МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **СПЕЦИФІКА НЕОМІФОЛОГІЗМУ В РОМАНІ Т. ПРАТЧЕТТА “FEET OF CLAY”**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0353-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша - англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Вороніна Ася Михайлівна

Керівник д.ф.н., проф. Ніколова О.О.
Рецензент к.ф.н., доц. Кравченко Я. П.

Запоріжжя – 2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра англійської філології та лінгводидактики
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри _____
_____
«….» 2024 року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ВОРОНІНІЙ АСІ МИХАЙЛІВНІ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Специфіка неоміфологізму в романі Т. Пратчетта "Feet of Clay"»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Ніколова Олександра Олександрівна, д.ф.н, проф.
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «27» лютого 2024 року №352-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту)
2 грудня 2024 р.
3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту): текст роману Террі Пратчетта "Feet of Clay"; теоретичні засади вивчення питання про специфіку творчого використання міфологічного матеріалу в художній літературі, феномену неоміфологізму в літературі постмодернізму та засобів його творчої репрезентації.
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) висвітлити теоретичний аспект проблеми «Міф та література», приділивши основну увагу феномену неоміфологізму; визначити особливості міфологічних образів та їхньої трансформації у романі Террі Пратчетта "Feet of Clay"; охарактеризувати специфіку творчої репрезентації міфологічних мотивів у даному творі.

5. Консультант розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Ніколова О.О., професор	01.03.2024	01.03.2024
Розділ 1	Ніколова О.О., професор	05.04.2024	05.04.2024
Розділ 2	Ніколова О.О., професор	20.06.2024	20.06.2024
Розділ 3	Ніколова О.О., професор	20.09.2024	20.09.2024
Висновки	Ніколова О.О., професор	20.10.2024	20.10.2024

6. Дата видачі завдання 27.02.2024

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	березень 2024	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	березень 2024	виконано
3.	Написання вступу	квітень 2024	виконано
4.	Написання першого теоретичного розділу	червень 2024	виконано
5.	Написання першого практичного розділу	вересень 2024	виконано
6.	Написання другого практичного розділу	жовтень2024	виконано
7.	Формулювання висновків	листопад 2024	виконано
8.	Проходження нормоконтролю	грудень 2024	виконано
9.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2024	виконано
10.	Захист	грудень 2024	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ А. М. Вороніна
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ О. О. Ніколова
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормконтроль пройдено
Нормконтролер _____ М. В. Залужна
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра – 67 стор., 74 джерел.

Об'єкт дослідження: роман Террі Пратчетта "Feet of Clay".

Предмет дослідження: особливості неоміфологізму роману Террі Пратчетта "Feet of Clay".

Мета роботи: визначення специфіки неоміфологізму роману Террі Пратчетта "Feet of Clay".

Теоретико-методологічні засади: Теоретичні праці, присвячені вивченню питання про специфіку творчого використання міфологічного матеріалу в художній літературі, феномену неоміфологізму в літературі постмодернізму та засобів його творчої репрезентації.

Отримані результати: специфіка неоміфологізму в романі Террі Пратчетта "Feet of Clay" визначається деконструкцією традиційних міфологічних наративів, осучасненням міфологічних образів та їхньою репрезентацією в комічному аспекті, що цілком узгоджується з іманентною постмодернізму настановою на іронічне переосмислення міфу. В художньому світі твору співіснують персонажі різних міфологічних систем. Трансформація міфологічного матеріалу підпорядовується також меті акутуалізації соціальної проблематики, викриттю вад та суперечливостей сучасного автору суспільства. Неоміфологізм Т. Пратчетта обумовлює можливість дуального прочитання його фентазі (буквального та алегоричного) та «подвійне кодування» (робить роман привабливим для масового та елітарного реципієнта).

Ключові слова: *міф, неоміфологізм, міфологічний образ, міфологічний мотив (міфологема), постмодернізм, фентазі, трансформація, комічна репрезентація, іронія, осучаснення.*

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1 МІФОЛОГІЯ ТА ЛІТЕРАТУРА: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ . 8

1.1 Тенденції осмислення питання про художню рецепцію міфу 8

1.2 Феномен неоміфологізму у літературі постмодернізму 16

РОЗДІЛ 2 СПЕЦИФІКА МІФОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ Т. ПРАТЧЕТТА "FEET OF CLAY" 25

2.1 Трансформація міфу про Голема 25

2.2 Образи скандинавської міфології: іронічна модифікація 31

2.3 Особливості репрезентації образів нижчої міфології 40

РОЗДІЛ 3 МІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ У РОМАНІ Т. ПРАТЧЕТТА "FEET OF CLAY": ОРИГІНАЛЬНІ ВЕРСІЇ ЗАГАЛЬНОВІДОМИХ ОПОВІДНИХ КЛІШЕ 52

3.1 Творче обігравання міфологеми двобою з чудовиськом 52

3.2 Міфологема метаморфози в художньому світі твору 56

ВИСНОВКИ 61

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 67

ВСТУП

Творчість британського майстра «іронічного фентазі» Террі Пратчетта, відомого широкому загалу завдяки циклу його творів про фантастичний всесвіт (Дискосвіт), привертає увагу багатьох закордонних та вітчизняних науковців, адже англійський письменник оригінально трансформує традиції популярного метажанру, використовуючи міфологічні сюжети, мотиви та образи не лише для конструювання фентазійного «Плаского світу», але також й для ретрансляції сучасного соціального устрою, висвітлення актуальних проблем сучасності.

Так, зокрема, серед численних англомовних студій слід відзначити низку ґрунтовних праць: D. Andersen “Bewitching Writing. An Analysis of Intertextual Resonance in the Witchsequence of Terry Pratchett’s Discworld” [Andersen 2006], M. Butler “Terry Pratchett: Guilty Of Literature” [Butler 2004], F. Miller “Terry Pratchett: The Soul of Wit” [Miller 2005], A. Rzyman “The Intertextuality of Terry Pratchetts Discworld as a Major Challenge for the Translator Hardcover” [Rzyman 2017] тощо.

Аналіз відповідних розвідок дозволяє зробити висновок щодо зосередженості закордонних літературознавців головним чином на проблемі інтертекстуальності художнього світу Террі Пратчетта, що є цілком логічним, адже в його романах інтелектуальний читач може знайти величезну кількість ремінісценцій та алюзій до відомих (і не дуже) текстів – від В. Шекспіра до Дж. Р. Толкіна.

Також цікавість викликає й питання перекладацьких трансформацій, адже переклад потребує відтворення багатства інтертексту оригіналу. Як зазначає A. Rzyman, “Terry Pratchett’s Discworld books have gained notoriety for their subversive treatment of the fantasy genre, memorable characters, witticisms, humour and ubiquitous references – to the delight of the reading public, thus earning their author due fame, at home and abroad. For the translator, their

intertextuality may pose a challenge, bringing into the translating process an additional and extraordinary semiotic element with which to cope. This extraordinariness consists in it being never marked by quotation marks or a mention of the quoted author's name or the source's name or title and in its high degree of modification, alteration or paraphrase" [Rzyman 2017].

Здобутки української філології дещо скромніші. Серед останніх сучасних досліджень вітчизняних вчених, присвячених творчості Террі Пратчетта доцільно виділити, зокрема, статтю О. Дунєвої «Персонаж «Смерть» крізь призму постіронії (на матеріалі серії романів Террі Пратчетта «Дискосвіт»») [Дунєва 2022], де розглядаються мовні засоби (метафора, оксиморон, евфемізм, анафора, інверсія, перифраз, градація тощо) та особливості ідіостилю письменника. Особливої уваги заслуговують також статті, присвячені безпосередньо роману "Feet of Clay": О. Ніколової «Специфіка художньої репрезентації європейських цінностей в романі Т. Пратчетта «Глиняні ноги»» [Ніколова 2024] та О. Ніколової, К. Василини, Р. Василини «Мотиви підміни/удавання у романі Т. Пратчетта «Глиняні ноги»» [Ніколова, Василина, Василина 2024]. Так, наприклад, О. Ніколова зазначає, що «зображуючи, здавалося б, абсолютно фантастичний світ (вигадане місто Анк-Морпорк у вигаданому Дискосвіті), авто змушує читача замислитися над актуальними питаннями: соціальної та гендерної нерівності, корупції, влади стереотипів, расизму тощо. Водночас Т. Пратчетт пропонує їхнє вирішення, затверджуючи ті цінності, які зараз відомі як складові аксіологічної системи цивілізованого європейського суспільства» [Ніколова 2024, с. 79]. Тим самим авторка публікації привертає увагу до проблеми осучаснення традиційного (в тому числі й міфологічного) культурного матеріалу британським письменником.

Проте, незважаючи на перманентний інтерес до творів Т. Пратчетта, на сьогоднішній день як в закордонному, так і у вітчизняному літературознавстві відсутнє ґрунтовне, системне висвітлення специфіки

використання автором міфологічних сюжетів, мотивів та образів у циклі романів про Дискосвіт.

Отже, актуальність даного дослідження зумовлена кількома факторами. По-перше, незважаючи на наявність чималої кількості робіт, присвячених темі специфіки постмодерністського неоміфологізму в цілому, відповідний феномен все ще залишається недостатньо вивченим, а тому потребує подальшого аналізу з виявленням його характерних рис на прикладі текстів різних жанрів. По-друге, звернення Террі Пратчетта до численних культурних традицій – починаючи від єврейської легенди про голема та закінчуючи включенням у твір героїв «нижчої міфології» – створює унікальні можливості для аналізу тенденцій функціонування різнорідних міфологічних систем у межах єдиного твору. По-третє, відсутність цілісного висвітлення питання особливостей неоміфологізму фентазі в цілому та фентазі Т. Пратчетта зокрема, вимагає зосередження наукової уваги на проблемі специфіки авторського переосмислення міфів.

Наукова новизна дослідження полягає у систематизації та узагальненні матеріалу з проблеми, висвітленні її з позицій досягнень сучасного літературознавства, визначенні специфіки неоміфологізму у романі “Feet of Clay” Террі Пратчетта як інструменту іронічної деконструкції усталених поглядів та істин.

Об'єктом даного дослідження є один з романів, що входить до циклу про Дискосвіт Террі Пратчетта – “Feet of Clay”.

Предметом дослідження є специфіка неоміфологізму, особливості функціонування різних міфологічних образів і сюжетів у цьому романі.

Мета роботи полягає у визначенні специфіки неоміфологізму (міфологічних образів і мотивів) у романі “Feet of Clay” Террі Пратчетта.

Досягнення мети вимагає вирішення ряду **завдань**, а саме:

– висвітлення теоретичного аспекту проблеми (питання про художню рецепцію міфу літературою);

– визначення особливостей феномену неоміфологізму як у модерністському, так і постмодерністському просторі;

– характеристика особливостей трансформації міфологічних образів (голема, скандинавської міфології, «нижчої міфології») у романі Террі Пратчетта “Feet of Clay”;

– визначення особливостей репрезентації в романі різних міфологічних мотивів (боротьби з чудовиськом, метаморфози вервольфа).

Матеріалом дослідження виступив дев’ятнадцятий роман з циклу про Дискосвіт Террі Пратчетта –“Feet of Clay”.

Методи дослідження: досягнення поставленої мети потребує поєднання прийомів міфопоетичного, порівняльно та естетико-функціонального методів аналізу.

Теоретична значущість даної роботи полягає в потенціалі її використання для подальшого дослідження неоміфологізму з точки зору постмодерністської поетики.

Практична значущість роботи полягає у можливості використання її результатів на заняттях з зарубіжної літератури у вищих навчальних закладах та світової літератури у середніх навчальних закладах.

Робота пройшла **апробацію** під час проведення всеукраїнських наукових конференцій:

1. Вороніна А. М. Міф про голема в романі Террі Пратчетта «Глиняні ноги». *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua : Матеріали II Всеукр. студент. науково-практ. конф., 8 груд. 2023 р.* Запоріжжя, 2024. С. 106–107.

2. Вороніна А. М. Форми та прийоми комічного в романі Террі Пратчетта «Глиняні ноги». *XVII Унів. науково-практ. конф. студентів, аспірантів, докторантів і молодих уч. «МОЛОДА НАУКА-2024».* 17 квіт. – 22 квіт. 2024 р. Запоріжжя, 2024. С. 96–98.

Структура роботи: робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаної літератури.

У вступі обґрунтовано актуальність, визначено мету та завдання, об’єкт, предмет, методи та наукову новизну дослідження, теоретичну та практичну цінність, перспективи подальшого використання матеріалів роботи.

У першому розділі розглядається історія (основні етапи та тенденції), вивчення питання про рецепцію та трансформацію міфологічного матерілу художньою літературою, також висвітлюється феномен неоміфіологізму в цілому та особлисості постмодерністського неоміфологізму зокрема.

В другому розілі ми аналізуємо перевідтворення міфологічних образів Т. Пратчетта: образу голема, гномів, тролів, піксі, вервольфа, вампіра та бабая; ми відзначаємо, що письменник суттєво осучаснює цих персонажів, представляє їх в комічному аспекті та використостовує їх задля актуалізації важливих соціальних проблем.

У третьому розділі досліджується авторська інтерпретація міфологічних мотивів (міфологем двобою з чудовиськом та перевтілення), наголошується на репрезентації даного матеріалу в іронічному аспекті та його радикальній трансформації.

У висновках представлено підсумки даного дослідження.

Загальна кількість сторінок роботи – 67, використана література – 74.

РОЗДІЛ 1
МІФОЛОГІЯ ТА ЛІТЕРАТУРА: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1 Тенденції осмислення питання про художню рецепцію міфу

Висвітлення тенденцій осмислення художньої рецепції міфу, передбачає насамперед розкриття сутності самого поняття «міф», що, однак, викликає певні складності, обумовлені безліччю підходів до його визначення з різними інтерпретаціями як природи, так і функцій. На сучасному примітивно-побутовому рівні під міфом розуміється ірраціональна історія (нерідко – вимисел), яка, незважаючи на свою алогічність, має прихильників з огляду на її звернення до емоційного (до певної міри загальнолюдського) досвіду, здатного знизити критичне мислення або взагалі його відключити [Крижановська 2019, с. 262]. У спрощеному вигляді міф також може розумітися як архаїчний релікт у вигляді давніх сказань про створення світу, природних і соціокультурних явищ [Крижановська 2019, с. 262].

Вперше це поняття зустрічається ще за часів античності, коли «міф» (з давньогрецької – «μῦθος») наділявся характеристиками, не властивими сьогоднішньому дискурсу. Так, наприклад, в епічних творах Гомера міф є важливою промовленою вголос, розповіддю або твердженням героя чи божества, які не викликають сумнівів щодо його достовірності [Nesselrath 1999, S. 3]. У «Поетиці» Арістотелем наводяться практично тотожні визначення міфу і сюжету трагедії: міф служить конструктом і основою драматичної оповіді, яка, у свою чергу, є наслідуванням серйозної і значущої дії, з чого можна зробити висновок, що міф являє собою поєднання подій, які висвітлюються в трагедії. Філософ висуває ряд вимог, яким має відповідати міф: структурно до нього буде входити початок, середина і кінець, де початок буде відрізнятися відсутністю зв'язку з попередніми

подіями, середина виступить частиною, яка є логічним продовженням чогось і має щось після себе, а кінець стане завершенням раніше описаних подій, що підкреслює цілісність такої історії [цит. за: Kitano 2003, p. 69]. В іншій конотації слово зустрічається в роботах таких трагіків, як Есхіл, Софокл і Еврипід. У них міф уже втрачає свої властивості достовірного відображення подій (дій) і переходить у розряд вигаданих історій з мораллю, що, в свою чергу, ставиться на противагу «логосу» як раціональному (справжньому) міркуванню [Nesselrath 1999, S. 13]. У Платона міф виступає алегоричним інструментом, здатним висловити ідеї за межами «логосу»; він стає способом транслювання філософських концепцій, які не піддаються логічному поясненню [цит. за: Nesselrath 1999, S. 16–17].

Наукові обґрунтування міфу починають з'являтися тільки у XVIII столітті [Мошноріз 2020, с. 25]. У романтичний період міф представляється як джерело пізнання істини й Абсолюту. Складний симбіоз людини, культури і природи трактується саме за допомогою міфології, яка виступає першоелементом і відправною точкою пізнання; алегорична складова міфу заперечується, але підкреслюється метафорична [Бондарук 2019, с. 173]. Вплив позитивістської філософії можна знайти в числі робіт представників міфологічної школи (у А. і Ф. Шлегелів, Я. і В. Грімм, Г. Шуберта та ін.), які, підтримуючи ідею Ф. Шеллінга, розглядають міф як універсальне знання і базис створення мистецтва [Мошноріз 2020, с. 26].

Найбільш продуктивним у контексті вивчення міфу став період з кінця XIX по XX століття, який представив фундаментальні національні школи у вигляді:

– англо-американської, ритуалістичної (Дж. Фрезер, Н. Фрай, Е. Тайлор);

– німецької, філософської (Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, М. Гайдеггер, Е. Фромм, А. Кунн, В. Шварц);

– французької, структуралістської (К. Леві-Стросс, Л. Леві-Брюль) [Бондарук 2019, с. 173].

– австро-швейцарської, психоаналітичної (З. Фройд, К.-Г. Юнг).

Так, зокрема, представник англо-американської школи Е. Тайлор у роботі “Primitive Culture” детально аналізує феномену міфу. У своїй «теорії пережитків» автор стверджує, що існує тенденція перенесення обрядів, звичаїв та історій, характерних для однієї стадії розвитку суспільства, в іншу, більш пізню, в тому числі це стосується і міфів, які служать елементарним проявом чутливості людей до зовнішнього світу. Тайлор наполягає на тому, що, незважаючи на переважне створення міфів у ранній період формування суспільства, вони не припинили своє існування досі, а лише піддалися певним змінам, що відповідають чутливо-емоційному досвіду людей. Дослідником також зазначається, що з огляду на те, що міфи є відображенням реакції людей на зовнішній світ, його елементи постають у зрозумілому для них персоніфікованому вигляді [Tylor 1920].

Подібної думки дотримується й Джеймс Фрезер, основоположник англійської ритуально-міфологічної школи. Особливу увагу у своєму дослідженні “The Golden Bough” автор приділяє вивченню ритуальної основи міфу, а саме того, як за допомогою обрядів люди, що розрізняють лише світ людський і зовнішній, намагалися «задобрити» природу, що мало сприяти їх гармонійному співіснуванню. Ритуал, на думку Дж. Фрезера, в такому випадку виступає символічним відтворенням міфу [Frazer 2002], а міф, своєю чергою, представляється як пояснення самого ритуалу [цит. за: Козубенко 2017, с. 78].

Німецька школа вивчення міфу відрізняється великою кількістю представлених концепцій. З точки зору натуралістичного підходу, на якому наполягали В. Шварц і А. Кун, міфологічне мислення і, як наслідок, продукування міфів, безпосередньо пов'язане з природною циклічністю, яка формує у людей уявлення про універсальний порядок світобудови [Бондарук 2019, с. 174]. Згідно з цією теорією, первісна людина, спостерігаючи за зміною дня і ночі, чергуванням пір року, рухом небесних світил, створювала міфічні сюжети для фіксації побачених закономірностей.

Представники філософського підходу (А. Шопенгауер і Ф. Ніцше) вбачають в ньому прояви основ людського буття і волі. Ніцше у своїх роботах розглядає міф як синтез Аполлонівського і Діонісійського начал, де перше стає уособленням порядку і гармонії, а друге – хаосу, які, однак, у міфі знаходять своє «примирення» [Nietzsche 2013, p. 1–3].

Не менш важливим є висвітлення міфу екзистенціалістами М. Гайдеггером і Е. Фроммом, які розглядають міф як значущу структуру людського існування. Гайдеггер протиставляє волюнтаристському підходу концепцію людської свободи у виборі своєї долі, де (міфо)творчість є її найвищим проявом. Фромм же досліджує міф крізь призму біологічних, психологічних і соціальних факторів формування особистості і розуміє міфи (поряд зі сновидіннями) як універсальні вираження людської душі [Бондарук 2019, с. 174].

Французька національна школа в особі К. Леві-Стросса і Л. Леві-Брюля розглядає міф як вираження колективної чутливості до світу і як логічні механізми мислення первісних громад. На думку представника соціологічної школи Леві-Брюля, міф виступає конструктом первісного інтелектуального осягнення світу, який, протиставляючись логічним законам існування, функціонує як трансмісивний елемент «надприродного» зв'язку між елементами реальності [Meletinsky 2012, p. 42–44]. Леві-Стросс, розвиваючи структуралістський підхід, представляє міф як логічну універсальну систему, здатну розв'язати протиріччя, що виникають в свідомості [Гарін 2002, с. 20];

Австрійсько-швейцарська школа представлена Зигмундом Фройдом і Карлом Густавом Юнгом, пропонує психоаналітичний і архетипний підхід до розуміння міфу. З. Фройд використовує міф як засіб розуміння людської психіки (Едіпів комплекс, комплекс Електри) і впроваджує його як алегорію для позначення несвідомих процесів психіки. К. Г. Юнг, своєю чергою, розробляє концепцію колективного несвідомого, що виражається за допомогою прив’язок до «загальнолюдських» архетипів (образів з міфів або їх характерних рис) [Meletinsky 2012, p. 58-67].

Вітчизняна міфокритична школа базується на дослідженнях Олександра Потебні, який розуміє міф як засіб вираження примітивної релігії [цит. за: Бондарук 2019, с. 175-176]. Також українська школа розглядає міф як певний мовний шифр, який здатний інтерпретувати тільки представники однієї культури. На думку дослідників, міф є основою творчої спадщини суспільства поряд з його устроєм; він робить їх унікальними і забезпечує зрозумілу модель світу [Мельничук 2019, с. 76].

Проте, незважаючи на настільки різноманітні концепції, можна зробити висновок, що всі їх об'єднує уявлення про міф як про продукт колективного несвідомого досвіду, універсальну символічну систему, яка допомагала людям взаємодіяти і пізнавати навколишній світ.

Незважаючи на суттєву різницю між примітивним мисленням і раціональним, багато дослідників наполягають на тому, що міф продовжує існувати як перманентний конструкт сприйняття дійсності, а не є лише давнім способом її осягнення. Міфічне служить константою інтелектуального освоєння, яке на різних етапах суспільного розвитку буде виступати як домінанта сприйняття, а пізніше – залишатися в системі пізнання на периферії [Кузь, Чешко 2017, с. 19]. Незважаючи на здатність сучасної людини розмежовувати матерії, які раніше сприймалися цілісно, структура мислення, що зводиться до сприйняття світу через емоційно-чутливий досвід, продовжує зберігатися в психіці як один з фундаментальних механізмів розуміння світу. Одна з причин «живучості» такого типу мислення також криється в нездатності науки відповісти на базисні метафізичні питання про сенс життя і таїнство смерті, які, однак знаходять своє вирішення в міфах [Гладій 2002, с. 45–47; Морщакова 2004, с. 5]. Він продовжує виконувати ряд функцій, необхідних для гармонійного існування людини у світі, серед яких особлива роль відводиться компенсаторній, здатній заповнити ті потреби, які не задовольняються раціоналізацією навколишнього світу [Лозова 2009, с. 20]. Навіть незважаючи на загальну тенденцію десакралізації, людина продовжує несвідомо використовувати

елементи ритуальності або звертатися до релігійно-міфічного типу мислення при зіткненні з невідомим [Еліде 2001, с.111–113].

Багато дослідників вказують на той факт, що зв'язок мистецтва і міфу є аксіоматичним. Це пояснюється тим, що міф, будучи найдавнішою формою пояснення світу, стає основою для розвитку різних видів мистецтв, у тому числі й літератури, оскільки в ньому, як у первинній формі свідомості, відбилися основоположні принципи чуттєвого сприйняття людиною світу в усій його комплексності. Пізніше вони трансформувалися в форми художнього відображення дійсності, зберігши при цьому свою здатність до передачі універсального досвіду.

Особливий інтерес до вивчення ролі міфу в художньому тексті демонструють міфокритики XX-XXI століття [Зуєнко 2014, с. 8], які розглядають його як обов'язковий конструкт кожного твору, де він буде проявлятися на рівні міфологем (типових міфологічних мотивів). Також деякі міфокритики дотримуються думки про несвідоме включення міфологічних образів і сюжетів у твір [Кривенець 2009, с. 20].

Канадський літературознавець Н. Фрай зазначає, що базові структурні принципи літературної творчості беруть свій початок у міфі, забезпечуючи безперервну комунікацію протягом епох, незалежно від ідеологічних трансформацій, що відбуваються в суспільстві [Фрай 2001, с. 141]. Він протиставляє арістотелівському розумінню міфу як сюжету своє бачення його як поєднання ритуалу з баченням у вербалізованій формі. Н. Фрай простежує два шляхи розвитку міфів: перший, на думку дослідника, реалізувався через культурну творчість, де міфологічні елементи перетворюються на фольклорні твори, героїчні сказання та поетичні образи (або метафори); другий – через філософське осмислення, де міфи стають основою для розуміння як історичних процесів, так і формування філософських концепцій. Однією з найважливіших особливостей міфу, на думку автора, є його синкретизм, який лежить в основі не тільки міфомислення, а й художнього бачення світу. У такому контексті міф

представляється художнім засобом, завдяки якому буде створюватися естетична виразність твору [Денисова 2008, с. 7-9].

Цікавим є дослідження Р. Сегала, який аналізує теорію німецького дослідника Г. Блумберга про різну природу сприйняття міфу в творах епохи Просвітництва і модернізму. Г. Блумберг підкреслює зв'язок міфу і літератури в традиції різних народів, наполягаючи на сприйнятті міфу не тільки як тексту, але й нерелігійної догми (першочерговість виникнення міфу превалює над більш пізніми біблійними спробами пояснити порядок світобудови). На думку дослідника, література епохи Просвітництва тяжіє до використання міфу як одного з джерел пояснення світобудови і закономірностей життя людей та їх зв'язку з природою; модерністи ж вбачають в ньому основу для подолання страхів перед невідомим, яке привноситься змінами на різних рівнях життя [Segal 1999, p. 136–144].

До вивчення проблеми рецепції міфу літературою також звертався М. Еліаде. У роботі "Myth and reality" він зазначає, що на відміну від наділеного релігійним контекстом міфу, в художніх творах він буде існувати в десакралізованому вигляді, тому, на його думку, «класичні» міфи ми сприймаємо не як джерела чутливо-емоційного досвіду, а як літературні пам'ятки. Він також підкреслює, що впровадження міфу в літературу призвело до втрати зв'язку з міфологічним (релігійним) змістом творів, який, однак, ще простежується в творах античних авторів. Еліаде вказує на те, що література зберегла міфологічну спадщину, проте, змінила її статус: із світоглядної та релігійної парадигми вона перетворилася на цінну культурну пам'ятку, яка, трансформуючись, знаходить свої відображення в різних творах. Дослідником також зазначається те, що, незважаючи на тенденцію десакралізації літератури XX століття, в ній все ще будуть простежуватися міфологічні структури [Eliade 1963, p. 156-158].

Роль міфу в літературі розглядається і вітчизняними дослідниками. Зокрема, ними розмежовується поняття «реальної» міфологізації та естетичної, в якій друга виступає характерною рисою літератури XXI

століття [Турган 2001, с. 1]. Літературознавцями також підкреслюється полярна тенденція реміфологізації (повернення до міфу як способу осмислення дійсності і як способу структурування художнього тексту) і деміфологізації (раціоналізації і десакралізації міфологічних елементів) культури і літератури [Турган 2001, с. 1]. Дехто представляє міф навіть як літературний жанр і структуроутворюючий елемент оповіді:

– міф може виступати конструктом часу, переданим через циклічність;

– служить формуючим компонентом художнього простору, в якому представляються символічні елементи, що дозволяють відобразити певну модель світу;

– представляється наративною структурою, в якій називання рівносильне створенню або існуванню;

– може представлятися мовною структурою, де в самих словах будуть зберігатися певні асоціативні зв'язки, які продовжують функціонувати на несвідомому рівні в мисленні сучасних людей [Горбань 2013, с. 49].

Також вітчизняні фахівці намагаються розмежувати різні форми та типи літературного міфологізму. Серед них виділяють, зокрема, такі:

– використання міфологічних образів і сюжетів, які могли виступати як в інтерпретованому вигляді у формі застосування автором героїв або сюжетів у нехарактерному для міфу контексті, так і в трансформованому (пародійному, осучасненому тощо);

– застосування міфологічної стилізації, в якій відбувається імітація характерних рис міфу за допомогою використання властивих для нього символів і алегорій;

– винахід авторського міфу, при якому наративна структура буде імітувати, але не запозичувати просторово-часові особливості давніх сказань, однак, буде мати нову систему міфологем [Григочук 2017, с. 49].

Отже, можна зазначити, що питання «Міфологія та література» з давніх часів і до сьогодення привертає увагу багатьох вчених, кожен з яких намагається по-своєму осмислити як саму природу міфу, так і шляхи його художньої рецепції. Однак, всі беззаперечно визнають важливість міфу як невичерпного джерела художньої творчості, яке відкриває можливості для різноманітних авторських експериментів.

1.2 Феномен неоміфологізму у літературі постмодернізму

Поняття «неоміфологізм» є широко вживаним у сучасному літературознавчому дискурсі. Як зазначає, зокрема, О. Медведчук, неоміфологізм виникає в кінці XIX ст., коли «на противагу кризі цивілізації, через розчарування в позитивістському раціоналізмі та еволюціонізмі відбулося повернення до духовного, чуттєвого, до розуміння міфу як важливого організаційного елементу художнього світу» [Медведчук 2021, с. 48].

У літературі модернізму та постмодернізму неоміфологізм набуває великої популярності, що закономірно викликає інтерес до цього явища фахівців у галузі літератури. О. Медведчук навіть використовує термін «неоміфологічний дискурс» [Медведчук 2021, с. 48], а М. Шарніна оперує поняттями «неоміфологічний контекст» та «неоміф» [Шарніна 2018, с. 97] тощо.

Неоміфологізм – особливий художній феномен, який може бути охарактеризований як мистецький тренд, що передбачає переосмислення та трансформацію міфологічного матеріалу з позицій сучасності, в аспекті поточних уявлень та цінностей.

Неоміфологізм може набувати різних художніх форм, більшість з яких системно охарактеризована сучасними дослідниками: осучаснення

(«прагнення інтерпретувати і трансформувати міф з позицій сучасності, пов'язати його із актуальними проблемами»); комічна репрезентація міфологічних сюжетів та образів («іронічний модус сприйняття міфу»); «психологізація (бажання розкрити внутрішній світ міфологічних персонажів, зрозуміти мотиви їхньої поведінки тощо)»; «акцентування «звичайності» міфологічних персонажів, яких довго ідеалізували, тенденція «зниження» міфу, переведення його у побутову площину»; «радикальна зміна оціночних домінант (виправдання традиційно негативних персонажів і викриття слабкостей героїв)»; «синтез різних міфологічних систем у межах одного тексту»; «прагнення конкретизувати міф, заповнити його «білі плями»»; «створення автором власної міфології (міфотворчість)»; «організація художнього світу за законами міфомислення» тощо [Ніколова, Василина 2012, с. 202].

Окрім іншого фахівці пропонують розмежовувати такі форми творчої репрезентації міфів як «осучаснення внутрішнє» (авторське переосмислення міфологічного матеріалу без зміни часу і місця дії); «осучаснення зовнішнє» (привнесення прикмет сучасності у міф); «перенесення сюжетної ситуації в іншу епоху» (сюжет або герой міфу переноситься у інший час); створення асоціацій з певним міфом, його сюжетом, мотивами, образами; «продовження» та «дописування міфів; переказ, адаптація міфу» тощо [Ніколова, Василина 2012, с. 202].

«У просторі художнього тексту неоміфологізм позначається через ігрову реінтерпретацію міфологічних сюжетів, символів, образів (міфологем) трьома основними шляхами: через історизацію («Кассандра» К. Вольф), реконструкцію («Доктор Фаустус» Т. Манна) або зворотне прочитання («Пігмаліон» Б.Шоу) міфу. Позиціонуючи міф як маніфестацію вічної й незмінної людської природи («Улісс» Дж. Джойса), ключ до розуміння механізмів підсвідомості («Степовий вовк» Г. Гессе), універсальний сценарій розвитку людства («Сто років самотності» Г. Гарсіа Маркеса), неоміфологізм ХХ століття актуалізує такі характерні риси міфологічного мислення, як

тотожність форми й змісту у складній концептуальній метафорі («магічний театр» у Г. Гессе, «хвороба» у Т. Манна), ототожнення генези й сутності, заміна причинно-наслідкових зв'язків прецедентними, циклічна модель часу, трирівнева структура світу тощо.

Базова жанрова модель неоміфологічної літератури І пол. ХХ ст. – інтелектуальний роман як модифікація філософського роману, що постає у переламні історичні моменти на тлі потреби витлумачення сутності подій крізь синтез науки й мистецтва, в універсалізованих міфологічних образах (Томас Манн, «Про вчення Шпенглера», 1924) [Василина, Кравченко 2019, с. 86].

Модерністський неоміфологізм є способом створення метанарації, оскільки порушувані в міфі універсальні, загальнолюдські теми сприяють креації реальності макроісторичного масштабу [Фрис 2007, с. 230]. В творчості постмодерністів неоміфологізм починає відігравати ще й іншу важливу роль: міф втрачає свою архаїчну функцію джерела абсолютної істин, перетворюючись на художній інструмент розкриття прогалин цих істин або й їхнього руйнування. Міф органічно вплітається в постмодерністську поетику, слугуючи авторам засобом деконструкції, іронії, а також основою для інтертекстуальності та дуального прочитання тексту.

За допомогою сміливої трансформації міфологічних сюжетів та образів автори-постмодерністи висловлюють свою точку зору на злободенні теми [Фрис 2007, с. 230]. Водночас міф продовжує грати роль засобу висвітлення рефлекторного характеру людського мислення і світосприйняття, який реалізується на різних рівнях свідомості [Турган 2002, с. 130].

Постмодерністський неоміфологізм суттєво відрізняється від модерністського з огляду на фундаментальні світоглядні трансформації, які знаходять своє втілення в поетиці напряму. Характерні особливості цієї поетики системно репрезентовані в низці робіт філософів-постмодерністів (Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяр, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, Ф. Джеймісон) [Sheeba 2017, p. 185–186], серед яких, наприклад, суттєвого значення набуває

фрагментарність оповіді та її децентралізація [Шарніна 2018, с. 101]. Слід зважити також й на відмову від гранднаративів, руйнування встановлених модерністами канонів текстових структур, висвітленні множинних точок зору (мікронаративів), які відображають погляди постмодерністів на світ як хаос з відсутністю фіксованих зав'язків та істин. Постмодерністська інтертекстуальність також реалізується не лише у використанні алюзій і цитат з художніх текстів, але й на рівні звернення до інших культурних продуктів (в тому числі і міфів). Використання письменниками інтертекстуальності виходить, однак, за рамки художнього прийому, а стає способом переглянути добре відомі сюжети і персонажів шляхом внесення їх у невластиві їм контексти, що, своєю чергою, створює багаторівневу структуру тексту, де кожен елемент можна інтерпретувати по-різному. Також поетика постмодернізму відзначається іронією, спрямованою на критичне переосмислення встановлених поглядів не тільки на культурну спадщину, однак, і на життя в цілому [Sheeba 2017, p. 183–187].

У контексті цієї поетики неоміфологізм набуває особливих рис і функцій, що істотно відрізняють його від модерністського. Під пером постмодерністів традиційний міф проходить через кардинальні трансформації, оскільки він перестає функціонувати як носій універсальних істин [Xidakis 2022, p. 5–6]. На відміну від модерністів, які використовують міф як всеосяжний інструмент пояснення дійсності, постмодерністи підходять до нього як до інструменту, що допомагає сконструювати дійсність, а в рамках твору – наділити текст множинністю значень [Ісаєнко 2004, с. 53].

Постмодерністський неоміфологізм також характеризується поєднанням традиційних архетипних сюжетів зі штучно створеними авторами «міфосхемами», які органічно співіснують в одному тексті [Seitkazy et al. 2024, p. 2713-2714]. Поряд з наративним елементом, він також стає частиною інтертексту, що наділяє його плюралістичним прочитанням на рівні тексту і контексту [Seema 2023 p. 385].

У сучасній літературі інтертекстуальну основу неоміфологізму формують не тільки класичні античні міфи, але й побутові повір'я, легенди і билини історичного характеру тощо. Виразною особливістю постмодерністської літератури в контексті звернення до міфу стає також поєднання архаїчних елементів і вірувань із сучасними, що засвідчує факт синтезу у творі реальності і вимислу [Шарніна 2018, с. 102–103], формування нової, карнавалізованої дійсності [Ліхоманова 2001 с. 3]. Міф у творах перетворюється на елемент, здатний розкрити історико-культурні трансформації, що відбулися у світі.

Науковці звертають, окрім іншого, увагу й на те, що активне використання та трансформація міфів у постмодерністській літературі зумовлені потребою певних верств населення до відновлення культурної та національної ідентичності [Бокшань 2017, с. 20], що особливо актуально для постколоніальних суспільств. Таке явище в літературі згодом отримує назву «магічний реалізм» і характеризуватиметься введенням в наратив ірраціональних елементів, які, однак, мають сприйматися досить буденно. Це створює унікальний світ, що відображає особливості світосприйняття і проходження через травму (Т. Моррісон «Кохана», Г. Г. Маркес «Сто років самотності» тощо).

Характерною рисою постмодерністського неоміфологізму також можна вважати його використання для формування авторського міфу [Медведчук 2020, с. 49], в якому відбувається переосмислення традиційних міфологем поряд з конструюванням нових міфологічних структур.

На сьогодні одне з найбільш повних досліджень питання специфіки постмодерністського неоміфологізму представлено в праці "The Influence of Mythology on Modern English Literature" [Chandrakar, Diwan 2018]. Її автори висвітлюють вплив міфів на авторський стиль, аналізують найбільш поширені та значущі у відповідному аспекті теми, мотиви, образи міфів, їхні функцій, а також окреслюють особливості постмодерністського перепрочитання міфів. Особлива увага приділяється характеристиці

неоміфологізму Т. Моррісон (афроамериканська міфологія в «Пісні Соломона»), Р. Ріордана (грецька міфологія в серії книг про Персі Джексона), Дж. Толкієна (скандинавська міфологія у «Володарі перснів»), Маргарет Етвуд (грецька міфологія в «Пенелопіаді») та ін. [Chandrakar, Diwan 2018, p. 382].

Характеризуючи постмодерністський неоміфологізм, дослідники виокремлюють іманентні йому теми і мотиви: шлях героя (складне внутрішнє подолання героєм внутрішніх бар'єрів); конфлікт між богами і смертними: боротьба особистості з системою; боротьба «добра» і «зла»: розмивання моральних абсолютів; пошук знань: дослідження меж пізнання; природа реальності: дослідження множинної реальності, віртуальних світів; доля і свобода волі: переосмислення через призму детермінізму та ілюзорності вільного вибору у світі [Chandrakar, Diwan 2018, p. 383].

Автори зазначають, що сучасні митці переосмислюють класичні міфи за допомогою адаптації їх під реалії, в яких вони мають виступати елементами, що розкривають досвід сучасної людини. Їхнє використання створює багатошарову нарацію, особливістю якої є її інтерпретація як в межах твору, так і за ним. Звернення до міфологічних елементів у постмодернізмі ототожнюються з алегорією та символом [Chandrakar, Diwan 2018, p. 384].

Дискусійним, однак, залишається питання про культурну апропріацію при використанні міфів різних культур, оскільки їхнє постмодерністське перепрочитання може призвести до викривлення оригінальних смислів [Chandrakar, Diwan 2018, p. 385].

Проте, незважаючи на наявність чималої кількості досліджень, присвячених темі, постмодерністський неоміфологізм залишається недостатньо вивченим, а тому вимагає подальшого аналізу з виявленням його характерних рис відносно особливостей поетики самої течії, а також з урахуванням історичного контексту.

Отже, теоретичний ґрунт досліджень, присвячених проблемі «Міфологія та література», створюється настільки великою кількістю наукових студій, що їхнє вичерпне висвітлення цілком заслуговує на те, аби стати матеріалом для окремої монографії. Не претендуючи на реалізацію такої глобальної мети, ми, спираючись на основні досягнення в цій галузі, виокремили основні етапи та тенденції осмислення відповідного питання загалом.

Нами було визначено, що проблема вивчення міфу та його функцій у літературі цікавила дослідників здавна. До висвітлення різних її аспектів зверталися ще античні мислителі, які у своїх роботах ототожнювали міф із сюжетом (Арістотель), важливим висловлюванням героя (Гомер), алогічною філософською концепцією (Платон) або ж свідомо неправдивою розповіддю (Есхіл, Софокл, Еврипід).

У процесі історичного розвитку уявлення про міф зазнало кардинальних трансформацій: від сакральної оповіді, яка відображала погляди первісних людей на устрій світу, до універсальної символічної системи в художніх творах.

Перше наукове обґрунтування феномену з’явилося лише в роботах Ф. Шеллінга та послідовників його філософії (міфологічна школа Шуберта, братів Шлегелів, Грімм та ін.): саме вони визначили міф як першооснову будь-якого мистецтва. Найбільш продуктивними з точки зору трактувань зав’язків міфу та літератури стали XIX-XX століття. В цей час виникли різні наукові школи, погляди представників яких і наразі зберігають свою актуальність: англо-американська ритуальна школа (Дж. Фрейзер, Н. Фрай, Е. Тайлор), філософська німецька школа (Ф. Ніцше, М. Гайдеггер та ін.) французька структуралістська школа (К. Леві-Строс) австро-швейцарська психологічна школа (З. Фройд, К.-Г. Юнг) тощо.

Особлива увага в XX ст. почала приділятися вивченню функціонування міфу в художніх творах, тому, як він з плином часу втратив свої функції пояснювальної системи світобудови і вбудувався в поетику багатьох

культурних течій, але в десакралізованому вигляді. Саме тоді виникає поняття «неоміфологізм».

Орієнтація на праці закордонних та вітчизняних науковців дозволила нам системно висвітлити сутність цього феномену, проаналізувати особливості постмодерністського неоміфологізму (студії Г. Бокшань, Л. Бондарук, А. Горбань, Л. Григорчук, М. Зуєнко, С. Ісаєнко, І. Кривенець, Н. Ліхоманової, О. Медведчук, О. Морщакової, М. Мошноріз, Н. Проскуріної, І. Фрис, М. Шарніної, О. Ніколової, К. Василини, О. Тупахіної, F. Chandrakar, G. Diwan, C. Seema, R. Segal, I. Xidakis тощо).

Неоміфологізм – особливий художній феномен, який може бути охарактеризований як мистецький тренд, що передбачає переосмислення та трансформацію міфологічного матеріалу з позицій сучасності, в аспекті сучасних уявлень та цінностей.

Неоміфологізм може набувати різних художніх форм, більшість з яких системно охарактеризована сучасними дослідниками: осучаснення («зовнішнє», «внутрішнє»), комічна репрезентація, психологізація, зміна ціннісних домінант, тенденція «зниження» міфу, синтез різних міфологічних систем в одному творі, створення власної міфології, організація художнього світу за законами міфу, «продовження» та «дописування» міфів тощо.

Модерністський неоміфологізм характеризується трагічним модусом світосприйняття, історизацією, філософським, інтелектуальним характером осмислення (переосмислення) міфологічних сюжетів та образів. Міфологічні мотиви, типові ситуації, повторювані в різних міфах (міфологеми) зазнають оригінальної трансформації. Основна жанрова модель модерністського неоміфологізму – інтелектуальний роман. Модерністський неоміф спрямований на осмислення буття.

Постмодерністський неоміфологізм характеризується ігровим, іронічним модусом репрезентації. Міф вже не є «носієм універсальних істин», він стає засобом деконструкції, створення інтертексту, «подвійного кодування», вираження авторських поглядів на актуальні проблеми сучасної

дійсності, репрезентації сучасної системи цінностей. Постмодерністський неоміф спрямований на руйнування традицій, він наділяє текст множинністю значень та розкриває широкі горизонти для інтерпретацій.

У постмодерністському неоміфологічному світі органічно співіснують персонажі з абсолютно різних міфологічних систем: античної, скандинавської, слов'янської, афро-американської тощо. Елементи архаїчних вірувань переплітаються із сучасними, реальність – із вимислом.

Для постмодерністського неоміфологізму притаманне зображення конфліктів між богами і смертними, боротьби особистості з системою, дослідження меж пізнання, природи реальності тощо. Міфи перетворюються на символи, алегорії, створюють багатошаровий підтекст.

Однак, попри наявність чималої кількості теоретичних джерел, присвячених темі, постмодерністський неоміфологізм потрубеє подальшого вивчення з виділенням притаманних йому характеристик.

РОЗДІЛ 2
СПЕЦИФІКА МІФОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ Т. ПРАТЧЕТТА “FEET OF CLAY”

2.1 Трансформація міфу про Голема

У художньому світі роману Т. Пратчетта, як і в багатьох інших творах постмодернізму, оригінально поєднуються образи та мотиви різних міфологічних систем. В той же час міфологічні персонажі переосмислюються та трансформуються: відбувається деконструкція міфологічного наративу та його осучаснення. Так, зокрема, показовим у цьому плані є міф про голема.

У єврейській міфологічній традиції під големами (з івриту “גּוֹלֶם” – «безформна маса») розуміються рукотворні істоти з глини або бруду [Golem 2024], завданням яких було служіння своєму творцеві.

Згідно з Талмудичною легендою, големом називали Адама в перші 12 годин життя (акцентуючи відсутність в його тілі душі). В «Книзі творення» представляється керівництво до його креації, яке, однак, рабинами інтерпретувалося по-різному. Більшість версій зводилася до створення Адама в людиноподібному вигляді, а необхідною умовою для його оживлення вважалося використання імені Бога, адже тільки він наділений здатністю дарування життя. Також існували вірування, що вимовляння певних літер (алеф, мем і тав, комбінація яких мала значення «істина») під час виконання танцю навколо істоти, могло оживити голема, а вимовляння літер у протилежному порядку, а також змінений напрямок танцю призводили до його «смерті»; в деяких джерелах літери потрібно було не вимовляти, а писати у голема на голові. Ще одним способом «активації» голема було вкладання в рот істот або наклеювання в неї на голові написаного на папері імені Бога [Oreck 2024].

У єврейській міфології є також сюжет про голема як про штучно створену рабином Левом людиноподібну істоту, завданням якої було убезпечити єврейський народ від різних загроз. Ця істота мала також виконувати різного роду роботу, яка представляла особливу цінність для громади. Однак, з плином часу голем став некерованим, що змусило творця «знищити» його шляхом вилучення імені Бога [Michaelson 2024].

Саме ця історія про голема вважається канонічною. Вона описана також багатьма письменниками у XIX столітті: “Spinoza” Бертольда Ауербаха (1837), “Der Golam, eine Legende” Густава Філіппсона (1841), “Der Golam des Rabbi Löw” Франца Клутшака (1841), “Der Golem des Hoch-Rabbi-Löw” Адама Тендлау (1841) та ін. [Golem 2024].

Образ голема широко використовувався в культурі: його можна побачити у фільмах (“Der Golem” (1915) реж. Пауль Вегенер і Хенрік Галеєн, “Der Golem und die Tänzerin” (1917) реж. Пауль Вегенер і Рохус Глізе, “Der Golem, wie er in die Welt kam” (1920), “Le Golem” (1936)); епізодах серіалів (“Supernatural”, “The Magicians”, “The Order” тощо), відеоіграх (“Dungeons & Dragons”, “Little Samson”, “Minecraft”) в літературі (“He, She, and It” Мардж Пірсі, “The Golem and the Jinni” Хелени Уекер, “The Golem's Eye” Джонатана Страуда) [Golem 2024].

До образу голема звертається й Террі Пратчетт у своєму романі “Feet of Clay” з серії “Discoworld”. Але британський письменник по-своєму переосмислює його. Якщо в класичній єврейській міфології големи виступали як істоти, що мали виконувати корисні функції, захищати людей від небезпеки, то у романі Т. Пратчетта вони перетворюються на метафору гноблення та експлуатації. Здійснюється цілковита деконструкція традиційного наративу.

У творі колишні продукти сакрального акту творення представляються як безвольні механізми, позбавлені самосвідомості, чия цінність полягає лише в здатності до невтомної праці. У деконструйованому вигляді голем більше не сприймається як створіння з вищою метою, він – раб системи, не

здатний піти проти «вкладених» у його голову слів, тому що вони – "*only one thing that keeps you (golem) alive*" [Pratchett 2024].

Пратчетт іронізує над ритуальним елементом «оживлення» істоти через «вкладання» в її голову імені Бога – тепер замість нього там знаходиться зведення правил, певна інструкція, що придушує здатність чинити власну волю; завдання голема – бездумно служити людині-господарю, беззаперечно підкорятися її наказам і працювати до «зносу»: "*MY LIFE IS THE WORDS. BY MEANS OF WORDS OF PURPOSE IN MY HEAD I ACQUIRE LIFE. MY LIFE IS TO WORK...GOLEM MUST HAVE A MASTER*" [Pratchett 2024] (мовлення големів у романі передається виключно великими літерами).

Голем не може жити без «людини над ним», його віра зводиться до служіння та покори, у разі відсторонення від яких він втратить самий сенс свого існування. Таким чином сакральний символ посередництва між людиною і Богом зводиться до погляду на нього як виключно на утилітарний об'єкт, позбавлений свого первинного духовного значення – виступати втіленням божественного акту творення, при якому лише звернення до священного імені здатне дарувати життя.

Кардинально переосмислюються також і відносини голема зі своїм «творцем». Священне служіння трансформується в сліпе підпорядкування «земному» авторитарному господарю, а метафізичний зв'язок Бога і його творіння деградує до союзу «пана» і його «раба», який до того ж не сприймається як наділене духом створіння, він вважається простим механізмом, який зробить все, що йому накажуть: "*They're just things that do work*" [Pratchett 2024]. Однак, така беззаперечна покора викликає у людей підозру з огляду на свою неприродність: "*…he could see why no one seemed to keep them for long. It was the way the damned two-handed engine just stood there, taking it all in and putting it ... where? And never complained. Or spoke at all. A man could get worried about a bargain like that, and feel mightily relieved when he was writing out a receipt for the new owner*" [Pratchett 2024].

У романі вказується навіть на потенційну можливість повстання таких істот, з якими поводяться несправедливо: “*Those expressionless eyes watch us, those big faces turn to follow us, and doesn't it just look as if they're making notes and taking names?*” [Pratchett 2024]; “*...Given how we use them, maybe we're scared because we know we deserve it...*” [Pratchett 2024]. Це змушує людей ставитися до големів насторожено, однак, не призводить до перегляду поглядів на їхнє використання, тому що тільки големам під силу виконувати найскладніші завдання, на які не погодилася б жодна людина: “*They can work underwater, or in total darkness, or kneedeep in poison. For years. They don't need rest or feeding*” [Pratchett 2024].

Водночас автор показує, що такий підхід нерідко призводить до абсурдних ситуацій: “*I heard there was one over in Quirm who was made to dig a trench and they forgot about it and they only remembered it when there was all this water 'cos it had dug all the way to the river...*” [Pratchett 2024], “*You hear lots of stories about them doing stupid things like making a thousand teapots or digging a hole five miles deep*” [Pratchett 2024]. Міфічні створіння, покликані творити порядок і мир, можуть ставати джерелом дестабілізації звичного світопорядку.

На особливу увагу заслуговує й трансформація Т. Пратчеттом міфічної ситуації, пов’язаної зі словами, що вкладаються големам в голову. Вони тепер не мають божественного підтексту, а стають іронічним приписом, який дає настанову голему не вбивати свого власника (“*Thou shalt not kill...Thou shalt be humble*” [Pratchett 2024]) і підкорятися його волі. Примітним і особливо іронічним у даному контексті стає наслідування стилістики біблійної заповіді шляхом використання архаїчних форм “*thou*” і “*shalt*”, які тільки посилюють ефект від обігравання священних текстів як регламенту, покликаного убезпечити власника і гарантувати абсолютну покору голема. Священний текст, що колись був втіленням божественного «закону», у Пратчетта стає “*some kind of holy writing ... some old dead religion*”

[Pratchett 2024]. Десакралізовані слова ідеально вбудовуються в систему «програмування» істот і стають інструментом маніпуляції та контролю.

Варто відзначити, що в романі британськго письменника зовнішність міфічного голема мало чим відрізняється від традиційного уявлення про цих істот: "*It was big and dark red and looked like a child's clay model of a man*" [Pratchett 2024]. Проте в ході експлуатації створіння втрачають свій первісний вигляд і стають метафорою трансформації самого образу: від Божественного в міфі – до утилітарного в романі: "*The golem ... lurched a little because one leg was slightly shorter than the other. It didn't wear any clothes because there was nothing whatsoever to conceal, and so she could see the mottling on it where fresh clay had been added over the years. There was so much patching that she wondered how old it could be. Originally, some attempt had been made to depict human musculature, but the repairs had nearly obscured these*" [Pratchett 2024]). Показовим є також ставленні до таких змін жителів Анк-Морпорка: громадян це анітрохи не турбує, адже головне в їхній системі цінностей тільки те, що створіння справляються зі своїми завданнями.

Показовим фактом, що доводить настанову автора на деконструкцію міфу, є те, що големи позбавлені голосу. Вони можуть спілкуватися лише за допомогою написання слів на папері або табличках, які завжди носять із собою. Таким чином, трансформований образ голема в романі перетворюється на алегорію самої суті «суспільства споживачів», в якому робоча сила сприймається як бездушна і безлика частина виробничого процесу. У цьому контексті важливого значення набуває й антропоморфізація створіння Т. Пратчеттом: вона підкреслює дегуманізацію важкої, практично рабської праці, за якою, однак, стоять не машини, а живі істоти.

Особливо примітною для дослідження специфіки переосмислення міфу британським митцем стає доля голема Дорфла, який здобуває свободу волі після викупу його з «рабства». Спочатку голем повністю відповідає своєму традиційному призначенню: його життя цілком залежить від вкладених у

голову слів, позбавлених, однак, свого первинного значення. Проте повна відсутність свідомості голема з огляду на його бездоганну покору виявляється згодом хибною. Хоча голем часто повторює, що тільки вкладені в голову інструкції визначають його покірність і дії, в словах Дорфла простежуються зародки свідомості: "*NO. CLAY OF MY CLAY. I WILL NOT BETRAY*" [Pratchett 2024]. Це розуміють і жителі Анк-Морпорка, що знаходять розбитих големів, які, тим не менш, залишають передсмертні записки перед актом самознищення: "*And some of the ones that smashed themselves left ... well, notes, sir. Sort of saying they were sorry and ashamed, sir*" [Pratchett 2024].

Ситуація кардинально змінюється, коли Дорфла «звільняють» для розслідування. «Бездушне», на думку населення Анк-Морпорка, створіння відразу повертається на звичне місце роботи – скотобійню – і відпускає, звільняє всіх тварин, яких він раніше "*...SLAUGHTER, DRESS, QUARTER, JOINT AND BONE, AND AT NIGHT WITHOUT REST I MUST MAKE SAUSAGES AND BOIL UP THE LIVERS, HEARTS, TRIPES, KIDNEYS AND CHITTERLINGS*" [Pratchett 2024]. Парадоксальним чином голем, примітивний «механізм», проявляє себе як більш гуманна істота, ніж люди, що вважають його "*damn stupid lump*" [Pratchett 2024].

Вельми показовим стає той факт, що після звільнення Дорфл відрікається від віри. Дарована можливість вкласти у свою голову все, що йому заманеться, призводить до звільнення не лише фізичного, але й духовного. Традиційно асоційована з божественним створінням істота більше не визначає себе через віру. З цієї позиції саме вкладання в голову слів здається іронічним: дія стає алегорією нав'язування чужої волі через маніпуляцію на сакральній темі, за допомогою якої вдається керувати створіннями і придушувати їхню волю. Суттєвим можна вважати й те, що в образі голема відбувається кардинальне переосмислення уявлення про віру як основу існування, і Бога як дарувальника життя – у романі вони представляються як кайдани, що обмежують від мислення поза системою та

прояву особистості. Рішення Дорфла позбутися цих кайданів розглядається як акт радикальної емансипації: тільки відмова від нав’язаної віри призводить до справжньої духовної свободи.

Варто зазначити, що голем не тільки зрікається «священного» служіння, прописаного в його «інструкції», він звільняється від будь-якого зовнішнього контролю. Ставши атеїстом, створінням, що дистанціювалося від своїх колишніх вірувань і заперечує будь-який контроль, навіть божественний, Дорфл нарешті пізнає абсолютну незалежність у прояві своєї волі: “*The universe poured in... ... and now the golem was among the universe. There were no Words between you and It. You belonged to It, It belonged to you. You couldn't turn your back on It because there It was, in front of you*” [Pratchett 2024]. Відчувши смак свободи, голем вирішує викупити братів, що перебувають у рабстві, що також свідчить про бажання автора радикально трансформувати міф: з пасивного об’єкта, знаряддя для бездумного виконання важкої праці, голем перетворюється на суб’єкт, здатний вершити не тільки свою долю, але й допомогти іншим здобути свободу.

2.2 Образи скандинавської міфології: іронічна модифікація

Широко представлена в «Старшій» та «Молодшій Едді» скандинавська міфологія надає нам багату інформацію про надприродних істот, кожна з яких може бути проінтерпретована як образне відображення цінностей та страхів давніх народів Півночі. Серед цих створінь – гноми, тролі та піксі.

Гноми традиційно зображуються як низькорослі чоловічки, які часто асоціюються з мудрістю та важким ремеслом на кшталт ковальської справи. Перші згадки про цих створінь з'являються в «Старшій» та «Молодшій Едді», в яких представлені різні версії їхнього походження. В одній з пісень «Старшої Едди» вони описуються як карликові істоти, створені з первісної

крові та кісток Іміра, в іншій версії – постають як подібні до черв'яків створіння, що до набуття розуму наповнювали черево Іміра. Гноми виконують різні функції, виступаючи і як охоронці особливо важливих артефактів, і як творці мелодійної поезії. Найчастіше гном змальовується як розумна істота, що займається обробкою металу, а також стоїть на «межі» життя і смерті, адже в деяких легендах (а саме в «Сазі про Інглінгів») вони охороняють браму між світами. У пізніших версіях гноми постають не лише як майстри ковальської справи, але й хороші цілителі [Dwarf (mythology) 2024].

У міфології германських народів гномів називають по-різному: дворфами, цвергами, двергами та кобольдами. Незважаючи на те, що гномів уявляють як низькорослих створінь, ці істоти володіють неймовірною силою, що дозволяє їм бути неперевершеними майстрами ремісництва, особливо коли мова йде про створення магічних предметів. Характерною рисою гномів вважається їхня примхливість та образливість, а також небажання розлучатися зі своїми «нажитими» багатствами. Зовні розрізнити гномів досить просто: окрім невисокого зросту, вони часто є носіями довгої бороди, примітним, однак, можна вважати те, що серед гномів представників жіночої статі не так багато [Dwarf (folklore) 2024].

З образами гномів ми зустрічаємося також в фольклорі (народних казках та легендах), а також – у метажанрі фентазі. Тут доцільно згадати романи Дж. Толкіна «Хоббіт» й «Володар перснів», серії книг «Хроніки Нарнії» та «Дискосвіт» Террі Пратчетта тощо [Dwarf (folklore) 2024].

На перший погляд здається, що гноми в романі "Feet of Clay" в масі своїй практично нічим не відрізняються від своїх міфологічних прообразів: це такі ж невеликі кремезні бородаті чоловічки, які відчувають особливу пристрасть до коштовностей і вміють вправно управлятися з молотом. У світосприйнятті гномів немає місця для проблем сучасного світу, вони існують тільки в парадигмі своїх архаїчних поглядів на те, яким має бути

гномівське суспільство, що його має хвилювати (цінні камені та метали), а також, як порядні гноми повинні виглядати.

У романі гноми описуються як істоти, що особливо шанують свою працю, це, в свою чергу, відображається і на їхніх повсякденних розмовах: "*...I mine in my mine and what's mine is mine*" [Pratchett 2024]. Паби, в яких вони часто збираються, постають не лише як місця дозвілля, але й як куточки оспівування традиційних цінностей: "*...if it had been a dwarf bar, the floor would be sticky with beer, the air would be full of flying quaff, and people would be singing. They'd probably be singing the latest dwarf tune, 'Gold, Gold, Gold', or one of the old favourites, like 'Gold, Gold, Gold', or the alltime biggie, 'Gold, Gold, Gold'. In a few minutes, the first axe would have been thrown*" [Pratchett 2024].

Традиційність гномів, однак, Т. Пратчеттом показана навмисно гіпертрофовано та іронічно: асоціації зі скандинавською міфологією у романі викликають одноманітні пісні про золото, а ритуальні дії зводиться до «питної культури» та мистецтва кидання сокир. Міфічна циклічність стає способом посилити комізм: кожен вечір у гномівському пабі незмінно призводить до одного й того ж сценарію та завершується виконанням пісні "*Gold, Gold, Gold*", а також – бійками після розпиття пива.

Проте один з образів гномів зазнає радикальної трансформації та деконструкції. Це жінка-гномка, яка повстає проти гномських традицій. "*I'm scared of fights! I think songs about gold are stupid! I hate beer! I can't even drink dwarfishly! When I try to quaff I drown the dwarf behind me!*" [Pratchett 2024].

Незважаючи на те, що в класичній міфології жіночий образ гнома не отримав свого поширення, у Т. Пратчетта він вводиться для акуталізації питання про гендерну рівність та ідентичність. Суспільство не приймає гномівських гендерних відмінностей: всі вони, незалежно від статі, повинні втілювати ідеал маскулінності – битися, пити пиво, носити бороду. Тому трансформації, що відбуваються з Шельмою, яка прагне вийти за рамки приписаних очікувань, не сприймаються позитивно. Гномка не хоче зовні бути схожою на чоловіка, як це прийнято суспільством: "*I mean, I've nothing*

against females. I'm pretty certain my stepmother is one. But I don't think it's very clever, you know, to go around drawing attention to the fact" [Pratchett 2024].

Автор розкриває внутрішній конфлікт Шельми через її ставлення до предметів важливих не лише для її родини, але й для народу загалом: "*...the iron helmet...belonged to my grandmother! It's dwarfish*" [Pratchett 2024]. Від деяких традиційних елементів їй неймовірно важко відмовитися: вона не може позбутися шолома своєї бабусі, гоління бороди також викликає в неї жах. Така ситуація сприймається комічно: незважаючи на своє прагнення до жіночності, Шельма не може відмовитися від традиційно маскулінних елементів, а тому комбінує густу бороду з помадою та шолом із тушшю для вій.

Особливо показовим в аспекті дослідження питання про специфіку неоміфологізму Т. Пратчетта є той факт, що в мультикультурному місті Анк-Морпорк співіснують люди, гноми, вервольфи, вампіри та інші надприродні істоти. Усі вони формують соціальний простір, в якому саме гноми виступають втіленням архаїчної традиції, нездатної миритися з глобальним, «різноманітним» світом. Примітно, що їхня нетерпимість не спрямована на представників не своєї «раси», а тільки на Шельму, яка кидає виклик патріархальним цінностям та гендерній нерівності. Її професійна інтеграція в міську варту служить гострою соціальною сатирою: варта – мікромодель суспільства, на основі якої чітко простежується дискримінація, що ховається за формальною рівністю. Це проявляється в необхідних поведінкових патернах, які проголошують Шельмі, коли вона влаштовується на роботу: "*There's no men and women in the Watch, just a bunch of lads. You'll soon learn the language. Basically it's how much beer you supped last night, how strong the curry was you had afterwards, and where you were sick. Just think egotesticle. You'll soon get the hang of it. And you'll have to be prepared for sexually explicit jokes in the Watch House*" [Pratchett 2024]. Ця репліка особливо показова й карикатурна: професійна компетентність визначається не навичками, а вимірюється кількістю випитого пива та гостротою з'їденої їжі.

Пратчетт майстерно використовує традиційні міфологічні зовнішні атрибути як символ соціального конфлікту: борода, кольчуга та шолом – це не просто риси, що щільно асоціюються з гномами, у Пласкому світі вони – маркери належності до консервативного суспільства. У свою чергу, нехарактерний для гномів вигляд – носіння макіяжу, суконь і туфель – виступає каталізатором спротиву традиціям. Шельма заздрить своїй колезі-вервольфу Ангві, яка може носити все, що їй заманеться: "*And you can wear dresses! With colours*!" [Pratchett 2024], ніхто не робить їй зауважень і не ставить безтактних запитань, подібно до того, як це роблять із Шельмою. Навіть така невелика деталь, як відкриті коліна, стає об'єктом підвищеної уваги: "*I could almost see his knees. Her knees..."* [Pratchett 2024]. Іронічною в цьому аспекті є репліка одного з представників варти: "*I mean, I'm used to knees. I can look at knees and think, 'Oh, yes, knees, they're just hinges in your legs', but some of the lads–"*[Pratchett 2024]. Незважаючи на те, що люди звикли бачити коліна, він не може впоратися з тим, щоб не прокоментувати побачену частину тіла гномки, яка раніше приховувалася.

Таким чином, автор осучаснює міфологічний образ гнома, використовує його для актуалізації важливих питань сучасності, протиставляє архаїчні уявлення про канонічні образи з нинішніми реаліями, в яких, зокрема, піднімається питання самоідентичності та соціальної нерівності. Письменник іронічно обігрує гномівський консерватизм, що втілюється у вічному шануванні своїх традицій; суспільство не може впоратися з небажанням деяких представників носити кольчугу та приховувати свої коліна від сторонніх очей.

Тролі також є частиною фольклору Скандинавії. Під ними зазвичай розумілися істоти неймовірно високого зросту, статура яких може бути і м'язистою, і пухкою. До особливостей їхньої зовнішності також входять довгі кігті на не менш довгих пальцях рук і ніг. Тролі можуть бути як зовсім лисими, так і мати досить вражаючу копицю волосся. Колір шкіри тролів може бути схожим на людський, але найчастіше представлявся зеленими або

сірими відтінками. Примітною рисою їхньої зовнішності також слід визнати вуха та ніс, які є більш виразними порівняно з людськими [Troll 2024].

У скандинавських міфах тролі – істоти, що мешкають у лісах або високо в горах; пращурами їх є давні велитні-йотуни, які брали участь у «створенні» світу. Відомо, що тролі вороже ставляться до людей і це нерідко призводить до зіткнень. Тролі можуть набувати різної подоби, в тому числі й людської. Можуть перевтілюватися в різних тварин на кшталт козлів або собак. Від тролів здатне захистити сонячне світло, на якому істоти кам'яніють. Однак, поряд з таким уявленням про тролів, вони також описуються й як істоти добродушні, здатні навіть допомогти людям у нужді [Троль 2024]. Що стосується характеру таких створінь, то вони часто зображуються як жорстокі, можуть мордувати людей або навіть їсти їх. Тролі мають ряд надприродних здібностей, серед яких відзначається магія, невидимість, ясновидіння, надлюдська сила, витривалість і гострий нюх [Troll 2024].

Міфологічний образ троля затребуваний сучасною культурою. Так, наприклад, можна згадати фільм "Trolls" (реж. Майк Мітчел), цикл романів Дж. Роулінг про Гаррі Поттера, Дж. Толкіна («Хоббіт» та «Володар перснів») тощо [Troll 2024].

Образи тролів по-своєму трансформує й Террі Пратчетт у своєму романі "Feet of Clay": письмнник радикально переосмислює традиційні уявлення про цих істот. Із міфічних створінь, наділених надздібностями та хитрістю, здатних обдурити людей шляхом перевтілень, вони перетворюються в романі на добродушних велетнів, які не мають, на жаль, видатних розумових здібностей.

Особливо показовим у цьому плані є образ троля-поліцейського Детрита, чий інтелектуальний рівень залишає бажати кращого: "*Detritus, despite a room-temperature IQ, made a good copper and a damn good sergeant. He had that special type of stupidity that was hard to fool. But the only thing more difficult than getting him to grasp an idea was getting him to let go of it*"

[Pratchett 2024]. Його методи ведення допиту є повною протилежністю традиційній кмітливості тролів: “*Detritus was particularly good when it came to asking questions. He had three basic ones. They were the direct ('Did you do it?'), the persistent ('Are you sure it wasn't you what done it?') and the subtle ('It was you what done it, wasn't it?'). Although they were not the most cunning questions ever devised, Detritus's talent was to go on patiently asking them for hours on end, until he got the right answer, which was generally something like: 'Yes! Yes! I did it! I did it! Now please tell me what it was I did!*“ [Pratchett 2024]. Така прямолінійність, впертість і недальновидність створюють комічні ситуації: під напором одноманітних питань здатні зізнатися навіть невинні, аби більше не терпіти нудного поліцейського.

З іншого боку, в романі Т. Пратчетта зберігається така риса міфологічних тролів як фізична сила: “*As was normal practice for the uniform of a sergeant, the armourer had attempted to do a stylized representation of muscles on it. As far as Detritus was concerned, he hadn't been able to get them all in*” [Pratchett 2024].

Такий опис тіла троля є засобом сатирико-іронічного осміяння представників силових структур, які не мають блискучого інтелекту, їхня перевага – лише груба фізична сила. «Начальник» троля – командор Ваймс – однак, не бачить у цій системі прогалини, а навіть навпаки: “*Look at old Detritus…Just your basic thick troll a few years ago, now a valuable member of the Watch provided you get him to repeat his orders back to you to make sure he understands you*” [Pratchett 2024]. Більшою мірою його турбує здатність істоти вправно виконувати завдання: “*And he's mastered policing as it is practised by the majority of forces in the universe, which is, basically, screaming angrily at people until they give in. The only reason that he's not a one-troll reign of terror is the ease with which his thought processes can be derailed by anyone who tries something fiendishly cunning, like an outright denial. 'I know you all done it!' he was shouting. 'If the person wot done it does not own up der whole staff, an' I means this, der whole staff will be locked up in der Tanty also we throws der key*

away!' He pointed a finger at a stout scullerymaid. 'It was you wot done it, own up!'“ [Pratchett 2024].

Однак, незважаючи на всю свою примітивність і на підкреслено розвинену статуру, для людей тролі Т. Пратчетта на становлять загрози. Навіть у «кримінальному» середовищі вони виступають скоріше як комічні фігури, ніж носії істотної небезпеки: “*Igneous (troll) was huge and ... well, rocky. He moved around the streets of Ankh-Morpork like a small iceberg and, like an iceberg, there was more to him than immediately met the eye. He was known as a supplier of things ... Igneous never asked unnecessary questions, because he couldn't think of any*” [Pratchett 2024]. Автор підкреслює, що навіть у ролі «злочинців» тролі зберігають свою простодушність та відповідальність, залишаються комічними дурниками: “Igneous, despite giving the appearance of not being able to count beyond ten without ripping off someone else's arm, and having an intimate involvement in the city's complex hierarchy of crime, was known to pay his bills” [Pratchett 2024].

Міфологічні образи тролів можна проінтерпретувати як алегорію сучасної автору системи правоохоронної діяльності. Якщо традиційні уявлення про тролів пов’язані із загрозою небезпеки від них для людини, то в романі Т. Пратчетта вони зображуються захисниками безпеки всього міста.

Таким чином, Т. Пратчетт здійснює деконструкцію міфу, радикально та іронічно трансформує образи тролів: вони більше не є створіннями, що загрожують людині, а, навпаки, стають тими, хто людей захищає. З підступних та хитрих вони перетворюються на простодушних та дурних, що, однак, не заважає їм бути частиною міської варти. Колись страхітлива істота тепер є комічною фігурою. Троль ніколи не сумнівається і сумлінно виконує всі завдання, хоча йому й потрібно повторювати кілька разів, перш ніж «вершитель закону» хоч щось запам’ятає.

Поруч із тролями та гномами у романі Т. Пратчетта зображені також й піксі. У скандинавській міфології піксі є маленькими людиноподібними істотами, що славляться своїми витівками [Піксі (міфологія) 2024] . Згідно

давніх уявлень, в піксі перетворювалися померлі нехрещені діти, які не могли потрапити до раю. Їхні душі ніби застрягали між світами, даючи їм можливість займатися пустощами. Для того, щоб умиротворити таких істот часто використовувалися подарунки на кшталт шматочків тканини або їжі [Pixie 2024].

Зазвичай піксі зображуються схожими на ельфів та фей створіннями із загостреними вухами та особливо довгим капелюхом. Істоти пустують різними способами: вони можуть залякувати дівчат, гасити свічки, збивати зі шляху мандрівників, при цьому вони не становлять серйозної загрози, а є цілком нешкідливими. Серед характерних рис створінь також виділяються їхня любов до танців та музики [Піксі (міфологія) 2024] . Образ піксі часто використовуються в літературі: у творчості А. Е. Брей, С. Т. Колріджа, Н. Чессон, Дж. К. Роулінг тощо.

До образу піксі також звертається й Террі Пратчетт, який, однак, кардинально його переосмислює. У його романі піксі представлений як доволі цікавий персонаж, Божевільний Артур (Wee Mad Arthur), який, на відміну від свого міфологічного першообразу, перетворюється з нешкідливого маленького пустуна на буквальне втілення дріб'язковості, яка корелює з його зростом ("*...not much more than six inches high...*" [Pratchett 2024]). Невелике створіння яскраво демонструє свої меркантильні нахили, абсолютно цього не соромлячись. Таке бажання наживи зображується іронічно: "*'If you gonna die, d'yez mind signing a chitty to say yez promised me a dollar?'*" [Pratchett 2024]. Незважаючи на перебування людини на смертному одрі, все, що його хвилює, це – фінансове питання.

Хоча Божевільний Артур заробляє небагато, особливості його мініатюрного тіла споживати менше, ніж інші, роблять персонажа справжнім багачем. Але він продовжує турбуватися про способи наживи: "*He worked for nothing and sold his rats for half the official rate, a heinous crime. Yet Wee Mad Arthur was growing rich because the guild hadn't got its joint heads around the idea of fiscal relativity... Arthur charged a lot more for his services. A lot more,*

that is, from the specialized and above all low point of view of Wee Mad Arthur. What AnkhMorpork had yet to understand was that the smaller you are the more your money is worth. A dollar for a human bought a loaf of bread that was eaten in a few bites. The same dollar for Wee Mad Arthur bought the same-sized loaf, but it was food for a week and could then be further hollowed out and used as a bedroom" [Pratchett 2024].

Отже, Т. Пратчетт іронічно трансформує цей міфологічний образ, його традиційні фізичні параметри в романі стають запорукою економічної переваги.

Примітним є й те, що Т. Пратчетт переосмислює «дитячість» піксі. У творі цей образ не має схожих з дитиною рис: "*It was dressed in ratskin trousers but was bare above the waist, apart from two bandoliers that criss-crossed its chest. And it was smoking a tiny cigar*" [Pratchett 2024]. Поведінкові патерни також підлягають змінам: "*The size-differential problem was also responsible for his frequent drunkenness. Few publicans were prepared to sell beer by the thimbleful or had gnome-sized mugs. Wee Mad Arthur had to go drinking in a swimming costume*" [Pratchett 2024]. Приписувані традиційному образу «маркери» дитячої безпосередності замінюються на характеристики вад дорослих людей.

2.3 Особливості репрезентації образів нижчої міфології

«Нижча міфологія – система вірувань та уявлень у надприродні істоти, що не мають божественного статусу та легендарного (епічного) походження; охоплює вірування та уявлення, пов'язані як із демонічними та напівдемонічними істотами, так і з людьми, які мають надприродні здібності та магічні знання…Поняття «нижча міфологія» ввів до наук. обігу німецький етнограф XIX ст. В. Маннгардт, який вивчав цю категорію міфологічних

персонажів. У вітчизняній історіографії для узагальнюючого позначення народних міфологічних вірувань та уявлень паралельно застосовувалися два терміни: «демонологія» і «нижча міфологія»…Згідно з Д. Зеленіним демонологія входить до сфери нижчої міфології як одна з її складових» [Енциклопедія історії України 2024].

Нижча міфологія – це міфологія, що представляє істот, які, на думку певних народностей, вважаються справжніми, незважаючи на відсутність об'єктивних доказів. До числа таких міфологічних створінь входять демони, дракони, відьми, а також вервольфи, вампіри [Clark 2015] та бабаї.

Історії про вампірів, які своїм корінням сягають переказів народів Балкан та Східної Європи, здавна зустрічаються у багатьох культурах, однак особливої популярності вони набувають тільки з XVIII століття.

Традиційно вампіром вважається людиноподібна, померла, але воскресла (тобто безсмертна) істота, для підтримання життєдіяльності якої необхідно пити кров, переважно – незайманих дів. Причини появи вампірів різні: в деяких національних традиціях вважалося, що вампіром може стати труп, через який перестрибнула тварина, в інших – що вампірами ставали укушені кажанами або вампірами люди. Для запобігання перетворення в цю істоту та зіткнення з нею використовувалася низка практик, серед яких були і поховання «обличчям донизу», щоб ніхто не повстав з могил,і розсипання біля кладовищ маку або зерна, щоб істота займалася їх підрахунком і ні на кого не нападала. Знищити істоту можна було кількома способами: найчастіше зустрічався спосіб «забивання» дерев'яного кілка в серце; також можна було вампіра обезголовити і поховати голову окремо від тіла, щоб він не повернувся до життя [Vampire 2024].

Особливу популярність образ вампіра набуває після опублікованої повісті Джона Полідорі "Vampire" (1819), пізніше до нього звертається Брем Стокер у своєму романі "Dracula" (1897). Самий останній вважається «канонічним», він набуває статусу традиційного образу та пізніше популяризується масовою культурою XX – XXI ст. [Vampire 2024].

Показовими у цьому плані є, наприклад, кінофільми: “Nosferatu” 1922 р. (реж. Ф. В. Мурнау), “Dracula” 1931 р. (реж. Т. Браунінг), “Bram Stoker's Dracula” 1992 р. (реж. Ф. Ф. Кополла), “Van Helsing” 2004 р. (реж. С. Соммерс) [Vampire 2024]; і книги: “I Am Legend” (1954) Річарда Метісона, “Interview with the Vampire” (1976) Енн Райс, “Salem's Lot” (1975) Стівена Кінга, серія “Twilight” (2005–2008) Стефані Майєр та ін.

До образу вампіра звертається і Террі Пратчетт у своєму романі “Feet of Clay”. Автор радикально переосмислює традиційне уявлення про це чудовисько: незважаючи на те, що він багато в чому схожий на «канонічний», його традиційні характеристики служать лише засобом для розкриття серйозних проблем – йдеться про загрозу нацистської ідеології та теорії «чистоти крові».

На перший погляд, гера льдист Дракон є звичайнісіньким вампіром. Він безсмертний (“*I have been Dragon King of Arms for more than five hundred years…*” [Pratchett 2024]) та вміє літати (“*could fly like a bat*” [Pratchett 2024]), боїться часнику і всього святого (“*Well, I knew about garlic and vampires. Anything holy works on vampires*” [Pratchett 2024]). Автором, однак, навмисно підкреслюється дисоціація Дракона зі своєю вампірською сутністю, він представляється як істота цивілізована, що відмовилася від кровопролиття заради насичення: “*Vampire, yes. Bloody, no. Black puddings, yes. The acme of the butcher's art, yes*” [Pratchett 2024]. Специфічне “ах-ха”, яке “*...might have been a laugh. It might have been a cough*” [Pratchett 2024], робить його образ особливо цікавим: напівсміх-напівкашель сприймається як органічна деталь образу старця, який не приховує ставлення до «дурості» людини, що прийшла до нього за власним гербом.

Його інтелектуальна перевага знаходить своє відображення в гумористичній грі з символами геральдики, які вампір комбінує, створюючи герби. Кожен з них має відповідати фамільній справі, але іноді перетворюються на приховані ребуси-насмішки: “*I looked and looked at it last night… Ars Enixa. That must have really cheered you up. You'd said who did it and*

how it was done and gave it to the poor bugger to be proud of. It didn't matter that no one else would spot it. It made you feel good. Because we ordinary mortals just aren't as clever as you, are we?" [Pratchett 2024].

Несподіваною та іронічною є самоідентифікація вампіра. Дракон вважає себе вегетаріанцем ("*…there are plenty of kosher butchers down in Long Hogmeat. Ah-ha, yes. We all live in the best way we can*" [Pratchett 2024]), який свідомо відмовився від своєї природи ("*Virgins are safe from me. Ah-ha. For several hundred years, more's the pity*" [Pratchett 2024]). Однак, за маскою благопристойності ховається зловісна сутність, для якої кров є не поживним засобом, а метафоричним мірилом влади: "*Power over little people. That's what vampires want. The blood is just a way of keeping score*" [Pratchett 2024].

Особливо тривожним є інтерес Дракона до так званого «питання покращення раси»: "*Possibly – if someone were so inclined, and I certainly make no such admission, ah-ha – they might simply be thinking of improving the race…"* [Pratchett 2024]. За виваженим науковим формулюванням ховається схожа до нацистської ідеологія, в якій кров є метафорою расової переваги.

Дракон-вампір пишається власним інтелектом, але саме марнославство стає для нього згубним: приховані в гербах скоєні злочини, які здавалися вампіру потішними, розгадуються міською вартою, що призводить до його затримання.

Однак, не всі вампіри в романі є прихильниками ідеології Дракона. Більшість з них – прості робітники, які часто потрапляють у комічні ситуації, стикаючись з предметами, які їх калічать: "*'Again? How many times have you been killed this week?' 'I was minding my own business!' said the unseen complainer. 'Stacking garlic? You're a vampire, aren't you? I mean, let's see what jobs you have been doing… Post sharpener for a fencing firm, sunglasses tester for Argus opticians… Is it me, or is there some underlying trend here!'*" [Pratchett 2024].

Отже, можна стверджувати, що автор свідомо руйнує канони сприйняття цього образу нижчої міфології: зі створінь, що вселяють жах,

вампіри Т. Пратчетта перетворюються на «істот з особливостями», яким доводиться підлаштовувати до вимог загалу для власного безпечного існування в Анк-Морпорці. Т. Пратчетт вдається до деконструкції традиції: головний вампір роману (Дракон) є алегоричним втіленням нацистської ідеології та засобом її критики, а інші вампіри – комічними жертвами масових забобонів.

Що стосується вервольфів, то вони є істотами, які можуть змінювати свій вигляд з людського на вовчий. Окрім здатності до фізичних метаморфоз, людина-вовк також володіє деякими властивостями, що перевершують звичайну людську природу: він здатний швидше рухатися, є сильнішим, у нього більш загострений нюх [Werewolf 2024]. Можливі витоки образу людини-вовка криються в хворобі надмірного оволосіння («гіпертрихозу»), яка змінювала людину до невпізнанності [Перевертень 2024].

Верфольфи зустрічаються в переказах багатьох народів світу, починаючи від слов'янських та закінчуючи північноамериканськими індіанцями. Згідно з європейською міфологією, навіть у людській подобі вервольфів можна було легко впізнати по бровах, зігнутих нігтях і специфічній ході. Для того, щоб стати такою істотою, потрібно було пройти певний ритуал: можна було надіти пояс або шкуру вовка замість звичайного одягу; змастити тіло певною «магічною» маззю; випити зі сліду вовка; поспати під повним місяцем у певний день; укласти союз з дияволом заради втамування спраги людської плоті [Werewolf 2024]. Також вважалося, що таке перевтілення – прокляття, від якого, тим не менш, можна позбутися. Існувала й така думка, що, незважаючи на зовнішні зміни, що відбулися, жахливе створіння зберігає розум людини [Перевертень 2024].

Вервольфом можна було або стати, або народитися – уроджені були носіями родового прокляття. Також вони ділилися на два види: на тих, хто обертається за власною волею незалежно від часу доби і фази місяця, і тих, чиї метаморфози залежали від зовнішніх факторів. Представники першого «виду» зберігали в подобі вовка зачатки людського розуму, а другі –

відключалися від людської свідомості, але підключалися до тваринної на час дії повного місяця, що часто призводило до вбивства людиною-вовком своєї жертви [Перевертень 2024]. Для того, щоб знешкодити вовка, достатньо було мати будь-який виріб зі срібла, до якого створіння відчували особливу відразу [Які факти про перевертнів? 2024].

Образ вервольфа широко представлений у кіно: “Werewolf of London” 1935 р. (реж. С. Уокер), “Wolf” 1994 р. (реж. М. Ніколс), “The Twilight Saga: New Moon” 2009 р. (реж. К. Вайц) [Werewolves in popular culture 2024]. Активно використовується він й у літературі: “The Wehr-Wolf: a legend of the Limousin” (1829) Р. Томпсон, “The Man-Wolf” (1831) Л. Річчі, “Wolfshead” (1926) Р. Говард, “Wolves Don't Cry” (1954) Б. Еліотт, “The Hero as Werwolf” (1975) Дж. Вулф та ін. [Werewolf 2024].

Образ верфольфа у Террі Пратчетта в романі “Feet of Clay” зазнає суттєвої трансформації. У деконструйованому вигляді традиційна надприродна сутність створіння служить ґрунтом для глибокого дослідження проблеми ідентичності, соціальної адаптації та внутрішніх конфліктів.

Через образ людини-вовка Ангви автор розкриває складність існування між двома світами – людським і тваринним, іншими словами – соціально прийнятним і таким, що засуджується соціумом. Це проявляється на рівні вибору, з яким стикається створіння: “*You either spent your time trying to make sure people didn't find out or you let them find out and spent your time watching them keep their distance and whisper behind your back*” [Pratchett 2024]. Суспільство боїться вервольфів і намагається триматися від них подалі, адже прекрасно знає, наскільки вони небезпечні: “*A werewolf wouldn't stop at chickens, not by a long way*” [Pratchett 2024]. Незважаючи на те, що Ангва здатна контролювати свої перетворення, повний місяць може служити для неї спусковим гачком: “*Too late, Angua remembered why she avoided the slaughterhouse district at this time of the month*” [Pratchett 2024].

У спробах придушення своєї вовчої сутності для відповідності соціальним нормам, Ангва відмовляється від м’яса, але така боротьба зі

своєю природою часто виявляється марною: “*It was hard to be a vegetarian who had to pick bits of meat out of her teeth in the morning*” [Pratchett 2024]. Автор іронізує над безуспішністю подібних спроб самоконтролю: “*Who was she kidding? It was easy to be a vegetarian by day. It was preventing yourself from becoming a humanitarian at night that took the real effort*” [Pratchett 2024]. Ангва часто відчуває провину з огляду на те, що її поведінка не схвалюється соціумом: “*She prowled the city on moonlit nights and, okay, there was the occasional chicken, but she always remembered where she'd been and went round next day to shove some money under the door*” [Pratchett 2024]. Тому вона має замітати за собою сліди. Особливо складними для неї стають періоди, коли навіть запахи становлять неймовірну спокусу: “*The delicious smell of the penned animals and the blood from the slaughterhouses was chiming against her strict vegetarianism*” [Pratchett 2024]. У такій подвійності натури автор підкреслює неможливість зречення істинної сутності, власної ідентичності: незважаючи на всі спроби підлаштуватися під очікування людей, інстинкти беруть своє.

Задля уникнення соціального остракізму Ангва змушена тримати свою особливість у таємниці. Це, своєю чергою, впливає на вибудовування відносин з оточуючими її людьми і створіннями: Ангва зустрічається з упередженням колеги Шельми, яку однак вважає близькою подругою. Примітно те, що навіть Шельма, яка стикається з проявами нетерпимості з огляду на упередження на ґрунті гендерної ідентичності, дискримінує вервольфів. Це призводить до парадоксальних ситуацій: незважаючи на споріднене соціальне становище (обидва персонажі сприймаються як «інші»), Ангва не може бути відвертою навіть з тією, до кого суспільство ставиться з острахом і відразою, тому про свої проблеми вона воліє мовчати: “*She tried to feel sympathetic and found that she was, really, but she did have to stop herself from saying that at least you don't have to find styles that can easily be undone by paws*” [Pratchett 2024].

Її особливість також впливає на стосунки з партнером, який не має подібних проблем. Керрот, на відміну від Ангви, – звичайна людина, яка, незважаючи на всю чуйність, що проявляється до вервольфа, не здатен до кінця її зрозуміти. Постійні побоювання Ангви щодо наслідків прояву своєї природи призводять до напружень у стосунках: "*It wouldn't do any good but at least he'd feel better. It's going to get worse. At best I'm going to get caught in someone's chicken-house, and then the midden is really going to hit the windmill. Or I'll get caught in someone's room…*" [Pratchett 2024]. Вона розуміє, що навіть невеликий інцидент з її боку може спричинити їхню розлуку: "*I'm sure he doesn't think about it that way, but you can tell the werewolf thing is upsetting him underneath. He cares about the things people say behind my back, and he doesn't know how to deal with them*" [Pratchett 2024]. Така безпорадність Керрота перед обличчям упереджень створює додаткову напругу, що посилює внутрішній конфлікт Ангви між її соціально схвалюваною людською подобою та стигматизованою неконтрольованою натурою вовка.

Особливої уваги також заслуговує трансформація оригінального образу, який традиційно сприймався як такий, що несе загрозу, однак, у романі Ангва – частина міської варти, захисник тих, хто її боїться. Надлюдські здібності дозволяють їй робити більш «точні» розслідування, що підкреслює особливу користь істоти не тільки в професійному середовищі, але й загалом: "*For nasal vision meant seeing through time as well as space: a man could stand still for a minute and, an hour later, there he'd still be, to the nose, his odours barely faded*" [Pratchett 2024]. Незважаючи на перебування її на шанованій посаді та виконанні важливої функції в суспільстві, це не позбавляє її від стигматизації, пов'язаної з «потойбічною» сутністю.

Особливо чуйно Ангва ставиться до тих, хто стає жертвою несправедливості: "*Angua seemed to have taken this case personally. She always had a soft spot for the underdog*" [Pratchett 2024]. Адже вона сама добре знає, наскільки непросто бути «іншим»: "*…And an understanding landlady sympathetic to those with special needs, she added to herself. Like doorhandles*

that a paw could operate, and a window left open on moonlit nights" [Pratchett 2024]. Однак, іноді така несправедливість щодо її власного виду призводить до того, що вона сама стає носієм упереджень. Її закомплексованість і страхи можна простежити у ставленні до големів, яких вона вважає "*...it's an ... undead thing. They ... sort of throw in your face the fact you're not human*" [Pratchett 2024]. У цьому відношенні проявляється її власна невпевненість у доцільності перебування в суспільстві та небажання визнавати свою нелюдську природу.

Таким чином, можна помітити, як за допомогою традиційних міфологічних надприродних особливостей людини-вовка автор транслює проблеми, з якими може зіткнутися людина в суспільстві. Страх перед повним місяцем, неконтрольоване бажання крові являють собою метафоричне втілення дискримінованих і несхвалюваних соціумом елементів, які необхідно приховувати для того, щоб тебе приймали. Т. Пратчетт, використовуючи образ людини-вовка, показує, наскільки суперечливим може бути небажання приймати себе таким, який ти є: незважаючи на всі спроби підлаштуватися під норми, вона не може придушувати свою вовчу натуру весь час.

Що ж стосується бабаїв (boogeyman), то вони традиційно вважаються істотами без певних зовнішніх характеристик: не мають ні усталеної, поширеної в переказах форми, ні легко впізнаваної зовнішності через те, що втілюють всі можливі людські страхи. Найчастіше їхній вигляд трансформувався залежно від того, як їх уявляли батьки, які хотіли налякати дітей [Boogeyman 2024].

Бабайок можна умовно розділити на три категорії: на тих, що карають дітей за непослух (найчастіше не є реальною загрозою, а лише залякують), жорстоких (викрадають та іноді їдять дітей) та захисників невинних. Бабайки володіють цілою низкою надздібностей: вони можуть з'являтися у снах і перетворювати їх на кошмари; є особливо сильними в нічний час (можуть швидко переміщатися і ставати буквально самою темрявою); мають дар

навіювання страху (особливо це стосувалося дітей); можуть позбавляти простір повітря. Для того, щоб врятуватися від цих істот, достатньо просто сховатися. Вважається, що перші згадки про них з'являються ще у XVI столітті (їх називали хобгоблінами). Тоді створіння уявлялися як такі, що покликані дошкуляти людям, однак не становлять реальної небезпеки [Boogeyman 2024].

В переосмисленому і трансформованому вигляді даний образ зустрічається й на сторінках роману "Feet of Clay" Террі Пратчетта.

Автор іронізує над відсутністю конкретного вигляду істоти, яка традиційно сприймається як втілення абстрактного страху. Т. Пратчетт перетворює цю особливість на екзистенційну кризу: "*He doesn't know whether he exists or not. It's cruel, I know, but it's the only thing we've found that works against bogeymen…*" [Pratchett 2024]. Відсутність певної зовнішності, яка адаптувалася під батьківські запити для залякування малюків, представляється автором у романі як причина сумнівів бабайок у власному існуванні. В їхньому вигляді також криється іронія метафізичного рівня: екзистенційна криза стає відображенням фундаментального питання про справжність знаходження надприродних істот у реальному світі, адже самі бабайки не вірять у те, що існують.

Радикально змінюється і об'єкт залякування, яким раніше виступали винятково діти. Тепер бабайки лякають вже дорослих людей за їхні проступки: "*'Hah, I'm hearing where there's a baron who's really unhappy about you… he's sayin' where you're disgracin' the Old Country–*" [Pratchett 2024].

Цікавим також є те, що традиційно для захисту від бабайки використовується ковдра: діти ховаються під нею, щоб їх не дістала ця жахлива істота. Однак, у "Feet of Clay" ковдра є зброєю, спрямованою на самих створінь: "*...Blue fluffy blanket, for preference.'...'Look, bogeymen go away if you put your head under the blankets. Everyone knows that, don't they?…*" [Pratchett 2024]. Коли на бабайку накидають ковдру, він миттєво втрачає всю свою страхітливу суть: "*Angua moved so fast she was a blur. Her free hand*

pulled something from her belt and flipped it up and on to Shlitzen's head. He stopped, and stood swaying back and forth gently, making faint moaning sounds. On his head, flopping down around his ears like the knotted hanky of a styleimpaired seaside sunbather, was a small square of heavy material" [Pratchett 2024].

Таким чином, у романі бабайки постають у радикально трансформованому вигляді: вони більше не є засобом залякування дітей, а переключають свою увагу на дорослих, водночас їхня абстрактна зовнішність стає ґрунтом для іронії на тему екзистенції надприродних істот.

Отже, специфіка неоміфологізму в романі Террі Пратчетта "Feet of Clay" визначається суттєвою трансформацією та деконструкцією традиційних міфологічних образів. В художньому світі твору співіснують персонажі різних міфологічних систем: єврейської (голем), скандинавської (гноми, тролі, піксі), «нижчої міфології», тобто демонології (вервольф, вампір та бабай). Такий синтез є типовим для постмодерністського неоміфологізму. Привертає увагу настанова автора на осучаснення міфологічних образів та їхньою репрезентацію в комічному аспекті, що цілком узгоджується з іманентним постмодернізму іронічним переосмисленням міфу. Трансформація міфологічного матеріалу підпорядковується також меті актуалізації соціальної проблематики, викриттю вад та суперечливостей сучасного автору суспільства.

Так, образ голема перетворюється на метафору гноблення та експлуатації, стає засобом актуалізації питання маніпулювання масовою свідомістю на темі сакрального.

Образи гномів репрезентовано в іронічному аспекті: вони полюбляють пиво та бійки у пабах, золото та зброю, є грубими та примітивними. В мультикультурному місті Анк-Морпорк саме гноми виступають втіленням архаїчної традиції, нездатної миритися з глобальним, «різноманітним» світом. Водночас загалу протиставляється гномка Шельма: її бунт проти гендерної дискримінації, прагнення самовираження заслуговують на повагу.

Осучаснюючи відповідні міфологічні образи, Т. Пратчетт піднімає питання самоідентичності та гендерної нерівності.

Натомість міфологічні образи тролів є алегорію сучасної автору системи правоохоронної діяльності: вони стають засобом сатирико-іронічного осміяння представників силових структур, які не мають блискучого інтелекту, а їхньою перевагою є лише груба фізична сила, якою користуються для ведення допитів.

Т. Пратчетт іронічно трансформує й образ піксі: традиційні невеликі параметри істоти слугують алегоричним втіленням меркантильності та очевидних економічних переваг над іншими «крупнішими» жителями міста.

Британський письменник у своєму романі свідомо руйнує також канони сприйняття образів нижчої міфології. Головний вампір роману (Дракон-геральдист) є алегоричним втіленням нацистської ідеології та засобом її критики, а інші вампіри – комічними жертвами масових забобонів.

Через образ вервольфа Ангви автор розкриває складність існування між двома світами – людським і тваринним, іншими словами – соціально прийнятним і таким, що засуджується соціумом. У деконструйованому вигляді традиційна надприродна сутність створіння служить ґрунтом для глибокого дослідження проблеми ідентичності, соціальної адаптації та внутрішніх конфліктів.

Щодо бабая, то тут Т. Пратчетт іронізує над відсутністю конкретного вигляду істоти, яка традиційно сприймається як втілення абстрактного страху. Автор роману перетворює цю особливість на екзистенційну кризу, яка також стає відображенням фундаментального питання про справжність знаходження надприродних істот у реальному світі (адже навіть сам бабай в романі не вірить у те, що існує).

РОЗДІЛ 3
МІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ У РОМАНІ Т. ПРАТЧЕТТА “FEET OF CLAY”: ОРИГІНАЛЬНІ ВЕРСІЇ ЗАГАЛЬНОВІДОМИХ ОПОВІДНИХ КЛІШЕ

3.1 Творче обігравання міфологеми двобою з чудовиськом

Міфологема двобою з чудовиськом є однією з найбільш поширених у літературі. Вона широко представлена у творах античності, у дещо зміненому вигляді її можна простежити у релігійних творах, і в сучасній художній прозі [Удовиченко 2019, с. 491]. В основі цього міфологічного мотиву – фундаментальні архетипічні структури: протистояння космосу і хаосу, світла і темряви, цивілізації та дикості, добра і зла. Боротьба з чудовиськом репрезентує архаїчні уявлення про відновлення гармонії та світопорядку. Часто в боротьбу з силами хаосу вступають носії таємних знань (шамани, знахарі) [Campbell 2004, p.73], пізніше – герої, наділени незвичайними здібностями [Campbell 2004, p. 291–327]. Герої є медіаторами між світами, їхня роль полягає у встановленні втраченого порядку через знищення джерела хаосу – чудовиська. Їхні подвиги виходять за межі вирішення локальних проблем і є масштабними подіями, які впливають на хід подальшого світоустрою [Campbell 2004, p. 322–325].

Монстри, з якими борються герої, – персоніфіковані страхи первісної людини перед невідомим і непізнаним [Удовиченко 2019 с. 491–492]. Вони можуть набувати різних страхітливих форм [Hughes 2024]: триголового пса (Цербера), потвор, що поєднують в собі риси різних тварин, на кшталт голови лева, тіла кози і хвоста змії (нічні химери). Усі ці створіння є алегоричним втіленням первісних уявлень людей про навколишній світ або ж відображенням негативних людських якостей: деякі з них є ретрансляторами

страху смерті, інші – вважаються персоніфікованим первісним жахом перед обличчям прийдешніх змін тощо [Padman 2024]. Показовими у цьому плані є, наприклад, античні міфи про подвиги Геракла, який боровся з Немейським левом, Лернейськими гідрами, Критським биком тощо, про Персея, який переміг Медузу Горгону, про Тесея, що вступив у сутичку з Мінотавром та ін.

Сама битва зображується як епічне дійство, зіткнення двох начал, в яких герої (люди) перемагають чудовиськ (свої страхи). Інколи, однак, таке зіткнення набуває сенсу в контексті встановлення ієрархії, в якій переможцю надається найвищий статус [Удовиченко 2019 с. 492].

З плином часу міфологема поєдинку героя з чудовиськом трансформується, набуваючи нових смислів. У переосмисленому вигляді вона репрезентована й у романі Террі Пратчетта “Feet of Clay”.

Ключовим для розуміння трансформацій, що відбулися, є образ «чудовиська» – Короля-голема, який, на відміну від традиційних міфологічних монстрів, що сіють хаос і смуту та відображають страхи первісної людини, є захисником пригнобленого народу. Големи, будучи істотами, створеними для підкорення своєму правителю, зліпили Короля, який мав представляти їхні інтереси. Створіння вклали в його голову слова, якими він мав керуватися: “*CREATE PEACE AND JUSTICE FOR ALL ... RULE US WISELY ... TEACH US FREEDOM ... LEAD US TO ...*” [Pratchett 2024]. Його креація не позбавлена протиріч: големи, що бажають здобути свободу, парадоксальним чином створюють «захисника», який має ними керувати (нова форма підкорення).

Безліч суперечливих одне одному «священних» слів призводять до того, що Король виходить з-під контролю: зі створіння, яке мало дарувати свободу, він перетворюється на руйнівну силу, що стає своєрідною метафорою, в якій прагнення до звільнення за допомогою «сильного» лідера призводить до тиранії.

Також іронічно трансформоване й саме протистояння «чудовиська» та «героя». Якщо зазвичай у боротьбу вступав відважний персонаж, що не

боявся смерті, то в романі його місце займає герой «колективний», який, до того ж, не готовий віддати своє життя, вступивши в поєдинок.

Перша зустріч жителів міста Анк-Морпорк зі створінням відбувається випадково. Він з'являється перед ними як істота, що відрізняється від своїх кутастих співродичів статністю та красою: "*It was taller than any he'd seen before, and much better proportioned – a human statue rather than the gross shape of the usual golems, and handsome, too, in the cold way of a statue. And its eyes shone like red searchlights*" [Pratchett 2024]. Однак, сержант Колон і Божевільний Артур не вступають з ним у битву. Їхні дії суперечать героїчному «канону»: обидві істоти рятуються втечею. Комічність такого зіткнення підкреслюється практично буденним тоном опису подій: "*.... Another ten seconds and I'm gonna be a chalk outline ...*" "*Nah, no one's got that much chalk*" [Pratchett 2024]. Автор іронізує над самою суттю таких поєдинків – пояснювати свої страхи (боротися з ними). Пратчетт представляє цілком природну реакцію на страхітливе створіння, з яким жодного разу не зустрічалися люди.

Найбільш показовою стає кульмінаційна сцена роману, в якій протистояння чудовиську-Королю має колективний характер. Цей епізод не наділений героїчним пафосом: *"Keep it occupied!" he shouted, and darted away. "How? Organize a sing-song?" "I've got a plan."* [Pratchett 2024]. Кожен під час поєдинку діє по-своєму. Гномиха Шельма орудує звичними їй сокирою та прокльонами: "*Cheri came up behind the golem at a run and hacked at its waist. The axe rebounded but she pirouetted with it and caught the statue on the thigh, chipping off a piece of clay...It's the most menacing dwarf battle cry there is! Once it's been shouted someone has to be killed*!" [Pratchett 2024]. Керрот намагається вирішити проблему, заарештувавши голема. Його спроба діяти в рамках традицій поєдинків (він озброївся мечем) зазнає провалу, що підкреслює недоречність такого підходу: "*The golem's arm whirred across. The sword buried itself to the hilt in a crate of candles*". Вервольф Ангва з усіх сил опирається перетворенню, розуміючи, наскільки марними будуть її спроби

вбити створіння: “*Angua faced the king. She resisted a terrible urge to Change. Even a werewolf's jaws probably wouldn't have any effect on the thing. It didn't have a jugular”* [Pratchett 2024]. Троль, що підоспів до битви, намагається протидіяти арбалетом, однак не відразу розуміє, в кого потрібно стріляти: “*Crossbow bolt through the head, if you please!” “If you say so, sir ...” “Its head, Sergeant! Mine is fine!...*” [Pratchett 2024].

Сам Король у цьому поєдинку не виглядає страхітливо. Він – незграбне створіння, яке не може впоратися зі своїми ногами: “*The king started to run after them, but hit an immediate problem. It had put its leg on back to front. It began to limp in a circle but, somehow, the circle got nearer to them*” [Pratchett 2024].

Розв’язання конфлікту, однак, відбувається через втручання голема Дорфла, який, здобувши істинну свободу волі, вступає в поєдинок не просто з Королем, створеним за подобою самих големів, а з персоніфікованим втіленням нав’язаної (однак самими істотами) волі. У даному контексті їхнє зіткнення здається глибоко філософським: це боротьба з істинною свободою і тією, яку мало було дарувати інше створіння. Перемога Дорфла стає символічним звільненням для всіх глиняних істот, адже Король, спершу задуманий як істота з благими намірами, здатний, отримавши повноту влади, бути небезпечним і виступати тираном.

Таким чином, Т. Пратчетт переосмислює традиційну міфологему поєдинку, роблячи її навмисно комічною. Один «герой» змінюється натовпом створінь, які не уявляють, що робити з «чудовиськом», а останній, до того ж, не навіює страх, а здається велетенською незграбою.

3.2 Міфологема метаморфози в художньому світі твору

Під метаморфозами розуміються перевтілення у вигляді зміни форми, стану або самої сутності чогось. Вперше в літературному просторі такі зміни можна побачити ще в поемі «Метаморфози» Овідія [Метаморфози 2024]: її автор зображує різні перевтілення – з людини в тварину, рослину, неживі об’єкти на кшталт каменів тощо.

Таке явище, як метаморфоза, тісно пов’язане з уявленнями первісної людини про посмертне переселення душі у живі та неживі об’єкти. Його виникнення обумовлене страхом перед невідомими змінами (переходу зі світу мертвих у світ живих або на новий рівень розвитку) [Туран 2017]. Представлялися два типи метаморфоз: реальні (справжнє фізичне перевтілення) і умовні, бажані, але не справжні [Туран 2017].

Перетворення можуть бути як повними, так і частковими, постійними або тимчасовими, добровільними або вимушеними; сам процес може відбуватися раптово або бути відповіддю на зовнішні подразники. Метаморфози можуть бути здійснені на рівні переходу людини в тварину, рослину, стихію (дощ, вітер), небесні тіла; представлятися як зміни на рівні одного виду (наприклад, коли тварини трансформуються в інших тварин). Причини метаморфоз теж різняться. Часто вони стають покаранням, своєрідним прокляттям за порушення табу, результатом магічних дій або виступати захисною реакцією в небезпечних ситуаціях. Деяким істотам вдається контролювати свої перевтілення. Наслідки метаморфоз є серйозними, а іноді непередбачуваними: перетворення може призвести до повної втрати розуму [Guenther 2020, p. 51–71].

Однією із найбільш відомих метаморфоз вважається перетворення людини на вовка. Таке перевтілення сприймалося як злий рок, що спіткав невіруючих людей; воно також може бути пов’язане з витівками чаклунів (прокляття). Перетворення на людину-вовка передбачає повну не тільки

фізичну, але й духовну трансформацію, оскільки часто при перевтіленні створіння втрачає свій людський розум. Цей розрив зв'язку є непідконтрольним, а тому сприймається як вихід душі з тіла, яке під час переходу перебуває в стані трансу. З цієї причини люди бояться таких створінь і воліють їх уникати [Werewolf 2024].

Людина може набувати подоби вовка з різних причин. Спусковим гачком можуть стати якісь події, на які перевтілення є природною реакцією організму. Також вважається, що каталізатором є певні природні цикли: трансформація часто пов'язана з фазою місяця. При повному місяці людино-вовки втрачають повний контроль, стаючи безжальними монстрами. Повернувшись у свій людський вигляд, істоти відчувають сильне фізичне виснаження [Werewolf 2024].

Міфологема метаморфози також присутня в романі Террі Пратчетта і розкривається через образ жінки-вервольфа Ангви. Однак, у порівнянні з традиційним мотивом, у "Feet of Clay" трансформація не є прокляттям або покаранням за гріхи: лікантропізм Ангви вроджений. Її трансформації мають двоїстий характер, як і в традиційних уявленнях: вони можуть бути пов'язані з фазою місяця або ж відбуватися за бажанням самої дівчини. Однак, в обох випадках Ангві вдається зберігати зв'язок зі своєю людською натурою, навіть під час безконтрольного перевтілення під час повного місяця: "*These were always the dangerous moments, just after a shape-change this close to full moon. It wasn't so bad when she was a wolf. She was still as intelligent, or at least she felt as intelligent, although life was a lot simpler and so she was probably just extremely intelligent for a wolf. It was when she became a human again that things were difficult. For a few minutes, until the morphic field fully reasserted itself, all her senses were still keen; smells were still incredibly strong, and her ears could hear sounds way outside the stunted human range. And she could think more about the things she experienced*" [Pratchett 2024]. Перетворення за своєю волею особливо корисні для розслідування злочинів, оскільки загострення деяких фізіологічних можливостей дозволяють Ангві визначити, коли і де перебував

злочинець: “*Through werewolf eyes the world was different… For one thing, it was in black-and-white… she always remembered the odours as colours and sounds. Blood was rich brown and deep bass, stale bread was a surprisingly tinkly bright blue, and every human being was a four-dimensional kaleidoscopic symphony. For nasal vision meant seeing through time as well as space: a man could stand still for a minute and, an hour later, there he'd still be, to the nose, his odours barely faded*” [Pratchett 2024].

Своїх перевтілень Ангва жахливо соромиться, а тому не дозволяє нікому при цьому бути присутнім, навіть коханій людині: “*In Angua's case she didn't like to be seen en route from human to werewolf shape, or vice versa. It was just something she had a thing about, she said. Carrot could see her in either shape but not in the various ones she occupied on the way through, in case he never wanted to see her again*” [Pratchett 2024].

Особливо цікаво розкривається соціальний аспект таких метаморфоз. На відміну від традиційної тенденції ізоляції істот через людський страх, Ангва намагається інтегруватися в суспільство, незважаючи на те, що це їй дається особливо складно. Вона прагне зробити все можливе, щоб її особливості не були помічені. Стикаючись зі стигматизацією через свою інакшість, вона змушена придушувати свою природу, що, однак, не завжди буває вдало: “*She kept telling herself she had it under control and she did, in a way. She prowled the city on moonlit nights and, okay, there was the occasional chicken, but she always remembered where she'd been and went round next day to shove some money under the door*” [Pratchett 2024].

Вона також намагається дотримуватися вегетаріанства (стає символом підтримання соціально прийнятного образу), щоб вписуватися у встановлені моральні рамки. Крім цього, її бажання бути частиною суспільства проявляється ще в її службі в міській варті, покликаній зберігати світопорядок за допомогою запобігання злочинам, які можуть бути потенційно викликані самою природою дівчини.

Також примітним є те, що у своєму прагненні відповідати вимогам до порядного члена суспільства шляхом подолання бар'єру між двома світами (станами), Ангва вступає у стосунки не з представником своєї раси, а з людиною, що, однак, потребує подолання багатьох перешкод. Керрот, коханий Ангви, не до кінця її приймає. Йому не байдуже те, що говорять про Ангву інші люди: "*Carrot didn't mind. But he minded that other people minded. He minded that even quite friendly colleagues tended to carry a bit of silver somewhere on their person. She could see it upsetting him. She could see the tensions building up, and he didn't know how to deal with them*" [Pratchett 2024].

Важливий аспект переосмислення міфологеми метаморфози в романі криється у сприйнятті її як алегорії проблеми ідентичності, які були відсутні в традиційному прочитанні. Двоїстість натури Т. Пратчеттом представляється як перманентний внутрішній конфлікт, в якому Ангва намагається примирити в собі дві протиборчі сутності, однак спроби балансу здаються виснажливими з огляду на численні спокуси: "*It was hard to be a vegetarian who had to pick bits of meat out of her teeth in the morning*" [Pratchett 2024].

Також мотив перевтілень у романі представляється як ідентифікатор соціальної нерівності та дискримінації, з якими стикається Ангва. Незважаючи на те, що за нею не помічають актів неконтрольованої агресії щодо людей (її жертвами стають лише кури), суспільство продовжує сприймати вовкулаку як потенційну загрозу їхньому світопорядку. Тому вона змушена приховувати свою сутність: "*You either spent your time trying to make sure people didn't find out or you let them find out and spent your time watching them keep their distance*" [Pratchett 2024].

Таким чином, можна відзначити, що автор трансформує міфологему метаморфози, перетворюючи її на багатогранну алегорію проблем соціуму, яке не хоче примирятися з «іншими» людськими проявами. Трансформація стає способом автора досліджувати такі теми, як дискримінація, пошук ідентичності та соціальної інтеграції.

Отже, міфологеми двобою з чудовиськом та метаморфози у романі Т. Пратчетта зазнають низки змін. Клішована міфологема боротьби з чудовиськом представляється як позбавлене героїчного пафосу зіткнення, скоріше комічне, ніж епічне. «Героєм» виступає цілий колектив, в якому не кожен відрізняється своєю відвагою, а чудовисько – Король-голем – постає як незграбне створіння, що з труднощами справляється навіть з власними кінцівками. Сам «монстр» при цьому не є втіленням людських страхів перед невідомим, а відображає бажання големів здобути свободу за допомогою створення захисника їхніх прав. У самому поєдинку немає єдиного підходу до вирішення проблеми, кожен учасник діє, виходячи зі своїх уявлень про те, як перемогти чудовисько: гном намагається зарубати його сокирою, поліцейський – заарештувати, троль не може зрозуміти, в кого стріляти, а вервольф взагалі намагається не втручатися. Тільки голему, що здобув свободу волі, вдається впоратися з Королем, що надає битві філософського підтексту: істинна свобода перемагає нав’язану.

Автор також переосмислює міфологему метаморфози. На відміну від традиційного уявлення про «перехід» з відключенням людської свідомості, в романі вервольф Ангва зберігає такий зв’язок, незалежно від того, чи відбувається її перевтілення за власною волею, чи під дією повного місяця. Типова ізоляція, яку передбачає така двоїстість, у романі заміщується на повну інтеграцією в суспільство, а саме в одну з його найважливіших структур – варту. Варто зазначити, що автором дана міфологема вводиться для дослідження проблеми соціальної інтеграції та прийняття людей, що відрізняються від інших, для осмислення актуальної проблеми браку толерантності.

ВИСНОВКИ

В результаті дослідження нами було зроблено наступні висновки.

Теоретичний ґрунт студій, присвячених проблемі «Міфологія та література», створюється настільки великою кількістю наукових розвідок, що їхнє вичерпне висвітлення цілком заслуговує на те, аби стати матеріалом для окремої монографії. Не претендуючи на реалізацію такої глобальної мети, ми, спираючись на основні досягнення в цій галузі, виокремили основні етапи та тенденції осмислення відповідного питання загалом.

Нами було визначено, що проблема вивчення міфу та його функцій у літературі цікавила дослідників здавна. До висвітлення різних її аспектів зверталися ще античні мислителі, які у своїх роботах ототожнювали міф із сюжетом (Арістотель), важливим висловлюванням героя (Гомер), алогічною філософською концепцією (Платон) або ж свідомо неправдивою розповіддю (Есхіл, Софокл, Еврипід). У процесі історичного розвитку уявлення про міф зазнало кардинальних трансформацій: від сакральної оповіді, яка відображала погляди первісних людей на устрій світу, – до універсальної символічної системи в художніх творах.

Перше наукове обґрунтування феномену з’явилося лише в роботах Ф. Шеллінга та послідовників його філософії (міфологічна школа Шуберта, братів Шлегелів, Грімм та ін.): саме вони визначили міф як першооснову будь-якого мистецтва. Найбільш продуктивними з точки зору трактувань зав’язків міфу та літератури стали XIX-XX століття. В цей час виникли різні наукові школи, погляди представників яких і наразі зберігають свою актуальність: англо-американська ритуальна школа (Дж. Фрейзер, Н. Фрай, Е. Тайлор), філософська німецька школа (Ф. Ніцше, М. Гайдеггер та ін.) французька структуралістська школа (К. Леві-Строс) австро-швейцарська психологічна школа (З. Фройд, К.-Г. Юнг) тощо.

Особлива увага в ХХ ст. почала приділятися вивченню функціонування міфу в художніх творах, тому, як він з плином часу втратив свої функції пояснювальної системи світоустрою і вбудувався в поетику багатьох культурних течій, але в десакралізованому вигляді. Саме тоді виникає поняття «неоміфологізм».

Орієнтація на праці закордонних та вітчизняних науковців дозволила нам системно висвітлити сутність цього явища, проаналізувати особливості постмодерністського неоміфологізму (студії Г. Бокшань, Л. Бондарук, А. Горбань, Л. Григорчук, М. Зуєнко, С. Ісаєнко, І. Кривенець, Н. Ліхоманової, О. Медведчук, О. Морщакової, М. Мошноріз, Н. Проскуріної, І. Фрис, М. Шарніної, О. Ніколової, К. Василини, О. Тупахіної, F. Chandrakar, G. Diwan, C. Seema, R.Segal, I. Xidakis тощо).

Неоміфологізм – особливий художній феномен, який може бути охарактеризований як мистецький тренд, що передбачає переосмислення та трансформацію міфологічного матеріалу з позицій сучасності, в аспекті сучасних уявлень та цінностей.

Неоміфологізм може набувати різних художніх форм, більшість з яких системно охарактеризована сучасними дослідниками: осучаснення («зовнішнє», «внутрішнє»), комічна репрезентація, психологізація, зміна ціннісних домінант, тенденція «зниження» міфу, синтез різних міфологічних систем в одному творі, створення власної міфології, організація художнього світу за законами міфу, «продовження» та «дописування» міфів тощо.

Модерністський неоміфологізм характеризується трагічним модусом світосприйняття, історизацією, філософським, інтелектуальним характером осмислення (переосмислення) міфологічних сюжетів та образів. Міфологічні мотиви, типові ситуації, повторювані в різних міфах (міфологеми) зазнають оригінальної трансформації. Основна жанрова модель модерністського неоміфологізму – інтелектуальний роман. Модерністський неоміф спрямований на осмислення буття.

Постмодерністський неоміфологізм характеризується ігровим, іронічним модусом репрезентації. Міф вже не є «носієм універсальних істин», він стає засобом деконструкції, створення інтертексту, «подвійного кодування», вираження авторських поглядів на актуальні проблеми сучасної дійсності, репрезентації сучасної системи цінностей. Постмодерністський неоміф спрямований на руйнування традицій, він наділяє текст множинністю значень та розкриває широкі горизонти для інтерпретацій.

У постмодерністському неоміфологічному світі органічно співіснують персонажі з абсолютно різних міфологічних систем: античної, скандинавської, слов'янської, афро-американської тощо. Елементи архаїчних вірувань переплітаються із сучасними, реальність – із вимислом.

Для постмодерністського неоміфологізму притаманне зображення конфліктів між богами і смертними, боротьби особистості з системою, дослідження меж пізнання, природи реальності тощо. Міфи перетворюються на символи, алегорії, створюють багатошаровий підтекст.

Проте, незважаючи на наявність чималої кількості досліджень, присвячених темі, постмодерністський неоміфологізм залишається недостатньо вивченим, а тому вимагає подальшого аналізу з виявленням його характерних рис відносно особливостей поетики самої течії, а також з урахуванням історичного контексту.

Специфіка неоміфологізму в романі Террі Пратчетта "Feet of Clay" визначається суттєвою трансформацією та деконструкцією традиційних міфологічних образів. В художньому світі твору співіснують персонажі різних міфологічних систем: єврейської (голем), скандинавської (гноми, тролі, піксі), «нижчої міфології», тобто демонології (вовкулака, вампір та бабай). Такий синтез є типовим для постмодерністського неоміфологізму. Привертає увагу настанова автора на осучаснення міфологічних образів та їхньою репрезентацію в комічному аспекті, що цілком узгоджується з іманентним постмодернізму іронічним переосмисленням міфу. Трансформація міфологічного матеріалу підпорядковується також меті

актуалізації соціальної проблематики, викриттю вад та суперечливостей сучасного автору суспільства.

Так, образ голема виступає метафорою приниження та експлуатації, стає засобом актуалізації питання маніпулювання мас.

Образи гномів репрезентовано в іронічному аспекті: вони полюбляють пиво та бійки у пабах, золото та зброю, є грубими та примітивними. В мультикультурному місті Анк-Морпорк саме гноми виступають втіленням архаїчної традиції, нездатної миритися з глобальним, «різноманітним» світом. Водночас загалу протиставляється гномка Шельма: її бунт проти гендерної дискримінації, прагнення самовираження заслуговують на повагу. Осучаснюючи відповідні міфологічні образи, Т. Пратчетт піднімає питання самоідентичності та гендерної нерівності. Натомість міфологічні образи тролів є алегорію сучасної автору системи правоохоронної діяльності: вони стають засобом сатирико-іронічного осміяння представників силових структур, які не мають блискучого інтелекту, а їхньою перевагою є лише груба фізична сила. Т. Пратчетт іронічно трансформує й образ піксі: його традиційні фізичні параметри в романі стають запорукою економічної переваги.

Британський письменник у своєму романі свідомо руйнує також канони сприйняття образів нижчої міфології. Головний вампір роману (Дракон-геральдист) є алегоричним втіленням нацистської ідеології та засобом її критики, а інші вампіри – комічними жертвами масових забобонів. Через образ вовкулаки Ангви автор розкриває складність існування між двома світами – людським і тваринним, іншими словами – соціально прийнятним і таким, що засуджується соціумом. У деконструйованому вигляді традиційна надприродна сутність створіння служить ґрунтом для глибокого дослідження проблеми ідентичності, соціальної адаптації та внутрішніх конфліктів. Щодо бабая, то тут Т. Пратчетт іронізує над відсутністю конкретного вигляду істоти, яка традиційно сприймається як втілення абстрактного страху. Автор роману перетворює цю особливість на екзистенційну кризу, яка також стає

відображенням фундаментального питання про справжність знаходження надприродних істот у реальному світі (адже навіть сам бабай в романі не вірить у те, що існує).

Також у романі Т. Пратчетта зазнають низки змін міфологеми двобою з чудовиськом та метаморфози. Клішована міфологема боротьби з чудовиськом представляється як позбавлене героїчного пафосу зіткнення, скоріше комічне, ніж епічне. «Героєм» виступає цілий колектив, в якому не кожен відрізняється своєю відвагою, а чудовисько – Король-голем – постає як незграбне створіння, що з труднощами справляється навіть з власними кінцівками. Сам «монстр» при цьому не є втіленням людських страхів перед невідомим, а відображає бажання големів здобути свободу за допомогою створення захисника їхніх прав. У самому поєдинку немає єдиного підходу до вирішення проблеми, кожен учасник діє, виходячи зі своїх уявлень про те, як перемогти чудовисько: гном намагається зарубати його сокирою, поліцейський – заарештувати, троль не може зрозуміти, в кого стріляти, а вервольф взагалі намагається не втручатися. Тільки голему, що здобув свободу волі, вдається впоратися з Королем, що надає битві філософського підтексту: істинна свобода перемагає нав’язану.

Автор також переосмислює міфологему метаморфози. На відміну від традиційного уявлення про «перехід» з відключенням людської свідомості, в романі вервольф Ангва зберігає такий зв’язок, незалежно від того, чи відбувається її перевтілення за власною волею, чи під дією повного місяця. Типова ізоляція, яку передбачає така двоїстість, у романі заміщується на повну інтеграцією в суспільство, а саме в одну з його найважливіших структур – варту. Варто зазначити, що автором дана міфологема вводиться для дослідження проблеми соціальної інтеграції та прийняття людей, що відрізняються від інших, для осмислення актуальної проблеми браку толерантності.

Неоміфологізм Т. Пратчетта обумовлює можливість дуального прочитання його фентазі (буквального та алегоричного: може функціонувати

як в рамках створеного Пратчеттом Дискосвіту, а також може слугувати алегоричним втіленням сучасного світу з його проблемами.) та «подвійне кодування» (робить роман привабливим для масового та елітарного реципієнта, адже може бути декодованим з точки зору сюжетів та образів, до яких звертається автор, але також може функціонувати без необхідності розгляду матеріалу алюзій).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бокшань Г. І. Неоміфологізм у художній прозі Галини Пагутяк : дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Херсон, 2017. 237 с.

2. Бондарук Л. В. Рецепція міфології в художній творчості: літературно-історичний аспект. *Закарпатські філологічні студії.* 2019. Т. 2. № 7. С. 172–176.

3. Василина К. М., Кравченко Я. П., Ніколова О. О., Тупахіна О. В. Історія зарубіжної літератури : методичні рекомендації до кваліфікаційного екзамену для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Філологія». Запоріжжя : ЗНУ, 2019. 138 с.

4. Василина К. М., Ніколова О. О. Теорія літератури : навч. посіб. Запоріжжя : ЗНУ, 2012. 229 с.

5. Гарін В. Міф і міфологія. *Українське релігієзнавство*. 2002. № 22. С. 16–23.

6. Горбань А. Сліди міфу в художньому тексті : «Кленовий пагін» Григора Тютюнника. *Слово і час*. 2013. № 5. С. 43–49.

7. Гладій О. Б. До проблеми поняття «міф» у сучасному літературознавстві. *Вісник Запорізького державного університету.* Філологічні науки. 2002. № 3. С. 45–49.

8. Григорчук, Л. Поняття «міф» та шляхи міфологізації літератури. *Студентський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2017. № 42. С. 38–39.

9. Денисова Т. Нортроп Фрай і дискурс міфокритик. *Біблія і культура*. 2008. № 10. С. 5-16.

10. Дунєва О. І. Персонаж «Смерть» крізь призму постіронії (на матеріалі серії романів Террі Пратчетта «Дискосвіт»). *Львівський філологічний часопис*. 2023. № 12. С. 46–53.

11. Еліаде М. Священне і мирське / пер. з нім., франц., англ. Г. Кьорян. Київ : Основи, 2001. 116 с.

12. Енциклопедія історії України. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=1.%206. (дата звернення 27. 05. 2024).

13. Зуєнко М. О. Категорія «міфопоетика» в сучасному літературознавстві. *Філологічні науки*. 2014. № 18. С. 3–9.

14. Ісаєнко С. В. Міф і основні структуроутворюючі принципи постмодерністських текстів. *Питання літературознавства*. 2004. № 11. С. 52–56.

15. Козубенко Л. М. Основні тенденції розвитку світової міфологічної критики у XX столітті. *Теоретична і дидактична філологія*. Серія «Філологія». 2017. № 26. С. 75–82.

16. Кривенець І. В. Міф як засіб концептуалізації художнього простору творів Бернара Вербера. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2020. № 38. С. 32–36.

17. Крижановська Т. О. Міждисциплінарний аналіз поняття міфу. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. 2019. С. 261–264.

18. Кузь О. М., Чешко В. Ф. Філософія науки : навч. посіб. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2017. 172 с. URL: https://philpapers.org/archive/CHEPOS-2.pdf (дата звернення: 17.01.2024).

19. Ліхоманова Н. О. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду XX ст.) : автореф. дис. … канд. філол. наук. : 10.01.06. Київ, 2001. 25 с.

20. Лозова О. М. Міф як первинна метамова суспільної свідомості : огляд проблематики. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Педагогіка. Психологія. 2009. № 1. С. 18–21.

21. Медведчук О. П. Неоміфологічний дискурс в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. (на матеріалі творів В. Земляка, В. Шевчука, Г. Пагутяк, Ю. Винничука, Т. Прохаська та М. Матіос). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 4, № 4. С. 48–52. URL: https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-4/09 (дата звернення: 19.03.2024).

22. Мельничук М. М. Сучасна міфотворчість та соціалізація особистості. *Теорія і практика сучасної психології*. 2019. Т. 1, № 2. С. 75–79.

23. Метаморфози. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Метаморфози (дата звернення: 11.05.2024).

24. Морщакова О. С. Смисложиттєвий зміст сучасної міфотворчості в контексті українських культурних традицій : автореф. дис. … канд. філос. наук : 17.00.01. Київ, 2004. 20 с.

25. Мошноріз М. М. Міфопоетика творчості Спиридона Черкасенка : дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2020. 218 с.

26. Ніколова О., Василина К., Василина Р. Мотиви підміни/удавання у романі Т. Пратчетта «Глиняні ноги». *Education, philology, literature: the main factors in the development of the outlook of a child and an adult*. 2024. С. 149–158. URL: https://doi.org/10.46299/isg.2024.mono.ped.2.6.1 (дата звернення: 10.05.2024)

27. Ніколова О. О. Специфіка художньої репрезентації європейських цінностей в романі Т. Пратчетта «Глиняні ноги». *Нова Філологія*. 2024. № 94. С. 75–81. URL: http://novafilolohiia.zp.ua/index.php/new-philology/issue/view/29 (дата звернення: 11.04.2024)

28. Перевертень. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Перевертень (дата звернення: 10.04.2024).

29. Піксі (міфологія). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Піксі_(міфологія) (дата звернення: 01.05.2024).

30. Проскуріна Н. Ю. Неоміфологізм пізньої прози Доріс Лессінг : дис. … д-ра філософії в галузі філології. Харків, 2024. 247 с.

31. Таран А. Д. Функції метаморфози в художньому творі. ukrlit-2017.blogspot.com. URL: https://ukrlit-2017.blogspot.com/2017/02/blog-post_25.html (дата звернення: 16.04.2024).

32. Троль. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%BE%D0%BB%D1%8C. (дата звернення: 07.05.2024).

33. Турган О. Д. До проблеми шляхів міфологізації літератури. *Вісник Запорізького державного університету*. Філологічні науки. 2002. №2. С. 129–133.

34. Удовиченко І. Битва з чудовиськом : язичницька, християнська та постмодерністська версія, зображена на предметах ювелірного мистецтва. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2019. № 4. С. 492–504.

35. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / ред. М. Зубрицька. 2-ге вид. Львів : Літопис, 2001. С. 142-172

36. Фрис І. Міфологічні концепції XX ст. : огляд проблеми. *Київські полоністичні студії*. 2012. Т. 19. С. 377-382. URL: http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000743531

37. Фрис І. Неоміфологізм у слов'янських літературах XX ст. *Проблеми слов'янознавства*. 2007. № 56-58. С. 228–236.

38. Шарніна М. Неоміф як деконструкція художньої форми : український контекст. *Вісник ДДПУ*. Серія: Соціально-філософські проблеми розвитку людини і суспільства. 2018. № 9. С. 96–108. URL: https://doi.org/10.31865/2520-684292018157554 (дата звернення: 02.04.2024).

39. Які факти про перевертнів? URL: https://mastersswim.com.ua/yaki-fakti-pro-perevertniv/ (дата звернення: 11.05.2024).

40. Andersen D. Bewitching Writing. An Analysis of Intertextual Resonance in the Witchsequence of Terry Pratchett's Discworld. Aalborg : Aalborg University, 2006. 91 p.

41. Boogeyman. URL: https://mythos-and-legends.fandom.com/wiki/Boogeyman (дата звернення: 11.05.2024).

42. Butler A. M. Bewitching Writing. An Analysis of Intertextual Resonance in the Witchsequence of Terry Pratchett's Discworld. Baltimore : Old Earth Books, 2004. 344 p.

43. Campbell J. The hero with a thousand faces. 2nd ed. Princeton University Press, 2004. 383 p.

44. Chandrakar F., Diwan G. The Influence of Mythology on Modern English Literature. *International Journal of Early Childhood Special Education*. 2018. Vol. 10. P. 381–387.

45. Clark J. The Problem and the Importance of "lower mythology" in Philippine Folklore. URL: https://www.aswangproject.com/philippine-lower-mythology/ (date of access: 10.05.2024).

46. Dwarf (folklore). URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Dwarf_(folklore) (date of access: 01.05.2024).

47. Dwarf (mythology). URL: https://ultimatepopculture.fandom.com/wiki/Dwarf_(mythology) (date of access: 01.05.2024).

48. Eliade M. Myth and reality / trans. from Fren. by W. R. Trask. New York : Harper & Row, 1963. 204 p.

49. Frazer J. G. The golden bough : A study in religion and magic. Mineola, N.Y. : Dover Publications Inc., 2002. URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/3623/pg3623-images.html (date of access: 29.07.2024).

50. Golem. URL: https://ultimatepopculture.fandom.com/wiki/Golem (date of access: 01.05.2024).

51. Guenther M. Transformation in Myth. *Human-Animal Relationships in San and Hunter-Gatherer Cosmology*. Volume I. Cham, 2019. P. 49–94. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-21182-0_3 (date of access: 19.03.2024).

52. Hughes K. Historical context of monsters as metaphors. URL: https://www.inspired-quill.com/blog/guides-resources/historical-context-of-monsters-as-metaphors/ (date of access: 31.03.2024).

53. Kitano M. The Poetics of Fabula : Mythos and Epeisodion in Aristotle's Poetics. *Bulletin Of Gunma Prefectural Women's University*. 2003. № 24. P. 69–81.

54. Manifestation of neo-mythology and postmodernism in the national prose of Kazakhstan / Y. Seitkazy et al. *Scientific Herald of Uzhhorod University*. 2024. P. 2711–2719.

55. Meletinsky E. M. The Poetics of Myth. Theorists of Myth / trans. from Rus. by G. Lanoue, A. Sadetsky. 9th ed. New York, 2012. 483 p.

56. Michaelson J. Golem. Making men of clay : Can imitating God extend to the creative realm? URL: https://www.myjewishlearning.com/article/golem/ (date of access: 15.04.2024).

57. Miller F. Terry Pratchett : The Soul of Wit. Detroit, Mich : Thomson Gale, 2005. 197 p.

58. Nesselrath H.-G. Mythos – Logos – Mytho-logos : Zum Mythos-Begriff der Griechen und ihrem Umgang mit ihm / Hrsg.: P. Rusterholz, R. Moser. *Form und Funktion des Mythos in archaischen und modernen Gesellschaften*. Bern : Berner Universitätssschriften 41, 1999. S. 1 -26 .

59. Nietzsche F. The Dionysian Vision of the World / trans. from Germ. by I. J. Allen. Minneapolis : Univocal Publishing, 2013. 80 p.

60. Oreck A. Modern Jewish History: The Golem.URL: https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-golem (date of access: 15.04.2024).

61. Padman R. 11 Greek Mythological Creatures. URL: https://www.thecollector.com/greek-mythological-creatures/ (date of access: 10.04.2024).

62. Pixie. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pixie (date of access: 10.05.2024).

63. Pratchett T. Feet of Clay (Discworld #19). URL: https://allnovel.net/feet-of-clay-discworld-19/page-1.html. (date of access: 04.03.2024).

64. Rzyman A. The Intertextuality of Terry Pratchetts Discworld as a Major Challenge for the Translator Hardcover. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2017. 197 p.

65. Seema C. The Penelopiad : The Weaving and the Unravelling Threads of a Postmodern Myth. *Journal of Research in Humanities and Social Science*. 2023. Vol. 11. № .8. P. 383–386.

66. Sheeba C. Postmodern literature: Practices and Theory. Excellence International Journal of Education and Research. 2017. Vol. 4. P. 181–190.

67. Segal R. A. Theorizing about Myth. Massachusetts : University of Massachusetts Press, 1999. 184 p.

68. Troll. URL: https://warriorsofmyth.fandom.com/wiki/Troll (date of access: 07.02.2024).

69. Troll. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Troll (дата звернення: 07.06.2024).

70. Tylor E. B. Primitive culture. Vol. 1 (of 2). Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom. London : John Murray, Albemarle Street, 1920. URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/70458/pg70458-images.html (date of access: 22.03.2024).

71. Vampire. URL: https://universalmonsters.fandom.com/wiki/Vampire (date of access: 10.02.2024).

72. Werewolves in popular culture. URL: https://cultural-phenomenons.fandom.com/wiki/Werewolves_in_popular_culture#Literature (дата звернення: 15.05.2024).

73. Werewolf. URL: https://mythus.fandom.com/wiki/Werewolf (date of access: 10.05.2024).

74. Xidakis I. Neomythology : A New Religious Mythology. *Religions*. 2022. Vol. 13. №. 6. 536 p. URL: https://doi.org/10.3390/rel13060536 (date of access: 23.03.2024).

SUMMARY

The presented paper is dadicated to the study of the peculiarities of neo-mythologism in postmodernist literature. The object of the research is the novel “Feet of Clay” by the British writer Terry Pratchett, in which the author employs myth to address the pressing issues of the global world.

The main objectives of the study include a detailed examination of the theoretical framework related to the topic (N. Frye, M. Eliade, L. Kozubenko, I. Frys, and others); the identification of characteristic features of the incorporation of images from “lower”, Scandinavian, and Jewish mythology in the novel “Feet of Clay” and their synthesis; and, notably, the analysis of mythologemes transformed by Pratchett.

The findings demonstrate that traditional mythological images in Pratchett's novel are presented in a deconstructed form. They appear in an unconventional classical mythological space, namely, a multicultural city, where humans coexist with creatures from various mythologies (“lower”, Scandinavian, and Jewish), which underscores the eclecticism of their incorporation into the narrative. In “Feet of Clay” the creatures are portrayed with deep irony and serve as a representative model of the contemporary world, reflecting social dynamics and societal attitudes toward marginalized groups. The allegorical nature of these representations facilitates multiple interpretations of the text. The mythologemes in the novel undergo significant transformation: they deviate from canonical views and become a medium for reinterpretation within the framework of the real world.

***Keywords**: postmodernism, myth, neo-mythologism, mythologeme, mythological image, irony, deconstruction.*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Вороніна Ася Михайлівна, студент(ка) 2 курсу магістратури, форми навчання денної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська, адреса електронної пошти asyavoronina28@gmail.com,

– підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Специфіка неоміфологізму в романі Т. Пратчетта “Feet of Clay”» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

– заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата 23.11.2024 Підпис_____ПІБ (студент) Вороніна А. М.