виступає не як засіб створення глобальних моделей світу, а як прийом, що акцентує увагу на певних ситуаціях, образах та колізіях за допомогою прямих та контрастних паралелей із міфології. Найпродуктивнішими в цьому процесі стали сюжети: «Одіссеї» (А. Моравія «Зневага», Г. К. Кіртс «Повідомлення про Телемаха», Г. Е. Носсак «Некія»); «Іліади» (у Г. Брауна — «Зірки ідуть своїм курсом», у К. Бойхлера — «Перебування на Борихоммі»); «Енеїди» (у Г. Броха «Смерть Вергілія», у Х. Боргеса «Видіння битви»); історія аргонавтів (у Е. Дангезера «Подорож аргонавтів із Бранденбурга»); мотив кентавра у Дж. Апдайка («Кентавр») та ін.

В 50-60-х рр. ХХ ст. бурхливого розвитку набуває поетика міфологізування в літературах латиноамериканських та деяких африканських країнах (Ж. Амаду Табріела, «Гвоздика та кориця» - бразилець, А. Карпентьєр «Царство від світу цього» - кубинець, М. Астуріас «Зелений батько» - гватемалець, Х. М. Аргадес «Глибокі ріки» - перуанець та ін.). Широко спирається в своїй творчості на латиноамериканський фольклор, доповнюючи його античними та біблійними мотивами колумбієць Г. Гарсія Маркес («Сто років самотності», «Осінь патріарха»).

Християнсько-юдейські мотиви та образи знайшли своє втілення і в літературі радянських часів («Майстер і Маргарита» М.Булгакова), а на основі фольклору написання повість Ч. Айтмана «Білий пароплав».

У українській літературі ХХ ст. привертає увагу міфосфіт Б.-І. Антоніна. Його міфологування пов'язане з усвідомленням прагнення відродити світогляд східних слов'ян. Ця позиція вимальовується на всіх рівнях побудови авторської моделі світу. Його модель базується в основному на бінарному (міфічному) протиставленні основних параметрів: ліс(природа) – місто, село – місто, космос – хаос і т.д. Міфосвіт Антонича складався впродовж усієї творчості поета (зб. «Привітання життя», «Три перстені», «Зелене Євангеліє»). В новітній українській літературі міфологенні риси яскраво представлені в поезії В.Барки, в прозі В.Земляка, В.Шевчука, І.Білика та ін.

Починаючи з 10-х років ХХ століття «реміфологізація», відродження міфу стає динамічним процесом, який охоплює різні аспекти європейської культури. «Реміфологізація» - це свідоме введення автором у текст твору міфологічних елементів (героїв, мотивів, міфологем, вкористанняміфічних композицій, хронотопу)» (50, с. 17). Подібний прийом дозволяє письменникові зробити свій твір більш універсальним.

По-перше, міф як один із най давніших форм існування літератури, може характерно зобразити буття у всіх його проявах, тому авторський твір при використанні міфологічних мотивів створює особливий всесвіт, що показує єдиний цілісний світ.

По-друге, символічність міфу і міфологічних мотивів допускає можливість різноманітної інтерпретації твору, розширюючи коло його образів та проблем.

По-третє, включення міфологем в сучасні твори дозволяє повідомити читачеві проблематику та тематику, роблячи твір універсальним.

Основними частинами цього процесу є визнання міфу вічно живою основою творчості, виділення в міфі його зв'язків із ритуалом та концепцією вічного повторення, а також вплив міфу на ідеологію, психологію та мистецтво. Процес «реміфологізації» у західній та вітчизняній культурі робить надзвичайно актуальною проблему міфу як у загальному плані, так і у зв'язку з літературою. Постає необхідність порівняння класичних форм міфу з історичною дійсністю, яка їх створила, традицією та міфологізмом ХХ століття з метою знайти спільні риси між первісним міфом і сучасною міфотворчістю та визначити їх значення в контексті естетико-філософських досліджень літературної творчості. Міфологія є предметом дослідження багатьох науковців. На початку ХХ століття домінуючу позицію зайняла ритуалістична школа вивчення міфу (С.Х. Хук, Т.Х. Гастер, Е.О. Джеймс та інші). Англійський етнограф Б. Малиновський розпочав функціональній школі в етнології. У книзі «Міф у первісній психології» він стверджував, що міф виконує практичні функції, підтримуючи традиції та неперервність племінної культури. Міф закріплює мораль, встановлює певні правила поведінки, санкціонує обряди, раціоналізує соціальні установи.

Етнологія ХХ століття довела, що міфи тісно пов'язані з магією та обрядом та функціонують як засіб підтримання природного і соціального порядку, соціального контролю, міфологічне мислення володіє логічною та психологічною своєрідністю; міфотворчість є найдавнішою формою, в якій людина моделювала, класифікувала світ, суспільство та саму себе. У вітчизняному літературознавстві вивченням міфології займалися В.Г. Богораз, Л.Я. Штернберг, А.М. Золотарьов, С.А. Токарев, Ю.П. Францев, Б.І. Шаревська, М.А. Штанхович тощо. Головним об'єктом їхнього дослідження виступає співвідношення міфології та релігії, релігії та філософії. Вагоме місце займають праці Е.М. Мелетинського. Роль міфу в розвитку літератури розглядав О.О.

Потебня, виходячи з лінгвістики та семантики слова. А.Н. Веселовський досліджував міф, виходячи з його етнології та сюжету, із зовнішніх жанрових форм. І.Г. Франк-Каменецький, О.М. Фрейденберг вивчали міф у зв'язку з питаннями поезики. Я.Е. Головоскер зосереджується на поетичній, естетичній логіці міфу. М.В. Ліфшиц розглядав давні міфи як повстання поезії проти прози. В кінці ХХ століття було проведено багато різноманітних досліджень із метою вивчення міфологізму сучасної літератури такими вченими, як Ю.М. Лотман, А.М. Панченко, І.П. Смирнов, В.Н. Топоров, Б.А. Успенський. Починаючи з античних часів і до ХХ століття поети та письменники різних епох і різних напрямків неодноразово зверталися до міфології як до невичерпного творчого джерела. Протягом усього процесу розвитку літератури міфічні образи не лишалися незмінними, вони трансформувалися. Дослідженням трансформації міфологічних образів займалися літературознавці та філософи. Серед них: К. Юнг, Я. Грім, О. Лосєв, Н. Фріє, З. Фройд тощо. Е. Мелетинський зазначає, що сучасна культура включає в себе різні парадигми тлумачення міфу:

- 1) компаративну: в розумінні порівняльного аналізу різних етноміфологій (Ж.Ф. Лафіто), у значенні типологічного порівняння міфу з іншими формами культури і свідомості: з дитячою свідомістю (Дж. Віко), з поетичною творчістю (І.Г. Гердер), із казкою як інобуттям міфу, яке втратило зв'язок із ритуалом (брати Грім);
- 2) лінгвістичну (А. Кун, В. Манхорд, М. Мюллер, В. Шварц);
- 3) апологетичну (Ф. Ніцше);
- 4) антропологічну (Е. Ленг, Г. Спенсер, Е. Тейлор);
- 5) ритуалістичну (Дж. Фрейзер); 6) функціональну (Б. Малиновський);
- 7) афективно-асоціативну (М. Еліаде, К. Юнг);
- 8) соціологічну (Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль);
- 9) символічну (Е. Кассіер, С. Лангер);
- 10) структуралістичну (Р. Барт, К. Леві-Стросс);

11) герменевтичну (Г. Гадамер) [2, с. 160].

Трансформація – видозмінення під впливом літературної епохи, індивідуальності письменника рівноваги між новаторством та традицією. Однією з особливостей розвитку мистецтва ХХ століття є звернення до міфології як до універсальної поетичної мови та інструменту композиційної і жанрової організації життєвого матеріалу. Історія культури завжди так чи інакше співвіднесена з міфологічною спадщиною давнини, хоч на різних етапах співвідношення це неоднозначне. Загалом воно еволюціонувало в напрямку «деміфологізації» (особливо в епоху Просвітництва й позитивізму). ХХ століття позначає виразна «реміфологізація», яка далеко випередила романтичне захоплення міфом на початку ХІХ століття.

«Реміфологізація» у сучасній літературі є відповіддю на принципово нові процеси, які відбувалися в культурі на початку ХХ століття, а саме: розчарування у позитивістському раціоналізмі та еволюціонізмі; вплив на літературні процеси некласичних теорій, нових ідей у психології та етнології; незадоволення рамками реалізму ХІХ століття. На думку Д. Наливайка, міфотворчість – це інструмент художньої організації матеріалу та засіб вираження певних «вічних» вихідних, стійких національно-культурних моделей буття [5, с. 167]. Ідейними засадами створення неоміфологічного напрямку виступили певні положення «філософії життя», інтуїтивізму, психоаналізу, структуралізму, ритуалізму, функціоналізму, які поглибили розуміння класичного міфу, завдяки чому зросла практика використання міфологічної тематики в літературі. Звернення сучасних митців до психоаналізу приводить до формування в літературних творах характерних рис психологізму, відсутніх у класичній міфології з причини її орієнтації на «культурного героя».

Феномен містицизму в сучасній літературі є важливим елементом у процесі моделювання неоміфологічного твору, за допомогою якого

відбувається залучення до сюжету традицій давніх міфів, релігійних та містичних вчень. Відродження міфу в літературній творчості ХХ століття сприяє формуванню нової посткласичної естетики, спрямованої на відтворення та переосмислення традицій минулого за допомогою нових форм творчості. Спираючись на можливості естетико-філософського аналізу, відтворюється динаміка розвитку та трансформації міфологічної традиції в літературній творчості ХХ ст., яка виявляється в процесі «реміфологізації» сучасної літератури і є важливим компонентом культури, що сприяє формуванню нової посткласичної естетики. Класичний міф трансформується, втрачаючи свою сакральність, у літературний міфологізм ХХ століття, зберігаючи при цьому спільні риси. О. Киченко зауважує, що існують такі форми «міфологізування», як:

- 1) використання традиційних образів та сюжетів для створень стилізацій або варіацій на тему; реконструкція давніх міфологічних сюжетів;
- 2) відтворення глибинних міфо-синкретичних структур мислення;
- 3) введення окремих традиційних мотивів або персонажів у сферу реалістичної розповіді;
- 4) відтворення традиційних шарів національного буття та свідомості;
- 5) створення митцем авторських міфів, оригінальної системи міфологем [1, с. 21].

Міфологізм на пізній стадії художнього розвитку відрізняється від стародавньої міфології рядом принципових особливостей:

1. Трансцендентною силою, яка панує над людиною, виступає вже не зовнішня природа, а створена людством цивілізація, від чого міфологічне світовідчуття набуває головним чином не героїчного, а трагічного або трагіко-фарсового, гротескного характеру.
2. У нездолану і таємничу долю переростає саме повсякденність з її рутинним соціальним та життєвим досвідом; звідси можливе поєднання міфологізму з натуралістично-побутовим, протокольним стилем письма.

3. Новий міф народжується не в надрах архаїчного народного колективізму, а в ситуації відокремленої і самозаглибленої самотності персонажа і суверенності його внутрішнього світу; звідси поєднання міфологізму з психологізмом, внутрішнім монологом, із літературою «поточку свідомості».

4. Замість «культурного героя», що приносить людям блага цивілізації, новітня міфологія часто висуває тип «екзистенціально-абсурдного» героя («антигероя»), що розриває пута цивілізації, загальноприйнятої моралі.

5. Сучасний міфологізм носить не наївно-безсвідомий, а глибоко рефлексорний характер, що зумовлює його корінний зв'язок із філософською творчістю, а також інтелектуалістичний підхід до міфу самих художників, що пропонують, окрім наукової ерудиції, свободу його пародійного обігрування, іронічної віддаленості.

Неможливо уявити розвиток мистецтва, не звертаючись до міфології. Міфологічна традиція в літературній творчості є важливим компонентом культури ХХ століття, що сприяє формуванню нової посткласичної естетики. Вона відображає світовідчуття та світорозуміння давніх людей, а також впливає на подальший розвиток літератури, є її основою. Міфологія та література постійно перетинаються, між ними відбувається безпосередній взаємовплив. Міфологічні образи, мотиви, сюжети, трансформуючись під впливом індивідуальності письменника, особливостей літературної епохи, вплинули на літературний розвиток. Найбільший інтерес до міфології виникає в епоху модернізму. Письменники, вкладаючи в образи та мотиви нове значення, створили нову міфологію, яка відбиває реалії сьогодення.

1.2. Міфотворчість як авторська стратегія інтерпретації міфу

Міфотворчість – одне з найважливіших явищ у культурній історії людства. У первісному суспільстві міфологія являла собою основний спосіб розуміння світу. Міф виражає світовідчуття та світорозуміння епохи його створення. Міфологія є найбільш ранньою формою духовної культури людства. Унаслідок своєї синкретичної природи вона вплинула на розвиток різноманітних ідеологічних форм, виступаючи вихідним матеріалом для розвитку філософії, наукових уявлень, літератури. Література протягом свого розвитку широко використовувала традиційні міфи з художньою метою. Мотиви античної, біблійної міфології були арсеналом поетичної образності, джерелом сюжетів.

У ХХ столітті відбувається свідоме звернення деяких напрямків літератури до міфології (Дж. Джойс, Ф. Кафка, Т. Манн тощо); має місце як використання різноманітних міфів, так і міфотворчість, створення власної мови поетичних символів. Міфологізм є характерним явищем літератури ХХ століття і як художній прийом, і як світосприйняття. Він яскраво виявився і в драматургії, і в поезії, і в романі; в останньому найбільш виразно відображена специфіка новітнього міфологізму, оскільки в ХІХ столітті роман, на відміну від драми та лірики, майже ніколи не ставав полем міфологізування. Цей феномен, безсумнівно, досяг свого апогею на шляхах перетворення класичної форми літературного твору та відходу від традиційного критичного реалізму ХІХ ст., завдяки чому привернув до себе увагу науковців. Як зазначає Е. Мелетинський, «формування сучасного міфологізму безпосередньо пов'язано із свідомим зверненням письменників до міфологічної традиції й розуміння його сутності неможливо без аналізу специфіки класичного міфу. В контексті розвитку сучасної естетики проблема співвідношення міфу та літератури стає актуальним об'єктом естетико-філософських досліджень. Завдяки суттєвому прогресу в розробці цієї

проблематики, численним теоріям міфу, які виникли у ХХ столітті, з'являється можливість більш ретельно дослідити процеси «реміфологізації» у сучасній літературі, що дає змогу визначити роль і місце цього феномену в культурному житті суспільства» [2, с. 161].

Початок ХХ століття характеризується унікальним явищем грандіозної художньої реконструкції міфу, що позначена світоглядною глибиною та естетичною завершеністю. О цій порі в українській літературі, як і в світовій, переважає емоційний аспект. Спостерігається відчутне звільнення з-під влади стереотипів та долання філософсько-мистецької інерції. Міфологічний дискурс у літературному процесі ХХ століття стає вагомим кроком у ствердженні нової моделі динамічного розвитку модерної національної культури. Архетипні образи, міфологеми й символи відіграють важливу роль філософсько-естетичних маркерів художніх текстів таких видатних українських митців ХХ століття, як П.Тичина, М.Драй-Хмара, В.Свідзинський, Б.-І.Антонич та ін. Ці поети в умовах загальної проблеми «непорозуміння» зі світом шукають гармонії, спорідненості, навіть певної ідентичності з природою. Вони свідомо звертаються до неопоганського міфу, котрий у ландшафті тодішньої української поезії функціонував доволі активно й закономірно, оскільки виступав однією з небагатьох моделей художньої реальності. Характерною особливістю українського міфу є відсутність у ньому ментальних і сенсорних аномалій та гармонійність світосприйняття.

Кожна нова епоха в розвитку культури, заперечуючи попередню та створюючи нову картину світу й принципи її художнього відображення, може зробити це лише за умови, що вона «загляне» за межі попередніх стадій розвитку, де знайде те «найновіше», що характеризує сучасну епоху. Якщо говорити про початок ХХ століття, то така тенденція в літературі диктувалась самим життям. Це була пора розчарування в позитивістських цінностях і романтичного захоплення міфом. Авторська

міфотворчість письменників на основі інтерпретації й трансформації міфу, відтворення різних етапів розвитку літератури відбиває процес заглиблення почуття й художньої свідомості в чужий світ, що підлягає освоєнню; в ній поєднуються міфопоетична основа та злободенність, минуле й сучасне. Так, на початку ХХ століття спостерігається рішуча відмова митців від традицій реалізму й помітний вихід за соціальноісторичні межі життя. Характерною ознакою літератури означеної пори стає міфологізування як вічне символічне вираження основ людського буття та людської психіки. Письменники намагаються гранично зблизити, звести майже воедино традиційно міфологічне й сучасне, взяте в його індивідуальноособистісній формі, тим самим динамізувати перше, засвоїти його, побачити в «міфологічному» вічну парадигму й особисто пережити цей міфологічний досвід. Більшість митців не просто використовують міфологічні сюжети й символи, а відновлюють їх шляхом реконструкції та індивідуально-творчої інтерпретації. М.Еліаде відзначає, що «повернення до джерел» (до міфу) спостерігається в усій європейській літературі. Він вважає, що «міфологічна поведінка оживає на наших очах», але це не пережитки первісного менталітету, а «базові складові свідомості» [14, с.240].

Отже, закономірно, що увагу науковців дедалі помітніше привертає міфологічний матеріал в художньому світі письменника та світоглядні уявлення й відчуття, котрі оприсутнюють авторську інтерпретацію різнохарактерних міфоструктур. Розгляд багатоманітних форм об'єктивації міфу, шляхів інтерпретації міфологічних сюжетів і мотивів, нових репрезентацій відомих національних та світових міфологем становить перспективний напрям сучасного літературознавства.

Висновки до 1 розділу

Провівши дослідження щодо теоретичних аспектів міфу і літератури ми виявили, що міф і література взаємопов'язані протягом своєї історії.

Ткож було виявлено, що велика кількість вітчизняних та зарубіжних літературознавців створили ряд наукових робіт, які розглядають різні види проникнення міфу в літературу та запозичення авторами архетипічних образів для надання персонажам чи своїй праці певного глибокого значення.

Також нами було визначено, що протягом XX-XIX століть в літературу вриваються такі динамічні процеси, як «реміфологізація» та «деміфологізація». Процес «реміфологізації» характерний своїм видозміненням міфу під впливом певної епохи та індивідуальності автора. Взагалі цей процес виник не сам по собі, а під впливом нових течій, що виникають на початку XXст, Класичний міф трансформується, втрачаючи свою сакральність, у літературний міфологізм XX століття, зберігаючи при цьому спільні риси. О. Киченко зауважує, що існують такі форми «міфологізування», як:

- 1) використання традиційних образів та сюжетів для створень стилізацій або варіацій на тему; реконструкція давніх міфологічних сюжетів;
- 2) відтворення глибинних міфо-синкретичних структур мислення;
- 3) введення окремих традиційних мотивів або персонажів у сферу реалістичної розповіді;
- 4) відтворення традиційних шарів національного буття та свідомості;
- 5) створення митцем авторських міфів, оригінальної системи міфологем.

РОЗДІЛ 2.

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ПРОБЛЕМИ МІФ І ФАНТАСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА У НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛАХ

2.1. Проблеми віддзеркалення міфу у фантастичній літературі

Міфологізація фантастичної літератури в ХХ столітті відбувалася, з одного боку, в загальному потоці так званої «реміфологізації» мистецтва; з іншою, фантастика генетично має більше точок зіткнення з міфом, чим будь-який інший художній твір. Зокрема, це, наприклад, такі фундаментальні категорії, як міфічний час і простір. Ц. Тодоров в своїй роботі «Введення у фантастичну літературу» пропонує ряд значних етапів на дорозі розвитку фантастики:

- народження архаїчних міфів. Вони створені тими ж механізмами мислення, які згодом братимуть участь в створенні фантастики безпосередньо;
- народження усвідомленої художньої умовності, у тому числі і фантастичною;
- народження фантастики як певній галузі літератури [42,с.97].

Затверджуючи за фантастикою і міфом аналогічні способи створення образності, він відзначає, що механізми свідомості, що творили міфологічне оповідання, активні і в наші дні, тому зберігається можливість появи пізнавальних структур, подібних до міфів. Фантастика, по словах Тодорова, є одночасно літературою і міфотворчістю, оскільки імовірнісний характер сучасного міфу полегшує перехід від міфу до фантастики і навпаки.

Сучасна фантастична література майже стирає межі між фантастикою і міфом, тому стає дуже важко дослідити і визначити де починається міф і зкінчується фантастика. Світ сучасної художньої літератури, крім зв'язку з наукою і науковим дискурсом, ще й

наповнюється аохетипічними та міфологічними образами. Крім того, для фантастики характерне виникнення хронотопу, який з часом стає подібним до міфологічного часу та простору. «Думка про те, що наукова фантастика є чимось подібним міфам, не нова, - говорить Тодоров, - зв'язок її з міфом безперечний» [42 с.97]. У фантастичній літературі «не ігнорується кордон між матерією і духом, як це відбувається, наприклад, в міфологічному мисленні, вона завжди присутня, даючи привід для постійних трансгресій» [42 с.97]. Цей «кордон між фізичним і ментальним, між матерією і духом, між річчю і словом перестає бути непроникною» [42 с 95]. Іншими словами, фантастичне допущення в тексті дозволяє переступити певні кордони, в іншому випадку що залишаються непорушними.

Навіть у новітніх наукових теоріях, відзначає в своїй роботі «Що таке фантастика?» Ю.І. Кагарлицкий, фантастика частенько прагне відшукати не лише джерела віри, але і невіри. «Фантастика завжди знаходиться десь на грані між вірою і невірою» [16, с. 46]. Міфу, говорить Кагарлицкий, «фантастика зобов'язана не менше, можливо, навіть більше, ніж будь-яка інша форма мистецтва» [16, с. 48]. Наприклад, до міфу з його тягою до тих, що протистоять і одночасно нерозчленованим поняттям, сходять її прагнення до контрасту і одночасно до єдності. Фантастика «виникла тоді і остільки, коли і наскільки порушилося синкретичне мислення, де реальне і вигадане, раціональне і духовне нероздільні» [16, с. 97]. У міф, відзначає Кагарлицкий, дуже вірять, щоб він був фантастикою, а з того моменту, коли первинна єдність виявилася порушено і розпалося згодом на мозаїку вірогідного і неймовірного, починає формуватися фантастика. Фантастика виникає тоді, коли, за рахунок розкладання міфу, поряд з вірою встає невіра. Але тут виникає закономірне питання: чи виявилася вона спадкоємцем міфу, або протиставила себе йому.

«Міф, - говорить Кагарлицкий, - був для фантастики вихідним матеріалом, вони використовують схожі прийоми, але міф заснований на вірі, а фантастика – на діалектиці розуму, що досліджує. Міф вимагає віру і не допускає сумніву, фантастика заставляє в себе вірити, щоб навчити сумніватися» [16, с.46].

Витоки фантастики, пише В.С. Муравьев, полягають «в міфотворческому народно-поетичній свідомості, що виразилася в чарівній казці і героїчному епосі. Фантастика в основному своєму зумовлена багатовіковою діяльністю колективної уяви і є продовженням цієї діяльності, використовуючи (і оновлюючи) постійні міфічні образи, мотиви, сюжети у поєднанні з життєвим матеріалом історії і сучасності. Фантастика еволюціонує разом з розвитком літератури, вільно поєднуючись з різними методами зображення ідей, пристрастей і подій» [28, с.1120]. «Фантастика, - пише в своїй роботі С. Індік - не лише химерна нісенітниця, але вона дійсно приходить з глибин і утворює сузір'я символічних ситуацій, які дають життя глибоким значенням і глибоким проявам» [58, р. 104].

Символи, що проходять крізь фантастичну літературу, не виникають самі по собі. Всяка фантастика сходить корінням до архаїчної міфології. Давні міфи – своєрідна калька для сучасної фантастики. Символіка цього «жанру» не може повністю зрозуміти без відсилань до архетипам, укоріненим в древній міфології. В той же час, фольклор, чарівні казки, лицарський епос служать мостом між архаїчною міфологією і сучасною фантастикою, не лише транспортуючи древні символи в новий художній простір, але також доповнюючи і прикрашаючи їх.

«Нереалістичний перебіг сучасного мистецтва, часто дуже тісно пов'язані з філософським ірраціоналізмом, звертаючись до міфу, створюють неадекватну реальності суб'єктивіськи-фантазмагоричну картину світу, в якому людська свідомість, відторгнута від тієї, що

формує його суспільного середовища, довільно конструює подобу реальності і лише оперує її елементами без дослідження їх взаємозв'язку з дійсністю» [38, с.7]. Для сучасності характерний також і контекстне використання фантастики, коли зовні реалістичне оповідання має відтінок символічного-іншомовлення і дає більш менш зашифроване відсилання до міфологічного сюжету.

«Художня література, - затверджує Дарко Сувін, - може бути формальне або морфологічно аналогічна міфу, але вона не є самим міфом» [61, р. 25]. Міф і література – роздільні і автономні явища, не дивлячись на те, що будь-який специфічний міфічний текст повинен розглядатися як література. Це багато в чому виправдовує інтерес, який сучасні учені проявляють до міфу, і тут потрібно визнати, що важливі аспекти літератури є міфоморфічними. «Міф – це розповідь, а розповідь – це міф, тому, - робить виведення Сувін, - в міфі ізольовані основні структурні принципи літератури» [61, р. 25].

Основним критерієм «міфічності» твору Дарко Сувін називає «активність» художнього світу по відношенню до героя. І фентезі, і народна казка беруть свій початок в міфології: народна казка – з міфів про героя-переможця, фентезі – з трагічного міфу. У трагічному міфі етичне компенсує фізичне. Метафізичні жанри (до них він відносить міф, казку і фентезі) уникають історичного часу: міф тягнеться над часом, казка знаходиться в умовному граматичному минулому, яке насправді поза часом, і фентезі, – в незвичайно порушеному, історко-філософськи зміщеному сьогоденні героя, в яке уривається чорне лихоліття або інший не історичний час.

Ця особливість характерна для міфу, з його позачасовим стражданням або щастям, і фентезі, що інтерпретує сьогодення, як винесене з часу в непроглядну трансцендентну. Наукова фантастика, навпаки, ділить з літературою в сучасні горизонти, тягнучись в будь-якому можливому часі. «Очевидно, наукова фантастика, як і деякі інші

художні жанри, міфоморфічна в деяких своїх базових моделях. Крім того, наукову фантастику з міфом об'єднує художнє відгородження <.> і її формальна близькість до міфу тягнеться від сюжетів до персонажів і ситуацій» [61, с 25].

Якщо міф демонструє «дійсну реальність», то фантастика її інтерпретує. Фантастичному, говорить Е. Д. Тамарченко, можна дати формальне, але точне визначення: фантастичне є все у всьому. Саме ця межа об'єднує міф і фантастику, виступаючи як спільний знаменник. «Таким чином, правило, знайдене як характеристика міфу, є відмінна риса не якогось окремого вигляду, а фантастичного як роду мистецтва» [39, с.134].

Розглядаючи траєкторії зближення фантастики з міфом, Тамарченко звертає увагу на те, що між світом літературних персонажів і світом читача зазвичай існує якась внутрішня грань, невидимий кордон, що відокремлює мистецтво від життя; у міфі вона відсутня зовсім, а у фантастиці дуже розмита. Міф – це не просто вихідні і наївні в своїй мудрості форми свідомості, вони зберігаються на певних умовах в структурі подальших типів фантастики, у тому числі і науковою, адже не даремно про неї до цих пір говорять як про нову міфологію. Міф як би відроджується в структурі різних форм фантастики, вступаючи з ними в глибокі смислові зв'язки. Просторово-часова форма у фантастиці, як і в міфі, примарна, в ній все перетікає один в одного. Найбільш темне питання історії фантастики – питання про фантастичність міфу.

Вивчення міфу на сучасному світі – це вивчення його фантастичної образності. Б. Оттбері в своїй монографії розглядає дороги, за допомогою яких автори втілюють у фантастиці переосмислений міф, або ж створюють ці нові способи інтерпретації традиційних образів і сюжетів. Фантастика, говорить він, створює нові контексти і нові значення для міфу. Історія фантастики – це «історія міфопоетична, сучасна міфотворчість, з урахуванням того, що фантастика «створює»

міф лише відповідно до того, що представлено було усною традицією, яка створила його спочатку - не винайшовши, але перетворює його – таким чином, він може існувати лише в такому вигляді» [52, с. 4].

Рух від вираження маніфесту до вираження ескапізму – одна з головних характеристик фантастичного оповідання, як розповідь про неможливість досягти бажаного, або про перетворення видимого в невидиме і відкритті, дослідженні відсутності. Фантастика – це мова, що описує темні області існуючого порядку. «Фантастичне і правдоподібне впродовж століть доповнювали друг друга» [17, с. 196].

Сучасна фантастика сходиться корінням до древнього міфу, містицизму, фольклору, чарівних казок і лицарських романів. Найочевидніший і типологічно ранній спосіб конструювання фантастичного – це репрезентація фантастичного як «онтологічного», як безумовного атрибуту моделі світу в творі [34, с.3].

Якщо епічна фантастика знаходиться усередині міфу про ідеальне минуле, то подібні конструкції в науковій фантастиці створюють міф про ідеальне майбутнє. У якійсь мірі заяви про «міфологічну фантастику» [36, с. 3] є демонстрація фантастичного рецептивного, адже живий міф завжди береться за саму реальність. Р. Джексон визначає фантастику як проміжну ланку між дивними і міметичними жанрами, оскільки фантастика сполучає елементи обидва. Фантастика, стверджує вона, «сходить до архаїчних міфів, легенд, фольклору і карнавального мистецтва» [59, с. 95]. Фантастична література, здається, менше звернена до минулого, чим до альтернативних реальностей, або передбачуваного майбутнього. Проте вона випробовує сильний вплив міфологічних і фольклорних мотивів, так само як і мімемітричних жанрів.

Автор, що пише фантастичний твір, створює вторинні світи, має потребу і використовує міф, щоб зробити ці уявні світи доступними і близькими читачеві. Іншими словами, вони використовують традиційні

матеріали, упроваджуючи в індивідуальні мотиви елементи фольклорного оповідання, ведучи своїх читачів до усвідомлення (з допомогою, можливо несвідомих доріг) реальності і культурологічної глибини своїх неймовірних світів, створених їх авторською уявою.

Міфологізм в літературі ХХ століття, відзначає в своїй монографії О.М. Ковтун, демонструє не тільки нові форми міфу, а й актуалізує ідею синтезу міфічних форм. Ковтун звертає увагу на два основні способи використання міфологічної умовності у фантастичній літературі: самостійний, замкнутий в часі і просторі світ, який не має або майже позбавлений сюжетних зв'язків з реальністю; або особливого роду посилка, або персонажі, сміливо вторгаються в звичну дійсність, результатом чого стає художнє поєднання нашої та іншої реальностей. Фантастична література ще виразніше демонструє естетичне переосмислення таких принципів міфологічного мислення, як заміна причинно-наслідкового зв'язку відносинами суміжності, антропоморфізація Всесвіту і поєднання сакрального та профанного. Фантастика виходить за рамки звичних норм, прийнятих в культурі, «деформує» час і простір, - так і виникає в тексті фантастичний хронотоп, що порушує причинно-наслідкові зв'язки. У більшості випадків мова тут йде про свідому художньої реконструкції міфу, що створює цілий світ різноманітних фантастичних образів, об'єднаний загальною логікою. Ковтун називає три принципи створення фантастичних образів, частково успадковані від архаїчного міфу: принцип аналогії, принцип асоціації, принцип гри. «Міфологічна умовність обов'язково передбачає наявність дуже широкого,» космічного «масштабу дії і проблематики, в центрі якої тема боргу, служіння людини надсвітовим силам, високим моральним ідеалам. Все це накладає своєрідний відбиток на сюжет роману-міфу і концепцію героя» [18, с. 50].

«Міфологічна умовність, як має самостійну естетичну цінність – різновид художнього вимислу, - каже Ковтун, - починає серйозно використовуватися літературою фактично тільки в нинішньому столітті» [19, с. 353]. Більш того, «в фантастиці останній третині ХХ ст. набагато більш відчутна синкретичність, активне взаємопроникнення різних типів вимислу» [19, с. 253], парадоксальне переосмислення канонів, постмодерністський принцип переказу міфологічних сюжетів, зіткнення реальності і міфологем, новітніх технічних досягнень і найдавніших архетипів. Фантастика і міф не просто проявляються в змісті художніх текстів, міфологічної може бути сама форма твору. «Фантастика <...> здатна відобразити нескінченну кількість варіантів сприйняття дійсності» [51, с.8].

Зрозуміло, що фантастична література здатна перетинати кордони уяви і торкатися до речей, які люди вважають важливими, зокрема, це деякі заборонені області і теми (наприклад, віра, смерть, після смерті). Однією з причин, по яким архетипічні мотиви найчастіше відтворюються фантастичною літературою (в тому числі і науковою фантастикою), є те, що цей жанр сходить до міфологічного спадщини. Архаїчні міфи служать джерелом натхнення і черпання ідей для письменників-фантастів (наприклад, боротьба добра і зла в космічному масштабі, фігура рятівника, дорога випробувань, міфологема героя). Більш того, фантастична література сповнена міфологічних образів, оскільки вона успадкувала від архаїчного міфу не тільки його структуру і образний ряд, але і сферу сакрального.

«Фантастична література, - говорить В. Лашкевич, - може бути розцінена як одна з тих сучасних форм, які зберігають сакрум, запозичений з міфу»[60]. Коріння фантастики сходять до древніх міфів і чарівних казок. Хоча наукова фантастика позбулася надприродних теорій, пояснень реальності, втілених в стародавніх міфах, жанр в цілому зберігає багато властивостей міфу на психологічному,

художньому та соціальному рівнях. В умовах сучасності фантастика виконує багато функцій, перш властиві міфу, направляти людство в багатьох життєвих ситуаціях.

Щоб пояснити взаємозв'язок між міфом і фантастикою, потрібно спочатку пояснити природу міфу. Дж. Кемпбелл у своїй роботі «The Power of Myth» стверджує, що за допомогою міфу «ми знаходимо досвід бути живими <...> відчуваємо захват життям» [53, с. 3]. Згідно Кемпбеллу, міф сприяє набуттю цього підвищеного рівня переживання, досвіду індивідуального буття, «міфи пропонують життєві моделі. Але моделі, притаманні тому часу, в якому ви живете, і наш час змінюється так швидко, що те, що було правильним 50 років тому, неправильно сьогодні» [53, с. 13].

Сучасний автор, зазначає Станіслав Лем, не просто моделює міфи в буквальному і безпосередньому сенсі, але включає їх в структурний фон твору. «Застосування міфічної схеми мовчазно передбачає деякі припущення: наприклад, що зображена в книзі ситуація не нова, що подібне вже відбувалося» [21, с.690]. Протягом людської історії найбільш впливовою формою уявлень про майбутнє були міфи, наповнені емоціями, драмою і моральними уроками, що з'єднують яскраві архетипічні образи з космічними темами. Міфи вказують шлях, за допомогою якого індивід може спіткати основні питання і проблеми існування. Наукова фантастика розповідає про майбутнє, використовую траєкторію міфу, але при цьому насичуючи архаїчну схему критеріями сучасного наукового мислення.

Подібно до міфу, вона з'єднує індивідуальне з космічним, представляючи майбутнє драмою, яка розкривається як наслідок дій персонажів і впливу наукових досягнень. Подібно своїм міфологічним попередникам, фантастика використовує «квест» як рельєфну тему. Сучасна міфологія (як і фантастика) - це метафора триваючої еволюції людської свідомості. Також фантастику можна зіставити з міфологією

на тій підставі, що вони обидві відкривають глибокі емоційні та етичні питання людства, і фантастика при цьому відіграє ту ж роль, яку виконував міф в архаїчних культурах. Міфотворення стає «обнаученим» відповідно до відображення наукових і технологічних досягнень людства. І, хоча архетипи залишаються колишніми, спосіб їх зображення може змінюватися, оскільки вони використовуються в контексті і дискурсі сучасної науки. «Фантастика - це самоорганізований світ, здатний пристосовуватися до будь-яких змін, критично їх переосмислювати, захоплювати все нові області, помножуватися в просторі й відкривати все нові міфи завдяки саме цьому динамізму» [40]. «Сучасна міфотворчість, - каже Т.А. Чернишева, - пов'язана з певними світоглядними позиціями. І ці позиції не автономні, а соціально детерміновані» [48, с.59].

Архаїчні емпіричні міфи прагнуть до об'єднання в певну схему, про що свідчить хоча б їх циклічність. Питання про мешканців інших світів є найбільш благодатним матеріалом для вивчення того міфотворчості, яке породжує наука, стикаючись з областю невідомого. Механізм мислення, що створює як наукові гіпотези про позаземні цивілізації, так і фантастичні твори про них, - той же самий, який створив і стародавні міфи. У надрах наукової фантастики відбувається процес міфологізації наукових знань, пов'язаний з тим, що точне знання стає доступно широкому колу нефаківців, і математичні обґрунтування явищ замінюються подібними уявленнями про них. Чернишова називає цей процес «формою освоєння масовою свідомістю фундаментальних положень сучасної науки» [47, с.301].

Фантастична література адресована як зовнішньому, так і внутрішньому вимірюванню людської реальності - макрокосм і мікрокосм. Сучасна фантастика, в тому числі і наукова, являє собою розповідь про майбутнє в космічному контексті, - перспектива, яку відображає більшість архаїчних міфів. Космічна перспектива, закладена

архаїчним міфом, продовжує себе в фантастиці, будучи значно розширеною за межі традиційного міфу наукою, еволюцією і технологіями. Теми архаїчної міфології асимілюються і переосмислюються в сучасній космології і наукових гіпотезах. Боги не зникли, але переосмислені в контексті еволюції, і часто їм надається метафоричний образ чужого (тобто інопланетянина). Навіть якщо ми еволюціонуємо в майбутньому, там, безсумнівно, вибухне драматична боротьба між старим і новим людством, які побоюються за своє виживання і контроль над світом.

Як ми бачили, міфічне, релігійне, метафізичне і космічне має свої області в художньому просторі фантастичної літератури. Фантастика розглядає всі ці вимірювання реальності у всіх їх втіленнях, як божественне і піднімає настрій, так і в похмурому і демонічному. Роблячи це, вона забезпечує нас міфологією про майбутнє і міфічному поданні про всесвіт, породженому уявою, натхненним або переляканим наукою. Фантастична література розділяє деякі важливі спільності з міфом. Для початку, це форма оповіді, яка звертається до драматичного виміру людської свідомості. Подібно архаїчному міфу, фантастика ґрунтується на таких основних темах і архетипах як життя і смерть, пристрасть і прокляття, створення і руйнування, протистояння добра і зла. Так само як і міф, фантастика складається з персоніфікованих характерів, які втілюють сильні емоції у читача і почуття персональної ідентифікації. Таким чином, фантастика створює особистий зв'язок з читачем, який ідентифікує себе з персонажами і переживає досвід з драмою і подіями розповідається історії за допомогою персонажів. Подібно до міфу, фантастика відображає основні теми і архетипи людського існування. І в фантастиці, і в міфі надприродні істоти і ситуації представляються як спосіб символічно освітити важливі сторони реальності. Хоча досвід фантастики персоналізований, її тексти лежать в глобальному, космічному контексті і мають схожі сфери з

міфічними розповідями, оскільки також розглядають теми природи, реального і самого сенсу людського буття.

Подібно до міфу, фантастика з'єднує індивідуальне з космічним. Фантастика відображає багато якостей і силу архаїчного міфу, так само як і стандарти сучасного розвитку науки. Таким чином, можна виділити основні способи використання міфу в художньому тексті, характерні і для фантастичної літератури:

1. Відтворення глибинних міфо-синкретичних структур мислення (наприклад, деформації та зміщення просторово-часового континууму, порушення причинно-наслідкових зв'язків);
2. Перетворення міфу за законами поетики літературного твору, художня трансформація міфологічної картини світу, простору і часу (міфологічного хронотопу);
3. Використання автором архаїчного міфу як сюжетної основи свого твору, при цьому міфологічний персонаж виступає в ролі літературного героя;
4. Відтворення в художньому творі героя з міфологічним типом світосприймання, або ж орієнтація автора на структуру міфу;
5. Створення всередині твору вторинного авторського міфу, використовуючи в якості зразка структуру архаїчного міфу;
6. Створення оригінальної системи міфологем, так званих «авторських міфів», виникнення «романів-міфів», досліді власної літературної міфоподобної фантастики;
7. Використання автором міфологічного підтексту з метою розширення смислових можливостей оповіді (пошук архаїчних архетипових засад для сюжетних ситуацій і образів персонажів);
8. Використання архетипових, міфологічних образів і схем в художніх цілях в якості літературного прийому, створення численних стилізацій на архаїчні теми;

9. Ведення окремих міфологічних персонажів або мотивів в структуру реалістичного твору, або створення алюзійних відсилянь до універсальних образів і сюжетів;
10. Іронічна, підкреслено вільна гра з образами традиційної міфології, синтез елементів різних міфологічних систем.

У плані структури для фантастичної літератури, що піддалася загальному руху «реміфологізації», характерна наявність наступних елементів:

1. Особлива модель світу з опоетизованим сакральним минулим, повинна сприйматися в єдиному зв'язку з найдавнішими уявленнями про світобудову та появу всього живого;
2. Особливий просторово-часовий континуум (так званий «фантастичний хронотоп»);
3. наявність надприродних елементів, що взаємопроникають в різні пласти буття;
4. Особливий конфлікт, що містить в собі відсиляння до найдавнішого протистояння космосу і хаосу;
5. Глобальний, вселенський охоплення подій, одухотворене світобудову;
6. Особливий тип героя;
7. Циклічна композиція з повторенням переосмислених архетипових ситуацій;
8. наявність алюзій або прямих відсилянь до архаїчного міфу, копіювання або переосмислення міфологічних структур, образів, мотивів.

2.2. Рецепція творчості Ніла Геймана в сучасному літературознавстві

Ніл Гейман відомий англійський письменник, який прославився не тільки своїми романами та оповідями, а й здобув неабияку славу на телебаченні та серед спільноти авторів коміксів. Світову популярність автору принесла збірка графічних романів «Пісочна людина», але на батьківщині він став відомим випустивши кілька досить успішних казок. Хоча казка і займає не центральне місце в творчості автора, але його чисто англійські казки з яскраво вираженою дидактикою швидко розповсюдилися світом приносячи авторові славу - Ніл Гейман стає представником «світової літератури», що в свою чергу визначається широким розповсюдженням творів письменника за допомогою перекладу на мови світу і наростаючим інтересом до його творчості.

З розвитком популярної культури і глобалізації варто відзначити, що літературна творчість розширює свої кордони і з'являється необхідність говорити про літературу в контексті інших видів мистецтва. Так, наприклад, Ніл Гейман є не тільки відомим письменником в області фентезі і наукової фантастики, але і творець графічних романів, романіст, редактор, дитячий письменник, драматург, сценарист для радіо і телепередач. У його скарбничку творів можна віднести серію коміксів «Пісочна людина» (англ. *The Sandman*), який єдиний з коміксів отримав премію *World Fantasy Award*, яку в свою чергу, в області фантастики називають однією з найпрестижніших премій; романи «Зоряний пил» (*Stardust*, 1999), «Американські боги» (*American Gods*, 2001), «Кораліна» (*Coraline*, 2002) і «Історія з кладовищем» (*The Graveyard Book*, 2008). Ніл Гейман завоював безліч нагород в тому числі: Хьюго, Небьюла, премія Брема Стокера, а також медалі Ньюбері і Карнегі. Він є першим автором, який виграв медалі Ньюбері і Карнегі за одну і ту ж роботу (Історія з кладовищем, 2008). У

2013 році «Океан в кінці дороги» став «Книгою року» за версією Британської національної книжкової премії.

Роботи Геймана були безліч разів екранізовані, крім робіт, які він створив безпосередньо для великого екрану. Хоч цей автор і відомий багатьма своїми талантами, які були згадані вище, але в цій роботі ми розглянемо міф в одній з найвідоміших робіт автора «Американські боги». В даному випадку йдеться не про архаїчний міф, художність якого не свідомо і тому не є категорією літературознавства, а про міф, що впровадився в структуру літературного твору. Нам треба визначити шляхи проникнення міфу в літературу, щоб почти розбір роману цього автора, тож найбільш коректним в даному випадку є термін «реміфологізація» бо «міфореставрація», що був запропонований С.М. Телегіним і описує шляхи такого проникнення:

1. запозичення міологічних сюжетів та образів;
2. створення власної системи міфів;
3. реконструкція міфологічної свідомості[40].

Всі ці шляхи знайшли місце в творчості Ніл Геймана та класичній англійській літературній казці. Критики багато разів стверджували, що міф грає важливу роль в творах автора. Навіть цикл «Пісочна людина», який не відноситься до літературної творчості, привернув увагу дослідників несподіваним ступенем «реміфологізації», що дозволила автору не тільки побудувати власний світ, але і втілити в тексті основні принципи міфологічної свідомості: пошук героєм себе і, як наслідок, відновлення міфологічної свідомості, пошук ним своєї сутності, втіленої в імені, які проявилися в ранньому циклі і з часом набули більш чітку форму в збірці «Історія з кладовищем».

Не випадково герої більшості текстів Геймана не мають імен здобуваючи їх з часом в ході, так званої, ініціації, на якій побудовано розвиток сюжету: в романі «Небудь-де» («Neverwhere»), головний герой на час випробувань випадає з реального світу, раптово перестає існувати

в свідомості людей, що його знали і повертається до них зовсім іншою людиною. Подібна без іменність героїв і персоніфікація родових категорій, що відбивається в ряді текстів - доказ не виділення людини-носія міфологічної свідомості зі світу природи.

Отже, пошук суті, втіленої в імені - перший пов'язаний з мотивом міфу в творчості Геймана.

Пов'язаний з міфом і другий головний мотив творчості Геймана - мотив загибелі і відродження, який легко виділити не тільки в прозі, але і в ліричних творах автора. Його витoki - в обряді ініціації, який був невід'ємною частиною культури древніх народів і особливо явно зберігся в фольклорних казках. В ході випробувань змінюється статус героя, його місце в суспільстві і світорозуміння, що свідчить про вмирання старої особистості і народження нової.

Чітко проявляючись у творах, розрахованих на дитячу аудиторію (наприклад, в повісті «Кораліна»), цей мотив є відмінною рисою багатьох творів даного автора. При цьому обидва цих мотиви частково - результат «ре міфологізації» в творах Ніла Геймана. У більшості випадків він використовує не просто окремі риси міфологічної свідомості або посилює функцію ритуалу в своїх творах, але кладе міф в основу сюжету, вибудовуючи на ньому всю розповідь. Саме з цієї точки зору найбільш цікавий роман «Американські боги». Починаючи наше дослідження, можна виділити, що, по-перше, помітно, що автор використовує в своїй роботі постмодерністський принцип цитатності для ускладнення структури художнього твору, тобто він прямо й іноді відносно цитує такі міфологічні тексти, як «Старша Едда», «Молодша Едда», «Піснь пісень Соломона» та інші. Автор детально зображує традиційні представлення про богів, а по-друге, звертаючись до проблеми існування богів в сучасному світі, ставить питання про різноманітність світобачень і вірувань американського народу, ще

Гейман порівнює дві проблеми: проблеми місці людини в світі богів та місця богів в сучасному світі.

Висновки до 2 розділу

Розглядаючи розділ «сучасні підходи до проблеми міф і фантастична література у наукових джерелах» ми визначили, що фантастична література сходить корінням до міфу, містицизму та фольклору. Також фантастична література створюючи свої власні нові світи користується міфом, щоб зробити ці уявні світи більш близькими читачеві, використовуючи традиційні матеріали вписуючи в них свої індивідуальні мотиви, таким чином, можна виділити основні способи використання міфу в художньому тексті, характерні і для фантастичної літератури: Відтворення глибинних міфо-синкретичних структур мислення (наприклад, деформації та зміщення просторово-часового континууму, порушення причинно-наслідкових зв'язків);

Перетворення міфу за законами поетики літературного твору, художня трансформація міфологічної картини світу, простору і часу (міфологічного хронотопу);

Використання автором архаїчного міфу як сюжетної основи свого твору, при цьому міфологічний персонаж виступає в ролі літературного героя;

Відтворення в художньому творі героя з міфологічним типом світосприймання, або ж орієнтація автора на структуру міфу;

Створення всередині твору вторинного авторського міфу, використовуючи в якості зразка структуру архаїчного міфу;

Створення оригінальної системи міфологем, так званих «авторських міфів», виникнення «романів-міфів», досліди власної літературної міфоподобної фантастики;

Використання автором міфологічного підтексту з метою розширення смислових можливостей оповіді (пошук архаїчних архетипових засад для сюжетних ситуацій і образів персонажів);

Використання архетипових, міфологічних образів і схем в художніх цілях в якості літературного прийому, створення численних стилізацій на архаїчні теми;

Ведення окремих міфологічних персонажів або мотивів в структуру реалістичного твору, або створення алюзійних відсилань до універсальних образів і сюжетів;

Іронічна, підкреслено вільна гра з образами традиційної міфології, синтез елементів різних міфологічних систем.

Також було виявлено, що Ніл Гейман в своїй творчості часто користується міфічними мотивами та образами, більшість його персонажів носять в собі подвійний – міфічний сенс, висвітлюючи його та наповнюючи певною двозначністю. Починаючи наше дослідження, можна виділити, що, по-перше, помітно, що автор використовує в своїй роботі постмодерністський принцип цитатності для ускладнення структури художнього твору, тобто він прямо й іноді відносно цитує такі міфологічні тексти, як «Старша Едда», «Молодша Едда», «Піснь пісень Соломона» та інші. Автор детально зображує традиційні представлення про богів, а по-друге, звертаючись до проблеми існування богів в сучасному світі, ставить питання про різноманітність світобачень і вірувань американського народу, ще Гейман порівнює дві проблеми: проблеми місці людини в світі богів та місця богів в сучасному світі.

РОЗДІЛ 3.

СПЕЦИФІКА МІФОТВОРЧОСТІ В РОМАНІ НІЛА ГЕЙМАНА «АМЕРИКАНСЬКІ БОГИ»

3.1. Загальні відомості про роман Ніла Геймана «Американські боги»

Одним з найбільш знаменитих творів Ніла Геймана є роман «Американські боги», написаний в 2001 році і удостоєний премій Брема Стокера і Хьюго. Жанр цього твору складно визначити одним словом, Б. Невський пише:

«" Американські боги "- фентезі, хоррор, трилер, детектив, драма, повчальна притча, густо присмачена міфологією з вкрапленнями філософських роздумів про життя, смерті і багатьох інших проявах буття» [29].

Автор в епіграфі говорить цитатою Річарда Дорсона з його «Теорії американського фольклору»:

«...Американці ірландського походження пам'ятають фей, норвезького – пригадують ніссе, грецького – вриколакасів. Але згадують вони їх, тільки у стосунку того, що траплялося в Старому світі. Коли я одного разу запитав, чому таких демонів не видно в Америці ті, хто ділилися зі мною історіями, захихотіли і пояснили, що вони «боялися перетнути океан, це аж надто далеко», зваживши, що і Христос з апостолами так ніколи й не дісталися Америки»[11, с.12].

Тобто, автор з самого початку наводить читача на думку, що нас чекає не позитивна розповідь про міфічних істот на території Америки, а страждання тих, хто все ж дістався «вільної» землі про яку мріяли люди залишаючи позаду все звичне для них. Люди потрапивши на нову територію не полишили звички молитися божествам «старого» світу, от

ці божества прийшовши на виклик віри – залишилися на завжди в світі без вір'я.

Сюжет «Американських богів» починається як традиційний «роман дороги» - головний герой, на ім'я Тень (Shadow), тільки звільнився з в'язниці і поховав свою дружину, вступає на службу до пана Середи (як пізніше виявляється, це американський бог Один), який з початку не пояснює свої плани, але затягує героя в небезпечну подорож Америкою, заново відкриваючи очі герою на сакральні місця в самій не підходящій для божеств країні. В романі не одноразово повторюються слова романі, що «ця земля не приймає богів[11, с.631], «на старих богів геть не зважають. Нових піднесли, щоб одразу скинути, змести з дороги задля наступної цікавинки» [11,с. 631], а в фіналі роману скандинавський Один говорить:

«Мій народ поїхав звідси до Америки, давно. Вони поїхали туди, а тоді повернулися до Ісландії. Казали, що то добра земля для людей, але погана для богів. А без богів вони почувалися... покинутими»[11, с.683-684].

Основна лінія розповіді постійно переривається вставками з «міфологічної» історії Америки, які демонструють, яким чином різні божества виявилися так далеко від свого коріння, і завдяки цьому мозаїчному розповіді підкреслюється універсальність побутування богів на американському ґрунті. Виявляється, наприклад, що ще в далекому 813 році скандинави привезли в Америку своїх богів [11, с.90-94], адже згідно з концепцією Ніла Геймана богів живить людська віра.

За своєю суттю думка ця не нова, «згідно з наукою не святі створили людей, а як раз навпаки» [26], «Бог існує, живе, а потім помирає тільки разом зі своїм творцем.А творець цей - сама людина » [15]. Крім відсилання до психологічного пояснення існування богів, ми також бачимо явні паралелі з романом Т. Пратчетта «Дрібні боги», написаним в 1992 році і висловлюють аналогічну думку - боги існують

лише завдяки вірі в них, але для того, щоб людина вірила в бога, бог теж повинен вірити в людину. У романі Ніла Геймана ця ідея вперше озвучується у сні, який бачить Тінь:

«Боги помирають. І коли вони насправді відходять, то відходять без жалоби та тризни. Ідею вбити важче, ніж людину, - але зрештою можна вбити і її» [11, с. 81].

Важливо підкреслити, що сама концепція сну дуже важлива в усіх творах письменника – сни нерідко направляють героїв і доповнюють реальність, тому так важливі сни Тіні, у яких він бачить божество, втілене в образі Бізона і уособлює землю. На зміну старим міфологічним богам, як показує письменник, «...на американському дереві Віри вирости нові боги: боги кредитних карток і швидкісних трас, інтернету і телефонних мереж, і радіо, і лікарень, і телевізорів, боги пластику, електронної пошти і неону» [11, с.171]. Саме з цими новими богами, втіленими, наприклад, в образах Технохлопчика і Медіа, і збирається вести битву Середу-Один. Серед нового покоління богів найбільш показовим чином є так званий Технохлопчик, який роз'їжджає на розкішному лімузині і не цурається грубих і жорстоких заходів, спрямованих на знищення богів старих. Він дуже мало схожий на бога і навіть мова його нарочито осучаснена:

«... ми <...> перепрограмували реальність <...> мова - це вірус, релігія - операційна система, а молитви <...> спам <...> Натиснемо пару кнопок, і – оп! А поверх тебе вже перезаписано випадковий масив нулів та одиниць. «Контрол-зет» не спрацює» [11, с.75-76].

Отже, всю розповідь роману вибудовується на скандинавській ідеї Рагнарьока, однак Ніл Гейман населяє простір сучасної Америки не тільки представниками німецько-скандинавського пантеону, але і богами інших культурних традицій: лепрекон Суїні-Вар'ят, який подарував Тіні магічну золоту монету, відсилає нас до кельтської міфології [17], як і Морріган, богиня війни; Анубіс і Тод, що

продовжують в сучасній Америці похоронне ремесло, відповідають єгипетської міфологічної традиції[13], та й посмертний суд над душею Тіні, і зокрема зважування його серця, бере витоки з «Єгипетської книги мертвих» [12]. Індуїстська Калі, прославлена старозавітна Билкіс (Суламіф), якій присвячена «Пісня пісень Соломона», слов'янський Чорнобог, західноафриканській Компе Ананси і багато інших традиційні божества, віра в яких була привезена в Америку переселенцями, діють на сторінках роману Ніла Геймана.

В романі зображення життя міфічних створінь більш схоже на виживання в жорсткому безвірному світі, де людей хвилюють тільки гроші на власні тваринні бажання. Тобто, з цього можемо зробити висновок, що Ніл Гейман не тільки зачіпає проблему втрати старих вірувань, а й втрату людяності.

3.2. Авторська інтерпретація міфологеми «життя» і «смерть» у романі «Американські боги»

Одним з основних питань, що хвилювали людство протягом багатьох століть є питання таїнства смерті та післясмерття. Смерть, відмічає А.М. Пятигорський, являє собою « не тільки в виді конкретного факту або події, але також спільної і основної ідеї. Спільної - оскільки постулюється належність її до всього класу актуально або потенційно мислячих створінь <...>; основний – оскільки на ній ґрунтується інтерпретація і розуміння цілоготряди других ідей в <...> тексті» [33, с 254]. Темусмерті можна розглядати в вигляді комплексу вземозв'язку між самою ідеєю смерті і ряду інших ідей (часу, свідомості, пам'яті і т.д.).

Сюжети давніх космогонічних міфів, в яких оповідається про походження смерті, обумовленні онтологічною неаднорідністю їх основи світобачення. Це дозволяє говорити про наявність певної схеми,

в рамках якої розвивається сюжет. А.А. Польський в своїй роботі «Постскриптами смерті» вазує на наступні шляхи появи смерті в реальному світі: «смерть приходить в світ в самому процесі його створення, через приношення в жертву першостворіння і стає архетиповою формою для всіх наступних смертей; також вона виникає в результаті втрати сакрального Знання; з'являється як результат виявленої не ідеальності в самому початку світу на етапах зміщення від центру до периферії, від почтку до продовження, від вічного до тимчасового, в результаті – від сакрального до рельного, там, де Знання виявляє себе, і, потім губиться в небутті» [32, с. 20]. Але, в міфі, говорить Польський, «крім того меться на увазі й те, що завжди існує можливість отримати колись атрачене Знання. Таким чином, можна назвати основні позиції по відношенню до появи смерті, що знайшла своє відображення в генезисі людської свідомості: примирення зі смертю, бунт проти смерті і перемога над смертю» [32, с. 24].

«Смерть» і «безсмертя» – теми, які різними способами висвітлені у всіх міфологічних системах і знайшли своє відображення в мистецтві та літературі. Можна відмітити такі художні прийоми, як зіткнення в просторі твору двох світів, наявність в системі персонажів неоднозначно живих і неоднозначно мертвих, протиставлення нескінченності і, навпаки, скінченності індивідуального буття як основного стимулу до розвитку і досконалості. Фантастика «веде мову про закриті області і табуйовані зони, здаючи останні питання про те, що свідомо і не свідомо замовчувала культура: що хавається за іншою стороною реальності» [27, с. 37].

Тема смерті, безсмерття і забуття проходить лейтмотивом через всю творчість Ніла Геймна. Саме протиставлення життя та смерті виявляє як специфіку художнього простору, так і поетику його творів. Для нього характерна дуже декадентська тенденція до поетизації та роматизації Смерті, також і її персоніфікація.

Саме вічний рух Всесвіту, вічний цикл життя і смерті - вісь, навколо якої рухаються і люди, і боги. У романі ми постійно зіштовхуємося зі смертю - вона чигає на кожному кроці навіть богів. Ми стикаємося так само і з життям - вона, дивлячись не на що, продовжує вирувати і оновлюватися. Десь посередині життя і смерті постає і царство мертвих, місце, в яку вірили і продовжують вірити. Там вершиться суд над людиною, він постає абсолютно голим перед богами і самим собою. Герой роману проходить цей шлях суду і очищення, в результаті просить заспокоєння. Але герою міфу ніколи не уникнути своєї долі - смерть або життя, чудовиська або перешкоди - всі це неважливо, адже попереду така важлива і нікому більше не посильне завдання - зробити подвиг і повернутися до людей. Життя і смерть у романі переплетені дивним чином. Але як і в реальному житті, перед смертю всі рівні. Однак ми стикаємося і з воскресінням - повним, якому передуює повне переродження і тимчасовим - викликаним необхідністю. Роман являє нам Уробороса, змія вічності, у всій його простоті і істинності - народження, життя, смерть, переродження. І так до кінця віків. До падіння небес. Вічний і прекрасний кругообіг - сенс героїв, богів і людей.

В художньому просторі свого роману «Американські боги» Гейман дає читачеві цікаві питання для роздумів: наскільки ти живий? Справді ти помер чи насправді ти живеш? Ті, що загинули можуть повернутися в світ живих, а ті, хто повинен був жити, насправді просто балансує поміж світів. Боги можуть помирати, а люди хитрують і дурять смерть. Забуте не означає втрачене, а забуття не синонім смерті – це перний лейт мотив роману, і Гейман підтримує цю думку: влітаючи її в основні епізоди твору про те, як разом з переселенцями в Америку прибули і їх боги. Змінилися епохи, змінилися покоління, абоги злишилися, забуті, але не зниклі, ніби старі фотографії, що чекають підходящого моменту.

«Вони мене таким зробили. І вони мене забули» [11, с.374],- говорть Одіс, звертаючись до стрих богів в пошуках підтримки. Хоча боги в романі і безсмертні, вони можуть бути знищені – збуті. Вони не можуть страждати від хвороб і стійкі до фізичних пошкоджень – не всі з них мають фізичне тіло. Якщо бога вбити, він може воскреснути – з умови того, що він не повністю забутий. «"Збуття" асоціюється зі смертю, - підкреслює в своїй роботі М. Еліде, - і, навпаки, "пробудження", повернення пом'яті є необхідною вимогою безсмерття» [14, с. 118].

Роман Ніла Геймана рясніє символами, знаками та алюзіями. Червоною ниткою крізь твір тягнутися кілька ключових символів - монети(золота, оживившая Лору і срібна, стала світилом у царстві мертвих), карусель і будинок на скелі, як аналог центру світобудови, ясен - Ігдрасіль і багато іншого. Практично на кожній сторінці творк нас чекає представник якогось пантеону, символ, талісман, містична підказка. Всі ці деталі, в яких живе диявол, відіграють важливу роль не тільки в сюжеті і розповіді, але і слугують сполучними ланками у філософському підтексті роману. Центральне місце серед символів займає Земля. Вона сакральна, вона дає сили, народжує життя, є джерелом всього живого. Земля направляє нашого героя через сновидіння(які також відіграють величезну роль у романі, будучи етапами, що відзначають розвиток героя) до заповітної мети, дає підказки (Земля в романі зображена у вигляді бізоноподібним створенням, що ментально спілкувався з Тінню). Але Земля в романі абсолютно байдужа до богів. Вони - чужинці, іммігранти. Їх образи знівечені Америкою, де більше немає місця традицій, ритуалів, обрядів. Всі старі боги перебиваються з хліба на воду в тіні нових технологій, що пояснює їх бажання відвоювати хоч трохи людської уваги, бажання повернути собі колишню велич. Але Америка глуха і сліпа до них, і старі боги йдуть на крайні заходи - кров і смерть.

«...Ну і я кажу, що вся Америка така. Це неродюча земля для богів. Вони тут не приймаються...» [11, с.603].

У романі Ніла Геймана в перше говориться про те, що боги можуть померти озвучується у сні, який бачить Тінь: «Боги помирають. І коли вони насправді відходять, то відходять без жалоби та тризни. Ідею вбити важче, ніж людину, - але зрештою можна вбити і її» [11, с.81].

Однак Один, в свою чергу, заявляє щось таке, що суперечить цьому, він стверджує, що в справі богів не смерть важлива, важливо вміння воскреснути. Якщо сакральний суб'єкт не повністю забутий, то при наявності достатньої кількості енергії, він може існувати в безтілесному вигляді, або ж заново втілитися. Це підтверджується тим фактом, що вбитий молодими богами Один у вигляді примари розмовляє з Тінню на Оглядовій Горі. Забуття для міфічних суб'єктів в романі стає синонімом смерті.

«Затям, боги помирають, коли їх забули. І люди тк само. А земля залишається. З усіма своїми добрими і поганими місцинами. Земля нікуди не дівається» [11, с.604].

Є два цікавих метафоричних образи, що ілюструють це твердження. Один з них – бог, що не запам'ятовується. Гейман ніде не згадує його імені і образу. Кожна зустріч Тіні з ним схожа на часткову втрату пам'яті: герой не пам'ятає, що говорив цей бог і як він виглядав. Можливо, цей персонаж втілює те, що спотворення міфологічних архетипів викликане спотворенням їх значення і визначення. Образ бога, який не запам'ятовується показує нам, що, коли божество вирване зі свого міфологічного контексту, його ім'я і властивості не можуть бути відтворені і втрачаються поступово.

Друга метафора - це Зала Забутих Богів, куди у снах приходять Тінь. Вона відображає те, що абсолютно все може бути забуте, що життя швидкоплинне, і перед лицем смерті рівні всі, що справжня, остаточна смерть - це забуття, коли навіть імені твого ніхто не пам'ятає.

«Це ті боги, які відійшли також і з пам'яті, - ... - Загубилися навіть їхні імена. Народи, що їм поклонялися тепер так само забуті. Їхніх ідолів давно понівечили і спаплюжили. Їхні останні жерці померли, так і не передавши нікому своїх таємниць» [11, с.81]

У художній простір роману тема смерті входить разом із загибеллю Лори, і з нею ж пов'язана ідея відносності смерті, ідея про те, що з загибеллю фізичного тіла нічого не закінчується, а починається інша форма буття. Тінь приносить своїй померлій дружині прощальний дар - золоту монету зі скарбу лепрекона, що символізує сонце. Цей дар пробуджує Лору від смертного сну, і її дух виявляється прив'язаним до її мертвого тіл, вона повстає з мертвих і слід за чоловіком, рятуючи його в шляху. «Вбивати людей легше, коли ти сама мертва» [11, с.186], - каже Лора, виручивши героя в перший раз, пояснюючи, що після фізичної смерті все сприймається інакше, відчувається інакше, відчувається по-іншому. Подорож Тіні не була б успішною без допомоги Лори. Примітно, що померла і повстала дружина приймає на себе функцію дороговказною світла для героя, його надприродного помічника. «Лора стає чарівним і сильним джерелом для Тіні, будучи одночасно місяцем і сонцем, мертвою і живою» [57, р. 14]. Тінь проводить багато часу, розмірковуючи про свою роль в тому, що відбувається. Присутність Лори, так само як і сни про поховання та смерті, служать йому постійним нагадуванням про те, що він не живе повним життям.

Дійсно, в різних неймовірних ситуаціях Тінь не відчуває будь-якого емоційного відгуку, будучи фізично живим, духовно він абсолютно мертвий. Але в міру того, як трансцендентна сила Тіні зростає, тіло повсталої з мертвих Лори руйнується. Герой все менше потребує її допомоги. Тінь завершує свій шлях героя, зупинивши битву богів, духовно повернувся до життя, навчився жити. І в цей момент завершується роль Лори як його помічника і провідника. Вона вмирає по-справжньому. Якщо спочатку Лора просить чоловіка знайти спосіб

оживити її, то в кінці вона хоче справжньої смерті. Тінь звільняє її, знявши з її шиї золоту монетку. Остання допомога, яку Лора надає чоловікові, має символічний, навіть сакральний характер.

Перед початком битви богів треба кинути спис, що символізує спис Одина, кинутий перед початком першої міфічної війни між асами і ванами, з метою повторити священну подію і відновити священний час. Лора пронизує цим списом собі груди і присвячує цю сакральну дію не Одину, але Тіні. Присвятивши свою смерть Тіні, Лора, таким чином, зміщує парадигму в його бік. Символічним центром оновленого світу стає Один, який улаштував всю цю битву, і не молоді боги, а Тінь - медіатор між сакральним і профанним світами Перебуваючи в Кайро, Тінь проводить деякий час в будинку Ібіса і Шакала - американських інкарнацій єгипетських богів смерті і навіть допомагає їм в їх роботі. Тут, в Кайро, вмирає лепрекон Свіні, що раніше програв Тіні золоту монетку, яка воскресила Лору. Свіні приходить в Кайро слідами Тіні, в пошуках монетки, що представляє собою метафоричне запасне життя. Але у героя немає монетки, немає цього життя, дарованого сонцем, він віддав її Лорі в якості прощального подарунка.

Тінь не зміг сам скористатися силою монетки, хоча вона дуже знадобилася б йому під час девятидневного чування на стовбурі Іггдрасілля, йому нема чого повернути помираючому Лепрекону. Свіні також демонструє відносність фізичної смерті в сакральному просторі. Тінь, Ібіс і Шакал організують поминки за померлим лепреконом, причому сам Свіні незримо на них присутній, коментує те, що відбувається і п'є за власний упокій. У сакральному просторі і для нуминозного суб'єкта сама антиномія життя-смерті умовна і відносна. «Це пов'язано з особливим розумінням смерті в міфі, що означає не повне зникнення - небуття, а лише перехід з однієї форми життя в іншу - інобуття» [35]. Примітно, що обидві зупинки, що відповідають стану тимчасової смерті на шляху героя, в Кайро і в Приозер'ї, відбуваються

взимку, в замерзлому засніженому просторі. І це не випадково, оскільки в художній системі Геймана сніг є символом смерті і забуття. Згодом Тінь стикається зі своєю власною смертю на гілках Іггдрасіля. Для нього ця самопожертва стає його першим свідомим рішенням, і, фактично, кроком до свободи і життя.

Екзистенціальна незгода з подіями, що відбуваються, неприйняття цих подій (факту смерті Лори, зради друга, зустрічі з втіленнями богів) призводить героя до стану переживання абсурду повсякденного існування. У цьому стані єдиною умовою для Тіні стає повне заперечення відчуття субстанціальності «я», перетворення в «мляву тінь». Життя для героя нічого не означає навіть перед лицем смерті, тому він погоджується відбути бдіння по Одину. Смерть не лякає Тінь, духовно він вже давно мертвий. У потойбічному світі він зустрічає всіх же Тота, Анубіса, Баст і Зорю Опівнічну, які розповідають йому про мертвих, не зовсім мертвих і не зовсім живих. Ібіс (інкарнація Тота) в потойбічному світі говорить Тіні, що люди міркують про життя і смерть як про взаємовиключні категорії, а насправді - це дві сторони однієї монети:

«Вам краще було б зятимити, - роздратовано зауважив пан Ібіс, - що життя і смерть – це дві сторони однієї монети. Як орел і решка на вашому четвертаку.

- А якб в мене був четвертак із двома орлами?

- У вас немає...» [11, с.566].

Оскільки в художньому просторі роману велике значення надається темам смерті і воскресіння, то метафора четвертака з двома орлами може бути інтерпретована різними способами, зокрема, як ідея уникнути смерті і отримати можливість безсмертя. Досвід смерті для Тіні став посправжньому другим народженням. Він пройшов свою ініціацію і знайшов справжнє життя через справжню смерть. «Млява тінь» перетворилася в людину. У художній системі Геймана сутність героя

втілена в його імені, тому багато його персонажів з самого початку не мають імен, або втрачають їх. Втрата імені рівноцінна забуттю, а забуття синонімічне смерті. У духовному вимірі шлях міфологічного героя у Геймана є пошуком себе, свого втраченого імені і, «як наслідок відновлення міфологічної свідомості, пошук ним своєї сутності, втіленої в імені» [23, с. 79].

Справжнє ім'я Тіні не згадується в тексті роману, читачеві відоме лише його прізвище - Moon (Місяць). Так і не названим, це ім'я жертвують Зорі Опівнічний в потойбічному світі в якості плати за допомогу в здобутті спогадів про минуле. З одного боку, герой добровільно відмовляється від свого імені, крокуючи до забуття і справжньої смерті. З іншого, він знаходить пам'ять, а в просторі міфу пам'ять рівноцінна безсмерт. Якщо розглядати цей мотив смерті і відродження героя, як з позиції обрядів ініціації, так і з точки зору міфів про помираючих і воскреслих божеств, то можна припустити, що на стовбурі Ігдрасіля помер «старий» Тінь, а відродився зовсім новий, який зумів знайти себе і прийняв свою сутність.

Саме тому герой так легко відмовляється від свого колишнього імені, й приймає нове – Тінь, яке повністю відповідає його функції медіатора між світами. З цієї точки зору цікавий епізод, описаний у новелі «Король полонини» (The Monarch of the Glen), вперше опублікованій в 2004 році і є продовженням роману «Американські боги». В новелі розповідається про подорож Тіні в Європу, більш того, там згадується справжнє ім'я героя – Бальдр Мун (Balder Moon), але Тінь наполегливо відмовляється від нього. Скандинавський Бальдр – бог світла, літнього сонця, що видається занадто категоричним для героя Геймана. Він – місячна тінь, метафорична грань між життям і смертю, сакральним і профанним світами, богами і людьми. І в цьому прикордонному балансі і полягає та суть, яку він дізнався про себе, померши і відродившись.

Шаманська концепція смерті, воскресіння і духовного пошуку Тіні поєднується з міфічним сюжетом поновлення і вічного повернення, і, таким чином, старе і нове образно поєднано в романі, щоб викликати можливість більш глибокого розуміння і поновлення духовного досвіду. Герої Геймана спочатку повинні подолати те, що утримує їх: страхи, невпевненість, лють для того, щоб прийняти свою справжню ідентичність.

3.3. Міфопоетичний часо-простір у романі

Основний принцип будь-якої міфології полягає в тому, що якийсь, навіть абсолютний, кінець несе в собі неминучий початок. Час міфу означає, що всі події, які трапляються в житті індивіда, так чи інакше, відбуваються завжди і з усіма. «Міфічно будь-який час, - говорить О.Ф. Смазнова, - який не тотожний вимірюваній тривалості і яка не збігається з миттєвим буттям "тепер"» [37, с.127]. Міфічний (міфологічний) час (так само як і простір) є однією з фундаментальних змістотворних категорій, без яких неможлива світоглядна модель реальності, як дійсної, так і вигаданою.

«Міфологічне (або мітопоетичне) розуміння світу характеризується якісною неоднорідністю як часу, так і простору: подібно до того, як деякі частини простору сакральні, знаходяться під особливим покровительством богів <...>, так і мирське, буденне час перебивається моментами сакрального, святкового часу» [44, с.26].

Елементи міфологічного сприйняття часу проявляються в художньому тексті в тому випадку, наприклад, коли автором робиться акцент на символічному і універсальному значенні кожного явища і події в навколишній дійсності. А.Б. Галкін у своїй роботі «Літературознавство как міф» зазначає, що «опозиція священного і профанного становить єдину модель світу в свідомості письменника,

який ділить час і простір на справжнє (вічне) і не істинним (одномоментне, людське)» [6]. За допомогою цього міркування можна говорити про лінійний час як образ об'єктивної реальності в художньому тексті, а різні часові спотворення і метафоризацію відносити до прояву міфічного сприйняття часу.

У художньому тексті міфологічні темпоральні уявлення трансформуються, оскільки міф в сучасній культурній парадигмі не є безпосереднім відтворенням архаїчного міфу, але його переосмисленням і способом організації твору, тобто міфом літературним. У романі Ніла Геймана «Американські боги» одним із маркерів прояви в тексті міфологічного сприйняття світу є специфіка часу і простору. Роман не несе в собі наукофантастичного прогнозування майбутнього, він оповідає про сучасність, в якій, поряд з емпіричною реальністю, уживається міфічна. Стосовно «Американських богів» слід говорити не про фантастику, але про фантастичне, яке характеризується, наприклад, раптовим вторгненням чудесного в буденне простір, в межі звичної норми. При цьому фантастичне у Геймана не є заміною реального світу, скоріше, воно проникає в реальність, що не скасовуючи її, але доповнюючи, розширюючи і поглиблюючи.

Якщо прийняти як факт те, що логіка роману підпорядкована логіці міфу, то, згідно з концепцією С.М. Телегіна, творчий метод Геймана можна визначити як міфологічний реалізм [40]. За словами самого Геймана, література показує нам світ, який ми знаємо, але в іншому вимірі. Саме з цієї точки зору «Американські боги» досліджують відносини між фізичним світом і світом, створеним уявою людини. Унікальний стиль Геймана, манера, в якій він з'єднує і синтезує науку, міф, фантастику і магію, демонструє, що художній простір його творів створюється за рахунок введення в текст міфологічних і фантастичних елементів в якості способу оповіді. Гейман представляє читачеві постмодерністську, метаміфологічну комбінацію з різних міфологій,

де технологія є невід'ємним елементом синтезу між древнім і сучасним. Міфологічні персонажі і паралелі, такі елементи сакрального характеру, як магія, ритуал, жертвопринесення, воскресіння і вічне повернення вбудовані в текст роману, є частиною його структури, пропонуючи сучасному читачеві здійснити образне подорож душі, через смерть і воскресіння пізнати універсальні істини про людську природу. Художній світ «Американських богів» уподібнюється міфу за допомогою організації хронотопу і системи міфологем.

Вся структура роману ґрунтується на дихотомії сакрального і профанного в усіх їх проявах. Хоча у творі відсутній оповідач, всі події постають через сприйняття їх головним героєм - Тінню. Час в романі (як сакральне, так і профанне) наповнене відчуттям суб'єктивності і часто залежить від емоційного стану безпосереднього спостерігача і учасника. Тінь, як з'ясовується в подальшому, син бога (Одіна) і смертної жінки. Одним із наслідків його походження є здатність відчувати сакральне час і відвідувати сакральний простір, адже для істоти непідготовленого або необізнаного контакти з міфічною реальністю зазвичай небезпечні. Різниця двох часових пластів, саме їхнє існування проявляється за допомогою сприйняття їх Тінню:

«На мить Тіні запаморочилось в голові і задвоїлося в очах. Він бачив чоловіка, в чиєму волоссі пробивалась сивина і який стискав його плече, але бачив він інше: так багато зим, сотні і сотні, і сірий чоловік у крилатому капелюсі ходить від хати до хати, від поселення до поселення, він спирається на свою патерцю, зазирає до вікон, дивиться на блиски вогнищ, дивиться на радощі і мерехтливе життя, яких ніколи не торкнеться, ніколи не відчує...» [11, с.293].

Вперше Тінь стикається з міфологічною реальністю уві сні, і це не випадково, адже і час, і простір сну в світовій культурі наділені магичними, практично сакральними характеристиками. У романі дві

реальності - міфічна і емпірична - співіснують на одному синхронічному рівні.

А Я. Гуревич зазначав, що для носія міфологічного мислення минуле, сьогодення і майбутнє розташовані в одній площині, в певному сенсі одночасні. Наскільки сучасне свідомість характеризується відчуттям швидкоплинності і неозворотності часу, настільки позачасне архаїчне мислення. «Час тече в повсякденному житті, але цей час здається видимим світу, справжній же час - вічність вищої реальності, несхильною зміни» [10, с. 12]. Тому старі боги в романі Геймана незмінні. Вони застигли в своїй нерухомості на узбіччі цього історичного тракту. Якщо емпіричне час людського існування підпорядковане зміни і руху з минулого в майбутнє, з епохи в епоху, то старі боги, одного разу прийшли до Нового Світу в серцях і умах переселенців, нерухомі і незмінні в своїй застиглому сакральному сьогоденні. В їх міфологічній реальності існує тільки сьогодення, проте надзвичайно насичене: в ньому повторюється минуле, в майбутньому - справжнє. Сакральне час в романі співіснує поруч з профанним і, стикаючись з ним, воно, тим не менш, не міститься в безперервному потоці часу, а є непорушним над ним височіє.

І, хоча воно є оборотним, по суті, являє собою щось застигле, вічне сьогодення, в якому збігаються минуле і майбутнє. При цьому міфологічний час може бути рівновеликим добі, року або вічності:

«Тієї миті здавалося, що час – гнучкий конструкт, ілюзія, що він собі її уявляв, поки вів машину» [11, с.500].

Сакральний час не є тим середовищем, в якому відбуваються події, а сам час і його зміст, при цьому, не утворюють безперервного єдності. З цієї ж причини міфічні об'єкти не знаходяться в певній точці часу цього середовища, а показують самі по собі лише певну послідовність подій. Сакральне час в романі застиг в тяжкій нерухомості - позачасі. «Дуже довга зима», – так характеризує цей стан Чернобог. Барвистий

образ, здатний стати метафоричним описом священного часу, з'являється в розповіді Хінцельманна про довгих холодних зимах, що зводили людей з розуму. Час старих богів подібний до такої зими - застиглий, темний, нескінченний. Нерухомість цієї нескінченності зводить з розуму навіть сакральні сутності (застрелився Тор, самогубець Суїні, божевільний Гор). З іншого боку, кобольд Хінцельманн в своєму страху змін готовий приносити дітей собі в щорічну жертву, щоб утримувати в якомусь «куполі» статичності і вічної ідилії містечко Приозер'я, де ніякі зміни не можуть відбутися без його дозволу. Емпіричний час в цьому випадку, стикаючись з міфічним, відчуває на собі його вплив: опиняючись в сфері впливу нуминозної істоти, люди застигають в лихоліття вічного сьогодення, яке воно транслює.

Міфологічний час в романі починає витісняти об'єктивне історичне час, оскільки дії, події і нуминозного персонажі виступають як втілення вічних прототипів і, практично, парадигм. При зустрічі богів в Будинку-на-Скелі час стискається, і кілька годин, проведені в сакральному просторі, вміщаються в 30 хвилин профанного часу. Тікаючи від погоні через «закулісся», Тінь і Один йдуть, від сили, пару годин, а в об'єктивній реальності проходить майже місяць. Тінь проводить на стовбурі Світового Древа тільки дев'ять днів, але за цей час тіло Одіна встигає стати кістковою трухою, а одяг Тіні занепадає.

Спровокувавши загибель Хінцельманна, кобольди, який зберігав Приозер'я, Тінь надає руху застиглий час озерного містечка, де ніколи нічого не відбувалося. Боги в романі амбівалентні. З одного боку, вони постають в образі людей, живуть людським життям, можуть вмирати; з іншого - у них немає ні минулого, ні майбутнього, тільки справжнє, вічно триває «зараз». Так, боги пристосувалися до життя в профанному вимірі, вони непогано наслідують і імітують «людиноподібних», вони можуть навіть бути обшарпані, постаріти або зробити вигляд. Але в суті своїй вони незмінні.

Я Є. Голосовкер зазначає, що для богів час може зупинитися в будь-який момент. Хоча інші події продовжують відбуватися, та й самі боги діють, і їх функції простягаються в часі, - існують вони в якомусь позачасовому вимірі. Таким чином, «при скасуванні часу для бога і при тимчасовості самого світу бог міфології діє не відчужено від світу, не як якийсь безтілесний дух, а як тіло <...> довільно грає часом, порушуючи природний хід речей» [8, с. 116]. Боги в романі Геймана влаштовуються на роботу відповідно до своїх функцій і здібностями (Анубіс працює Бальзамувальник, Чорнобог - забійником худоби), якими їх одного разу наділила людська віра. Вони можуть навіть померти, але смерть для них не більше ніж умовність, зворотний бік життя (померлий лепреккон Свіні, наприклад, випиває на власних поминках і сперечається з містером Ібісом про сенс життя), адже у справі богів не смерть важлива, - важливе уміння воскреснути.

Основний конфлікт роману полягає в спробі Одіна і Локі здійснити розроблений ними план останньої битви старих богів з новими, глобальний Рагнарьок, здатний повернути їм колишню міць. Ця метафізична і фізична битва богів, в яку особистими мотивами Одіна виявляється втягнутим і Тінь як мимовільного героя, по суті, є кульмінацією роману і квінтесенцією філософських поглядів автора на причини і природу сакрального. Як нуминозна істота, Один живиться енергією битви, Локі - хаосом. Масова загибель богів, подібно жертву безглуздих, вивільнила б колосальну енергію, здатну змінити поточний стан справ.

У розвинених міфологічних системах, що зображують всесвіт як арену безперервної боротьби хаосу і космосу, поряд з образом початкового часу виникає уявлення про кінцевих часи, неминучої загибелі світу, що підлягає або яке підлягає циклічним оновленням. Символіка останньої битви в такій концепції очевидна: загибель старого часу (світу, циклу) і народження нового. Гейман не випадково

спирається в романі на германо-скандинавську міфологічну систему, оскільки вона - єдина (з класичних міфологічних систем) укладає в собі пафос трагедійності. Зазвичай космогонічний цикл визначається як нескінченне повторення, нескінченність самого світу.

Кожне велике коло включає в себе менші цикли існування і зникнення – занурення в сон і пробудження, що змінюють один одного протягом життя. Час та історія починають членитися на замкнуті цикли. Іншими словами, концепція нескінченного циклічного часу поступово переростає в концепцію обмеженого циклічного часу. Тобто для перетворення у справжню історію, уявлення про час повинно було спочатку замінити один, вічно повторюване коло серією циклів, епох, наступних один за одним і часто відокремлюваних світовими катастрофами, періодичним поверненням хаосу. Концепція часу як нескінченних циклів відображено в романі не тільки в образі останньої битви богів, але більше у снах Тіні, де він бачить себе, що вилазить на гору з черепів, а голос персоніфікації Землі говорить йому, що всі ці черепи належать йому. Тобто його минулим втіленням у попередніх тимчасових циклах: «Він почув голос, голос бізоночоловіка. І той кликв його крізь вітер, і розповідав про тих, чії були черепи» [11, с.362].

Застигла вічність старих богів гнала їх до участі в битві, оскільки вони хотіли змін. Їм, в принципі, був неважливий фінал, результат Рагнаради, – їм було важливо рух, відчуття руху життя і часу. Як вже згадувалося вище, емпіричне час – це час змін. А так звані нові боги, по суті, персоніфікації широко поширених реалій і плодів сучасності (телебачення, інтернет, автомобілі), є метафорою змін самі по собі. Хоча, на відміну від архаїчних богів, ці «молоді» персоніфікації породжені змінами, їх найбільший страх полягає в тому, щоб втратити зайняті позиції, стати старомодними. Страх і, разом з тим, жага змін та різноманітності у нуминозних персонажів роману виявляється настільки

неконтрольованим, що в підсумку приводить їх до безцільної війни один з одним.

«Повна відсутність змін практично означає кінець світу, оскільки ріст, розвиток і рух складаються із змін[54, с.66-67], тому Тінь, якого сам Один називав «можливістю», втручається у хід битви і зупиняє її. Незважаючи на те, що для звичайної людини практично неможливий контакт зі священним часом, «смертні часто входять у вічність під час своїх мандрів у потойбічному світі» [11, с. 50]. Тінь, будучи сином бога і смертної жінки, здатний стикатися зі сферою сакрального. Виступаючи в ролі медіатора між двома світами, він пройшов довгий шлях і в горизонтальному і вертикальному просторі в пошуках себе і свого «плем'я». Він знайшов єднання, знайшов своє «плем'я». Спустившись в загробний світ, він, нарешті, зміг відчути себе живим, і знання цього відчуття приніс на Сторожову Гору в мить останньої битви. Тінь здійснив один з найяскравіших подвигів міфологічних героїв: привів у рух застигле сакральне час, завершив старий цикл, оновивши його.

Як дуже метафоричний говорить про це Чорнобог: «через тебе все змінюється. Настала весна. Справжня весна. <...> Зима була довгою, хлопче. Дуже довга зима. Але тепер вона закінчується» [11, с.679]. Кінець міфологічного часу, як вже говорилося вище, є його початок, а загибель світу в останній битві передбачає його відродження, неминуче вічне повторення початкового сакрального зразка.

Один і Локі, складаючи свій план, припускали змінити сформовану ситуацію, «зрушити» з мертвої точки статичне сакральне час, хай тільки для особистої користі. По суті, Тінь здійснив саме це: привів священний час в рух від вічного сьогодення до оновлюється циклічності, до вічного повернення. Адже в кінці кожного циклу світового розвитку час перетворюється в простір.

Сам Гейман говорить, що його роман бачиться йому кривим дзеркалом реальності, книгою «про прикордону Америку, між тим, що

вгорі і навколо. Це про дивну міфологічної глибини. Про те, що може поранити. Або вбити. Або звести з розуму» [56]. Священний простір в романі, також як і час, постає через призму сприйняття його головним героєм - Тінню. Воно завжди пов'язане з героєм, фрагментарно і подієво. «Простір залежить від героя (а герой, в свою чергу, залежить від створюваного ним простору - вони взаємозалежні), простір виступає як слід героя і слід цей не має розривів, він безперервний» [20, с. 35].

Вперше Тінь занурюється в сакральний простір уві сні в літаку, коли летить на похорон дружини. Уві сні він бачить персоніфікацію Землі в образі людини з головою бика, який попереджає його про бурю, що насувається. Прокинувшись, герой виявляє сидить поруч незнайомця - Одіна. Уже тоді, в момент їх першої зустрічі, фігура бога здається Тіні нереальною: салон літака він бачить ясно і чітко, а одноокий старий начебто «рябить»: «На мить Тінь засумнівався в реальності свого співрозмовника. Йому здалося, ніби літак раптом став більш справжнім – а чоловік у сусідньому кріслі навпаки, примарним» [11, с.39].

Простір роману має підкреслено парадоксальний, «клаптевий» характер. А. Я. Голосовкер зазначає, що «у логікою чудесного є свої особливі категорії – категорії світу поза часу (але в часі), поза простору (але в просторі), поза природної причинності (всередині ланцюга причинності)» [8, с. 116]. Вона «як би грає довільно категоріями: часом, простором, кількістю, якістю, причинністю. Граючи простором і часом, дивовижне по своєму свавіллю стискає, розтягує або зовсім їх знімає, не виходячи при цьому з предметної речовності світу. Простір залишається Евклідовим, події протікають у часі, але сам чудесний акт або предмет їх не потребує» [8, с. 116]. У романі Гейман підкреслює швидкоплинність історичного часу при відносній постійності профанного простору. Вони здаються невзаимосвязаними, окремими одне від одного. Сакральний простір, навпаки, тісно і нерухомо пов'язано зі священним часом. Вони

неможливі один без одного. Можна сказати, що сакральний час рівноцінний особливому простору – матеріалізованому *sacrum*, більш того, воно статичне. Для міфічної свідомості повноцінне опис простору передбачає визначення «тут-тепер», оскільки простір і час утворюють безперервний єдність..

«Американські боги» – це історія, в якій елементи зовні вторгаються в нашу повсякденну реальність, тобто щось незрозуміле термінами раціональної логіки, присутній у нашому емпіричному просторі. Чарівний простір, говорить Ю. М. Лотман, «прикидається звичайним, але ці два світи просторово несумісні. Чарівний світ може бути вкраплен в побутовій, становлячи в ньому острівці. У чарівному світі весь час щось відбувається, побутовий простір виключає рух. При цьому існує особливий мистецький простір, зовсім не сводимое до простого відтворення тих або інших локальних характеристик реального ландшафту» [24, с. 415].

Сакральний простір може «накладатися» на профанне, спотворюючи його розміри, додаючи або прибираючи предмети. Так, наприклад, лімузин Технохлопчика, будучи звичайних розмірів зовні, досить великий всередині; кімната в будинку Чорнобога при зустрічі Тіні з Зорею Опівнічної розширюється, за вікном з'являється неіснуюча сходи і дах з лавкою:

«Як тільки він виглянув на вулицю, до нього дішло, що ж саме непокоїло його минулої ночі. Ніякої пожежної драбини там не було – ані балкона, ані вкритих іржею металевих сходів» [11, с.120].

Згодом Тінь починає відчувати «нереальність» реального простору: хмари застигають, а місяць починає помітно рухатися, політ птаха виглядає як серія стоп-кадрів. Сакральний простір має тенденцію проявлятися в профанному і зникати потім. Гейман створює магічну реальність, яка здатна існувати поруч з усталеною концепцією мирського простору. Відхилення від основного сюжету роману, що

називаються «Прибуття в Америку», оповідають якраз про це в буквальному сенсі: про те, як в різні часи люди прибували в Америку і привозили з собою своїх богів, втілювалися в цьому новому просторі. Трансцендентний жах перетину кордонів в романі, з одного боку, як би згладжується тим, що поселенці привозять з собою своїх богів. Але в той же час, міфічна сутність, якої є сама Америка (як сакральний об'єкт), фактично нівелює минуле, формуючи з нього щось, ледь якого всі люди знають. «Ця країна - єдина в світі, - сказав раптом в повній тиші Середа, - яка ніяк не може второпати, що таке вона собою являє. <...> Всі інші віддають собі звіт в тому, хто вони і що вони. Кому, питається, прийде в голову відправлятися на пошуки серця Норвегії?» [11, с.589].

Висновки до 3 розділу

В данному розділі було розглянуто роман Ніла Геймана зі сторони вживання автором міфічних ознак і мотивів. Нами було виділено два основних мотиви - життя та смерть, а також було визначено дві головні міфічні ознаки, які автор активно використовує у своєму творі – час і простір.

Так як вся розповідь роману будується на скандинавській ідеї Рагнарьока, тобто неминучої загибелі всієї божеств з якої починається нове коло життя Америки за задумом Геймана. Але Ніл Гейман населяє простір сучасної Америки не тільки представниками німецько-скандинавського пантеону, а і богами інших культурних традицій віра в яких була привезена в Америку переселенцями, діють на сторінках роману Ніла Геймана. Тож розмаїття міфологій використаних в романі, допомагає нам забачити не тільки те, що Америка – мультикультурна країна, а те, що щось на даний момент не популярне, чи відоме все одно існує у Вічному русі. Саме вічний рух Всесвіту, вічний цикл життя і смерті - вісь, навколо якої рухаються і люди, і боги. У романі ми

постійно зіштовхуємося зі смертю - вона чигає на кожному кроці навіть богів. Ми стикаємося так само і з життям - вона, дивлячись не на що, продовжує вирувати і оновлюватися. Десь посередині життя і смерті постає і царство мертвих, місце, в яку вірили і продовжують вірити. Там вершиться суд над людиною, він постає абсолютно голим перед богами і самим собою. Герой роману проходить цей шлях суду і очищення, в результаті просить заспокоєння. Але герою міфу ніколи не уникнути своєї долі - смерть або життя, чудовиська або перешкоди - всі це неважливо, адже попереду така важлива і нікому більше не посильне завдання - зробити подвиг і повернутися до людей. Життя і смерть у романі переплетені дивним чином. Але як і в реальному житті, перед смертю всі рівні. У романі тема смерті входить разом із загибеллю Лори, і з нею ж пов'язана ідея відносності смерті, ідея про те, що з загибеллю фізичного тіла нічого не закінчується, а починається інша форма буття. Також ця ідея продовжується в епізоді зі смертю Свіні Вар'ята, тобто після смерті існування продовжується.

Елементи міфологічного сприйняття часу проявляються в художньому тексті в тому випадку, наприклад, коли автором робиться акцент на символічному і універсальному значенні кожного явища і події в навколишній дійсності. Вперше Тінь стикається з міфологічної реальністю уві сні, і це не випадково, адже і час, і простір сну в світовій культурі наділені магічними, практично сакральними характеристиками. У романі дві реальності - міфічна і емпірична - співіснують на одному синхронічному рівні. Боги в романі амбівалентні. З одного боку, вони постають в образі людей, живуть людським життям, можуть вмирати; з іншого - у них немає ні минулого, ні майбутнього, тільки справжнє, вічно триває «зараз».

ВИСНОВКИ

В результаті проведеного дослідження ми дійшли наступних висновків:

Ми вивчили теоретичні питання взаємодії міфу та літератури і виявили, що міф і література взаємопов'язані протягом своєї історії. Також було виявлено, що велика кількість вітчизняних та зарубіжних літературознавців створили ряд наукових робіт, які розглядають різні види проникнення міфу в літературу та запозичення авторами архетипічних образів для надання персонажам чи своїй праці певного глибокого значення. Також нами було визначено, що протягом ХХ-ХІХ століть в літературу вриваються такі динамічні процеси, як «реміфологізація» та «де міфологізація». Процес «ре міфологізації» характерний своїм видозміненням міфу під впливом певної епохи та індивідуальності автора. Взагалі цей процес виник не сам по собі, а під впливом нових течій, що виникають на початку ХХст, Класичний міф трансформується, втрачаючи свою сакральність, у літературний міфологізм ХХ століття, зберігаючи при цьому спільні риси.

Ми визначили, що дослідили рецепцію прози Ніла Геймана у сучасному літературознавстві та виявили, що пошук суті, втіленої в імені - перший пов'язаний з мотивом міфу в творчості Геймана. Пов'язаний з міфом і другий головний мотив творчості Геймана - мотив загибелі і відродження, який легко виділити не тільки в прозі, але і в ліричних творах автора. Його витoki - в обряді ініціації, який був невід'ємною частиною культури древніх народів і особливо явно зберігся в фольклорних казках. В ході випробувань змінюється статус героя, його місце в суспільстві і світорозуміння, що свідчить про вмирання старої особистості і народження нової. Чітко проявляючись у творах, розрахованих на дитячу аудиторію (наприклад, в повісті «Кораліна»), цей мотив є відмінною рисою багатьох творів даного

автора. При цьому обидва цих мотиви частково - результат «реміфологізації» в творах Ніла Геймана. У більшості випадків він використовує не просто окремі риси міфологічної свідомості або посилює функцію ритуалу в своїх творах, але кладе міф в основу сюжету, вибудовуючи на ньому всю розповідь. Саме з цієї точки зору найбільш цікавий роман «Американські боги». Починаючи наше дослідження, можна виділити, що, по-перше, помітно, що автор використовує в своїй роботі постмодерністський принцип цитатності для ускладнення структури художнього твору, тобто він прямо й іноді відносно цитує такі міфологічні тексти, як «Старша Едда», «Молодша Едда», «Піснь пісень Соломона» та інші. Автор детально зображує традиційні представлення про богів, а по-друге, звертаючись до проблеми існування богів в сучасному світі, ставить питання про різноманітність світобачень і вірувань американського народу, ще Гейман порівнює дві проблеми: проблеми місці людини в світі богів та місця богів в сучасному світі. Тобто, рецепція міфу в творчості Геймана є досить важливою частиною стилю автора і письменник намагається це показати різними способами використання міфічних мотивів і образів.

Проаналізувавши вплив міфологій на сюжетно-композиційному рівні твору в романі Н. Геймана «Американські боги» нами було виявлено, що міфологія має серйозний вплив на цей твір. А ідея Рагнарьока взагалі по етапно зображує композицію, тобто: збір божеств, підготовка до битви і загибель.

В романі було виявлено міфологічні мотиви та ми простежили їх модифікації в творі Н. Геймана. Основними міфологічними мотивами використаними автором в творі є смерть і життя. Сам автор різними способами зображує проблему міфологічної смерті, яка в більшості своїй несе новий початок. Також ми виявили, що автором розглядається проблема не повної смерті – фейкової, яка час від часу з'являється в

романі і автор висвітлює нам кілька варіантів такої смерті (неможливість упокоєння та просте невідкорювання їй).

Також проаналізувавши часо-просторову організацію роману Н. Геймана «Американські боги» в її співставленні з міфологічною картиною світу. Було виділено елементи міфологічного сприйняття часу проявляються в художньому тексті в тому випадку, наприклад, коли автором робиться акцент на символічному і універсальному значенні кожного явища і події в навколишній дійсності. Вперше Тінь стикається з міфологічної реальністю уві сні, і це не випадково, адже і час, і простір сну в світовій культурі наділені магічними, практично сакральними характеристиками. У романі дві реальності - міфічна і емпірична - співіснують на одному синхронічному рівні. Боги в романі амбівалентні. З одного боку, вони постають в образі людей, живуть людським життям, можуть вмирати; з іншого - у них немає ні минулого, ні майбутнього, тільки справжнє, вічно триває «зараз».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. Берков П.Н. Вклад восточных славян в разработку так называемых «мировых образов» / П. Н. Берков. — Л.: Художественная литература, 1981. — 245 с.
3. Бондаренко Г.В. Мифы и общество Древней Ирландии/ Г.В. Бондаренко. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – С. 50.
4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский; [вступ. ст. И. К. Горского, коммент. В. В. Мочаловой]. – М.: Высшая школа, 1989.– 408 с.
5. Волков А.Р. Теорія традиційних сюжетів та образів / А.Р. Волков // Літературознавча компаративістика: навч. посіб.; [наук.ред. Р.Т. Гром'як, упоряд. Р.Т. Гром'як, І.В. Папуша]. – Т.: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002.– 360 с.
6. Галкин А.Б. Литературоведение как миф [Электронный ресурс]/ А.Галкин.–2001г.–Режимдоступа:http://lib.ru/g/galkin_a_b/literamif.sht
7. Гольберг М.Я. Інтерпретаційний потенціал як герменевтична проблема/ М.Я. Гольберг // Studia Hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом. – Дрогобич: Коло, 2003. – Acta Philologica. Vol. 1. – 260 с.
8. Голосовкер Я.Э. Избранное. Логика мифа/ Я. Э. Голосовкер – М., СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2010. – 345 с.
9. Гопман В.Л. Фэнтези: Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Под ред. А.Н. Николюкина]. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. –1162 с.

10. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич – М.: Наука, 1965. – 265с.
11. Гейман Н. Америкнські боги: Роман / Ніл Гейман; Пер.англ. Г. Герасим, О. Петіка – К. : Видавнича група КМ-БУКС, 2018. – 696с.
12. Египетская книга мертвых. – М.: Фолио, 2013. – 288 с
13. Египетская мифология. Энциклопедия. – М.: Эксмо, 2005. – 592 с.
14. Елиаде М. Аспекты мифа/ М.Елиаде. – М.: Академический проект, 2010. – 220 с.
15. Захаров А . Возникновение бога. Как это было или как могло бы быть иначе [Электронный ресурс]/ А. Захаров. Режим доступа: http://www.atheism.ru/library/Zakharov_6.phtml
16. Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика?/ Ю. И. Кагалицкий. – М.: Художественная литература, 1974. – 158 с.
17. Кельтская мифология: Энциклопедия. – М.: Эксмо, 2002. – 640 с.
18. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа / Е.Н. Ковтун. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 364 с.
19. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX в./ Е.Н. Ковтун. Учебное пособие – М.: Высшая школа, 2008. – 400 с.
20. Козолупенко Д.П. Миф на гранях культуры/ Д.П. Козуленко. – М.: Канон+. 2005. – 212 с.
21. Лем С. Философия случая./ С. Лем. – М.: АСТ, 2007. – 768 с.
22. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература: статьи / Д.С. Лихачев. – Л.: Советский писатель, 1984. – 271 с.
23. Лозовик Е.В. Современная английская литературная сказка в творчестве Нила Геймана: дисс... канд. филол. Наук. /Е.В. Лозовик. – М., 2015. – 189 с.
24. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя /Лотман Ю.М.// Избранные статьи в 3-х тт. – Таллин: Александра, 1992. - Т.1. – 820 с.

- 25.Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура /Ю. Лотман.// Избранные статьи в 3-х тт. – Таллин: Александра, 1992. - Т.1. – 310 с.
- 26.Минаков Г. М . О возникновении феномена духовности с точки зрения единой науки [Электронный ресурс]/ Г.Минаков. Режим доступа: <http://www.chestisvet.ru/?id=71#r1>
- 27.Михайлов А.Н. Фантастическое как иное культуры // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема). Сборник материалов Международной научной конференции. – Самара: Изд. Дом «Раритет», 2009. – 196 с.
- 28.Муравьев В.С. Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Под ред. А.Н. Николюкина]/ В. Муравьев. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001.– 1120 с.
- 29.Невский Б . Фантасты: современники. Нил Гейман // Мир фантастики и фэнтези. 2007. № 50 [Электронный ресурс]/ Б. Невский. Режим доступа: <http://www.mirf.ru/Articles/art2257.htm>
30. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов / А. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2003. – 78с.
31. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
32. Польский А.А. Постскриптумы смерти: от мифологии к мифологеме/ А.А. Польский. – Ставрополь: СКСИ, 2008. – 96 с.
33. Пятигорский А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа/ А. М. Пятигорский – М.: «Языки русской культуры», 1996. – 354 с.
34. Ройфе А. Фантастика в театре новейшего времени // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема). Сборник материалов Международной научной конференции. – Самара: Изд. Дом «Раритет», 2009. – 196 с.

35. Садовская И.Г. Феномен Хаоса и особенности европейской ментальности: монография/ И.Г. Садовская – Ростов-на-Дону: Издво ЮФУ, 2014. – 174 с.
36. Саморукова И. Конструирование фантастического в литературе // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема). Сборник материалов Международной научной конференции. – Самара: Изд. Дом «Раритет», 2009. – 196 с.
37. Смазнова О.Ф. Время и этос мифа. Диалектика мифотворчества в русской культуре XIX-XX веков/ О.Ф. Смазнова - Великий Новгород: АНО «ИНО-Центр», 2007. – 168 с.
38. Сучков Б. Роман-миф // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1./ Б. Сучков – М.: Правда, 1987. – 30 с.
39. Тamarченко Е.Д. Уроки фантастики // В мире фантастики: Сб. литературно-критических статей и очерков о фантастике /Сост. А. Кузнецов. - М.: Молодая гвардия, 1989. – 240 с.
40. Телегин С.М. Миф и фантастика в творчестве Ю.В. Мамлеева [Электронный ресурс] // Фантастика и современное мифотворчество: Материалы Всероссийской научной конференции. – Владивосток, 2010. – Режим доступа: philol-khb.narod.ru/olderfiles/1/Telegin_S.M.doc
41. Телегин С.М. Словарь мифологических терминов. – М.: Изд-во УРАО, 2004. – С. 21).
42. Годоров Ц. Введение в фантастическую литературу – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – С. 97.
43. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра /О. М. Фрейденберг; [под ред. Н.В. Брагинской]. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
44. Хорошевская Ю.П. Путь героя в романе Нила Геймана «Американские боги» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2013. № 4. – 310 с.
45. Хорошевская Ю.П. Мифическое пространство в романе Нила Геймана «Американские боги» // Вестник Воронежского

- государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2016. – № 4. – 310 с.
- 46.Церна Г.М. Творча інтерпретація „вічних образів в українській літературі 1920-х років: дис. ... канд. філол. наук.: 10.01.01 / Церна Ганна Миколаївна. – Кіровоград, 2001. – 158 с.
- 47.Чернышева Т.А. Научная фантастика и современное мифотворчество // Фантастика-72. – М.: Молодая Гвардия, 1972. – 352 с.
- 48.Чернышева Т.А. Фантастика и современное натурфилософское мифотворчество // Художественное творчество. Сборник/ Т.А Чернышева. – Л.: Наука, 1983. – 336 с.
- 49.Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики / И.О. Шайтанов. – М.: РГГУ, 2010. – 656 с.
50. Шарипіна Т. А. проблеми мифологізації в зрубешній літературі ХІХ – ХХ століть: Монографія/ Т.А. Шарипіна. – Н. Новгород, 1995 – 340 с.
51. Шуриан В. Фантастическое искусство: Монография/ В. Шуриан – М.: АРТ-РОДНИК, 2006. – 100 с.
52. Attebery B. Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth – Oxford University Press, 2013. – 256 p.
53. Campbell J. The Power of Myth – N.Y.: Doubleday, 1988. – 293 p.
54. Delahay M. Imaginary Things: Modern Myth in Neil Gaiman`s American Gods – Jyväskylä: University of Jyväskylä Press, 2009. – 106 p.
55. Gaiman N. Reflections on Myth. – Columbia: A Journal of Literature and Art, № 31, 1999. – 164 p.
56. Gaiman N. Letter to reviewers [Электронный ресурс]/ N. Gaiman – Режим доступа: <http://www.neilgaiman.com/works/Books/American+Go>
57. Prosser J.A. The American Odissey // Neil Gaiman in the 21st Century: Essays on the Novels, Children`s Stories, Online Writings, Comics and

- Other Works / Edited by Prescott Tara. – Los Angeles: McFarland, 2015. – 152 p.
58. Indick W. Ancient Symbology in Fantasy Literature: A Psychological Study – N.Y.: McFarland, 2012. – 203 p.
59. Jackson R. Fantasy. The Literature of Subversion – London: Routledge, 1981. – 211 p.
60. Łaszkiewicz W. Finding God(s) in Fantasylands: Religious Ideas in Fantasy Literature [Электронный ресурс] – Białystok, 2013. – Режим доступа: <http://www.crossroads.uwb.edu.pl/finding-gods-in-fantasylands/>
61. Suvin D. Metamorphoses of Science Fiction – New Haven & London: Yale University Press, 1979. – 336 p.
62. Volker B. Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate / B. Volker. – Frankfurt am Main, 1975. – 150 p.