

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Кафедра теорії та історії світової літератури

КУРСОВА РОБОТА

з історії зарубіжної літератури

на тему:

«Неоміфологізм у творчості Сільві Жермен»

Студентки 3 курсу групи Млф 08-20
напряму підготовки Гуманітарні науки
спеціальності 035 Філологія

Канчура С. Д.

Керівник: доктор філологічних наук,
доцент Павленко Ю. Ю.

Національна шкала: _____

Кількість балів: _____

Оцінка ЄКТС: _____

Члени комісії: _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

м. Київ – 2023 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. НЕОМІФОЛОГІЗМ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ:.....	
ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	5
1.1. Соціально-культурний аспект дослідження категорії міфу.....	5
1.2. Неоміфологізм художньої прози.....	9
РОЗДІЛ II. ПОЕТИКА НЕОМІФОЛОГІЧНОГО ПИСЬМА В РОМАНАХ.....	
«ЗАПРОШЕННЯ ДО ПОДОРОЖІ» ТА «КНИГА НОЧЕЙ».....	15
2.1. Метафора у романі «Книга ночей».....	15
2.2. Біблійні мотиви у творі «Запрошення до подорожі».....	19
ВИСНОВКИ	26
LE RÉSUMÉ	28
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	29

ВСТУП

Основною задачею цієї роботи є дослідження неоміфологізму як літературного явища на основі творчості французької письменниці Сільві Жермен. Дана тема є актуальною для сучасних досліджень, адже це явище є новим на прогресуючому тому його глибший розгляд допоможе знайти новий погляд, не лише на літературу сучасності, а й змінити суспільну інтерпретацію творів давності.

Дослідження цієї теми не є досить поширеним як в українських, так і в зарубіжних літературознавчих колах. Явище неоміфологізму (зокрема у творах Сільві Жермен) характеризується поєднанням архетипних, міфічних образів із авторськими персонажами, задля розкриття внутрішнього світу героїв з більш глибокої, філософської сторони.

Отже, **об'єктом дослідження** виступають «Запрошення до подорожі» («Eclats de Sel», 1996 р.) та «Книга ночей» («Le Livre des nuits» 1987р.) Сільві Жермен.

Предметом дослідження є поетика неоміфологічного письма.

Мета роботи: висвітлення художні особливості неоміфологізму у творах Сільві Жермен «Запрошення до подорожі» та «Книга ночей».

Поставлена мета, об'єкт та предмет дослідження потребує реалізації наступних завдань:

- дослідити концепт неоміфологізму у сучасному літературознавстві;
- висвітлити соціально культурний аспект неоміфологізму;
- дослідити внутрішній світ персонажів у контексті неоміфологізму;
- проаналізувати міфологічні архетипи, у романах: «Запрошення до подорожі» та «Книга ночей»;

- розкрити художні та стилістичні особливості неоміфологізму у творах: «Запрошення до подорожі» та «Книга ночей» Сільві Жермен.

Сумірності між міфологічною і раціональною онтологією пов'язана з філософією структуралізму вивчали: Р. Барт [5], К. Леві-Стросс [9], і явище постструктуралізму Ж. Дерріда [10], який спробував зрозуміти науку і міф як різні модифікації якоїсь універсалії, - структури, мови або дискурсу як такого. У руслі цього напрямку потрібно відзначити також семіологічні дослідження К. Юнга [2, 3].

Теоретична цінність цього дослідження полягає в розкритті специфіки явища неоміфологізму в сучасному літературознавстві.

Науково-практичне значення роботи полягає в тому, що отримані результати можуть бути використані в навчальних курсах «Теорія літератури», «Література модернізму».

Структуру цієї праці зумовили реалізація поставленої мети та завдань. Курсова робота складається з таких частин: зміст, вступ, дві основні частини (теоретична та практична), висновків, резюме іноземною мовою та списку використаних джерел, що нараховує 25 позицій, з них іноземною мовою – 19.

РОЗДІЛ I. НЕОМІФОЛОГІЗМ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1 Соціально-культурний аспект дослідження категорії міфу

Положення праці «Структурне вивчення міфу» Карла Леві-Штросса дозволяє стверджувати що фундаментом для неоміфологізму є, в першу чергу - міф [9]. Міф — це засіб, за допомогою якого можна концептуалізувати навколишній світ людини та її саму у ньому. Певною мірою, міф відображає первісне мислення та колективні уявлення людей про світ, ці уявлення можуть бути як свідомі так і підсвідомі. Форма та зміст, символ та модель, об'єкт і суб'єкт, знак, річ та слово часто об'єднуються та сприймаються як одне ціле. Звісно ж, міфологічна концептуалізація має свою логіку, проте, вона є доволі складною та діє за допомогою медіації та бріколажу.

Важливою категорією міфологічної думки є первинний міфічний період. Він виконує парадигматичну функцію та є джерелом та першопричиною усіх явищ, які виникли пізніше. Це час тих речей де усе залежить від предків та культурних героїв, час предків та першовстановлення космічної та соціальної структури речей.

Хаос та його структурування, перетворення його в космос – стрижнева ідея міфології. Навіть міфи у яких провідні теми це розруха, боротьба із чудовиськами, війна, кривава битва кінець світу, все одно часто за цим слідує переродження, новий початок, оновлення.

Варті згади, також, героїчні міфи, адже незважаючи на те що зазвичай вони розповідають про конкретного персонажа та його життя, виконання важких завдань та випробування, цей вид міфів всеодно розповідає про формування героя. Це формування є символом формування не лише персонажа як індивіда, йдеться мова про родові або племенні сили та подвиги на фоні чогось більшого.

У героїчних міфах, так само простежується тема формування нового, тема змін. Зазвичай, тема змін, торкається саме теми зміни поколінь та

обряду ініціації. «Церемонії посвяти мають на меті зробити індивіда «досконалим», здатним виконувати всі функції законного члена племені» казав Л. Леві-Брюль [17].

Крім обряду ініціації, також, у міфах частим є зображення дуелі між старшим та молодшим поколінням. Зазвичай це переслідування головного героя-юнака його батьком, дядьком або старшою чоловічою фігурою, через страх бути залишеним без свого місця. Найвідомішим прикладом, є міф про Едіпа, у якому головний герой вбиває свого батька займаючи його місце.

Едіп, в античній культурі постає як поліваріантний постає символ: символ ідеальної трагедійності, як натяк інцест, образ невідворотності року, символ боротьби долею перемоги шляхом невимовних страждань, як приклад внутрішньої свободи на відміну від зовнішньої Сесвободи людини. Трагедія розглядається то трагедія незнання, як концентрована форма теми "батьки-діти" релігійному аспекті (прокляття дітей, молитва дітей, спадкоємність батьківських тощо). Так, наприклад, Есхіл в історії Едіпа хотів продемонструвати спадкоємність провини різних поколінь одного роду, відповідальність синів злочини батьків [1, с. 108].

Слід підкреслити живучість міфу, який неодноразово воскрешав протягом розвитку світової культури. Міф, який пізніше породив інші культурні форми, досі має загальновідому цінність. Він намагається вирішити деякі питання, які по суті не мають відношення до науки. Світ пояснюється міфом у спосіб, який зберігає взаємозв'язок. Він виходить за межі індивідуальної психології. У його світогляді присутні всі суттєві сторони природи і цивілізації. Міф стосується того, як людина вписується в середовище та культуру, а також її місце в суспільстві. У ньому пояснення світу та його парадигмальна сутність взаємодоповнюються. Існує двосторонній зв'язок в міфі між поясненням світу і його парадигматичною сутністю. Найвища реальність міфу - джерело і модель будь-якої гармонії. Ось чому міф залишається живим і завжди знаходить собі місце в світі.

Специфіка міфологічного способу мислення полягає в наступному:

1. Міф стосується глобальних, фундаментальних питань світоустрою, а не актуальної проблеми сьогодення. Коли акцент робиться на стосунках людини зі світом у цілому як всесвітом, на протигагу стосункам з історією, міф набуває абсолютного значення.

2. Міф навчає нас про Всесвіт більш інстинктивно та чуттєво, ніж науково та досвідчено. Через це міф вирізняється виразним і чуттєвим усвідомленням навколишнього природного світу, причетністю, співпрацею людини, природи і суспільства.

3. Міф, згідно з Леві-Строссом, є водночас історично конкретним — він майже завжди розгортається в якийсь давній час — і неісторичним, тобто його історія є позачасовою. Як історія, міф — позачасовий код, як і мова [9, с. 214].

4. В усній літературі, як і в міфі, повторення є важливим для чіткості структури міфу. Міф є «пластовим», що означає, що він подає свою історію шарами внаслідок цієї необхідності повторення [9, с. 221].

5. «Логіка» міфології така ж точна і «раціональна», як і наука. Два способи бачення та тлумачення Всесвіту мають однаково фундаментальну структуру (логіку), застосовану до різних об'єктів, не тому, що наука в чомусь розумніша чи розвиненіша за міф [9, с.223].

6. Міф відрізняється так званою послідовністю унікальності: послідовністю внутрішнього значення із зовнішньою унікальністю. Міф характеризується причинно-наслідковим зв'язком, відходить від повсякденного досвіду, а також від чіткого часового та географічного обмеження.

7.«Міф — це форма колективної свідомості, міфологія виникає як родова свідомість, тобто людина у первісному світі існує як невіддільна частина роду. Людина не відрізняє себе від інших людей та від усього роду взагалі. Міф не є ілюзією або вигадкою, а історична необхідність. Міфи створюються

не тільки для пояснення навколишнього світу, а й для того, щоб встановити з цим світом контакт» — К. Юнг [3].

Отже, міфологічна концептуалізація це основа неоміфологізму. Міф відображає первісне мислення та колективні уявлення людей про світ, і символічно відображає зміст і форму в різних аспектах життя. Первинний міфічний період виконує парадигматичну функцію та є джерелом усіх явищ які виникли пізніше. Міфи про хаос, перетворення в космос та героїчні міфи розповідають про формування героя та символізують формування індивіда, родових або племінних сил та подвигів. Міф - це елемент світової культури, який зберігає взаємозв'язок між людиною, природою та культурою. Міф вирішує глобальні питання світоустрою і навчає нас про Всесвіт більш інстинктивно та чуттєво, ніж науково та досвідчено. Міф є глобальним, його виразне та чуттєве усвідомлення навколишнього світу, позачасовість та повторення як важливий елемент структури міфу, а також «логіка» міфології, яка також є раціональною.

1.2 Неоміфологізм художньої прози

Між XIX і XX ст. фундаментом для розвитку неоміфологічної теорії послужили «неоміфологи» другої половини XX ст. і юнгіанська теорія архетипів, почали надавати пріоритет ритуалу над міфічним змістом, розглядаючи теми та образи сучасної літератури як символічно перероблені версії найдавніших історій.

У письменстві XX ст. міфологізм виступає як творчий інструмент, що відповідає певному світогляду. Він знаходить ефектне вираження в романі під час переходу від класичного реалізму XIX століття до модернізму XX століття. Модерністський роман відмовився від цієї точки зору, природної реакції на застарілий еволюціонізм, оскільки міфологія вийшла за межі соціально-історичних контекстів, у яких розгорталася дія романів XIX ст. Структура роману XIX століття формувалася соціально-історичним методом, тому відмова від нього призвела до порушення усталеного структурного порядку [5].

Міфи ніколи не виходили зі свідомості людей, тому знайшли своє віддзеркалення в літературі, культурі, мистецтві. Було б невірною стверджувати, що XX століття першим створило умови для активного застосування міфічних констант. Кожна епоха приділяла серйозну увагу культурним традиціям, і її представники докладали зусиль для інтерпретації та пояснення міфологічної спадщини з точки зору приймаючої епохи, протиставляючи їй головні теми власним конфліктам і проблемам.

Цей аспект вперше вийшов на перший план досліджень у контексті «неоміфологічної поетики» (термін «міфопоетика» утвердився в західній літературі), яка зосереджена на осмисленні того, як легендарно-міфологічні структури функціонують у дискурсі універсальні онтологічні та аксіологічні проблеми сучасної цивілізації.

Міфологічна думка зосереджена на глибині культури та намагається розгадати доісторичне коріння як явищ реального світу, так і образних уявлень. Науковець розповідає про те, як неоміфологізм з'являється в сучасній літературі, і робить висновок, що різноманітне використання античних, біблійних міфів і легенд, а також вигадування авторських міфів – це те, як сучасні митці реалізують своє бажання міфотворення.

Неоміфологізм майже не пов'язаний з древньою літературою. Його не відтворюють, а створюють заново під нові умови. Неомітична форма зазвичай характеризується наявністю сну, галюцинації, потік свідомості. Якщо говорити про сучасну неоміфологізацію, то не слід забувати і про неоднозначність міфу, який, безумовно, передбачає багатосторонність інтерпретація образу. Слід пам'ятати, що багато сучасних інтерпретацій були закладені ще в давнину. Переважно постають з питання ідентичності, спадкоємності, пам'яті, відчуження, асиміляції та повернення додому, стверджує Д. Розаріо [11].

Отже, термін існує, служить певній меті в науці, але він не пов'язаний з жодним ментальним визначенням, що призводить до парадоксальної позиції. Водночас важливо пояснювати появу концепту діалогово-історичними закономірностями розвитку літератури: неоміфологічні тенденції у світовій літературі синхронізувалися з неоромантикою та неокласикою, а в середині ХХ ст. явище «необароко». Зрозуміло, що в культурі ХХ століття відроджуються класичні художні прийоми. З одного боку, вони визнаються в парадигмі об'єктивно чинної та усталеної традиції. З іншого боку, вони представлені як їхній якісно свіжий прояв.

Пов'язуючи історичну реальність міфології з сучасним історичним буттям її героїв, розкриваємо міфологічні головні плани в тканині сучасної дійсності без інтерпретації міфу. У літературі та культурі початку ХХ ст.

За якісними характеристиками, які сформував міфологізм ХХ століття, його можна віднести до феномену «неоміфологізму».

Якщо між античним міфом і його сучасною інтерпретацією в літературі XIX століття існує розрив, то міфи XX століття будуються на сучасній історії разом із минуцим буттям і життям і дотримуються загальних рамок міфомислення.

Міфологічне мислення – це апіорна орієнтація в надрах культури, що має на меті декодувати архаїчні начала як унікальні явища дійсності, а також образи, створені уявою митця. Неоміфологізм може бути сформований лише шляхом поєднання принаймні двох текстів, один з яких – архаїчної культури, а інший – сучасної. Він існує лише в контексті.

Неосновна міфологема побудована на співвіднесенні, порівнянні та взаємній ідентифікації історично та расово різних явищ. Воно також усвідомлює через парадигму інваріантів універсальну версію космічної єдності світу та закономірності його творчого відображення та відтворення. Міфологізм нової суперечності полягає в тому, що «другий», або оригінальний текст, який, по суті, є міфологічним прототекстом, присутній апіорі і не набуває форми певного текстового міфу про створення чи розповіді про ініціацію. Неоміфологізм звертається до широких міфологічних теорій, а також до заплутаних оповідей, які складають колективне несвідоме, стверджуючи, що співвіднесення сучасної літератури з архетипом часто не те саме, що читання стародавнього міфу як такого.

Хоча спроби конкретизувати саму ідею і надати їй термінологічної чіткості робилися неодноразово, теорія архетипів колективного несвідомого Юнга послужила основою для розвитку цілих напрямків теологічних шкіл (ритуально-міфологічної, анагогічної металітерації Фрая). С. Сендрович аналізує висновки запропонованої Юнгом, а також мотиви, що стоять за цим коригуванням [16].

Основною причиною перегляду концепції архетипу є те, що явище, якого воно стосується, має дворівневий нейронний, комплексний характер: воно фіксується на рівні міфу, окремі фігури отримують там свою певність, а

характер існує лише в його контексті і не може бути розглядається як самостійне, цінне явище саме по собі.

Карл Юнг вважає що, архетипи залишаються передумовами часів, їх причина, моменти першої початкової конкретизації на шляху від несвідомого до свідомого передбачення і творчості людського досвіду. Таким чином, архетипу бракує конкретності, постає константою творчої уяви, як творить, так і відтворює, в роль, що передує свідомому досвіду, інтуїції, моделюванню, психологічному і, зокрема, творча діяльність і зовнішня соціальна поведінка [3].

Сучасна категорія концепції міфу поєднує дві її модифікації :

1. Початковий міф, який є архаїчним, примітивним, зношеним, незапланованим, кретним і реалізованим як цикл, який відтворюється нескінченно; його персонажі доособистісні, принципові, проте протейстичні, взаємозамінні у своїх функціях.
2. Міф, як вторинна семіологічна система, що відтворює окремі закономірності та структури міфологічного мислення в окремих елементах цілісної художньої структури, що сходять до первинного архаїчного міфу.

Міф чергується між послідовним сюжетом і циклічною безперервною оповіддю: з одного боку, ритуал і міф відтворюють наступну послідовність подій; з іншого боку, цей безперервний наратив існує в замкнутому циклі без початку чи кінця. Через притаманну архаїчному міфу амбівалентність його можна екстраполювати на сучасне лінгвістичне мистецтво.

Р. Барт приходить до висновку, що сучасний міф «може бути побудований на основі будь-якого значення» [5], оскільки загальні закони міфологічного мислення є об'єктивними, які можна реконструювати в літературі сучасності, набуваючи статусу міфотворчої моделі.

Пропонуючи, якщо не інтерпретацію, архаїчного прототексту, то, можливо, вказівку на якийсь окремий міф чи комплекс міфів, принцип міфологічної аналогії на якісно новому рівні продовження підтримує традиції

міфології XIX ст. Вони, у свою чергу, не підлягають новому прочитанню, а радше окреслюють тенденцію інтерпретації та розуміння сучасного тексту. Коли мова йде про вибір і прийняття рішень, наша професійна сила походить від наших етичних принципів і вмілого застосування [14]. Отже, йдеться не про міфологічні часи чи сюжет, що підлягає інтерпретації, а про сучасну дійсність та її героя, інтерпретованих крізь призму архаїчного небесного міфу.

Доходимо до висновку що неоміфологізм виник внаслідок цивілізаційної кризи, певного занепаду культурно-фольклорної традиції, деградації людської психіки, яка перетворилася на споживача матеріальних продуктів і цінностей, і порівнянних типологічних характеристик у більшості сучасних авторів.

Слід підкреслити, що «неоміфологізм» актуалізує паралельне існування міфу в перебудованому текстом сучасному світі. Словосполучення хоч і вживається в науці, але чіткого концептуального визначення воно не має. Водночас етапно-історичні закономірності розвитку літературного процесу пояснюють саму необхідність появи концепції: неоміфологічні течії у світовій літературі синхронізувалися з неоромантикою та неокласикою, а в середині XX століття з феноменом «необароко».

РОЗДІЛ II. ПОЕТИКА НЕОМІФОЛОГІЧНОГО ПИСЬМА В РОМАНАХ «ЗАПРОШЕННЯ ДО ПОДОРОЖІ» ТА «КНИГА НОЧЕЙ»

2.1. Метафора у романі «Книга ночей»

Відомою і затребуваною авторкою сучасної французької літератури є Сільві Жермен (нар. 1954). Авторка, лауреат кількох літературних премій (зокрема, премії Феміна та Гонкурівської лицейської премії), має самобутній стиль, насичений ліричною тональністю та асоціативними алюзіями. Вона є представницею нового покоління авторів, які повертаються до давно забутого минулого (давніх міфів і казок) у своїх творах, випробовують класику на сучасне чуття та перечитують її в контексті власного екзистенційного досвіду. С. Жермен, філософка за освітою, пробує численні форми традиційного письма та використовує складну символіку у своїх творах. Вона також черпає натхнення з Біблії. Схильність до такого роду комунікації дозволяє авторці підкреслювати обсяг проблем і образів, а також посилювати універсальний тон твору, піднімаючи його з рівня конкретної наративної обставини до універсального виміру.

Однією із визначних рис та складової неоміфологізму є метафора. Метафора, переосмислена у 20-му столітті завдяки досягненням фрейдистського психоаналізу, неокантіанства, феноменології чи герменевтики, змінює світло на суху реальність, зведену до двох вимірів, завдяки вкрапленню мрій і сили символів. Частота метафори, яка поєднує легенду та міф, створюючи збагачену символічну цілість, робить прозу Сільві Жермен поетичною, про що вона неодноразово говорить під час своїх інтерв'ю [13]. У «Книгах ночей», першому з новелістичного циклу, який приніс Сільві Жермен шість літературних премій, метафора переносить відчуття пережитого досвіду та невідчутності мрій і думок за межі, які вважаються раціональними в оповідному дискурсі, у сферу, де фантазія та символічна уява панує. Без використання метафори, яка живить міф і оживляє

його, цей роман був би нічим іншим, як сімейною хронікою на тлі воєн, які жорстоко руйнують життя людей.

Метафора організовує письмо Сільві Жермен, створюючи рамки пошуків ідентичності головного героя. Метафора є стільки ж естетичним орієнтиром, скільки й модальністю дослідження підсвідомості її персонажів проти гнітючої реальності. Таким чином, письменниця помножує рівні сенсу та аналізу, слідує зовнішній та внутрішній одиссеї Віктора-Фландрена, головного героя книги та цілісного елемента історії. Виняткова доля Віктора-Фландрена проявляється в появі золотого блиску, який висвітлює його ліве око і за що отримав прізвисько «Nuit-d'Or». Насправді він отримує нові імена з кожною новою подією, яка розрізняє його життя, від виходу з дому, зустрічі з вовком, який став, як у середньовічних казках, його диким другом, який позичає йому свою силу, аж до смерті його батька. або його коханка: Віктор-Фландрен-Нюї-д'Ор-Гюль-де-Лу. Всередині його імені є нагадування про ніч (nuit), що означає генезис, невизначене, неофіційне, але також бажання продовжити свій шлях, у кінці якого він досягне світла. Саме наприкінці цієї подорожі, як внутрішньої, так і зовнішньої, він матиме одкровення Бога та усвідомить себе як припущену та інтегровану ідентичність.

Пеніель, назва проклятого роду, має біблійне коріння. Сільві Жермен поміщає своїх героїв та їхні унікальні історії в рамки великої історії, часто змішуючи їх із спільною долею. Її думки пройняті сумною і глибокою тугою за Богом. Як наслідок, ім'я цієї сім'ї, Пеніель, яка мала покоління, що характеризуються трагічними наслідками битви, нагадує біблійну розповідь про конфлікт Якова з ангелом. Яків називає це місце Пеніель, що означає «лице Бога», наприкінці цього конфлікту, який не знає ні поразки, ні перемоги.

Поль Рікер наголошує на тісному зв'язку між міфом і метафорою. Міф для нього — це «поезія плюс віра» [11], що означає, що це певним чином

«метафора, сприйнята буквально». Серед стародавніх греків міф представляв би потребу зрозуміти реальність, що призводить до символізації таємниць життя. Метафора функціонує тут як медіа-риторичний засіб що дозволяє проектувати світ, керований злом, яке бачать і сприймають інші, і яке також є свідком. Розглянуті таким чином, міфи та метафори перекладають «усі можливості реальності» [11]. У творах Сільві Жермен на метафору слід дивитися принаймні з двох точок зору: по-перше, як на спосіб дослідження невидимого й перетворення його в кольорах видимого, якщо перефразувати письменницю, і, по-друге, вкласти в стародавній міф «дух» сучасності, випотрошеної всілякими трагічними подіями від воєн до подружніх зрад і передчасних і безглузких смертей. Виведення на передній план тригерів і рухів неспокої психіки персонажів робить метафору густою та неоднозначною, яка має множити герменевтичні траєкторії нескінченно. Насправді існує цілий алхімічний процес, який змішує біблійні та міфічні символи та пропускає крізь поетичний фільтр усю цю наративну субстанцію, часто надто важку й задушливу, щоб у підсумку отримати полісемічну, надмірно визначену метафору [10, с. 156].

Усю книгу Сільві Жермен, якою керує метафора ночі, можна розглядати як щільну, розгорнуту й неоднозначну метафору, яка поетично трансформує трагічне існування родини, чия доля є лише відображенням історії людства, це означає перетворення, катастрофи, повернення або містифікації. Метафора, яка формує назву книги, «Книга ночей», повторюється в кожному розділі і спонукає нас розглядати текст-метафору.

У похмурому й напруженому контексті своєї історії Сільві Жермен використовує метафору, щоб «пом'якшити» непримиренність і жорсткість філософського погляду на зло, яке заважає людському існуванню, таке як смерть, абсурд, війни, самогубства, хвороби тощо. Жермен робить це, надаючи їм ті самі тони, нюанси та проблиски світла, що й на картині. Як і Поль Рікер, вона розглядає використання метафори як філософський,

мистецький і риторичний вибір. Метафоризована мова, яка калібрує легендарні символи та релігійні притчі, створюючи форму поетичного «*trompe l'oeil*», що представляє міфи, які акцентують історію, відображає глибину філософської думки.

Ніч виникає не тільки через космічний зір первісних ночей, але й відображає темні куточки людської свідомості. У цій подорожі крізь світ, перевернутий з ніг на голову низкою трагічних подій, включаючи війни з їхніми стражданнями, вбивствами та марними жертвами, Віктор-Пеньель стикається із зовнішніми перешкодами, які піддають йому випробування, і внутрішніми перешкодами, які виникають перед обличчям впертий пошук своєї глибокої ідентичності. Оскільки зло вписано в людину, і ця довга ніч, яку він переживає, є лише довгим розбитим серцем, спричиненим богом, якого він вважає відповідальним за свою трагедію. Наприкінці ночі йому відкриється правда, його правда. Метафора ночі пов'язана з історією людини як тривалого пошуку себе та Бога. Кожен новий досвід, кожне випробування, якими б важкими вони не були, які позначають шлях Віктора-Пеньеля, збагачують цю метафору додаванням нових і безпрецедентних значущих подорожей. Подорож крізь ніч закінчується не в денному світлі, як припускалося, а в ще темнішій ночі, що означає порожнечу та безглуздість. Міфотема крові, чорної крові, яка змушує «кров римуватися з попелом і небуттям», помножує початкові валентності метафори та стосується абсурду людського існування, викликаного невинними війнами та жахами, що їх послідували.

Отже, ніч є такою ж частиною риторичного регістру, як і символіки біблійної парадигми. Пливучи вгору за течією він підхоплює міф і наповнює його сенсом, а плывучи вниз за течією він вітає інтертекстуальні звороти як різноманітні погляди, які перешкоджають тій самій проблемі зла та підживлюють цю поетичну історію численними слідами, деякі з яких залишаються незрозумілими. Втілюючи історичність, просторово-часовий

компонент, який робить символічні значення реальними, оскільки вони прив'язані до поточного часу, барокова метафора Сільві Жермен відроджує міф. Ці зауваження, які Бруно Карбоне отримав від Сільві Жермен під час інтерв'ю, є найкращим висновком. Немає кращого кінця, ніж ці коментарі, зібрані Бруно Карбоне під час інтерв'ю із Сільві Жермен. Уявне (міф) — це «[...] занурення в товщу світу, у плоть часу, блукання за лаштунками видимого [8].

2.2. Біблійні мотиви у творі «Запрошення до подорожі»

Твори Сільві Жермен глибоко завдячують біблійній поетиці та теологічним темам. Її філософське навчання супроводжувалося релігією, біблійною екзегезою та містичними традиціями. Вона й сама це визнає: «Я народилась в католицькій сім'ї, але розвинула інтереси до юдаїзму, ісламської містики, протестантизму, православ'я... Я відношусь до таких тем, як до проблем проблема зла, страждання, гріха, спокути (теми, до яких я звертаюся у своїх романах) [12].

Якщо фантастика є пристрастю Жермен, то історичні події, є важливим елементом її оповідей. За її власними словами, Жермен переписує історію через долі своїх героїв. У своїх перших романах Жермен обирає стосунки між вигадкою та історією, вибираючи літературні жанри, байки та легенди, які виходять за межі історичних фактів, щоб пробудити «трансуб'єктивну уяву» та створити «колективну ментальність» [6 с. 88]. Проте під час своєї кар'єри романістки Жермен залишила суворі жанри байки та легенди та прийняла більш лінійний стиль, який описує долю героя як екзистенціальну подорож.

Яскравий приклад використання Жермен біблійних образів для просування як більш загального екзистенціального пошуку сенсу, так і конкретного вирішення проблеми зла можна знайти в «Запрошенні до подорожі». У цій історії Жермен використовує біблійну алегорію солі, щоб переглянути значення таких важливих теологічних понять, як учнівство, заповіт і присутність Бога перед лицем зла.

У романі «Запрошення до подорожі» розповідається про Людвіка, юнака, який повернувся до Праги, свого рідного міста, провівши багато років у політичному засланні та припинивши стосунки з Естер. Вперше ми зустрічаємося з Людвіком на початку книги, який переживає депресивний епізод, позначений відчуттям порожнечі та нудьги: «У ньому більше не було жодного почуття чи ентузіазму, жодної здатності до подиву та бажання,

нічого, крім цікавості, яка залишався гострим, через природну схильність і силу звички» [16, с. 28]. Його розрив з Естер викликав у ньому почуття порожнечі та незацікавленості, які тепер пронизують усі аспекти його існування. Нарешті, Жермен підсумовує психічний стан Людвіка, використовуючи рядок із «До читача» Бодлера, вірша, який відкриває «Квіти зла», де він стверджує, що нудьга — найгірше з усіх зол.[16, с.40].

Людвік більше не відчуває жодної симпатії ні до себе, ні до інших. Він також більше не знаходить задоволення у своїй роботі, і у нього більше немає близьких друзів чи романтичних партнерів. Потім історія розповідає про поступову метаморфозу Людвіка, що нагадує воскресіння. У «Обличчям до обличчя», найдовшому та найважливішому розділі книги, Людвік має низку захоплюючих і часом паранормальних взаємодій. Кожна з цих взаємодій відбувається в типовому місці, наприклад, у кафе, банку, газетному кіоску чи автобусній зупинці, але всі вони порушують розпорядок дня Людвіка, стикаючись із несподіваними допитами.

Кожна з цих взаємодій також певним чином включає сіль, будь то сільничка, яка перекинулася за столиком ресторану, де сиділи працівники, маленька дитина, яка охороняє соляну троянду, інша дитина, яка розкидає зерна солі в снігу, тощо. У результаті, сіль діє як постійне нагадування про забуті бажання та пристрасті Людвіка, а також про смак і сенс життя. Ці зустрічі врешті-решт матимуть сприятливий вплив на Людвіка та повернуть його до первісного стану.

У самому кінці роману читач стає свідком метаморфози Людвіка і виявляє, що він «звільнився від колишньої меланхолії й ностальгії, звільнився від усієї гіркоти й нарешті звільнився від своєї байдужості...» [16, с. 188]. Перша частина роману, «Передмова», не лише змальовує початковий стан душі Людвіка, а й знайомить читача з тропом солі та її біблійним корінням як інтерпретаційною основою роману.

Коли читач відкриває «Запрошення в подорож», Людвік уже в поїзді. Він повертається з візиту до свого старого професора й наставника Йоахіма Брума. Читаючи мистецький журнал, Людвік натрапляє на статтю, присвячену «Темній вечері» Леонардо да Вінчі... У ній йшлося про катастрофічний стан збереження фрески та про роботу, яку було зроблено, щоб спробувати її врятувати. Друга стаття, яка доповнює першу, проаналізувала пози та жести фігур; ця стаття була проілюстрована репродукціями, зокрема деталями рук. . Фреска зображує реакцію учнів на повідомлення Ісуса про те, що один із них збирається зрадити Його. На цій картині один жест стає важливим для оповіді Жермен:

«На відміну від рук одинадцяти справжніх учнів, таких жвавих і жвавих, руки Іуди виглядають неповороткими, напруженими, особливо права рука, що стискає гаманець, наповнений доленосними монетами. І цією обтяженою рукою він, сам того не усвідомлюючи, щойно перевернув сільничку, вміст якої розсипався по скатертині. Іуда, той, хто порушує заповіт, відмовляється стати сіллю землі» [16, с. 15].

Початкова сцена роману віщує дві ключові теми всього твору, які підкріплюються символічним значенням солі: втрата солі символізує відсутність бажання жити, а натяк на порушену угоду — зіткнення з мовчанням Бога. Жермен посилається на Євангелія від Матвія 5.13, щоб представити першу з цих двох тем. «Ти сіль землі; але якщо сіль втратила свій смак, то як можна відновити її солоність? Вона вже ні на що не годиться, тому її викидають і топчуть». Це біблійне посилення є очевидним для поінформованого читача.

На початку роману сіль символізує порушену угоду, а також зраду учня та втрату смаку життя. Протягом усієї розповіді, щоразу, коли вона повертається в життя Людвіка, сіль нагадує як про свої позитивні якості, смак, очищення, так і про потенційні негативні наслідки, корозію, руйнування. Людвіку потрібно витлумачити кожне з цих прозрінь і розібратися в них, щоб

відновити самосвідомість і бажання жити. Наприкінці роману навернення Людвіка супроводжуватиметься відновленням заповіту, відлунням відкуплення Ноя: «з глибокої водяної темряви не те, що передує світанку світу, ні те, що на його кінці, але темрява, можливо, що породила новий ранок світу, коли води потопу відступили» [16, с. 191].

Наприкінці подорожі Людвік уже відтворить світ у своєму розумі. Ключовим кроком у цьому процесі перетворення є відновлення Виходячи з біблійної та теологічної рамки, встановленої на початку роману, а також загального занепокоєння Жермена проблемою зла, зустріч, що відбувається в середині оповіді, можна інтерпретувати як поворотний пункт у подорожі Людвіка.

Спираючись на біблійні та теологічної рамки, встановлені на початку роману, а також загального занепокоєння Жермен проблемою зла, зустріч, що відбувається в середині оповіді, можна інтерпретувати як поворотний пункт у подорожі Людвіка. Відпочиваючи від роботи, Людвік виходить із квартири, щоб купити вечірню газету в газетному кіоску біля свого будинку. Людвік просить у продавця папір, але замість паперу він зустрічає таке запитання: «Вечір чи ранок, опівдні чи опівночі, вчорашній чи сьогоднішній, яка різниця?» [7, с. 170]. Далі впливає діатриба, в якій продавець заперечує Людвіка, що новини ніколи не бувають актуальними, а тим більше не суттєвими: «знати — це не все бачити й чути все разом, це навчитися перш за все вибирати, уважно розглядати, дивитися і слухати з глибини свого серця і свого розуму, а не з кінчика нервів чи емоцій» [7, с. 171].

Після цієї заяви продавець продовжує, розповідаючи про свій візит в Аушвіц-Біркенау. Продавець пояснює Людвіку, що після візиту до табору він пішов до трьох різних місцевих ресторанів, щоб з'їсти три величезні страви, намагаючись вгамувати раптовий ненаситний голод. Природно, від такої величезної кількості їжі йому стало погано, і він врешті вирвав її всю. Слухаючи розповідь продавця, Людвік був вражений тим, що він теж

пережив той самий досвід під час відвідування Аушвіца-Біркенау: примусово їв, а потім усе це вирвав. Таким чином, у центрі подорожі Людвіка зустріч із продавцем запускає пам'ять Людвіка: продавець не лише нагадує Людвіку про його власну хворобливу реакцію під час відвідин Аушвіц-Біркенау, але й змушує Людвіка згадати історичний прояв радикального зла в 20 століття. У двадцятому столітті війна стала реальною і конкретною формою зла в західному світі. Отже, війна займає важливе місце в оповіданнях Жермен, завжди вставляючись у її вигадки як деструктивна реальність, що втілює проблему зла та насильства.

У своєму есе «Віддалені страждання», французький філософ, Люк Болтанскі, аналізує умови, за яких досвід страждання може бути переданий третій стороні, щоб це спонукало його/її вжити заходів, щоб зменшити ці страждання. Одне з його перших зауважень стосується мови об'єктивності:

«Глядач страждання не може говорити про те, що він бачив, об'єктивістськими термінами, навіть якщо сьогодні у багатьох випадках це здається найкращим способом підтвердити серйозність опису, який претендує на статус істини. Нам потрібно лише провести продуманий експеримент, щоб побачити, як буде вважатися недоречним, «непристойним» або «нелюдським» давати суто фактичний опис повішеного слова чи жертви голоду, причому наша головна турбота полягає в тому, щоб передати наші слова без деформації якнайточнішим і економнішим способом...» [17].

Болтанскі висвітлює у Жермен її вибір говорити про страждання та реальність зла у своїй роботі роботи. Форма зла у творах Жермен, виходить за рамки дихотомії між жертвою-глядачем і, отже, пов'язана з потенційним хрестовим походом проти переслідувача, пасивним захопленням діями благодійника. Запрошення до подорожі, явне посилення Жермен на Голокост свідчить про те, що ця форма зла має викликати фундаментальне та колективне запитання про людську долю та силу Бога. Відносини Болтанського між глядачем і жертвою враховують передачу емоцій і

страждання, але насправді не стосуються питання: виклик сенсу, який зло представляє пошук сенсу, а виклик, який зло представляє в пошуках сенсу. З цієї причини твори Жермен показують, що віра повинна стати полотном, на якому написані художні твори.

Як доповнення до поглядів Л. Болтанські, плач для Рікера є катарсисом емоцій, викликаних досвідом страждання, допомагає зробити Жермен чітким трактування проблеми зла в її вигадках. Рікер проводить важливу різницю між двома типами зла та мовними реакціями на них:

«Можна сказати, що вся загадка зла полягає в тому, що, принаймні в традиціях Заходу, ми підводимо під однакові терміни такі різні явища, як гріх, страждання та смерть. Однак зло як злочин і зло як страждання належать до двох різнорідних категорій: звинувачення та нарікання» [15, с. 250].

Якщо говорити про розрізнення Рікером між звинуваченням і наріканням, Жермен насамперед стурбований досвідом злих страждань. Таким чином, її художній твір стає гобеленом, який не лише зображує страждання, але й підводить читача до можливості катарсису. Використання Жермен біблійних образів разом із її посиланнями на систему вірувань іудео-християнську традицію стає необхідною стратегією для досягнення мети. Завдяки конкретним біблійним натякам на «Посвяту в подорож», заповіт, як і для, представляє епістемологічну структуру досконалості ініційованого плачу. Сіль, будучи водночас нагадуванням про завітне справжнє учнівство, у цьому контексті стає мірилом між Богом і віруючими. Поза цими стосунками плач катарсису був би простою літанією. Сіль матеріальне представлення присутності/відсутності віри та надії в індивідуальному існуванні та історії спільноти, що підтримує стосунки з Богом.

Отже Жермен вплітає у свою художню літературу те, що називається «темою плачу», висловлюючи досвід жертви перед Богом. Модель Жермен є гібридною формою, релігійною фікцією, яка прагне стимулювати пошук читача сенсом перед обличчям страждань зла, переформулюючи старі оповіді

та надавши екзистенційного статусу. Запрошення до подорожі — це запрошення стати частиною людської історії, включаючи страждання та зло, і піднести голос плачу як знак надії.

ВИСНОВКИ

В ході аналізу специфіки явища неоміфологізму було виявлено, що один із найбільших вкладів у його розвиток у французькій літературі, зробила романістка Сільві Жермен.

Дослідивши тему міфологізму доходимо до висновку що еоміфологізм заснований на міфічній концептуалізації. Міф, який метафорично представляє зміст і форму в різних аспектах життя, відображає основне мислення людей і колективні уявлення про світ. Найдавніша міфічна епоха служить парадигмою і є джерелом усіх пізніших подій. Створення героя описується в історіях про хаос, перетворення в космос, героїчних міфах, які також представляють розвиток людини, предків або племен.

Отже, міф – складова глобальної культури, яка підтримує гармонію між цивілізацією, природою та людством. Міф допомагає нам зрозуміти Всесвіт більш інтуїтивно та чуттєво, ніж наука та досвід, і він дає відповіді на системні глобальні проблеми. Універсальність міфу, його виразне та чуттєве усвідомлення навколишнього світу, позачасовість і повторюваність як ключові компоненти його структури, а також така ж раціональна «логіка» міфології — усе це сприяє його універсальності.

Деградація людської психіки, яка стала споживачем матеріальних благ і цінностей, розмивання культурно-фольклорної традиції та подібні типологічні риси сучасних авторів приводять нас до висновку, що неоміфологізм виник внаслідок цивілізаційної кризи. Важливо зазначити, що «неоміфологізм» актуалізує паралельну історію міфу в контексті сучасного світу.

Вираз «неоміфологізм», який використовується в науці, не має точного концептуального визначення. Необхідність виникнення поняття пояснюється ще й етапно-історичними закономірностями розвитку літератури: у світовій

літературі неоміфологічні науки збігалися з неоромантизмом і неокласицизмом, а в середині ХХ ст. - бароко.

У своїй творчості Сільві Жермен використовує неоміфологізм для поглиблення та нашарування особистості персонажів, Сільві Жермен, створюючи рамки пошуків ідентичності головного героя завдяки метафорі. Вона є стільки ж естетичним орієнтиром, скільки й модальністю дослідження підсвідомості її персонажів проти гнітючої реальності. Таким чином, письменниця помножує рівні сенсу та аналізу, слідуючи зовнішній та внутрішній одиссеї Віктора-Фландрена, головного героя книги та цілісного елемента історії.

На прикладі її твору «Запрошення до подорожі» ми бачимо наочне використання неоміфологізмів які базуються на біблійних мотивах. Також бачимо що одним із провідних мотивів є сіль як символ зна. Щоб аналізувати творчість Сільві Жермен потрібно бути в першу чергу глибоко ознайомленими із текстами на які відсилається Жермен. Тільки тоді аналіз творів та прийомів у них буде достатньо глибоким для розуміння послугу вкладеного авторкою у її романи.

Проведене дослідження приводить до висновку що, собливість неоміфологізму, у його неможливості існування автономно, неоміфологізм існує тільки на межі сучасно творчості та давніх текстів.

Також виявляємо, те що, головною метою неоміфологізму є поєднання літературного світу сучасності та минулого, надання міфам нової мети та використання.

Отже, після реалізації основних завдань даної праці, було досягнуто поставленої мети – здійснено висвітлення літературних особливостей неологізму на основі творчості Сільві Жермен. Проведене дослідження не претендує на всеохопність висвітлення теми, але дає можливість подальшого дослідження неоміфологізму як явища.

LE RÉSUMÉ

Le thème de ce travail est «Le néomythologisme dans l'oeuvre de Sylvie Germain».

L'objet de cette étude est le roman «Eclat Du Sel» et «Livre des Nuits».

L'objectif de ce travail est l'étude du néomythologisme dans le contexte littéraire du XXe siècle.

L'objectif fixé et l'objet de ce travail demandent la réalisation des devoirs suivants :

- examiner l'état de la réflexion scientifique et critique du myth dans les études littéraires françaises modernes;
- mettre en évidence le phénomène du neomythologysme, comme objet d'études littéraires;
- déterminer la métaphore comme fondement du néo-mythologisme;
- déceler motifs bibliques néo-mythologiques de la prose romanesque de Sylvie Germain;

La réalisation des devoirs fixé à aidé à mieux comprendre des traits particuliers artistiques et dans la justification théorique du phénomène du neomythologysme dans la littérature moderne.

Le travail se compose de l'introduction, de deux divisions, des conclusions, du résumé en français et de la liste de la littérature. La première division se compose de deux subdivisions, qui sont consacrées au le mythe comme phénomène culturel et social et le fonctionnement de la néomythologie en littérature. Le deuxième division se compose aussi de deux subdivisions qui sont consacrées à une analyse profonde du roman choisi. Dans cette division on met en évidence les principales dispositions des caractéristiques du mythologysme.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Столяр, М. Б. (2010). Наукові записки. Архетипові зрізи образу царя Едипа в античній культурі.
2. Юнг К.Г. (1997). Душа та міф. Шість архетипів. - 215 с.
3. Юнг К.Г. (1990). Чим більший натовп, тим нікчемніший індивід. -124 с.
4. Михальченко Т. В. (1989) Відлуння барокової естетики в романі Сільві Жермен «Дні гніву». - 309 с.
5. Barth R. (1989). Selected Works. Poetics. Semiotics. – М., - 458 p.
6. Boblet-Viart, Marie-Hélène.(2000) «From Epic Writing to Prophetic Speech: Le Livre des Nuits and Nuit d'Ambre.» *L'Esprit Créateur*. pp. 86-96.
7. Boltanski Luc (1999). Distant Suffering: Motality, Media and politics.
8. Carbone B., . Foulloneau P., O. Nublat, X.Person, Entretien avec Sylvie Germain, La Rochelle Office du Livre en Poitou-Charentes, 1994, - 360 p.
9. Claude Levi-Strauss (1965). «The Structural Study of Myth», in Adams and Searle, ed., *Critical Theory Since* - 306 p.
10. Derrida, J. (1972). Marges de la philosophie. Paris : Éditions de Minuit - p. 356
11. D 'Rozario, P. & Mishra, S. K. (2020). Contemporary Tibetan Literature in English: Witnessing Exile. *International Journal of English Literature and Social Sciences.*), - 543p.
12. Germain, S.(1999) Ety Hillesum. Paris: Pygmalion.
13. Germain, S./Houssin, X. (2010), Ecrire, écrire ? Pourquoi ?, *Éditions de la Bibliothèque publique d'information*, coll. - 458p.
14. Mishra, S., & Mishra, P.(2020) Exploring Communicative Skills as Workforce for Dynamic Entrepreneurship. *Pedagogical Research.* - 136p.

15. Ricoeur, P.(1995). «Evil, a Challenge to Philosophy and Theology». Figuring the Sacred: Religion, Narrative and Imagination. - 250 p.
16. Senderovich S. (1995). Revision of Jung's theory archetype / Logos. – No.3, - 245 p.
17. Присвяти ініціації.
URL:http://www.ni.biz.ua/11/11_18/11_187475_posvyashcheniya--initsiatcii.html
18. Міфологізм та неоміфологізм в літературі XX ст. URL:
<https://studfile.net/preview/4667287/>
19. A look at Salt in the Bible: Meaning, Symbolism and Salt of the Earth URL: <https://www.womanofnoblecharacter.com/salt-in-the-bible/>
20. Examples of Symbolism in the Bible URL:
<https://literarydevices.net/examples-of-symbolism-in-the-bible/>
21. S. Jişa, Y. Goga et B.-L. Bartoş (coord.), *Sylvie Germain et les mythes* URL:
http://www.casacartii.ro/detalii_2330_Sylvie-Germain-et-les-mythes.html
22. Sylvie Germain et les mythes URL: <http://lett.ubbcluj.ro/cerfa/>
23. Modernist use of myth
URL: <https://literariness.org/2016/03/24/modernist-use-of-myth/>
24. Neomythology and the desintegration of reality
URL:<https://newnowbymanege.com/neomythologies>
25. *L'Univers de Sylvie Germain* URL:
http://www.unicaen.fr/services/puc/article.php3?id_article=758