

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Інститут філології
Кафедра зарубіжної літератури

**Полісемантика урбаністичного простору
у романі Ніла Геймана «Небудь-де»**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки IV курсу
спеціальності
«Зарубіжна література та англійська мова:
теорія і методика навчання»
Кудрявцевої Таїсії Дмитрівни

*галузь 01 – Середня освіта / Педагогіка
спеціальність – 014.02 Середня освіта*

Науковий керівник:
д. філол. н., проф. Михед Т.В.
Рецензент:
к. філол. н., доц. Любарець Н.О.

Допущено до захисту

Протокол засідання кафедри № ____ від _____

Завідувач кафедри _____ проф. Мірошніченко Лілія Ярославівна

Київ — 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПОЛІСЕМАНТИКА УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ.....	7
1.1. Полісемантика і література.....	7
1.2. Полісемантика художнього простору у літературознавчих теоріях.....	11
1.3. Урбаністичний простір як різновид художнього простору: реальний, історичний та міфопоетичний простір міста.....	16
Висновки до першого розділу.....	21
РОЗДІЛ 2. НІЛ ГЕЙМАН ЯК ОДНА ІЗ КЛЮЧОВИХ ПОСТАТЕЙ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	
2.1 . Творчість Ніла Геймана у літературознавчій рецепції.....	23
2.2 . Роман «Neverwhere» у творчому доробку письменника.....	27
Висновки до другого розділу.....	29
РОЗДІЛ 3. ПОЛІСЕМАНТИКА УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ «Neverwhere»	
3.1. Концепція виворітного світу через образ міста у романі «Небудь-дезь».....	31
3.2. Структура «Верхнього Лондону»: топографічний, культурний та історичний простір.....	34
3.3. Структура «Нижнього Лондону»: фізичний, історичний і міфопоетичний простір.....	41
Висновки до третього розділу.....	51
ВИСНОВКИ.....	52
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА.....	57
ДОДАТКИ	
Додаток А. Вивчення творчості Ніла Геймана у середній школі.....	62
Додаток Б. План-конспект уроку.....	64
SUMMARY.....	72

ВСТУП

Робота присвячена дослідженню полісемантики урбаністичного простору у романі Ніла Геймана (Neil Gaiman) «Neverwhere» (1996).

Роман, написаний у 1996 році, є першим романом Ніла Геймана, який створений у жанрі міського фентезі, що робить твір етапним у творчому доробку автора. Творчу манеру Геймана, сучасного казкаря і міфотворця, дослідники розглядають переважно у традиції фентезійної прози, що передбачає особливу увагу до міфологізму, жанрового синкретизму та алюзивності. Роман «Небудь-де», поєднуючи ключові авторські стратегії у створенні фантастичного художнього світу, характеризується особливою побудовою художнього простору. Концепція виворітного простору, створеного за законами двосвіття, показана через поліфонічний образ міста Лондон. Поєднуючи фізичний, міфопоетичний, історичний та культурний вимір, англійська столиця в романі семантизується у багатовимірну структуру, що дає змогу дослідити образ міста крізь категорії полісемантики простору.

Багато дослідників дискутують про особливості конструювання художнього простору у творах Ніла Геймана. Це, зокрема, Мередіт Коллінз (Meredith Collins), Девід Радд (David Rudd), Клей Сміт (Clay Smith), які звернули увагу на алюзивність як характерний просторовий конститuent, особливо відзначивши посилення на англійську культуру, завдяки чому художній простір постає як культурний та історичний палімпсест. Особливої уваги, на думку дослідників, заслуговує міфопоетичний простір, що дозволяє розглядати твори Геймана через концепцію мономіфу, розроблену Джозефом Кемпбеллом, а також використання міфологічних образів, сюжетів та мотивів, про що говорили такі дослідники, як Стівен Рауч (Steven Rauch), Ніколас Бьорнс (Nicholas Birns), Кетрін Х'юм (Kathryn Hume) та інші.

Такі дослідники, як Люсія Опреану (Lucia Opreanu), Ірина Рата (Irina Rata), Джулія Кула (Julia Kula), Марина Бондаренко, звернули увагу на особливості організації урбаністичного простору у творах Геймана, зокрема в романі «Небудь-де». Автор поєднує традиційне і новаторське у зображенні казкового-міфопоетичного хронотопу, створивши «дзеркальний світ» Лондону, де співіснують реальне, магічне та історичне.

Теоретичною основою нашої роботи стали праці Юрія Лотмана, Володимира Топорова, Мішеля Фуко, Михайла Бахтіна, Ролана Барта, Кевіна Лінча та інших вчених, які досліджували категорії художнього простору, зокрема урбаністичного. Концепція Юрія Лотмана про «семіосферу» дозволила дослідити образ міста як семіотичну систему, яку можна розглянути через фізичні, вимірні та культурні характеристики, категорії сакрального та міфологічного. В ході дослідження ми звернули особливу увагу на принципи функціонування фентезійного простору міста як ахронного, нелінійного, дискретного виміру. Теорії ізраїльської дослідниці Елани Гомель про сучасні концепції фантастичного простору допомогли дослідити казковий простір з точки зору «неможливого» казкового часопростору, а теорії шведської дослідниці Марії Ніколаєвої про типологію фентезійних хронотопів допомогли дослідити простір міста через поняття хронотопу багатовимірності – «multidimensionality».

Загальний огляд досліджень, присвячений вивченню особливостей урбаністичного простору у творчості Ніла Геймана, свідчить про недостатнє висвітлення даної проблематики в зарубіжному та українському літературознавстві, що зумовлює **наукову новизну** нашого дослідження, **актуальність** якого пов'язана як з потребою з'ясування специфіки художньої репрезентації сучасної урбанії в літературі, так і усвідомленням багатовимірності образу міста як простору існування модерної особистості.

Мета роботи: дослідити особливості урбаністичного простору у романі Ніла Геймана «Небудь-де».

Для досягнення мети були поставлені наступні завдання:

1. Охарактеризувати поняття «полісемантика» та основні теорії про полісемантику у літературі, а також дослідити полісемантичні особливості художнього простору;
2. Визначити особливості урбаністичного простору як різновиду художнього простору;
3. Представити постать Ніла Геймана як об'єкта літературознавчої рецепції, а також місце роману «Небудь-де» у творчому доробку автора;
4. Дослідити полісемантику урбаністичного простору у романі «Небудь-де»;

Об'єктом дослідження є роман Ніла Геймана «Небудь-де»

Предметом дослідження є специфіка урбаністичного простору та її полісемантика у романі.

Для вирішення поставлених завдань були використані такі **методи** як:

- науково-критичний – у дослідженні було використано теорії вчених про полісемантику та урбаністичний простір, а також наукові дослідження, присвячені особливостям творчої манери Ніла Геймана;

- аналітичний – у третьому розділі представлений аналіз художнього твору, зокрема особливостей простору міста, для чого були використані теоретичні поняття, представлені у попередніх підрозділах;

- порівняльно-історичний – для розуміння впливу культурних та соціальних особливостей доби на світогляд сучасного письменника і те, яке віддуння вони знайшли у його творах

- метод повільного читання («close reading»).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основної частини, яка включає три розділи, додатків та висновків. У першому розділі розглянуто поняття «полісемантика» і її застосування у літературі, а також те, як це поняття можна застосувати при аналізі художнього простору,

зокрема урбаністичного; у другому – представлено теорії про творчість Ніла Геймана, а також місце роману «Небудь-де» у доробку автора, у третьому – здійснено аналіз полісемантичних властивостей міста у книзі; у Додатках обґрунтовано місце Ніла Геймана у шкільній програмі, а також представлено методичну розробку позакласного заходу за романом «Небудь-де».

Загальна кількість сторінок – 74, основного тексту – 61, бібліографія містить 48 позицій.

РОЗДІЛ 1. ПОЛІСЕМАНТИКА УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ

1.1. Полісемантика і література

Полісемія або багатозначність, як відомо, одне із важливих понять семасіології, що увійшло в арсенал і літературознавства. Основною властивістю полісемії, як визначає сучасна лексикологія, є семантичне варіювання та зміна значення в залежності від контексту [45]. Багатозначність слова, перш за все, свідчить про необмежені можливості мови та здатність отримувати нові семантичні відтінки, що уможлиблює творче використання лексичного арсеналу. Раніше полісемію розглядали з точки зору перерахування сенсів, так, що полісемія та омонімія трактувались нарівні. Цей підхід зазнав різкої критики, тому сучасна лінгвістика визначає полісемію як явище, коли одна форма слова асоціюється з двома або декількома суміжними смислами [35].

Першим, хто помітив, що слово може асоціюватися з різними суміжними смислами, був Арістотель, хоча він не використовував саме слово «полісемія». У «Категоріях» він виокремлює різницю між синонімією (або однозначністю) та омонімією (або багатоголосністю). Теорія Арістотеля стала основою більшості теорій лінгвістичної семантики, зокрема його теорія значення, згідно з якою значення слова можна викласти з точки зору необхідних та достатніх умов застосування. Цей підхід підкреслює творчі можливості полісемії: слово матиме стільки значень (чи смислів), скільки існує необхідних та достатніх умов для його застосування. У загальній лінгвістиці Мішель Брель (Michel Breal) був першим, хто використав термін «полісемія» (*la polysémie*) для опису окремих слів із декількома пов'язаними значеннями. Для Бреля полісемія була насамперед діахронічним явищем, що виникло як наслідок лексичних семантичних змін.

Полісемія, належачи до лінгвістичного інструментарію, все ж є ключовим поняттям семіотики, яка вагомо вплинула на розвиток літературознавчих підходів. Розглядаючи літературу як систему знаків, що потребують декодування, вона вплинула на розвиток структуралістської методології, яка спирається на ідеї Ф. де Соссюра (Ferdinand de Saussure), який бачив в мові

систему знаків, де кожен елемент визначається сукупністю відносин з іншими елементами. За цим прикладом виявлення внутрішніх структур і їх моделювання отримали розвиток в літературознавстві «формальна школа» Ю. М. Тинянова, В. Б. Шкловського і Б. М. Ейхенбаума, монографія В. Я. Проппа «Морфологія казки». Філософського та літературознавчого ухилу семіотика набула завдяки ідеям Ролана Барта та Мішеля Фуко.

Ролан Барт (Roland Barthes) трактує полісемантизм як феноменологічне явище: одна і та ж річ, на його думку, майже завжди може бути прочитана по-різному, причому не тільки різними читачами, а й часом і в свідомості одного читача. Інакше кажучи, у кожної людини є кілька внутрішніх словників, кілька резервів прочитаного, в залежності від того, скількома типами знання, скількома рівнями культури він володіє. По відношенню до речі або набору речей можливі будь-які ступені знання і культури, будь-які ситуації. Можна навіть припустити, що наше сприйняття речі або набору речей — це суто індивідуальне прочитання, що в спогляданні речі ми вкладаємо свою душу: адже відомо, що річ здатна викликати в нас сприйняття психоаналітичного типу. Таким чином, сенс - це завжди культурний факт, продукт культури [16].

Якщо полісемія як термін є переважно мовознавчим поняттям, то полісемантика, яка є її еквівалентом, широко використовується у літературознавчих дослідженнях. Розуміючи художній текст як матеріал, що потребує декодування, ми, перш за все, звертаємо увагу на його рецептивний потенціал, тобто можливості прочитання. Тобто говорячи про полісемантику ми, перш за все, говоримо про варіювання методів прочитання та, як наслідок, різновид читацьких рецепцій. Текст – це структура, наділена функцією смислотворення, і його розшифрування уможливорює герменевтичний підхід. Його суть полягає в тому, щоб з знакової системи тексту створити щось більше, ніж його фізичне буття, створити його значення. Інструментом інтерпретації вважається внутрішній світ особистості, яка сприймає твір. У герменевтичній інтерпретації важлива не стільки історична реконструкція літературного тексту і послідовне узгодження нашого історичного контексту з контекстом

літературного твору, як скільки розширення обізнаності читача, допомога в його більш глибокому розумінні себе [17].

Важливим у критичній рефлексії є поняття горизонту очікувань – це те, як структура художнього твору трансформується під впливом читацьких очікувань, що відсилає і до теорії Барта про взаємозалежність полісемії смислу від індивідуального прочитання.

Зарубіжні дослідники, зокрема у антології «Twentieth-Century Literary Theory: An Introductory Anthology», говорять, що процес читання – це активне поєднання очікування «anticipation» та ретроспекції «retrospection». Саме лакуни у творі, те, що про що не сказано, дають можливість читачу згенерувати сенс. Текст викликає певні очікування, які, у свою чергу, ми проектуємо на твір таким чином, що ми зводимо полісемантичні можливості до єдиного тлумачення відповідно до побудованих очікувань, синтезуючи таким чином індивідуальний зміст. Отже, полісемантичність тексту та ілюзії читача є протилежними факторами: *«Якби ілюзія була повною, полісемантична природа зникла б; якби полісемантична природа була всесильною, ілюзія була б повністю знищена»* [47]. Обидві крайності можна осмислити, але в окремому літературному тексті ми завжди знаходимо певну форму балансу між двома суперечливими тенденціями. Отже, формування ілюзій ніколи не може бути тотальним, але саме ця неповнота фактично надає їм продуктивну цінність.

Важливим у розумінні полісемантичної природи тексту є теорія Юрія Лотмана про семіосферу – семіологічний простір, який складається із семіотичних систем, які виявляють, накладаючись одна на одну, здатність виживати і трансформуватися [5]. Основа цього простору – його неоднорідність. Велика увага приділена полісемантичній природі тексту: текст мислиться не як деякий стабільний об'єкт, який має постійні ознаки, а в якості опції. Він може виступати як і окремий твір, і його частина, і композиційна група, жанр, в кінцевому підсумку - література в цілому, тобто йдеться про полісемію самого поняття тексту. В поняття тексту не тільки вводиться можливість розширення,

а і презумпція творця і аудиторії – йдеться про перетин точок зору творця тексту і аудиторії.

Окрім генерації смислів, функцією тексту є і пам'ять культури. У цьому сенсі тексти тяжіють до символізації і перетворюються в символи культури. На відміну від інших видів знака, такі, що зберігають пам'ять, символи отримують високу автономію від свого культурного контексту і функціонують не тільки в синхронному зрізі культури, а і в її діахронних вертикалях (наприклад, можливість звернутися до християнської та античної символіки).

Полісемантика літературного тексту народжується як наслідок читацьких стратегій: вона змушує нас переживати будь-який простір як простір власних імен. Як стверджує Ю. Лотман, ми сумніваємося між суб'єктивним, особисто знайомим нам світом і його антитезою. Наприклад, роман, який ніби створює екстра-дієгетичний простір «третьої особи», будучи об'єктивним, розташованим поза світом читача та автора. Але водночас простір роману переживається автором як щось створене ним, тобто інтимно забарвлене, а читач сприймає його як особистий. Таким чином, найбільш об'єктивна побудова тексту не суперечить суб'єктивності його переживання читачем. Розуміючи текст як структуру, що може використовуватися нескінченну кількість разів, Лотман розвинув поняття багатозначності тексту з огляду на його необмежений рецептивний потенціал.

Саме різноманітність літературних підходів уможливорює полісемантику тексту: якщо біографічна школа розуміє текст як конструкт, який пропущений крізь призму життєвих обставин автора, то структуралісти вбачали в тексті семіотичну систему, де написане і автор не стосуються один одного, акцентуючи увагу на його смислоутворювальній функції.

Таким чином, полісемантика, як і полісемія, ставить у центр варіювання смислів як і всередині художнього простору, так і поняття самого тексту як об'єкту реценції, що видозмінюється в результаті горизонту читацьких очікувань, а також літературних підходів, які застосовуються в процесі аналізу.

1.2 Полісемантика художнього простору

Простір, як відомо, є одною із основоположних категорій художнього тексту, що забезпечує цілісне сприйняття художньої дійсності та композиційно організовує твір. Вперше «простір і час» зі змістом художнього твору пов'язав Арістотель, згодом цю категорію детально дослідив Бахтін у своїй теорії про хронотоп як взаємозв'язок часових та просторових відносин у тексті. Бахтін не використовує безпосередньо термін «художній простір», а говорить про «освоєння в літературі реального простору», пов'язуючи цей процес із відображенням в літературі реального історичного часу [1].

Так, за його теорією, художній простір є символічним. Основні просторові символи: будинок (образ замкнутого простору), простір (образ відкритого простору), поріг, вікно, двері (межа). У сучасній літературі: вокзал, аеропорт (місця вирішальних зустрічей). Окрім того, хронотоп є метафоричним: його своєрідність в тому, що сприймається він не безпосередньо, а асоціативно-інтуїтивно – із сукупності метафор і безпосередніх замальовок часу-простору, що містяться в творі. Головна функція простору в тому, що він розкриває час, робить його зримим. Простір хронотопу є відображенням реального простору, поставленого в зв'язок з часом

За Бахтіним, важливим є і те, що структура простору будується на опозиції: верх-низ, небо-земля, земля-підземне царство, північ-південь, ліво-право, замкнутий-відкритий. Крім того, простір, як і час, може бути конкретним і абстрактним. Якщо абстрактний час, то абстрактний і простір, і навпаки [8].

Юрій Лотман також досліджував категорію художнього простору. Художній простір являє собою модель світу даного автора, виражену на мові його просторових уявлень. Простір в художньому творі моделює різні зв'язки картини світу: тимчасові, соціальні, етичні і т.д.

Художній простір може бути точковим, лінійним, площинним або об'ємним. Друге і третє можуть мати також горизонтальну або вертикальну спрямованість. Лінійний простір може включати чи не включати в себе поняття спрямованості. При наявності цієї ознаки (образом лінійного спрямованого простору, що характеризується релевантністю ознаки довжини і

нерелевантністю ознаки ширини, чим в мистецтві часто є дорога) лінійний простір стає зручною художньою мовою для моделювання темпоральних категорій («життєвий шлях», «дорога» як засіб розгортання характеру в часі). Існує відмінність між ланцюжком точкових локалізацій і лінійним простором, оскільки перші завжди ахронні. Для опису точкового простору використовується поняття відмежованості; уявлення про кордон є істотною диференціальною ознакою елементів «просторової мови». Оскільки художній простір стає формальною системою для побудови різних, в тому числі і етичних, моделей, виникає можливість моральної характеристики літературних персонажів через відповідний їм тип художнього простору, який виступає вже як своєрідна двупланова локально-етична метафора (опозиція «свій» - «чужий»).

Важливими є теорії В.М. Топорова про художній простір як про міфопоетичну категорію. Простір, будучи одним з найважливіших елементів архаїчної моделі світу, осмислювався в рамках цієї моделі зовсім відмінним від того, яким він видається сучасному людству під впливом наукових поглядів (особливо після Галілея і Ньютона), які постулювали геометризований, гомогенний, безперервний простір, рівний самому собі в кожній його частині. Цей «раціоналізований» простір не існував в міфопоетичній моделі світу. У архаїчної моделі світу простір – одухотворений і якісно різномірний. Він завжди наповнений речами: поза речей він не існує (боги, люди, тварини, рослини, елементи сакральної топографії, сакралізовані і міфологізовані об'єкти зі сфери культури і т.д.).

Таким чином, дослідник зауважив полісемію самого розуміння простору: чи він розуміється як щось первинне, самодостатнє, незалежне від матерії, чи ж як щось відносне, залежне від об'єктів, що визначається порядком співіснування речей у ньому (в тому числі і залежність від часу у творі).

Акцентуючи увагу на невіддільності простору та часу (що яскраво втілюється у міфологемах колеса та світового дерева), дослідник говорить про поняття «темпоралізації простору» – те, як простір «заражається» внутрішньо-інтенсивними властивостями часу, втягується в його рух, стає вкоріненим в час

міфу і сюжету (тобто в тексті). Все, що трапляється або може статися в світі міфопоетичної свідомості, не тільки визначається хронотопом, а й хронотопічно по своїй суті.

Варто згадати про протиставлення профанного і сакрального, що створює ще один смисловий рівень у тексті. Відомо, що для архаїчного міфопоетичного мислення простір неоднорідний: він складається із сакрального простору - центру, що володіє абсолютною реальністю, і профанного периферійного простору, що примикає до нього.

Головними поняттями простору є міфологеми шляху і центру: простір стає все більш сакрально значущим в міру руху до центру, куди веде шлях, де акцент ставиться на його неомогенності, він будується по лінії труднощів, що нарастають, і небезпек, що загрожують міфологічному герою-подорожньому.

Простір може бути горизонтальним та вертикальним. Вертикальний означається шляхом по вісі ввєрх-вниз, наприклад, мандрівка у нижнє царство, потойбічний світ. Тим докладніше описана структура Верхнього і Нижнього світів, чим багатші міфологічним змістом різні зони цих світів. Слід при цьому пам'ятати, що тільки міфологічний персонаж або служитель культу (шаман) виняткових якостей здатні здійснити вертикальний шлях вгору і / або вниз, тобто «пройти» весь Всесвіт по вертикалі.

Горизонтальний простір став тією віссю, на якій створювалися різні епічні форми народної словесності і перш за все казка. У казці герой вирушає зовні, на периферію простору, що відрізняється особливою небезпекою і концентрацією злих сил; більш того, місце, до якого приїжджає казковий герой, часто знаходиться поза простором, в тому залишку «непросторового» хаосу, де вирішується доля і героя, і самого цього місця, оскільки перемога героя позначає освоєння простору. Особлива увага міфопоетичної свідомості до початку і кінця (межі), з одного боку, і до переходів-кордонів (порі, двері, міст, сходи, вікно і т. п.), з іншого, виявляє його найтоншу здатність не тільки до диференціації простору, але і до засвоєння семантики частин простору, переважно тих ключових місць (або моментів, якщо мова йде про час), від яких

залежить безпека людини. Тому в архаїчній моделі світу особливу увагу приділено «дурному» простору (болото, ліс, ущелина, розвилка доріг, перехрестя). Нерідко особливі об'єкти вказують на перехід до цих несприятливих місць або ж нейтралізують їх (роль хреста, пізніше - храму, каплиці, ікони і т. п.) [12].

Загалом, архаїчні уявлення про простір, зокрема про роль шляху в освоєнні простору і в становленні героя (як суб'єкта шляху), надовго пережили міфопоетичного епоху і яскраво помітні у письменників з потужною архетипною основою.

Окремої уваги заслуговує простір у фентезі, який розглядається через концепцію хронотопу, тобто у його взаємодії із часом, що на нього впливає. Як відзначила румунська дослідниця Ірина Рата (Irina Rata), хронотоп у фентезі є досить складним поняттям. Завдяки присутності магії та надприродних елементів, у фентезі може виникати безліч хронотопів, де хронотоп реальності змінюється тими, що знаходяться в альтернативних вимірах і сферах [41].

За словами М. Ніколаєвої (Maria Nikolajeva), фентезі демонструє три типи хронотопів: хронотоп багатовимірності, реалізований через перехід між хронотопами; хронотоп зміщення часу подорожі (часто йдеться і про зміщення простору); і хронотоп гетеротопії. Перший тип хронотопу – це перехід між початковим світом (хронотоп реальності) та вторинним (альтернативний світ), що тим самим закріплює сюжет у впізнаваній реальності. Другий тип хронотопу – хронотоп спотворень часу, який іноді називають подорожами у часі або хронотопом зміщення, який включає складні закономірності часу: безліч можливих паралельних часів; часу, що йде різними темпами або навіть у різних напрямках в окремих світах, його філософський наслідки та метафізичний характер (механізми переміщення часу і різні парадокси часу). Третім типом вищезазначених хронотопів є гетеротопія чи безліч суперечливих всесвітів. Ця концепція була розроблена Мішелем Фуко (Michel Foucault) у його теоріях про гетеротопії та гетерохронії. Цей хронотоп «позначає амбівалентні і нестійкі просторові та часові умови в художній літературі» [27]. Він відрізняється від

хронотопу багатовимірності повною відсутністю хронотопу впізнаваної реальності, яка, навіть якщо і є у романі, проходить процес «дефаміліаризації», тому стає невпізнанною. Фуко назвав гетеротопіями «Контр-об'єкти, своєрідну дієву утопію, в якій всі інші реальні простори, які можна знайти в культурі, є одночасно представлені та перевернуті» [27]. За його концепцією – це місця, які існують поза усіма місцями, навіть незважаючи на те, що можливо вказати їх місцезнаходження в реальності. Вони є *«своєрідним міфічним та реальним змаганням всередині простору, в якому ми живемо»*. Відповідно до Фуко, гетеротопологію можна описати згідно з шістьма принципами: (1) це заборонені місця, які функціонують в суспільстві відповідно до синхронізму культури; і (3) здатні зіставити в одному реальному місці кілька місць, які самі по собі несумісні. Вони також виконують певну (4) функцію у відношення до всього простору, що залишився, який розгортається між двома крайніми полюсами: реальності та ілюзії, що (5) передбачає систему відкриття та закриття, яка ізолює їх, і робить взаєпроникними. І нарешті, вони (6) пов'язані із лакунами в часі, які Фуко називає гетерохроніями, які демонструють абсолютний розрив із традиційним часом. Як бачимо, на гетеротопії Фуко неминуче впливає час, що робить їх доречними при обговоренні хронотопів, особливо хронотопів постмодерної прози, зокрема фентезійної.

Таким чином, характерною ознакою фентезі є те, що воно використовує часові та просторові показники, які є «неможливими» з точки зору ньютонівсько-евклідової парадигми світу: однорідної, тривимірної, із лінійною хронологічною послідовністю. Іншими словами, фентезі розриває звичні просторові патерни, створюючи «неможливі хронотопи», які протиставляються концепціям реального простору.

Такі хронотопи ізраїльська дослідниця Елана Гомель (Elana Gomel) дослідила у книзі «Narrative Space and Time». Починаючи від пригод Аліси і закінчуючи одержимістю сучасної наукової фантастики чорними дірами та квантовими парадоксами, контр-інтуїтивні простори є прикметною рисою сучасного та постмодерністського наративу. З піднесенням і популяризацією

наукової фантастики, яка демонструє застарілість ідеї універсального однорідного простору, вибухає винахідливість і різноманітність «неможливих» оповідних просторів [29].

Полісемантика художнього простору як співіснування кількох смислових рівнів у тексті означається тим, які категорії ми накладаємо при прочитанні: час, внаслідок якого темпоралізований простір осмислюється через рух героя, символ/знак, що є основним елементом сакрального/чарівного простору, якому протиставляється побутовий та інші простори, які здатні співвідноситися із реальним світом; геометричну спрямованість, яка визначає фізичні і вимірні характеристики простору (лінеарність, горизонтальність, ахронічність тощо). Пам'ятаючи про функцію культурної пам'яті та архетипний потенціал тексту, можна зробити висновок, що художній простір розуміється не просто як засіб організації топосів в творі, а і смислоутворювальна реальність, яку можна пропустити через призму культурних, міфопоетичних та філософських категорій. Простір міста також розглядається із семіотичної точки зору. Семантизація міста у тексті дозволяє розглядати його крізь призму категорій хронотопу. Отже, урбаністичний простір у тексті набуває полісемантичних властивостей.

1.3 Урбаністичний простір як різновид художнього простору

Місто в літературі виступає не просто топосом чи мотивом, а окремим різновидом художнього простору, який актуалізує поняття міського хронотопу. Ю.Лотман, М.Бахтін, В.Топоров, Річард Ліхан (Lehan Richard) Кевін Лінч (Kevin Lynch) та ін. розглядали особливості поетики міста у тексті, що свідчить про високий рецептивний потенціал урбаністичної тематики в літературі.

Полісемантичні властивості міста означив Ю. Лотман, виокремлюючи дві основні сфери міської семіотики: місто як простір і місто як ім'я. Місто як замкнутий простір може перебувати у дуальному відношенні до навколишнього світу: наприклад, уособлювати державу (так, Рим-місто разом з тим і Рим-світ), але і бути її антитезою. Інша модель міста – храм, коли він є ідеалізованою

моделлю всесвіту, і, як правило, розташований "в центрі Землі" (вірніше, де б він не був розташований, йому приписується центральне положення, він вважається центром). Єрусалим, Рим в різних текстах виступають саме як центри певних світів. Важливим є те, як саме місто взаємодіє із простором, який його оточує: Лотман застосовує поняття "концентричних" структур, що тяжіють до замкнутості, виділення з оточення, яке оцінюється як вороже, та ексцентричних – такі, що відкриті до культурних контактів. Концентричне положення міста в семіотичному просторі, як правило, пов'язане з образом міста на горі (або на горах). Таке місто виступає як посередник між землею і небом, навколо нього концентруються міфи генетичного плану (в його основі, як правило, беруть участь боги), воно має початок, але не має кінця - це "вічне місто". Ексцентричне місто розташоване "на краю" культурного простору: на березі моря, в гирлі річки. Тут актуалізується не антитеза "земля / небо", а опозиція "природне-штучне". Це місто створене всупереч природі і знаходиться в боротьбі з нею, що дає подвійну можливість інтерпретації міста: як перемоги розуму над стихіями, з одного боку, і як порушення природного порядку, з іншого. Навколо імені такого міста концентруються есхатологічні міфи про передбачення загибелі, ідея приреченості і торжества стихій невіддільна від цього циклу міської міфології (прикладом є міфологема міста Петербург) [6].

Розглядаючи місто як семіотичну систему, Ю.Лотман наголошував, що неодмінною умовою міста є наявність історії. В цьому плані місто, що не має історії і створене "раптом", помахом руки деміурга, неможливо реалізувати. Отже, місто як складний семіотичний механізм, генератор культури, являє собою суміш гетерогенних текстів та кодів, що належать до різних мов і рівнів. Саме принциповий семіотичний поліглотизм будь-якого міста робить його відкритим до неможливих семіотичних колізій.

Міський текст включає в себе урбанічні знаки, які складаються з кліматичних, ландшафтних і природних елементів. Завдяки їм формуються художні образи. За твердженням В.М. Топорова, міський текст характеризується внутрішньою діалогічністю та ієрархічністю урбанічних знаків [13]. Одним з

таких знаків є погодні умови і ландшафт території. Також місто описується за допомогою людей, які проживають в ньому і часом дії.

В. Топоров, характеризуючи міфопоетичний простір, зазначив, що його вироджений варіант – вулиці в місті, що визначають мережу зв'язків між частинами цілого з підкресленням ієрархічних відносин (виділення головної вулиці; знаходження на ній або на площі, в яку вона впадає, символів вищої сакральної або десакралізованої світської влади і т. д.). У деяких сильно геометризованих культурах відомі вулиці, що вказують сторони світу і, отже, беруть участь в більш глибокій символічній грі. Цей простір, як правило, позначається об'єктами (як топографічними, так і сакральними), що позначають різні ділянки шляху: наприклад, перешкода, що наголошує на тому просторі, де проходить межа між невидимим вищим божественним світом і видимим людським земним світом. Центр всього сакрального простору позначається вівтарем, храмом, хрестом, деревом світовим, віссю (*axis mundi*), пупом землі, каменем, світовою горою, вищою персоніфікованою сакральною цінністю.

На важливості історичного хронотопу у розбудові образу міста наголошував і М.Бахтін. Історико-буттєвий хронотоп, що відображає «місце» і «час» становлення міста, пов'язує в його культурному ландшафті різні історичні епохи, перетворюючи їх в просторово-часовий потік, осмислений городянином. Історичний шлях прожитий містом і те, як розпорядитися своєю історією городяни, свідчить не лише про обжитість, а і те, наскільки містяни мали можливість висловити своє світовідчуття в образах міського простору-часу. Історико-буттєвий хронотоп дозволяє виявити суттєві риси міської реальності, які пройшли відбір минулим, перевірені сьогоденням і мають перспективу в майбутньому, це своєрідний ресурс, який дозволяє здійснити через минуле «нове народження».

Говорячи про різновиди часопростору, М.Бахтін виокремлює і хронотоп «провінційного містечка» (Прикладом є «Мадам Боварі» Флобера). Провінційне міщанське містечко із його затхлим побутом - надзвичайно поширене місце звершення романних подій в ХІХ столітті (і до Флобера, і після нього) [15].

Такий хронотоп можна назвати профаним: він фокусує увагу на смисловому наповненні просторово-часових координат локально організованого міського середовища, пов'язаного із повсякденним життям людини. Темпоральний вимір повсякденності характеризується розпорядком дня, приуроченістю конкретних подій до певного часу доби. Час повсякденності циклічний, для нього характерний певний ритм і послідовність подій. Локалізація повсякденного життя в просторі задає його просторовий вимір: будинок, місця торгівлі (ринки, магазини, супермаркети), громадського харчування (кафе, бари, закусочні), відпочинку (парки, сквери, клуби), навчання (школи, вузи), транспортні артерії (вулиці, дороги), робочі зони і т.д. Місто з точки зору повсякденності фактично розпадається на функціональні зони, запитані в той чи інший час дня чи тижня. Отже, хронотоп міста включає в себе такі зрізи як: 1) "час-місце": історико-філософські уявлення про минуле міста, категорію "профанності" і "плинності" повсякденного життя, що прямо протилежні категорії «сакрального».

Варто згадати дослідження зарубіжних вчених. У статті «The City in Literature: An Intellectual and Cultural History» Річард Ліхан досліджує динамізм міських образів, шукаючи зв'язки між літературними стратегіями та історією міста. Проводячи широкий аналіз західної літератури від грецької міфології до Томаса Пінчона, Ліхан переконливо доводить, що трансформація в структурі та функції міст вплинула на форму міського роману. Через порівняльний підхід Ліхан пояснює походження кількох відомих повторюваних тем, що з'являються як в міській літературі, так і в історії, включаючи теми «Іншого»; наслідків етнічного, расового та економічного різноманіття в місті, відчуження, стосунків між містом та кордоном, а також між метрополією та глибинкою. Як стверджує Ліхан, ці теми продовжували з'являтися в міській літературі, але форми, у яких вони були виражені, та значення, якими вливались ці поняття, навряд чи залишались статичними. Наприклад, починаючи із аналізу давніх західних міст та діонісійських образів хаосу, Ліхан описує, як образи порядку та безладу неодноразово поставали як дуалістичні елементи в міських зображеннях. Тема хаосу з'являлася в різних оповідних формах, що відображали історичний образ

міста – від вікторіанської історії про Дракулу Брема Стокера до постмодерних образів у "Нью-Йоркській трилогії" Пола Остера [36].

Як стверджує Кевін Лінч у своїй роботі «The image of the city»: *«місто саме по собі є потужним символом складного суспільства»*, і, отже, його можна розглядати як складне полотно для опису образу суспільства та його проблем. Лінч аналізує екологічний імідж з точки зору містобудування. Там він зазначає, що будь-який імідж навколишнього середовища складається з трьох складових: ідентичності, структури та значення, які діють разом [37]. Його перша складова, ідентичність, передбачає «ідентифікацію об'єкта», його «відмінність від інших речей», його «індивідуальність». «Структура» стосується «просторового відношення або відношення об'єкта до спостерігача та інших об'єктів», а «значення» включає практичне або емоційне значення для спостерігача. Далі він стверджує, що «виразним містом буде таке місто, чиї райони чи визначні місця або шляхи легко ідентифікувати та легко згрупувати за загальним шаблоном». І здатність до зображення, як визначено Лінчем, – це «якість фізичного об'єкта, що дає йому високу ймовірність викликати сильний образ у будь-якого спостерігача». Він також стверджує, що «тільки дуже образне (видиме) місто в цьому особливому сенсі виглядає сформованим, і виразним». У контексті літературного тексту можна стверджувати, що образ міста складається так само, як ідентичність, структура та значення, які повинні бути розбірливими (*legible*) та образними (*imageable*). Таким чином, топографію міста можна також розглядати як «палімпсест його історії», що дозволяє дослідити його коріння, забуту історію, прослідкувати спогади та травми.

У міру зростання міста та ускладнення його соціальних та економічних функцій автори розробили нові методи опису столичного ландшафту. Таким чином, різні етапи розвитку міст породили нові шляхи концептуалізації міста. Як пояснює Ліхан, «комічний та романтичний реалізм дають нам уявлення про комерційне місто; натуралізм та модернізм – про індустріальне місто, а постмодернізм - про постіндустріальне місто. Місто та літературний текст мали нерозлучну історію» [36]. З продовженням міської експансії модерністські

концепції міста зосереджувались на складності мегаполісу, що втілюється в образі натовпу. «Натовп, - пояснює Ліхан, - став метонімією міста в модерністському дискурсі». Модерністи сприймали натовп як потенційно небезпечну структуру, відчужені члени якої втратили свою індивідуальність. Озираючись назад до часів культурної однорідності, такі поети, як Езра Паунд та Т.С. Еліот, на думку Ліхана, передбачили, що механізований мегаполіс, керований індивідуалістичними, матеріалістичними бажаннями та владою грошей, призведе до "культурної ентропії". У сучасних мегаполісах люди зображені як відчужені та самотні як і серед декадентського натовпу, так і в пошуках власної ідентичності. Постмодерне місто, на думку дослідника, постає як простір де немає "ні центру, ні принципу єдності, ні способу зв'язати частини з чимось більшим". Роз'єднаність, абстракція, відсутність ядра характерні Лос-Анджелесу - яскравому постмодерного мегаполісу – як непередбаченому, хаотичному простору.

Українська дослідниця Соломія Павличко також висловилася про те, що урбанізм в літературі особливо актуалізується в епоху модернізму, коли місто стає не просто топосом, а літературним героєм [19]. Тому символічність міста у помодерну епоху проявляється у тому, що місто пропускається письменниками через її аксіологічні константи. Це суголосно із ідею Ліхана про те, що дескриптивні можливості міста залежать не тільки від географічно-національних особливостей, а і художнього напрямку, який домінує в літературі, а також світовідчуття епохи.

Висновки до першого розділу

Категорію художнього простору як зовнішнього фізичного виміру, який описується, досліджували Ю.Лотман, В. Топоров, М.Бахтін, Мішель Фуко. Його полісемантизм полягає у співіснуванні фізичних категорій, завдяки яким простір може бути відкритим чи закритим, вертикальним чи горизонтальним, лінійним чи точковим, гомогенним чи гетерогенним, та символічних категорій, такі як міфологізовані та сакралізовані локуси (центр, шлях, лабіринт тощо).

Особливої уваги заслуговує простір фентезійного твору, який досліджували такі сучасні вчені, як Елана Гомель і Марія Ніколаєва. Він співвідноситься, на думку дослідників, із традиційним казковим простором і характеризується розривом шаблонів профанного простору (хронотопу реального часу), вносячи гетерогенність та різноманіття нелінійних структур.

Окреме місце займає урбаністичний простір, в якому Юрій Лотман вбачав семіотичну систему, що, складаючись із «ментальних карт», топосів та локусів формує смислоутворювальну структуру. В той час як М.Бахтін виокремлював хронотоп «провінційного міста», який функціонує за принципами історико-буттєвого хронотопу, В.Топоров розглядав місто у системі міфопоетичного простору – як систему урбанічних знаків, утворених за ієрархічним принципом, де локуси позначають окремі ділянки шляху (наявність переходу, центру). Сучасні дослідники дослідили місто з точки зору сучасних філософських концепцій: Кевін Лінч, вважаючи місто символом культури, назвав його вмістилищем впізнаваних культурних образів і знаків. Річард Ліхан, залучаючи антропогенний чинник, підкреслив важливість міфологеми натовпу, завдяки якому місто розглядається через призму опозиції порядку і хаосу, де постмодерний мегаполіс постає як децентралізований простір, що знаходиться під загрозою «культурної ентропії».

РОЗДІЛ 2. НІЛ ГЕЙМАН ЯК ОДНА ІЗ КЛЮЧОВИХ ПОСТАТЕЙ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2.1 Творчість Ніла Геймана у літературознавчій реценції

Ніл Гейман як одна із ключових постатей сучасної літератури є об'єктом пильної уваги зарубіжних, особливо англійських дослідників та ЗМІ. Коло його діяльності надзвичайно широке: від коротких оповідань до кінематографу, завдяки чому, як зазначає антологія «Newberry award winning authors», його називають «рок-зіркою» сучасного літературного світу [47]. Журнал "Форбс" назвав його "найвідомішим автором, про якого ви ніколи не чули". Його видавець, Вільям Морроу (William Morrow), називає його «явищем поп-культури». У «Словнику літературної біографії» він входить до списку "десятки найкращих живих постмодерністських письменників", поряд з Томасом Пінчоном та Вільямом Берроузом.

Ніл Річард Гейман – англійський автор науково-фантастичних та фентезійних оповідань та романів, графічних романів, коміксів, аудіотеатру та фільмів. Серед його помітних робіт – серія коміксів «Піщана людина», «Зоряний пил», романи «Американські боги», «Кораліна» та «Історія кладовища».

З точки зору літературознавчих досліджень, особливо цікаво дослідити ключові тенденції творчості автора, які виокремили літературознавці. Однією із найголовніших є алюзивність. Мередіт Коллінз (Collins Meredith), наприклад, прокоментувала високий ступінь алюзивності в книзі "Зоряний пил", де присутні натяки на вікторіанські казки та культуру. У «Піщаній людині» часто з'являються літературні діячі та персонажі, наприклад, постаті Г.К. Честертона, Вільяма Шекспіра, Джеффри Чосера, а ще кілька персонажів із п'єси «Сон в літню ніч» [23].

Клей Сміт (Clay Smith) стверджує, що такий вид алюзивності визначає сильну авторську присутність самого Геймана у його власних творах, так, що його номінальна першість затьмарює присутність всіх «інших». Тобто, незважаючи на очевидне звернення до постмодерних концепцій про мовну гру, інтертекстуальність та гібридність, розроблені в тому числі і Жаком Дерідою, ці

алюзії організовують та пояснюють реальність всередині тексту, що встановлює контроль авторського «Я» над гібридною текстуальністю.

Однак погляд Сміта в меншості: для багатьох, проблема інтертекстуальності Геймана полягає в тому, що "... його літературні заслуги та величезна популярність так швидко підштовхнули його до канону коміксу, що поки що не існує підстав для критичної науки про його творчість" [24].

Девід Радд (David Rudd), професор дитячої літератури Бостонського університету, у своєму дослідженні роману "Кораліна" стверджує, що автор грає із поняттям Зигмунда Фрейда про «жахливе» – «uncanny». Стаття демонструє можливості застосування психоаналітичного підходу, показуючи, як концепція Фрейда пояснює макабричні аспекти твору: наші страхи перед існуванням та само- ідентифікацією, екзистенційні проблеми. Як підґрунтя дослідження автор використав концепції «символічного» та «реального» Лакана, разом із поняттям Юлії Крістєвої (Julia Kristeva) про «the abject» - вона описує суб'єктивний жах (аб'єкцію) як відчуття, коли людина переживає або стикається з тим (як психічно, так і тілесно), що Крістєва називає своєю "тілесною реальністю", або розрив у відмінності між тим, що є «Я», і тим, що є «Інший» [43].

Хоча творчість Геймана часто розглядається як ілюстративна структура мономіфу, викладена у «Герої з тисячами облич» Джозефа Кемпбелла, Гейман каже, що він почав читати книгу, але відмовився дочитувати: *"Я думаю, що я пройшов приблизно половину шляху, читаючи книгу, але зрозумів, що, якщо це правда, я не хочу знати. Я б волів не знати цього. Я волів би це зробити, аби випадково створити щось, що потрапляє в цей шаблон, ніж аби мені розказали, яким він має бути»* [24]. Дослідник Стефан Рауч (Stephen Rauch) детально описує способи функціонування «Піщаної людини» Геймана як міфу, включаючи відстеження традиційних міфологічних елементів (таких як подорож героя, смерть, добро проти зла) та встановлення зразкового соціального порядку. Джозеф Кемпбелл, к відомо, розробив структуру "мономіфу" на основі міфічного шаблону про квест героя. Він розробляє теорію архетипів Юнга, розміщуючи їх у рамках міфічної оповіді шляху героя. У цьому сенсі основні

теми у пошуках героя є готовими та стандартними, але їх точні зміни та варіації пов'язані із культурою. Таким чином, Кемпбелл вводить елемент, відсутній у схемі Юнга, наявність культури як остаточного виразу міфу [42].

Насправді фактично всі критики стверджують, як зазначає Клей Сміт, що Гейман переосмислив графічні романи через свої метанаративи у цілісну сучасну міфологію [24]. Таким чином, Гейман може (повторно) створити те, що дослідники назвали "протофікцією", оскільки він контролює текстуальність до найвищого ступеню.

Окрему увагу дослідники приділяють готичним мотивам у книгах Геймана. Як стверджує Анна Джексон (Anna Jackson) у «*the Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*» [26], деякі готичні мотиви в його творах, включаючи великі старі будинки з таємними просторами, видіння та темні тунелі є метафорами непізнаваного та несвідомого, однак готична тематика проявляється у використанні жахливих, примарних та «антиочікуваних» (на відміну від просто несподіваних) подій чи характеристик (наприклад, зображення Смерті як милої готської дівчинки-підлітка). Гейман вносить готичний резонанс у весь ряд вікових груп в дитячій літературі, починаючи від своїх книг-ілюстрацій (*The Wolves in the Walls*, 2003), закінчуючи підлітковою літературою (*Coraline*, 2002), до його роботи для молодих дорослих (серія графічних романів «Піщана людина», а також окремі романи та графічні романи, такі як «*Neverwhere*» та «*Істоти ночі*», різні оповідання та його нещодавній фільм «*Дзеркальна маска*», 2005). Гейман часто поєднує гумор і жах, що стало спадщиною готики з моменту її створення, і вказує на тісний взаємозв'язок страху і гумору як дві афективні реакції на невідповідні стимули. При цьому Гейман слідує готичному канону, тобто розмежування між добром і злом чіткі, і навіть коли зло з'являється у самій людині, врешті воно цілком переможене та вигнане героєм чи героїнею.

Загалом, творам Геймана властивий високий жанровий синкретизм. Книги Геймана – твори, які виходять за рамки жанрового шаблону, тому його аудиторія ширша, ніж у будь-якого пуриста. Його джерела варіюються від

англійських народних казок до глем-року і Мідраша, його головна тема – життя, яким ми його знаємо, однак складається із скандинавських богів, тролів, артурських лицарів та зомбі дитячого віку. Алан Мур, сучасний англійський письменник та автор коміксів, зазначив дуальний характер світу Геймана, де магічне переплітається із реальним: *"Найкращі його проекти ілюструють людей, персонажів чи ситуації у реальному світі, які прямо протиставляються туманному світу фантазій"*. Зразком еkleктики Геймана є Г. К. Честертон; його праці, говорить Гейман: *«залишили мені уявлення про Лондон як про це чудове, міфічне, чарівне місце, яке стало таким, яким я бачив світ»* [32].

Окрім цього, як стверджує відомий критик Хенк Вагнер (Hank Wagner), Гейман також знаходиться на передовій нинішнього покоління фантастів, створюючи нові казки для нашого століття. Американці, як зазначає дослідник, все ще використовують термін "казка" – «*fairytale*» як принизливий у публічному дискурсі. Як каже Х.Вагнер: *«Потрібен такий фантаст, як Гейман, щоб нагадати нам, як і чому казки все ще життєво важливі, а потім раз за разом доводити це, написавши нову»* [46].

Якщо першою оригінальною казкою двадцятого століття була "Чарівник країни Оз" Л. Френка Баума, можна сказати, що цикл «Піщаної людини» входить до числа ключових сучасних казок. Як і Оз, царство Геймана, його задумливого героя, Мрії (Пісочника), населене багатим різноманіттям персонажів, таких як Калліопа, ув'язнена Муза; Божевільна Хетті (яка ховає своє серце, лише щоб забути, де воно може бути); та багато інших, видатні серед них — брати та сестри Мрії, "The Endless": Смерть в персонажі вуличного гот-панк-підлітка, Деліріум, разом із такими персонажами як Бажання, Відчай, Руйнування і Доля [27].

Характеризуючи стиль Геймана, Хенк Вагнер використав термін «рекурсивне фентезі» — «*recursive fantasy*». Рекурсивне фентезі народжується із існуючих персонажів, концепцій та середовищ — можна стверджувати, що всі комікси подібні цьому, але визначення стосується тих робіт, що переробляють

елементи попередників. Найчастіше це стосується творів із використанням відомих літературних персонажів, таких як Франкенштейн, Дракула чи Шерлок Холмс. Це стосується ефекту переплетіння реалій, включаючи тих, що є вигаданими в контексті "реальності" фентезі. У цьому контексті примітним є використання Гейманом п'єс Вільяма Шекспіра, а також самого Шекспіра та його сучасників у межах авторської метафікції. Очевидним натхненником, на думку дослідника, для Геймана є "Розенкранц і Гільденстерн мертві" (1967) Тома Стоппарда, а щільне багатопланове поєднання фентезі, театру, гравців та персонажів виводить винахідливу концепцію Стоппарда на абсолютно новий рівень. Окрім цього, помітні алюзії на Генрі Брокена, «Silverlock» Джона Маєрса (1949), барокове та винахідливе злиття Мері Шеллі, сера Артура Конан Дойла та Едвіна А. Ебботта [43].

В порівнянні із зарубіжними дослідженнями варто відмітити недооціненість творчості Ніла Геймана в українському літературознавстві, про що свідчить відсутність ґрунтовних україномовних досліджень його творчості.

2.2 «Neverwhere» у творчому доробку Ніла Геймана

«Небудь-де» (англ. Neverwhere) – роман Ніла Геймана в жанрі міське фентезі, опублікований 16 вересня 1996-го року. Це новелізація його власного сценарію для однойменного серіалу. «Neverwhere», що стала першим «сольним» романом Геймана, до цього він випустив лише «Добрі знамення» у співавторстві з Террі Пратчеттом, що підкреслює етапність твору у доробку письменника.

Сам Ніл Гейман, коментуючи історію написання, сказав: *«Я хотів створити книгу, яка була б схожа на мої улюблені книги дитинства: на «Алісу в Країні Чудес», «Хроніки Нарнії» і «Чарівника країни Оз», - книгу, яка стала би «Алісою» для дорослих. А ще мені хотілося написати про знедолених, про тих, хто випав з життя, - написати, озброївшись чарівним дзеркалом фантазії, в якому ми немов вперше бачимо те, що бачили занадто часто, а тому не помічали» [28].*

Ніл Гейман часто зображує фантастичні дзеркальні світи, які існують поряд із нашою власною буденною реальністю. У "Neverwhere" цей світ -

жорстокий, підпільний і брудний, темне відображення маргінального Лондону, де вирують власні мізерні форми життя.

Роман «Neverwhere», як уже зазначалося, досліджували такі зарубіжні дослідники, як Ірина Рата, Андрес Ромеро Йодар (Andres Romero Jodar), Люсія Опреану (Lucia Opreanu), Джулія Кула (Julia Kula), М.Бондаренко та ін.

Характерною особливістю цього твору є не тільки використання жанру міського фентезі, а і засоби організації часу і, що найбільш важливо для нашого дослідження, простору. Автором будується модель виворітного світу, яка є популярною для масової культури. В той же час біполярний світ Геймана не відповідає класичній структурі казкового простору. Як відомо, для традиційного чарівного простору характерна троїста структура, де особливе місце відводиться сакральному числу «3» [30]. Ніл Гейман порушує традиційне для казки уявлення про світ як про вертикальну структуру, де основним місцем дії є світ, що відповідає світу живих, в той час як світ мертвих асоціюється із підземеллям і царством тіней, а на вершині ієрархії знаходиться світ богів. Втім гейманівська ідея взаємопроникнення двох світів, побудованого за законами дуального світу, переосмислює ідею потойбіччя, що уявляється як альтернативний вимір, який існує паралельно із людським світом, слугує його символічним та фізичним продовженням. Однак подібне протиставлення породжує додатковий пласт значень: конфлікт виникає вже не між двома рівнозначними світами, а між світом живих і світом мертвих. І саме їх взаємопроникнення стає основним сюжетним тригером та засобом порушення природної рівноваги біполярного простору, а відтак і каталізатором головних сюжетних зрушень — зокрема знайомство героя із істотами потойбічного Лондону і початок його мандрівки між світів. Ідея взаємопроникнення реальностей відсилає нас до гофманівської традиції, якій, як і романтизму в цілому, як нам відомо, характерна увага до дуальних опозицій.

Книга знаходиться у центрі уваги зарубіжних дослідників. Наприклад, польська дослідниця Джулія Кула звернула увагу на репрезентацію сучасного суспільства у творі, а також риси постмодернізму. Однією із них є «поєднання

«реального» та фантастичного». Реалісти вважали, що романи повинні відображати реальність, тоді як постмодерністи стверджують, що їхні твори «не мають на меті інформувати нас про реальність, а створювати естетичний світ, який існує окремо від реального світу» [34]. Безумовно, цей підхід можна застосувати і до роману, де два окремих міських простори співіснують у реальному метрополісі.

Важливим є заувага румунської дослідниці Люсії Опреану про те, як подорож Річарда між світами ілюструє різні версії Річарда самого себе та їх еволюцію. Так, «особисте я» Річарда змінюється у «Нижньому» Лондоні, що виявляє протистояння між «аутентичним» Річардом, яким він був, і «послідовними втіленнями» його двійника, вигаданого під час «Випробування ключем», тобто від прагматичного офісмена до героя, яким він стає, прийшовши до усвідомлення свого реального дому і Самості [40].

Висновки до другого розділу:

Отже, творчість Ніла Гейман як сучасного фантаста і казкаря характеризується синкретизмом жанрів та мотивів. Поєднуючи не тільки реальне і фантастичне, а і сучасне та історичне, книги автора відповідають постмодерній концепції гібридності текстів. Відображаючи в своїх книгах сучасну картину суспільства із його соціальними проблемами, змальованими на фоні картини окремої країни/міста, Ніл Гейман запозичує образи та сюжети із традиційної (грецької, скандинавської) міфології, змушуючи їх функціонувати у сучасних умовах. Впроваджуючи в текст одночасно декілька епох та культур, Ніл Гейман творить текст, який можна назвати культурним та історичним палімпсестом.

Дослідники зазначають високий ступінь алюзивності, яка особливо стосується звернення до англійських письменників та літературних персонажів (Шекспір, Честертон, Джейн Остін), алюзії до вікторіанської епохи, що свідчить про спробу автор втілити в текстах ідею «англійськості». Це ілюструє і використання ним локальної історії та міфології (зокрема лондонських міфів та легенд у романі «Небудь-де»), що дозволяє говорити окремо про «лондонський

текст» у творчості автора. Таким чином, міфологізм, який вважається головною особливістю творчості Геймана, пов'язаний і з відродженням традиційних міфологічних елементів, таких як кемпбелівська концепція міфологічної подорожі героя, і зі спробою створити власний авторський міф, використовуючи архетипні та образи та мотиви. Характеризуючи ключовий авторський прийом письменника переплетіння реальностей в дусі магічного реалізму, сучасний дослідник Хенк Вагнер назвав стиль Геймана «рекурсивним фентезі» – жанр, в якому існуючі концепти, сюжети і персонажі стають підґрунтям для власних авторських історій. Окрім того, сучасні дослідники підкреслюють наявність готичної традиції у творчості письменника, про що писала дослідниця Анна Джексон. Про це свідчить використання макабричних мотивів та сюжетів, в тому числі і в романі «Небудь-де» (заборонені простори, темні тунелі, видіння, великі старі будинки).

Головною особливістю роману «Небудь-де», яка привертає увагу дослідників, є новаторство у зображенні художнього простору як «біполярного» виворітного світу. Специфіка цього прийому зумовлена особливою роллю міфореставрації в текстах автора, що диктує синкретичне уявлення про світ і, загалом, свідчить про високий рецептивний потенціал тексту.

РОЗДІЛ 3. ПОЛІСЕМАНТИКА УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ У РОМАНІ «НЕБУДЬ-ДЕ»

3.1. Концепція виворітного світу через образ міста у романі «Небудь-де»

«Небудь-де» – роман у жанрі міського фентезі (який також можна віднести до категорії Urban Gothic), де дія відбувається у сучасному Лондоні. Річард Мейх'ю, головний герой роману, досліджує підземне життя Лондону, як і його тезка Генрі Мейхью, вікторіанський міський соціолог, який написав «Лондонські лейбористи та лондонські бідні» (1851) [33]. Гейман зображує знедолених, бездомних та бідних, які живуть у Лондоні внизу, «inhabited by the people who fell through the cracks in the world» як буквально невидимих. Пригоди Річарда починаються, коли він допомагає на вулиці пораненій бездомній дівчині, що робить його невидимим для жителів Лондону. В результаті, він йде за дівчиною у Нижній Лондон, щоб знайти шлях повернення у звичне життя.

Сам Ніл Гейман говорячи про фентезійний світ, який створив, використовує метафору дзеркала, про яку пише у вступі до «Neverwhere»: *“the mirror of fantasy shows us things we have seen so many times that we never see them at all for the first time”* [29]. Наявність паралелей та перетинів між фантастичним світом та реальним утворює особливий тип фентезійного наративу. Йдеться не просто про створення цілком відокремленого світу. У романі фантастична алегорія поміщена у реальний світ безпосередньо. Лондон внизу – це світ, відокремлений від реального, незважаючи на той факт, що він знаходиться в реальному світі і є його «фантомним» продовженням.

Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov) стверджує, що світ фентезі існує на перетині між «the uncanny» та «marvellous» [44]. «The uncanny» – те, що є одночасно і дивним, і звичним, спроба раціонально пояснити незвичайні події у розповіді. В той час як «marvellous» – навпаки, є більш традиційним поглядом на фантазію, де дивовижне сприймається як дивовижне. Гейман застосовує цю ідею у «Небудь-де», розміщуючи Річарда Мейх'ю, типового представника профанного світу, у світ, який контролюється законами магії, що є цілком

нормальними для його мешканців. У цьому сенсі Гейман поєднує «the uncanny» і «marvellous» у міській обстановці, яка, на перший погляд, здається звичною, за винятком того, що населена магічним персонажами і неможливими подіями.

Лондон в романі представлений, в першу чергу, через сприйняття Річарда Мех'ю. У його свідомості модель Лондона проходить помітну еволюцію. Можливість розвитку образу зумовлена сюжетно: Річард спочатку є «чужим» в англійській столиці, переїхавши в неї кілька років тому; «чужим» герой буде і в Лондоні - «перевертні», альтернативному топосі. Погляд Річарда не випадково важливий в контексті розвитку образу Лондону в романі: у героя є певні уявлення про образ реального міста, тому побачене в Нижньому Лондоні він аналізує, виходячи з концепції «свого» Лондону. Ця опозиція «свій» - «чужий» стосовно до сприйняття Лондона збережеться практично протягом всього роману і буде пов'язана з ідеєю двосвіття.

Так, співіснування кількох суперечливих вимірів вдає змогу одночасно співіснувати теперішній і минулій просторовості. Як зазначено в романі: «*There are little pockets of old time in London, where things and places stay the same, like bubbles in amber*». Цей хронотоп реалізований завдяки стратегії руйнування традиційного гомогенного простору і утворенню «неможливого» - фентезійного, коли два різні простори співіснують і стискаються в одному і тому ж дієгетичному просторі. У цьому випадку цими двома просторами є дві репрезентації одного Лондону, що базується на бінарних опозиціях: Лондон вгорі протиставляється Лондону внизу як багаті протиставляються бідним; домовласники – бездомним, як старе протиставляється новому, де Harrods протистоїть Плавучому ринку тощо. Фінансовий район реального Лондону - «*a cold and cheerless place of offices*» - протиставляється «*loud, and brash, and insane... in many ways, quite wonderful*» натовпу Плавучого Ринку, люди на виставці Стоктона, вдягнені в «Армані» протиставляються людям із каналізації, що продають сміття та втрачене майно, аби вижити.

Верхній і Нижній Лондон – взаємопроникні простори. У цьому переконується Річард, допомагаючи Двері. У пошуках адресата листа,

написаного дівчиною, він ходить по місту, про частину якого зовсім не знав – Хенвей-стріт, що, як виявляється, знаходиться зовсім недалеко від Оксфорд-стріт. Серед жителів Верхнього Лондону завжди знаходяться ті, хто або знає про альтернативний світ, або ті, кому знайомий шлях туди – в основному, це так звані «прикордонники» (як музикант Лір), які є вигнанцями реального світу і мешкають на вулицях Лондону. Вони належать ні Лондону вгорі, ні Лондону внизу, а знаходяться у пастці, посередині між цими двома реальностями.

Олд Бейлі – єдиний персонаж, який може жити і там, і там, мешкаючи на верхівці будинку, що знаходиться на перетині двох світів. Інші герої повинні вирішувати, де жити постійно. Іноді вони можуть робити короткі візити в обидва місця, але ще під час кожного візиту пам'ять про них стирається, тому вони не можуть відновити своє життя там, де воно їм раніше належало.

У Нижньому Лондоні вони також подорожують «фантомними» потягами (поїзд Графа на Ерл Кортс), які зупиняються на закритих станціях метро (Британський музей), прогулюються лабіринтом, де час і простір безперервно змінюється (тому що складаються із фрагментів Верхнього Лондону). Так, ще один вид хронотопу, який зустрічається в романі, – це хронотоп гетеротопії, тобто заборонених місць із власною просторово-часовою парадигмою.

Таким чином, підсумковим образом англійської столиці в романі стає символічний образ Лондону. Це місто поза часом, універсальне і вічне, сформоване численними посиланнями на англійську історію і культуру. Місто в романі Н. Геймана скасовує кордони часу і розсуває просторові рамки, поєднуючи і минуле, і сьогодення. Лондон постає як гіпертекст, в який вплітаються обговорення персонажами «столичного смогу» (він зник в ще ХІХ столітті в Верхньому Лондоні, але зберігся в Нижньому світі), згадками героями Чарльза Діккенса і Шерлока Холмса, читання Дверима роману Джейн Остін «Менсфілд-парк» (двічі читач бачить її за цією книгою), цитатами із шекспірівського «Макбет», екскурсу в історію Темзи. Таким чином Лондон в цілому втілює в романі Ніла Геймана ідею «англійськості».

Отже, у романі «Neverwhere» головний герой – Лондон. Кожен натяк, будь-яке посилання в романі, чи то історичне чи географічне, літературне чи міфологічне, вказує на Лондон, його історію, мультикультуралізм та множинність.

3.2 Структура «Верхнього Лондону»: топографічний, культурний та історичний простір

«Neverwhere» – роман-фентезі, де дія відбувається у Лондоні в 90-х. Образ Лондону, як репрезентації реального простору, охоплює декілька пластів, а саме: топографічний, культурний та історичний, на яких ми і зупинимось.

Образ міста змальовується через внутрішню фокалізацію головного героя, стає частиною його внутрішньої рефлексії, і тим самим персоналізується. Річард бачить його спочатку «huge, odd, fundamentally incomprehensible» [29]. Згодом він поступово звикає до нього, і його перспектива змінюється: «*It was a city in which the very old and the awkwardly new jostled each other, not uncomfortably, but without respect; a city of shops and offices and restaurants and homes, of parks and churches, of ignored monuments and remarkably unpalatial palaces; a city of hundreds of districts with strange names —Crouch End, Chalk Farm, Earl's Court, Marble Arch— and oddly distinct identities; a noisy, dirty, cheerful, troubled city, which fed on tourists, needed them as it despised them [...] a city inhabited by and teeming with people of every color and manner and kind*» [Neverwhere]. У цьому фрагменті місто зображується як гетерогенний котел, де образ, який можна назвати типовим для майже будь-якого старого міста, персоналізується шляхом посилання на фактичні топоніми, тим самим вибудовуючи унікальну міську ідентичність. Вже на початку розповіді Гейман багато пише про Лондон, вказуючи, що місто відіграє важливу роль у оповіді, демонструючи фізичний та соціальний аспект його просторовості. Багатоманіття алюзій, а також складана структура «одночасного» міста, де сучасний Лондон співіснує із історичним, дають підстави говорити про створення автором «лондонського тексту».

Топографічні алюзії – те, що формує фізичний простір Лондону в романі, завдяки чому місто, втрачаючи фізичну чи матеріальну предметність, стає впізнаваним. Вони відіграють незаперечну роль у створенні ідентичності, «закріплюючи» - «anchoring»(за Бартом) читацьку інтерпретацію міста [17]. Із самого початку роману ми знайомимось з картою лондонського метро на парасольці, яку Річард отримує в подарунок, де представлені: «*Earl's Court, Marble Arch, Blackfriars, White City, Victoria, Angel, Oxford Circus*», що слугує і введенням у атмосферу міста, і першим пластом ідентичності та структури міста. Численні топоніми мають виразну місцеву специфіку. Це такі відомі пам'ятки, як: Лондонський Тауер, Біг-Бен, Британський музей, Бі-Бі-Сі, Собор Святого Павла, Національна галерея тощо; і такі станції метро в Лондоні, як: *Earl's Court, Marble Arch, Blackfriars, Victoria, Angel, Oxford Circus, Islington* та ін, що згадуються в романі. Топоніми систематично використовуються для створення віртуальної карти Лондону – структури, покликаної зробити місто впізнаваним у романі. Іронічно, як Річард усвідомлює, що карта метро, це «*handy fiction*», яка полегшує життя, але не має «жодної схожості з реальною формою міста вгорі» [28]. Інші топографічні посилення, такі як: Темза, Грінвіч, Баттерсі, Альберт Брідж, Челсі, Мармурова арка тощо, використовуються для фіксації цієї складної структури на карті, роблячи Лондон, зображений у романі, і розбірливим «*legible*», і впізнаваним «*recognizable*» за теорією Кевіна Лінча.

Деякі міські топоніми в романі сакралізуються, наприклад, Темпл і Арка, про які згадує Двері, тікаючи від переслідувачів: Темпл (Внутрішній Темпл і Середній Темпл) – два з чотирьох найдавніших судових іннів, розташованих в районі з тією ж назвою, який довгий час належав ордену тамплієрів. У сучасному Лондоні існує також станція метро «Темпл». Арка походить від назви Церкви на арках (церкви Сент-Мері-ле-Боу), де засідав апеляційний суд - *Court of Arches* («Суд арок»). Темпл і Арка в романі перетворюються в своєрідних божеств: «*If it's the last door I open, " she prayed, silently, to the Temple, to the Arch. "Somewhere . . . anywhere . . . safe . . . »*

Перший сюжетно важливий локус в романі – маловідома вулиця Орм-Песседж, яка знаходиться неподалеку від Оксфорд-стріт: там, через портал, яким є каналізаційний люк, Річард і маркіз Карабас потрапляють у Нижній Лондон. Вдруге Річард повертається до Нижнього Світу по драбині одної із пошарпаних будівель на Хай-Стріт.

Однак міська структура, представлена в романі, не лише закріплена у просторі, але й у часі, оскільки в романі є багато історичних алюзій. Наприклад, історичний простір створюється засобами внутрішньотекстової організації твору, а саме – історичними посиланнями для створення атмосфери англійськості: «Behind her strolled Mr. Croup and Mr. Vandemar, as calmly and cheerfully as *Victorian dignitaries visiting the Crystal Palace exhibition*». Історичні алюзії в «*Neverwhere*» використовуються для «закріплення» інтерпретації міста.

Міські описи найчастіше трапляються в контексті епохи вікторіанства. Локуси, будівлі та атмосфера мають багато ознак вікторіанського періоду: «*The swimming pool was an indoor Victorian structure, constructed of marble and of cast iron..*», «*Richard looked around, puzzled. They were standing on the Embankment, the miles-long walkway that the Victorians had built along the north shore of the Thames, covering the drainage system and the newly created District Line of the Underground, and replacing the stinking mudflats that had festered along the banks of the Thames for the previous five hundred years*» – тут також і посилання «Great Stink» 1858 року, важлива подія в історії міста. Каналізаційна система має довгу історію і погану репутацію в Лондоні, а сама Темза описується як сіра і забруднена річка. Гейман навіть створює подібну каналізаційну систему в у Нижньому Лондоні, спеціально розроблену як середовище проживання для підземного народу.

Справжній, старий Лондон описується як такий, що витіснений фінансовими районами, що піднялися на місці колишніх палаців та соборів: «*The actual City of London itself was no bigger than a square mile...a tiny municipality, now home to London's financial institutions, and that that was where it had all begun*». Однак оригінальний Лондон «переріс у щось величезне і суперечливе», і тому сучасний Лондон вгорі описується як

стерильний, холодний простір, симулякр [35] хорошого життя, престижу та символу грошей. У наступних рядках Олд Бейлі згадує той час, коли Лондон був чимось більшим, ніж скляні та сталеві будівлі: *Old Bailey remembered when people had actually lived here in the City, not just worked; when they had lived and lusted and laughed, built ramshackle houses one leaning against the next, each house filled with noisy people. Why, the noise and the mess and the stinks and the songs from the alley across the way (then known, at least colloquially, as Shitten Alley) had been legendary in their time, but no one lived in the City now. It was a cold and cheerless place of offices, of people who worked in the day and went home to somewhere else at night. It was not a place for living anymore (Gaiman).*

Його невдоволення сучасним міським життям відштовхує його від постійного проживання в місті. Натомість він щоразу обирає життя на даху на кордонах світів, аби вести там своє відлюдницьке існування наодинці з птахами, ніби Робінзон Крузо. У наведеному фрагменті такі натяки, як: шум, смерд, безлад, малюють образ іншого Лондону. Це не ностальгічний образ ідеального міста минулого, а скоріше образ справжнього, жвавого, галасливого і брудного місця, що контрастує з нежиттєвим і холодним фінансовим центром теперішнього. У цьому технологічно розвиненому сучасному місті люди перебувають у стані відчуження від природи, що призводить до сірого існування в культурі споживачів, де вони почуваються «cold and cheerless».

Окремої уваги заслуговують культурні алюзії, які Ролан Барт назвав «культурними кодами» [18]. Вони, на думку Барта, відносяться до категорії міфу і виконують ідеологічну функцію "натуралізації" [17]. Ці культурні коди спираються на спільне колективне знання. Культурні посилення можна виділити у наступних рядках: «*It was a city of red brick and white stone, red buses and large black taxis, bright red mailboxes and green grassy parks and cemeteries, where red brick, white stone, red buses and black taxis, bright red mailboxes*» (Neverwhere). Якщо розглядати їх окремо, вони не вказували б на якесь конкретне місце, але у поєднанні вони функціонують як культурний код –

впізнаваний образ Лондону. До культурних алюзій можна віднести і ономастичні алюзії, на які звернула увагу дослідниця Ірина Рата. Ім'я головного героя Річард Мейх'ю діє як подвійний натяк. З одного боку, Мейх'ю – ім'я вікторіанського міського соціолога Генрі Мейх'ю, який першим дослідив лондонське підпілля бідних та бездомних у своєму дослідженні "Лондонські лейбористи та лондонські бідняки" [33]. З іншого боку, Річард або Дік, як представляється Річард, діє як натяк на сера Річарда – Діка Віттінгтона, який чотири рази був лордом-мером Лондону. Дік Віттінгтон також є героєм народної казки про Діка Віттінгтона і його kota, уможливаючи таким чином цікавий діалог між романом і англійським фольклором, що також передвіщає подорож і сходження Річарда у Нижній Лондон в сюжеті. Казка описує реальне життя Річарда Віттінгтона (близько 1354–1423 рр.), заможного купця, а згодом лорда-мера Лондону, починаючи із його бідного дитинства до статку, який він нажив продажем своєї кішки в країні, що населена щурами [21]. Таким чином, навіть ім'я головного героя слугує засобом формування культурно-історичних паралелей при змалюванні образу міста.

Ще одним важливим локусом, який містить в собі культурний код, є Британський музей, в якому відбувається виставка Ангела. Основна функція музеїв, як відомо, полягає у збереженні минулого, живих традицій багатьох поколінь. Однак у романі він, схоже, виконує іншу роль – він асоціюється із сучасним мистецтвом, зображується як заповідник снобізму. Музей «переосмислюється як цитадель вишуканості вищого класу» [40], де зустрічаються заможні люди із художнім смаком. Примітним є те, яким різноманітним є меню для багатих і знаменитих: «*the canapés, vol-au-vents, sundry nibbles, and free champagne*» and: “. . . *chicken legs, melon slices, mushroom vol-au-vents, caviar puffs, and small venison sausages . . . with a Brie and fennel sandwich and a glass of freshly squeezed orange juice*». Ці численні варіанти меню протиставляються бідності мешканців Нижнього Лондону. Символічним є і те, що всі значущі реліквії розміщені у темному сховищі, тоді як у центрі уваги

– виставка сучасного мистецтва. Це може означати символічне превалювання теперішнього над минулим у аксіологічному просторі сучасного мегаполісу.

Окремої уваги заслуговує образ метро в романі, що суголосне із ідею Ліхана про «культурну ентропію» і місто як простір, де немає ні центру, ні принципу єдності. Метрополітен відображає не лише бурхливий ритм життя, але й цінності суспільства мегаполісу. Станції можна трактувати як метафору натовпу, а саме метро відображає стосунки між людьми в Лондоні. Люди у натовпі, який скупчується на платформі, не шукають контактів з іншими, уникають навіть невеликих розмов і почуваються невидимими: *«As a child, Richard had had nightmares in which he simply wasn't there, in which, no matter how much noise he made, no matter what he did, nobody ever noticed him at all. He began to feel like that now, as people pushed in front of him; he was buffeted by the crowd, pushed this way and that by commuters getting off, by others getting on»*. Використовуючи концепцію із книги Марка Оже (Augé Marc) «Не-місця: Вступ до суперсучасності» [15], станцію метро можна вважати «не-місцем» - «non-place»: *«A person entering the space of non-place is relieved of his usual determinants. He becomes no more than what he does or experiences in the role of passenger»*, що перегукується із назвою самого роману «Neverwhere» – місця, позбавленого будь-яких географічних орієнтирів. «Не-місця» зображають людей, що належать до масових груп, таких як пасажери, водії та споживачі. Вони показують людину позбавлену власної ідентичності, в хаосі сучасного світу. Суспільство Лондону як постмодерного мегаполісу – це натовп абсолютних незнайомців, де попри фізичний контакт, панує атмосфера відчуження і кожен по відношенню один до одного – «Інший».

Якщо «Верхній Лондон» та «Нижній Лондон» протиставляються як суспільство багатих та бідних, ця ж дихотомія підкреслюється у самому Верхньому Лондоні: пошарпана будівля недалеко від Стренду, де працює Річард, знаходиться в 15-ти хвилинах від бізнес-району Сіті, де працює його колишня наречена Джесіка. Фешенебельні ресторани та безхатьки посеред вулиці, що перетворюють місто на гетерогенний котел, в якому поєднуються

висока і низька культури. Сучасний, на перший погляд, багатий мегаполіс насправді кишить примарами минулого – «*There were a hundred other little courts and mews and alleys in London just like this one, tiny spurs of old-time, unchanged for, three hundred years*»: символічним є, наприклад, будівля покинутої вікторіанської лікарні, закритої через скорочення фінансування, де зупиняються Круп і Вальдемар – місце, що за атмосферою нагадує «Нижній Лондон» і символізує темну сторону мегаполісу – гниття і розпад: «*The roof was rotten, and rain dripped through the empty hospital's interior, spreading damp and decay through the building. The hospital was ranged around a central well, which let in a certain amount of gray and unfriendly light*». Лікарня втрачає свою початкову функцію і перетворюється на притулок для двох бандитів та їх незаконного бізнесу, що підкреслює і деконструкцію природної культури в умовах урбанізації.

Фізичний простір Верхнього Лондону – місто, де немає місця магії, філістерське середовище, яке не приймає Річарда після його мандрівки у Нижній Лондон. Пройшовши рубіж між світами, Річард не може повернутися іншим, як персонаж він проходить своєрідне «обнуління» і стає фізично невидимим, його не впізнають знайомі із «верхнього» світу. Це свідчить про те, що, незважаючи на взаємопроникність, ці два світи взамовиключають один одного – так само як життя виключає смерть. Незважаючи на те, що мешканці Нижнього Лондону поінформовані про існування реального Лондону, той, хто одного разу побував «внизу», вже не може продовжити своє життя у «звичайному» Лондоні. Його повернення залежить від виконання певного роду завдань – проходження випробування та ініціації, що також спостерігається в більшості фантастичних розповідей про альтернативний світ, які базуються на теорії про міфологічну подорож героя. Ці завдання, як правило, сповнені пригод і небезпек, завдяки чому підземне місто контрастує зі своїм профаним двійником. Це підкреслює метафізичні категорії цих двох просторів, в свою чергу, Верхнього Лондону, як простору життя і сучасності, і Нижнього – простору минулого і (символічної) смерті.

3.3. Структура «Нижнього Лондону»: топографічний, історичний та міфопоетичний простір

Перш за все, варто зазначити, що «Нижній Лондон» – це «образний простір», перевернутий аналог Лондону вгорі, відокремлений метрополітенем, що функціонує як точка сполучення, кордон між двома містами.

Кожному локусу Лондону вгорі є відповідник у Нижньому Лондоні: Найтсбрідж, один з найпривабливіших районів центральної частини Лондона, стає Night's Bridge - одним з найнебезпечніших місць підземного Лондону, населеного кошмарами, що зібралися там «з печерних часів». Станція Blackfriars стає абатством Нижнього Лондону, в якому живуть чорні монахи. Станція метро Angel і район Іслінгтон стають у Нижньому Лондоні справжнім ангелом на ім'я Іслінгтон, який, до речі, є головним лиходієм роману. Автор малює карту Нижнього Лондону, граючись із топонімами, перелицьовуючи локуси реального Лондону, вірніше його репрезентації.

Час і простір по-різному функціонують у Нижньому Лондоні порівняно із впізнаваним хронотопом реальності: наприклад, вперше потрапляючи туди через каналізаційний люк, Річард помічає, як ніч у Верхньому Лондоні змінюється на день в підземному. Примітним є те, що портали у Нижній Лондон знаходяться у бідних, маловідомих районах Лондону: каналізаційний люк на Орм-Песседж, пошарпаний будинок на Хай-стріт, що підкреслює маргінальну природу цього простору. Втім, крайню бідність деяких мешканців нижнього Лондону представляє поселення Sewer Folk, що очищує каналізацію, аби продати всіляке сміття, включаючи трупи, як це було видно у випадку з маркізом де Карабасом. Саме тут лунає історична алюзія як натяк на соціальне походження жителів Нижнього Лондону: бідняки, які були змушені жити в каналізаціях в часи «Великого смороду»: *«they could be found anywhere in the length and breadth of the sewers, but they made their permanent homes in some of the churchlike red-brick vaults toward the east, at the confluence of many of the churning foamy waters. There they would sit, rods and nets and improvised hooks beside them, and watch the surface of the brown water»*. Як зазначалося, каналізація має вагоме

значення для ландшафту самого міста. У Нижньому ж Лондоні стічні води, які зазвичай не містять нічого, крім відходів, бактерій та декількох видів тварин перетворюються на середовище існування. Окрім того, що каналізація є середовищем існування для цього народу, численні описи відходів та сміття, що пливають по воді, можна сприймати як відображення споживацького суспільства міста. Гейман описує відходи, які використовує Sewer Folk для виживання: «*The day's catch so far consisted of: two odd gloves, a shoe, a cat skull, a copy of Fiesta, a sodden packet of cigarettes, an artificial leg, a dead cocker spaniel, a pair of antlers (mounted), and the bottom half of a perambulator*». Споживацьке суспільство зростало паралельно із зміцненням урбанізації на нестримному рівні. Цей момент дозволяє відмітити черговий символічний перетин між підземним Лондоном та реальним, де перший ілюструє тіньові сторони іншого.

Так, Нижній Лондон – це обитель всіх бідних, викинутих на узбіччя життя. Він включає репрезентативні зразки минулих часів, які вже не є важливими для Верхнього міста. Артефакти ранніх історичних епох, цінності, пов'язані з ними, та особи, які не вписуються в «звичайний» Лондон, здається, потрапляють під землю через «щілини» і змушені існувати у повному забутті. Це протистояння між Лондоном вгорі та Лондоном внизу підкреслює вертикальну структуру міста. Використовуючи термін Фуко, Нижній Лондон певною мірою можна розглядати як «гетеротопію девіацій», куди відносять осіб, поведінка яких є девіантною щодо необхідного середнього значення або норми [13].

Нижній Лондон – дзеркальне гетеротопічне зображення Лондону вгорі, сховище всієї історії Лондону (від його кельтського та римського коріння через Чорну чуму до Лондону дев'яностих років), людей та міфів. Все забуте і загублене можна знайти в Лондоні внизу, все, що колись існувало в Лондоні вгорі, зберігається в Нижньому Лондоні, включаючи спогади. З одного боку, посилення на такі історичні події, як: «Великий вогонь», «Великий сморід», «Ніч багаття» перетворюють Нижній Лондон на образне сховище минулого, так як місто «*haunted by the memory of the cataclysm and the premonition of its*

return», що перетворює його на історичний палімпсест. Дослідниця Елана Гомель у «Narrative space and time» звертає увагу на хронотоп травми у фентезійній літературі, тому ці події виконують функцію і травматичної пам'яті міста.

Сцена, де Річард натрапляє на Лондонський смог, є символічною, оскільки демонструє властивості Нижнього простору як місця із «законсервованою» історією і часом, який відстає від часу реального міста. Туман, якого в реальному Лондоні вже немає багато років, все ще висить над Нижнім Лондоном: *“Pea-soupers,” said Door. “London Particulars. Thick yellow river fogs, mixed with coal-smoke and whatever rubbish was going into the air for the last five centuries. Hasn’t been one in the Upworld for, oh, forty years now. We get the ghosts of them down here. Mm. Not ghosts. More like echoes.”* Річарда дивує, чому туман, якого немає у Верхньому Лондоні, залишився тут. На що Двері відповідає: *“There are little pockets of old time in London, where things and places stay the same, like bubbles in amber,” she explained. “There’s a lot of time in London, and it has to go somewhere—it doesn’t all get used up at once”.* У Нижньому Лондоні час «застиг». Теперішнє і минуле співіснують тут одночасно. Це уособлення нев’янучої історії міста і його болючого досвіду.

Тут, місця, що давно пропали і зникли з Лондону вгорі, все ще існують. Ніщо по-справжньому не зникає з Лондону вгорі, не залишаючи сліду: *«—There were a hundred other little courts and mews and alleys in London [...] tiny spurs of old-time, unchanged for, three hundred years».* У романі Римський легіон органічно співіснує із занедбаною вікторіанською лікарнею та метро. Так, це не лише сховище минулих подій, але й калейдоскоп зміни перспектив, гетеротопія за Фуко. Прикладом такого зміщення часу та простору є наступний фрагмент: *«They walked through daylight and night, through gaslit streets, and sodium-lit streets, and streets lit with burning rushes and links. It was an ever-changing place: and each path divided and circled and doubled back on itself».* Хоча весь Нижній Лондон є гетеротопією, тому що це «non-place», «не-місце», ізольоване, з обмеженим доступом для сторонніх людей, де час і простір

функціонують по-різному. Це заборонене місце для мешканців Лондону вгорі, які не бачать його, а якщо і кидають випадковий погляд, то сприймають за ілюзію. Втім, в ньому можна виокремити і окремі гетеротопічні локуси: Floating Market (Плавучий Ринок), Night's Bridge (Міст кошмарів, який веде до Ринку), Labyrinth (Лабіринт, де живе Лондонський звір).

Основна частина Нижнього Лондону складається із підземних тунелів, де мешкають крисіїти та інші підземні створіння. В один із них відразу потрапляє і Річард, де знайомиться із Анестезією, яка веде його на Плавучий Ринок. І тут автор підкреслює історичне коріння цих підземних шляхів, яке сягає часів Другої світової: *«The deep tunnels had been dug in the 1920s, for a high-speed extension to the Northern Line of London's Underground Railway system. During the Second World War troops had been quartered there in the thousands, their waste pumped up by compressed air to the level of the sewers far above. Both sides of the runnels had been lined with metal bunk beds for the troops to sleep on. When the war ended the bunk beds had stayed, and on their wire bases cardboard boxes were stored, each box filled with letters and files and papers: secrets, of the dullest kind, stored down deep, to be forgotten»*, – так, кожен локус виконує роль не просто казкової декорації, а має прив'язку до реальної історичної події. Печера – ще один локус, який показує те, що у Лондоні потрапило у забуття. В той час як у Верхньому Лондоні не приділяється достатня увага збереженню артефактів та традицій, печера виконує роль зразкового музею; тут не враховується поверхнева краса та цінність художніх творів, оскільки це місце має відображати насамперед хід історії: *«Richard admired the paintings on the cave walls. Russets and ochres and siennas outlined charging boars and fleeing gazelles, woolly mastodons and giant sloths: he imagined that the paintings had to be thousands of years old, but then they turned a corner, and he noticed that, in the same style, there were lorries, house cats, cars, and - markedly inferior to the other images, as if only glimpsed infrequently, and from a long way away – airplanes»*, - так печера підкреслює важливість плину часу.

Нижній Лондон є інверсією «стерильного» фінансового району, представляючи гучний простір, який відсилає до карнавальної народної культури [2]. Наприклад, як змальоване життя Плаваючого ринку – самого центру життя Нижнього Лондону (Floating Market): *«it was pure madness—of that there was no doubt at all. It was loud, and brash, and insane, and it was, in many ways, quite wonderful. People argued, haggled, shouted, sang. They hawked and touted their wares, and loudly declaimed the superiority of their merchandise. Music was playing—a dozen different kinds of music, being played a dozen different ways on a score of different instruments, most of them improvised, improved, improbable»*. В ньому Річард впізнає супермаркет «Герродс». Реальному топосу - престижного магазину для заможних людей у Нижньому Лондоні протиставлений брудний ринок. Тут кордони часу розсуваються: Річард бачить людей, які немов втекли із клубу історичної реконструкції. Символічним є те, що центр цього простору – Нижнього Лондону – є рухливим. Це підкреслює дискретність чарівного простору, що протиставляється лінійній і усталеній структурі реального простору. Аби потрапити на Плавучий Ринок потрібно перейти через міст – подолання першого порогу за теорією про «мономіф» [22] або символічний ритуал переходу у інший чарівний вимір, що відсилає до ідеї Проппа про етапи казкової подорожі героя [10]. Цей символічний обряд у Річарда, як представника Верхнього Лондону, тобто профанного простору, спочатку викликає непорозуміння: *«Huh? But that's ridiculous. I mean, something's either there or it's not. Isn't it? She shook her head»*.

Ім'я одного із персонажів Нижнього Лондону, якого він зустрічає на Ринку – Олд Бейлі, є посиланням на Кримінальний суд Англії та Уельсу та на одну з будівель, в якій розміщений Королівський суд. Це можна вважати не тільки топографічною алюзією, а і метафорою: персонаж Олд Бейлі в романі старий, як і сам Лондон; його ім'я є натяком на його знання, оскільки він продає інформацію: *«You wants it, we knows in»*, таким чином, він грає роль своєрідного духу міста.

Наступна точка на шляху до Іслінгтона – станція «Ерлс-корт». Це місце - черговий каламбурний «перевертень»: «Earl's Court» буквально означає «Двір графа». Вельми колоритно відбувається посадка героїв в потрібний вагон: «*The train slowed down and stopped. The car that had pulled up in front of Richard was quite empty: its lights were turned off, it was bleak and empty and dark. From time to time Richard had noticed cars like this one, locked and shadowy, on Tube trains, and he had wondered what purpose they served. The other doors on the train hissed open, and passengers got on and got off. The doors of the darkened car remained closed. The marquis drummed on the door with his fist, an intricate rhythmic rap. Nothing happened. Richard was just wondering if the train would now pull out without them on it, when the door of the dark car was pushed open from the inside. It opened about six inches, and an elderly, bespectacled face peered out at them*». У темному вагоні, куди вони все-таки попалили після умовної фрази – «Леді Двері і її супутники», і знаходився замок графа з придворними, блазнем, охороною. Річарду все побачене здається абсурдом: «*An enormous Irish wolfhound padded down the aisle and stopped beside a lute player, who sat on the floor picking at a melody in a desultory fashion*». Побачивши графа в супроводі блазня, Річард тільки тепер усвідомив принцип існування свого Нижнього Лондону, де кожен локус є «перевертнем» топосу реального «Верхнього» міста: «*Earl's Court, thought Richard. Of course. And then he began to wonder whether there was a baron in Barons Court Tube station, or a Raven in Ravenscourt*». Так, «Графський двір» - це справжній середньовічний «двір» розміщений у метрополітені, де поряд із втраченим майном пасажирів, які користуються метро, можна знайти справжнього Графа, його слуг в кольчугах, сокола та блазня. Граф пригощає втомлених візитерів батончиками «Фрут енд натс» і банками коли. Все це йому видав автомат з шоколадними батончиками і безалкогольними напоями в звичайному метро, що підкреслює взаємопроникність двох просторів, які існують в одному вимірі міста, але керуються різною часовою та просторовою парадигмою.

В альтернативному Лондоні є своє альтернативне метро, що трохи не

співпадає з загальновідомою схемою: «*The train had stopped, facing one of the station signs: BRITISH MUSEUM, it said. Somehow, this was one oddity too many. He could accept “Mind the Gap” and the Earl’s Court, and even the strange library. But damn it, like all Londoners, he knew his Tube map, and this was going too far. “There isn’t a British Museum Station,” said Richard, firmly*». Однак для супутників Мехью немає нічого незвичайного в тому, щоб вийти на станції метро, якої немає в реальному Лондоні і яка була закрита в 1933 році, як пояснює Двері. Дана історична довідка створює уявлення про Лондоні як міста «поза часом».

У пошуках знаку, тобто зображення Angelus, Річард і Двері знову повертаються у верхній Лондону, проникають в Британський музей, де Джессіка (колишня кохана Річарда) організувала виставку «Ангели над Англією». Ангел дає героям завдання – принести ключ від чорних ченців, шлях до яких йде через міст і станцію «Блекфрайерз». Це ще один топонім Лондона в романі, що створює автору можливість для каламбуру: «Blackfriars» – найменування одного з лондонських мостів, пов'язане з «чорними ченцями» з домініканського монастиря.

У підземному Лондоні вони зустрічаються із Серпентиною, однією із «Семи сестер», яка влаштовує їм чаювання (їдальня Серпентини знаходиться на самій крихітній платформі метро). Серпентина – озеро в Гайд-парку, створене в 1730 році, що отримало назву через свою вузьку, звивисту форму. Seven Sisters (букв. «Сім сестер») – станція метро і місце в Лондоні, яка отримала назву від семи стародавніх в'язів, посаджених по колу. Тут ми зустрічається і з топографічною алюзією, і з посиленням на грецький міф про плеяд [11].

Щоб отримати ключ, герої (Двері, Мисливиця і Річард) мають пройти три випробування і останнє випадає на долю Річарда. Він опиняється на платформі метро, станції Блекфрайерз (точніше її симулякр). Тут він зустрічається із фантомами Гаррі та Джесіки, які переконують Мехью, що він збожеволів. Їх голоси запевняють його, що є тільки один вихід: кинутися під поїзд метро. Навіть замість звичайних рекламних плакатів на стінах станції Річард бачить

заклики до самогубства, однак врешті він проходить випробування і отримує ключ. Так, долаючи третє випробування – сакральним є і число «3», запозичене із казкової фольклорної традиції – Річард проходить ініціацію у своєму шляху героя.

Смерть, точніше розп'яття маркіза Карабаса і його наступне відродження – одна із найбільш гротескних сцен роману. Його труп долає чималий шлях по Темзі і підземною каналізацією. І ця частина розповіді «вписана» в ідею позачасовості і універсальності Лондону: тіло маркіза пливе, немов по царству Аїда, по Ахеронту: *«The body of the marquis de Carabas drifted east, through the deep sewer, face down London's sewers had begun their lives as rivers and streams, flowing north to south (and, south of the Thames, south to north) carrying garbage, animal carcasses, and the contents of chamber pots into the Thames».*

Підкреслено фарсовою є і сцена викупу тіла маркіза. Гейман знову вводить історичний бекграунд і деталі лондонського життя XIX століття. Одною з професій, зниклих разом з епохою вікторіанства, була професія тошера. Ці люди заробляли збиранням сміття по берегам Темзи і в підземних тунелях. Олд Бейлі торгується з тошерами (хоча саме так вони в романі не названі), намагаючись викупити у них тіло маркіза.

Двері із супутниками і маркізом повинні зустрітися на Плавучому Ринку, який тепер пройде на «Белфасті». Крейсер «Белфаст», водотоннажністю 11 тисяч тонн, спущений на воду в 1939 році, брав активну участь у Другій світовій війні. Тепер він «розміщений біля південного берега Темзи, в мальовничому місці - навпроти Тауеру, між Тауерським і Лондонським мостами». Гейман прямо підкреслює як озброєний корабель змінює свою функцію із часом, перетворившись на плаваючий музей, меморіал. Це відповідає властивостям гетеротопічних місць змінювати із часом свою визначену роль в суспільстві.

Основні локуси роману (В першу чергу, це стосується координат Плавучого ринку, які завжди змінюються) пов'язані з особливими місцями Лондона. І «Герродс», і «Белфаст» є символами міста і для самих лондонців, і для численних туристів.

Наступний важливий простір – міфопоетичний, який формується алюзіями до міфів і легенд, де особливу роль відіграє локус лабіринту. Увесь Нижній Лондон утворений за логікою підземного лабіринту каналізаційних каналів і безлюдних станції метро. Лабіринт створює відчуття замкнутості його жителів. Стіни лабіринту підкреслюють обмеженість огляду, дозволяючи його мешканцям лише часткове бачення, відсутність горизонту та волі пересування, де вони, втім, змушені боротися за існування. Окрім лабіринтової структури міста, існує і буквальний лабіринт, де мешкає звір, що відсилає і до грецького міфу про Мінотавра. Герої мають пройти його на шляху до Ангела: *“And beyond the labyrinth waits the Angel Islington. And in the labyrinth is the Beast”*. Спочатку герої мандрують вулицею Даун-стріт, яка знаходиться всередині будинку, що вкотре суперечить логіці профанного простору. Вулиця всередині будинку (як і «мандруючий» Ринок) – місце, що неможливе з точки зору ньютоніво-евклідової парадигми однорідної, тривимірної просторовості та лінійної, хронологічної темпоральності. Тому простір Нижнього Лондону побудований за законами «неможливого» фентезійного хронотопу.

Оточений гігантськими воротами, лабіринт є найстарішим місцем Нижнього Лондону: *“The labyrinth is one of the oldest places in London Below,” said the marquis. “Before King Lud founded the village on the Thames marshes, there was a labyrinth here”*. Описуючи ворота, автор розповідає про їх легендарне міфологічне минуле: *«The street ended in a vast Cyclopean gateway . . . Giants built that gate . . . tales of long-dead kings of mythical London churning in his head, tales of King Bran and of the giants Gog and Magog»*. Цей локус є гетеротопічним простором: заборонене, ізольоване місце із власною реальністю та «застиглим» часом, яка розгортається між двома крайніми полюсами: реальністю та ілюзією, і поєднує в собі інші локуси - фрагменти і нагадування про Верхній Лондон: *«The labyrinth itself was a place of pure madness. It was built of lost fragments of London Above: alleys and roads and corridors and sewers that had fallen through the cracks over the millennia, and entered the world of the lost and the forgotten»*.

Це підкреслює і те, що лабіринт не є стабільним місцем, а постійно розширюється і децентрується за законами ризомної структури. Ці натяки формують міфологічний вимір Лондону, вкладаючи у міф коріння його історії. Так, лабіринт є алюзією не тільки на грецький міф про Мінотавра, а і локальну легенду про Лондонського звіра. Таким чином, глобальні міфологічні архетипи локалізуються через місцевий фольклор, опредметнюючись у локальний лондонський міф. Наприклад, згадується міська легенда (сучасний фольклор) про «алігаторів у каналізаційних трубах» [21]: *“I thought it was just a legend,” he said. “Like the alligators in the sewers of New York City”; as well as: “I fought in the sewers beneath New York with the great blind white alligator-king . . . I fought the bear that stalked the city beneath Berlin. There was a black tiger in the undercity of Calcutta”*. Міська легенда про звірів у каналізації є поширеною по всьому світу, тому натяки Геймана на варіанти цієї легенди не дивні. «Лондонський звір» був натхненний однією із цих легенд, легендою про «Black Swine of Hampstead», яка була широко популярною протягом дев'ятнадцятого століття і є специфічною для Лондону [20]. Лабіринт веде до цитаделі, де живе Ангел, який вважає її своєю темницею. Він прагне повернутися в Рай, скориставшись допомогою Двері, яка натомість, володіючи здатністю відкривати двері і портали будь-де, відправляє його в безодню: *«He wondered what was on the other side of the door—the surface of a star, perhaps, or the event horizon of a black hole, or something he could not even imagine»*. Тільки завершивши свій квест, Річард, як міфологічний герой, отримує право на повернення. Через метро він знову опиняється у Верхньому Лондоні. Втім, свідомість Річарда не бажає перебудовуватися, він відчуває себе невід'ємною частиною Нижнього Лондону, світу дивного, але гармонійного у своїй основі. Тепер це його продуманий вибір: він шукає Двері, точніше не стільки її саму, скільки вхід в той простір, який став його Лондоном. Таким чином, у фіналі роману опозиція «свій» Лондон - «чужий» Лондон в свідомості Річарда Мех'ю набуває протилежне значення по відношенню до того, як це було на початку оповіді.

Висновки до третього розділу

Таким чином, підсумовуючи дослідження образу Нижнього і Верхнього Лондону, можна відзначити наступне. «Верхній Лондон» змальований як фінансова, ділова британська столиця, де матеріалістичні цінності панують над духовними, а теперішнє превалує над минулим, яке знаходиться в напів-забутті. Нижній Лондон є «перевертнем» міста вгорі. Попри дзеркально-протилежну структуру, підкреслюється зв'язок між двома світами. Топографічне переінакшення відбувається і у ключових локусах роману, де станції метро Верхнього Лондону «оживають» у Нижньому. Таким чином, окрім протиставлення реального та підземного Лондону як філістерського та чарівного просторів, підкреслюється феодальна структура міста, де Верхній Лондон – «елітний» простір сучасного мегаполісу, а Нижній – притулок маргінальних соціальних елементів. Зображаючи «Нижнє місто» як маргінальну структуру, Гейман перелицьовує традиційну семантику поняття downtown, яке зазвичай стосується центральної або ділової, тобто престижної частини міста. Незважаючи на протилежну структуру, два міста співіснують в гармонії, оскільки утворюють одне ціле – гротескний образ Лондону, де поєднується непокєднуване. Місто внизу – місце, де минуле не тільки зберігається, але і оживає; і його важливість наголошується у порівнянні із сучасним мегаполісом. Незважаючи на те, що підземне місто зображається брудним і злиденним, його можна трактувати як заклик до змін у сучасному суспільстві, що додає твору гостросоціального забарвлення.

Фантастичний світ під землею зі своєю темною атмосферою через гротескні образи створінь підземелля і Sewer Folks не тільки втілює готичні мотиви, а і ілюструє умови життя більшості бідних, яких ігнорують у реальному мегаполісі, показуючи труднощі, з якими їм доводиться стикатися щодня. Річарду цей Лондон спочатку уявляється абсурдною, потворною копією справжнього, «свого» міста. Однак у фіналі роману, у міру освоєння простору, Річард змінює своє сприйняття: «його» світом стає Нижній Лондон.

ВИСНОВКИ

У романі «Небудь-де» Ніл Гейман використовує новаторські засоби зображення «подвійного» світу, де співіснують магічний та реальний пласти, деконструюючи традиційний казково-міфопоетичний простір. Створивши героя, який належить одразу двом світам, письменник порушує традиційне для казки уявлення про світ як про вертикальну структуру, де основним місцем дії є серединний світ, що відповідає світу живих. У Ніла Геймана в основі конфлікту лежить протиставлення «свого» і «чужого» світу: світу живих людей, в якому присутні численні прикмети сучасної реальності (де особливе місце відводиться урбаністичній поетиці Лондону), згадуються реальні географічні об'єкти та топоси, і світу підземелля, який і протиставляється світу реальному, і водночас гармонійно співіснує з ним.

Лондон, втілюючи концепцію «одночасності», зображується водночас як місто епохи вікторіанства і сучасний мегаполіс. Акцент на особливості топосу міста обумовлений жанровою природою роману. Особлива роль в оформленні художнього простору відведена топонімам, які разом із історичними алюзіями, підкреслюють культурний код британської столиці і формують окремий топографічний простір. Верхній Лондон – репрезентація реального міста, яка через урбаністичні знаки відображає культурно-топографічну картину Лондону як постмодерного мегаполісу, феодальна структура якого підкреслює роз'єднаність у суспільстві між багатими та бідними.

Лондон поступово вибудовується очима головного героя роману. Образ міста як гетерогенного простору, зображеного у романі, є багатошаровою, хитромудрою структурою. Він складається із численних елементів, які поєднують у собі сучасний мегаполіс, закріплений у міфах та історії, і місто, що потерпає від соціальних проблем. Так, Лондон формує гротескну структуру із двома взаєпроникними світами, співіснування декількох пластів в яких свідчить про полісемантику простору в романі.

Отже, використовуючи концепції Юрія Лотмана, В.Топорова, Михайла Бахтіна та Мішеля Фуко про різновиди простору, ми виділили наступні властивості полісемантики урбаністичного простору в романі «Небудь-де»:

- 1) Використовуючи романтичну концепцію двосвіття, Ніл Гейман буде виворітний світ, де альтернативний простір «Нижнього Лондону» є перевертнем «Верхнього Лондону», його інверсією. Так, посилаючись на теорію М.Бахтіна про простір, побудований на опозиціях, дуальний простір Лондону побудований на опозиції «земля-підземне царство», які протиставляються як відкритий та закритий, а також профанний і сакральний простори;
- 2) Обидва простори є символічними та сприймають через сукупність метафор та урбаністичних кодів. Верхній Лондон є символом сучасності, а Нижній – історичного минулого Лондону.
- 3) «Верхній Лондон» відповідає концепції реального або профанного простору, побудованого за законами гомогенного, лінійного, виміру. Ми виділили у його структурі топографічний, культурний та історичний простір:
 - перший (топографічний) формується посиланнями на ключові топоси міста Лондон, що не тільки втілюють ідею «англійськості», а і зображають місто як впізнаваний «культурний код», який, за ідеями Ролана Барта, спрямований на «натуралізацію», тобто впізнаваність читачем.
 - культурний простір Верхнього Лондону також представлений окремими «культурним кодами», такими як Британський музей; окрім того, він полягає у репрезентації образу сучасного суспільства мегаполісу як гетерогенного простору, що перебуває на межі «культурної ентропії». Використовуючи ідеї Річарда Ліхана, місто Лондон можна назвати децентралізованим топосом, де переважає хаос, тобто типовим постмодерним мегаполісом. Важливу роль відіграє міфологема натовпу у

лондонському метро, яка, згідно із ідеями Марка Оже, відповідає концепції «non-place» - «не-місця», головною властивістю якого є соціальне відчуження. В порівнянні із Нижнім Лондоном, відкреслюється стерильність сучасного міста, яке постає симулякром грошей та влади;

- історичний простір Верхнього Лондону формується історичними посиленнями, до яких належить, перш за все, звернення до поетики вікторіанського роману, а також англійського фольклору.

- 4) Нижній Лондон відповідає концепції чарівного простору, побудованого за законами ахронного, нелінійного, неоднорідного виміру. Використовуючи концепції Елани Гомель та Марії Ніколаєвої про фантастичні хронотопи, ми можемо сказати, що часопростір в романі представлений хронотопом багатовимірності або переходом між хронотопом реальності (Лондон вгорі) та хронотопом альтернативного царства (Лондон внизу). Час і простір по-різному функціонують у Лондоні внизу, порівняно із впізнаваним хронотопом реальності. Час і простір викривлені та спотворені у підземному місті що вводить другий тип хронотопу, який можна виділити в романі, хронотоп переміщення часу («*time displacement*»). Просторовість і тимчасовість змінюються між вимірами, оскільки герої роману подорожують між ними, відкриваючи спеціальні двері, які функціонують як червоточини між двома вимірами, що змінюють просторовість і темпоральність.

У структурі Нижнього Лондону ми виокремили категорії історичного, топографічного та міфопоетичного просторів:

- топографічний простір підземного міста є «перевертнем» реального Лондону. Підземне місто побудоване за принципом переінакшення топонімів реальної карти міста. (Перетворення району Найтсбрідж на «Міст нічних кошмарів», або те, як станція Angel та район Іслінгтон перетворюється у підземному Лондоні на реального Ангела). Окрім того, підземне місто має структуру лабіринту, складаючись із підземних тунелів, що підкреслює його закриту та ризомну структуру. Лабіринт, як і

інші локуси, є забороненим місцем поза впізнаваною реальністю, що дає можливість застосувати ідею Мішеля Фуко про гетеротопію. Характерною особливістю Нижнього Лондону як чарівного простору є і наявність рухливого, а не статичного центру, символічного переходу (моста) і порталів;

- історичний вимір Нижнього Лондону представлений численними екскурсами в історію міста, а також пов'язаність ключових локусів із важливими для міста подіями, такими як «Велика пожежа», «Ніч Гая Фокса», «Great Stink», «Лондонський смог», Друга світова війна, які в той же час, будучи травматичним досвідом міста, дають змогу взяти поняття «хронотопу травми»;

- Нижній Лондон, населений маргінальними соціальними елементами, зберігає усе забуте і відкинуте Верхнім Лондоном, від людей, відкинутих суспільством, до історичних артефактів і травматичних спогадів; так, підземне місто стає фантомним продовженням міста вгорі, втілюючи простір бідних, що протиставляється простору багатих у Верхньому Лондоні;

- міфопоетичний простір представлений у підземному Лондоні міфологемою лабіринту і алюзіями до місцевої та грецької міфології. Міф тут вплетений у історичні корені міста, підкреслюючи його «позачасову» структуру. Так, міфологічний простір локалізується: лабіринт опредметнюється і через міф про Мінотавра, і місцеву легенду про Лондонського звіра;

- застосування декількох пластів алюзивності до англійської культури, а також розкриття багатовимірного образу британської столиці дають змогу говорити про створення автором «лондонського тексту»;

- місто в романі постає простором, який уможливорює особистісне переродження головного героя. Йдеться не стільки про добровільне та випадкове відкриття зачарованого місця, а про символічне вигнання Річарда зі

світу безпеки і буденності, який репрезентує Верхній Лондон, на противагу якому герой обирає світ небезпек і пригод. Отже, роман відображає історію про ініціацію, що характерна і для концепції казкового героя, яку Гейман переінакшує, зображуючи казковий квест через призму психології героя і переживання своєрідної екзистенційної кризи. Це відкриває нові можливості у прочитанні тексту не тільки з точки зору концепції фентезійного світу, а і того, як колії звичної та інакшої реальностей і зміна простору відображають зміну стану особистості, від маскуванню власної індивідуальності до одягнення маски Іншого і, в результаті, набуття ідентичності. Таким чином, топографія фентезійного світу виступає метафоричним дзеркалом, а місто розглядається як чинник, який впливає на буття Річарда як модерної особистості і, як наслідок, стає простором, де відбувається його самоідентифікація.

Розроблений нами позакласний захід «Мандрами лондонськими лабіринтами Ніла Геймана» пропонує завдання, спрямовані на ознайомлення учнів із багатоаспектністю роману, який змальовує Лондон як складний конструкт, якому властиві культурно-історичний та міфопоетичний контексти. Роман репрезентує концепт «англійськості», що дозволяє розглядати творчість письменника через педагогічну мультикультуральну стратегію. Ознайомлення із подіями англійської історії, а також географією міста не тільки розширяє світогляд, а і активізує лінгвосоціокультурну компетентність. Це унаочнює не тільки гедоністичну функцію сучасної фантастичної літератури, а і її плюралістичні тенденції.

Отже, використовуючи ідею Юрія Лотмана, можна зробити висновок, що Лондон в романі постає не просто топосом, а неоднорідною семіологічною структурою, наділеною смислопороджувальними властивостями, складається із численних знаків, які, формуючи образ міста у творі, вимагають декодування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // М.: Худож. лит., 1975. – Режим доступа до ресурсу: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Бахтин М. М. – 2-е изд. М.: Худож. лит, 1990. – 543 с.
3. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. - Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина / Ролан Барт. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
4. Зарубіжна література (рівень стандарту). Програма для 10-11-х класів ЗНЗ [Електронний ресурс]. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: https://osvita.ua/doc/files/news/588/58872/zarub_lit_-10-11_riven-standartu_1.doc.
5. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Ю. Кристева. – СПб.: Алетейя, 2003. – С.36-67
6. Лозовик Е.В. Миф и сказка в творчестве Нила Геймана / Лозовик Е.В. — Дискуссия. –2013. – №4 (34). – С.124-132
7. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2010. – 704 с.
8. Лотман Ю. М. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры / Ю. М. Лотман. – Петербург: Тартуский государственный университет, 1984. – С.30-45
9. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Лотман, Ю. М, 1988. – 348 с.
10. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. Спб.: Академический проект, 2002.– 543 с.

11. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. - М.: Лабиринт, 2000. – 416 с.
12. Плеяды // Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М. : Советская энциклопедия, 1969—1978.
13. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура, М. / В. Н. Топоров., 1983. – С. 227-284.
14. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. – С. 259 - 367.
15. Павличко С. “Місто” - “Захований” модернізм 20-х: між авангардом і неокласицизмом [Електронний ресурс] / Соломія Павличко. – 2002. – Режим доступу до ресурсу: https://ukrlit.net/info/theory_1/42.html
16. Augé, Marc. Non-Places: An Introduction to Supermodernity / Marc Augé. – London: Verso, 2009. – 98 p.
17. Barthes R. Image – Music – Text. Trans. Stephen Heath / Roland Barthes. – Hammersmith, London: Fontana Press, 1977. – 217 p.
18. Barthes, Roland. Mythologies. Trans. Annette Lavers. Hill and Wang/Roland Barthes. – Farrar, Straus and Giroux, 1972. – 160 p.
19. Barthes R. S/Z / R. Barthes, R. Miller. – New York: Hill and Wang, 1974. – 271 p.
20. Baudrillard J. Jean Baudrillard: Selected Writings: Second Edition / Jean Baudrillard., 2002. – 294 p.
21. Boyle, Thomas. Black Swine in the Sewers of Hampstead: Beneath the Surface of Victorian Sensationalism / Thomas Boyle. – London: Hodder & Stoughton, 1990. – 256 p.
22. Brunvand, Jan Harold. The Vanishing Hitchhiker. American Urban Legends and Their Meanings / Jan Brunvand. – W. W. Norton & Company Ltd, 2003. – 224 p.

23. Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. / Campbell, Joseph. – London: Paladin Grafton Books, 1968. – 403 p.
24. Collins Meredith. *Fairy and Faerie: Uses of the Victorian in Neil Gaiman's and Charles Vess's Stardust* [Электронный ресурс] / Meredith Collins. – 2008. – Режим доступа до ресурсу: <http://imagetext.english.ufl.edu/imagetext/>.
25. Clay Smith. *Get Gaiman?: PolyMorpheus Perversity in Works by and about Neil Gaiman* [Электронный ресурс] / Clay Smith – Режим доступа до ресурсу: http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v4_1/smith/.
26. Dąbrowska Ewa. *Cognitive Linguistics - Key Topics* / Ewa Dąbrowska, Dagmar Divjak, 2019. – 295 p.
27. Fleet Thomas. *The famous and remarkable history of Sir Richard Whittington, three times Lord-Mayor of London. : Who lived in the time of King Henry the Fifth* / Fleet Thomas. – London: W.Wilson, 2010. – 32 p.
28. Foucault, M. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*: Translated from the French by Jay Miskowiec / Foucault, M. – Architecture /Mouvement/ Continuité, 1984. – 9 p.
29. Gaiman N. *Neverwhere* /N. Gaiman. – HarperCollins, 2009. – 430 p.
30. Gomel E. *Shapes of the Past and the Future: Darwin and the Narratology of Time Travel* [Электронный ресурс] / Elana Gomel. – 2009. – Режим доступа до ресурсу: https://www.researchgate.net/publication/236703364_Shapes_of_the_Past_and_the_Future_Darwin_and_the_Narratology_of_Time_Travel.
31. Goodyear Dana. *Kid Goth. Neil Gaiman's fantasies* [Электронный ресурс] / Dana Goodyear. – 2010. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/01/25/kid-goth>.

32. Hadas E. "The Past is Below Us": Urban Fantasy, Urban Archaeology, and the Recovery of Suppressed History' / Elber-Aviram Hadas., 2013. – 10 p.
33. Heirman J. Space in Literature: Questioning Space in Fiction [Электронный ресурс] / J. Heirman, K. Jacqueline // University of Amsterdam. – 2011. – Режим доступа до ресурсу: https://www.fabula.org/actualites/space-in-literature-questioning-space-in-fiction_43248.php.
34. Jackson A. The Gothic in Children's Literature Haunting the Borders / A. Jackson, R. McGillis. – Routledge, 2008. – 264 p.
35. Kula J. The Image of Contemporary Society in Neil Gaiman's Neverwhere / Julia Kula. – Lublin: Maria Curie-Skłodowska University, 2017. – (New Horizons in English Studies). – (1).
36. Lambropoulos, Vassilis. Twentieth-Century Literary Theory: An Introductory Anthology / Vassilis Lambropoulos, David Neal Miller., 1987. – 544 p.
37. Lehan, Richard. The City in Literature. An Intellectual and Cultural History / Richard Lehan., 1998. – 307 p.
38. Lynch K. The Image of the City / Kevin Lynch., 1990. – 187 p.
39. Nikolajeva M. "Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern." [Электронный ресурс] / Maria Nikolajeva. – 2003. – Режим доступа до ресурсу: <https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol17/iss1/8/>.
40. Mayhew H. London Labour and the London Poor / Henry Mayhew., 1851. – 330 p.
41. Opreanu L. Others, doubles, mirrors, selves: Scavenged identities and doppelgänger spaces in Neil Gaiman's coraline, neverwhere, and the graveyard book [Электронный ресурс] / Lucia Opreanu. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: https://www.researchgate.net/publication/327287709_Others_doubles_m

- irrors_selves_Scavenged_identities_and_doppelganger_spaces_in_neil_Gaiman's_coraline_neverwhere_and_the_graveyard_book.
42. Rata, Irina. The Importance of Space and Time in Neil Gaiman's Novels / Rata, Irina., 2016. – 106 p.
 43. Rauch, Stephen. Neil Gaiman's The Sandman and Joseph Campbell: In Search of the Modern Myth / Stephen Rauch. – Wallingford, United Kingdom: Wildside Press, 2003. – 156 p.
 44. Rudd D. An Eye for an I: Neil Gaiman's Coraline and Questions of Identity. / D. Rudd., 2008. – 159 p. – (Child Lit Educ 39)
 45. Todorov T. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre / Tzvetan Todorov. – Cornell University Press, 1975. – 190 p.
 46. Vicente Agustín. Polysemy [Электронный ресурс] / Agustín Vicente, Ingrid L. Falkum. – 2017. – Режим доступа до ресурсу: <https://oxfordre.com/>.
 47. Wagner, Hank, Christopher Golden, Stephen R. Bissette. Prince of Stories: The Many Worlds of Neil Gaiman / Hank Wagner, Christopher Golden, Stephen R. Bissette. – Saint Martin's Press Inc, 2008. – 560 p.
 48. Newbery Award Winning Authors: by Wikipedians [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: https://en.wikipedia.org/wiki/Book:Newbery_Award_Winning_Authors.

ДОДАТОК А.

Вивчення творчості Ніла Геймана у середній школі.

Творчість сучасного письменника-фантаста входить до програми 10-го класу, а саме такі твори, як лекція «Чому наше майбутнє залежить від читання» та повість «Кораліна». Метою є ознайомити учнів зі специфікою авторського стилю, а саме такими його складовими, як: елементи чарівного/магічного, дзеркальність образів і світів, символіка образів та проблематика (сімейні проблеми та моральний вибір людини) [4].

Обізнаність учнів із творчістю Ніла Геймана в контексті шкільної програми відповідає предметній компетентності про «знання популярних сучасних письменників та їхніх твори» і «розуміння зв'язку творчості сучасного письменника з національними традиціями й тенденціями розвитку літератури».

Насиченість референційними кодами сучасної культури, а також зв'язок із міфологією як одна із ключових авторських тенденцій дозволяє представити творчість письменника не тільки як яскравий зразок фентезійної літератури, а і приклад постмодерного письма, якому характерний жанровий плюралізм та інтертекстуальність. У зв'язку з цим, впровадження творів Геймана у шкільну програму розвиває не тільки знаннєвий компонент, а і лінгвосоціокультурну та загальнокультурну компетентність. Таким чином, література жанру фентезі пропонує не тільки гедоністичну функцію, а і культурологічний та літературознавчий потенціал. Вміння встановлювати зв'язки між літературою і міфологією, літературою і фольклором забезпечує компаративний компонент, а здатність характеризувати творчість Геймана як сучасного-фантаста, знаходити ознаки різних жанрів у його творах, забезпечує застосування літературознавчої компетенції. Розроблений нами позакласний захід на тему «Мандри лондонськими лабіринтами Ніла Геймана» має на меті не тільки розвивати творчі здібності учнів, стимулювати їх дослідницько-пошукову діяльність, а і викликати інтерес до сучасної фентезійної літератури, а також англійської культури. Завдання, присвячені роботі із

історичними, культурними та міфологічними алюзіями у романі «Небудь-де» розкривають учням багатоаспектність творчості автора, виховують інтерес до сучасної літератури. Репрезентація образу міста Лондон як ключового топосу в романі через посилальні коди культури дозволяє застосувати поняття «лондонський текст» у контексті літературного аналізу твору. Завдання на знання історії та топографії міста учнями мають на меті представити художню ідентичність міста як постмодерного мегаполіса, а також викликати інтерес до сучасної урбанії. Таким чином, впровадження творчості Ніла Геймана у шкільну програму дозволяє не тільки представити учням сучасну англійську літературу крізь призму фантастичного жанру, а і завдяки плюралізму проблематики та тем активізувати емоційно-ціннісний компонент.

ДОДАТОК Б.

Тема: позакласний захід на тему «Мандри лондонськими лабіринтами Ніла Геймана»

Мета: створити радісну атмосферу дійства, формувати лінгвосоціокультурну компетентність, розвивати творчі здібності учнів, виховувати інтерес до художнього слова і сучасної літератури, зокрема творчості Ніла Геймана, а також англійської історії і культури;

Обладнання: роздатковий матеріал, малюнки, онлайн-ресурси

Місце проведення: шкільне приміщення.

Хід заходу

I. Організаційний момент

Попереднє домашнє завдання: учні заздалегідь отримують завдання знайти інформацію про запропоновані історичні події.

II. Основна частина

1. Перегляд буктрейлєру до книги «Небудь-де».

Слово вчителя: Отже, сьогодні ми з вами зануримося у фантастичний світ Ніла Геймана, зокрема у чарівний світ роману «Небудь-де», який розповідає про пригоди Річарда Мег'ю у місті Лондон. У ході нашого квесту ми поринемо у вирій захопливих пригод історії, що розкриває образ Лондону як сучасного мегаполісу, поєднуючи історію, культуру та міфологію, тим самим створюючи неповторну «Алісу для дорослих». Квест пропонує дослідницько-пошукові завдання, тому дозволяється використання Інтернет-ресурсів. Перш ніж розпочати, пропоную поділитися на **дві** команди: Верхній Лондон – у книзі він розкриває образ сучасного міста, та Нижній Лондон – його «темний» двійник, світ сповнений химерних створінь та небезпек. Команда, яка набере найбільшу кількість балів, і вирішить долю Річарда, а саме – в якому світі залишиться наш герой.

Станція I. **«ІСТОРІЯ»**

Зупинка 1. «Розминка».

Заповніть уривок із книги.

«Він продовжив повільно сприймати місто через дифузію і білу інформацію (яка схожа на білий шум, тільки інформативніша), і цей процес пришвидшився, коли він усвідомив, що те, що власне називали

а) Чайна-таун б) Сент-Джеймс в) «Сіті» г) Сохо;

насправді є крихітним муніципалітетом не більше квадратної милі, від Елдгейта на сході до Фліт-стріт і судових будинків на вулиці Олд-Бейлі на заході, який тепер став домом для лондонських фінансових установ, і що саме тут усе почалося.

Дві тисячі років до цього Лондон був маленьким

а) давньогрецьким; б) британським; в) скандинавським; г) кельтським
селищем на північному березі

а) Тйорсау; б) Темзи в) річки Северн; 7) Гаронни

на яке натрапили й у якому поселилися

а) римляни б) англійці в) готи г) вікінги;

Лондон повільно розростався, поки приблизно через тисячу років не зустрів крихітне Королівське місто

а) Кеннінгтон б) Вестмінстер в) Іслінгтон г) Баттерсі

просто на заході, і, щойно був збудований

а) Лондонський Тауер б) Британський музей в) Біг-Бен г) Лондонський міст. Лондон дотягнувся до містечка Саусварк на протилежному березі річки;

і він продовжував рости, а поля, ліси й болота потроху зникали під квітучим містом, і воно продовжило розширятися, зустрічаючи на шляху інші села й хутори на зразок Вайтчепела й Дептфорда на сході, Гаммерміта і Шепердс-Буша на заході, Кемдена й Ізлінтона на півночі, Беттерсі й Лембета через річку на півдні, і поглинув їх усі під час зростання, мов калюжка ртуті, що зустрічає й приєднує менші крапельки ртуті, зберігши лиш їхні назви...»
Максимум – 6 балів.

Зупинка 2. «Історична довідка»

Слово вчителя: роман насичений посиланнями на відомі події та легенди, які стосуються історії міста.

Вашим завданням було знайти в Інтернеті інформацію про такі поняття, як 1.«Велика пожежа», 2.«Великий сморід», 3.«Ніч багаття», 4.«Великий смог», 5. Професія «тошер», 6. Крейсер «Белфаст»; 7. Легенда про алігаторів;

Зіставте цитату із книги із поняттям, якого вона стосується.

а) «— Був у 1952 році такий туман, який, як вважалося, убив чотири тисячі людей.

— Тутешніх? — спитав він. — Під Лондоном?

— Твоїх, — сказала Мисливиця»

б) «...ця система працювала більш-менш добре багато літ, аж до року 1858-го, коли неймовірна кількість стоків, створених населенням і промисловістю Лондоу, в поєднанні з доволі спекотним літом не спричинила появи феномену, відомого серед сучасників під назвою _____ — тоді вже сама Темза стала відкритим колектором. Ті, хто міг покинути Лондон, так і вчинили; ті ж, що залишилися, обмотували обличчя вмоченою в карболку тканиною і намагалися не дихати носом. Навіть парламент у 1858 році був змушений піти на канікули раніше, а наступного року він ухвалив програму початку будівництва каналізації...»

в) «Корабель Її Величності — це 11-тонний крейсер, введений в дію в 1939 році, що активно служив під час Другої світової війни. Відтоді він стоїть пришвартований до південного берега Темзи посеред пейзажу з поштівок — між Тауерським і Лондонським мостами, навпроти Тауера. З його палуби видно Собор святого Павла й позолочений верх подібного до колони Монумента Великій лондонській пожежі, спорудженого разом із кількома іншими лондонськими будівлями Кристофером Реном. Корабель служить плавучим музеєм, пам'ятником і тренувальною базою».

г) «Старий Бейлі перетягнув містком прив'язаний до шасі дитячого візка труп, наче страхітливого Гая Фокса, одне з тих опудал, які ще не так давно лондонські діти возили й тягали вулицями на початку листопада, показуючи їх перехожим, перш знищити у вогні багаття п'ятого листопада»

Відповіді: а)-4; б)-2; в)-6; г)-3;

Слово вчителя: подивіться на картинки та поясніть, як вони стосуються тих понять, які залишилися.



1-«Велика пожежа», 2- професія «тошер», 3 – легенда про алігаторів;
Максимум – 10 балів.

Станція П. «КУЛЬТУРА»

Зупинка 3. «Культурний куточок»

Слово вчителя: Перевіримо, чи ви знаєте Лондон. Розгадайте кроссенс, відгадавши назви відомих місць, які згадуються в романі:



8.

9.

4



7.

6.

5.

Відповіді: 1. Лондонський Тауер; 2. Універмаг «Херродс»; 3. Біг-Бен; 4. Собор святого Павла; 5. Лондонське «Сіті»; 6. Національна галерея; 7. Мармурова Арка; 8. Британський музей; 9. Річка Темза.

Слово вчителя: А тепер кожна команда обирає одну із пам'яток та готує невеличку рекламу цієї пам'ятки (міста). Час на підготовку – 5 хвилин.

Максимальна кількість балів – 21 (9 – кроссенс, 12 – реклама).

Зупинка 4. «Мовна розминка»

Слово вчителя: У романі автор пропонує цікаву «дзеркальну» структуру міста, де Нижній Лондон є «перевертнем» Верхнього: так, назви реальних місць горішнього міста відіграють важливу роль у фантастичному світі;

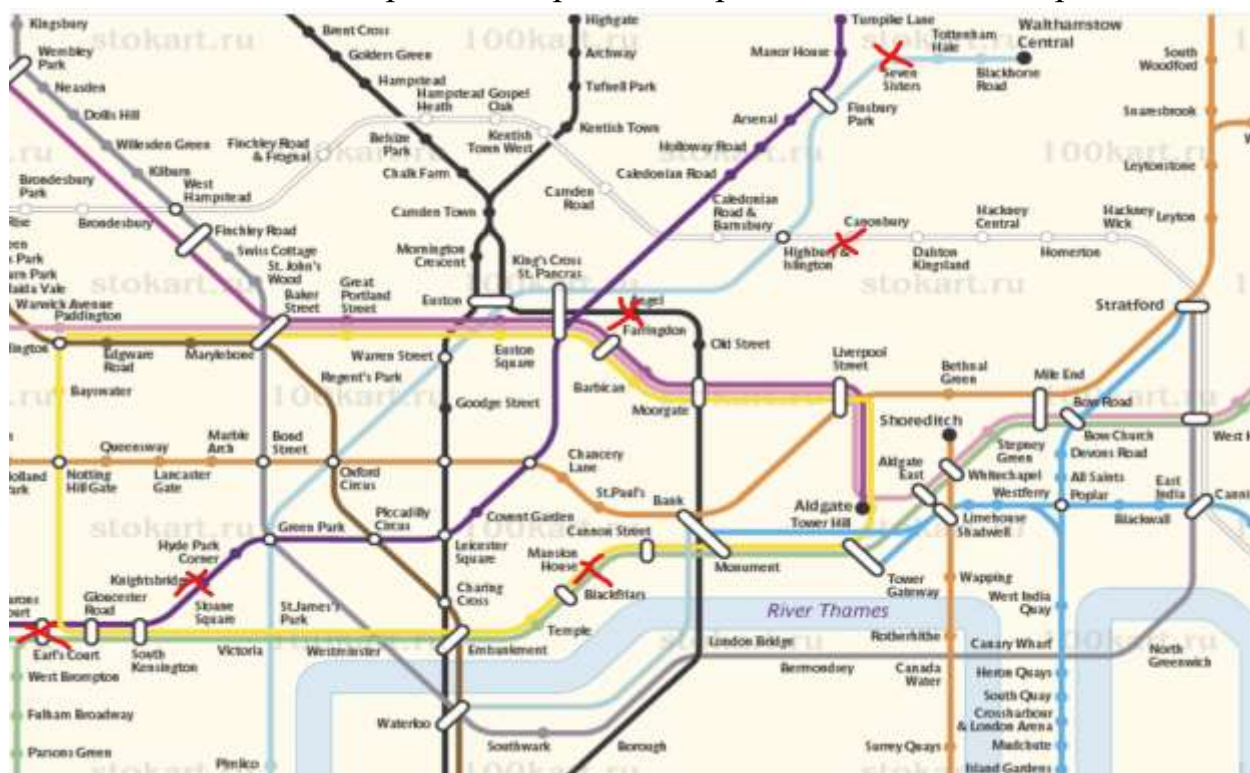
Спробуйте зіставити топоси міста, написані англійською мовою, із їхніми відповідниками у підземному світі.

- | | |
|-------------------|-------------------------------------|
| 1) Knightsbridge | а) абатство «Чорні браття» |
| 2) Earl's Court | б) «Міст нічних кошмарів» |
| 3) British museum | в) ім'я головного лиходія |
| 4) Blackfriars | г) «Графський двір» |
| 5) Seven Sisters | д) таємнича жіноча спільнота |
| 6) Islington | е) станція, якої насправді не існує |
| 7) Angel | є) духовна сутність антагоніста |

Відповіді: 1-б, 2-г, 3-е, 4-а, 5-д, 6-в, 7-є;

Максимум балів – 7.

Зупинка 5. Слово вчителя: відтворіть подорож Річарда – знайдіть і позначте топоси із попередньої вправи на карті лондонського метро:



Слово вчителя: яку станцію не можна знайти на карті? (Британський музей)

Максимальна кількість балів – 3.

Станція III. «МІФОЛОГІЧНИЙ ПАНОПТИКУМ»

Зупинка 6. «Дослідницька-пошукова»

Слово вчителя: Книга насичена міфологічними алюзіями. Саме на цю тему

ми зараз проведемо невеликий блиц-турнір. Вашим завданням є якнайшвидше знайти відповідь:

1. «Сім сестер» - якого відомого міфу це стосується? (Історія про плеяд)
2. У якому місті з'явилася легенда про «алігаторів у каналізації»? (Нью-Йорк)
3. Ангел Іслінгтон – бунтівний ангел, головний лиходій роману. Який образ християнської міфології є його прототипом? (Люцифер)
4. Як і його прототип, Ангел Іслінгтон хоче повернутися до ___ (Раю) та скинути із трону...(Бога)?
5. Із яким відомим міфом пов'язана історія про лабіринт? (Міф про Мінотавра)
6. За сюжетом Ангел відбуває своє покарання за те, що винен у загибелі великого острова, який пішов під воду. Про який відомий міф йдеться? (Міф про Атлантиду)
7. Річард здійснює циклічну подорож, повторюючи мотив історії про відомого героя давньогрецького епосу і Троянської війни. Про кого йдеться? (Одісей).
8. Одна із яскравих героїнь роману – Мисливиця, смілива дівчина-воїн. Із якою грецькою богинею вона асоціюється? (Артеміда).
9. Згідною із давньогрецьким міфом, що відбувається усередині лабіринту? (Герой перемагає монстра)

Максимальна кількість – 9.

Зупинка 7. «Бюро знахідок»

Слово вчителя: вгадайте, із якого світу до нас потрапили ці предмети: Верхнього Лондону чи Нижнього Лондону?



Верхній Лондон: Парфум, еклери, телефон, ключ;

Нижній Лондон: спис, ключ, факел, меч, посох, арбалет.

Слово вчителя: Який висновок ми можемо з цього зробити про ці два світи? (Нижній Лондон – небезпечний, магічний світ. Верхній – світ цивілізації та комфорту). Кількість балів – 3.

Зупинка 8. «Мистецька»

Слово вчителя: Звір – найнебезпечніше створіння всього Нижнього Лондону. Про нього ходять легенди і бояться його навіть безстрашні воїни. Зверніть увагу, як описує звіра Річард: *«Його боки здималися. Він тріумфально і виклично заревів. Його боки й спина щетинилися обламаними списами, розкришеними мечами й поіржавілими ножами. Жовте світло сигнального вогню блищало в його червоних очах, на його іклах і копитах.*

Він опустив масивну голову. То був якийсь різновид вепра, подумав Ричард, але тут-таки усвідомив, що це безглуздя — жоден вепр не може бути таким велетенським. Він був завбільшки з бика, з дорослого слона, з ціле життя. Він дивився на них і не рухався сотню років, що пролетіла за десяток ударів серця»

Вашим завданням є намалювати звіра. Команда, яка намалює найкращу ілюстрацію, отримує 15 балів! У вас є 7 хвилин.

III. Висновки

Слово вчителя: Ось і кінець нашого квесту. Сподіваюся, ви не тільки збагатили знання про історію та культуру Лондону, а і зрозуміли багатогранність творчого стилю Ніла Геймана - неперевершеного казкаря сучасності. Дякую всім за активну участь!

SUMMARY

The aim of the work is to study the poetics of urban space in Neil Gaiman's novel "Neverwhere". Gaiman's first novel proposes the organization of space according to the concept of the plurality of worlds. The spatial dimension of the text (division into Upper and Lower London) corresponds to the double perception of the main character. The image of London, combining two worlds: real and magical, goes beyond the socio-cultural and historical object, mythologizes, becoming a model of the "eternal" city.

As a fantasy novel, the book depicts London in the 1990s. The protagonist, the Scotsman Richard Mayhew, who moves there for work, gradually discovers the city and the multitude of its layers, going to the London Underground, the home of the poor and disadvantaged, "who have fallen through the cracks of the world." The image of London as a heterogeneous space depicted in the novel is a multi-layered, intricate structure. It consists of numerous elements that combine a modern metropolis, enshrined in myths and history, the city that suffers from social problems. London is gradually built through the eyes of the protagonist of the novel.

London is presented in the novel as a "simultaneous city", a place where two or more spaces coexist. This structure in the novel is multi-layered: Upper London is located above Lower London. The city above represents the actual modernity of the city of London, while London below is a repository of the city's history, memory, and trauma, as well as a place of living for the poor and disadvantaged. This bifurcation introduces the first type of chronotope found in the novel, represented by the chronotope of multidimensionality or the transition between the spacetime of reality (London above) and the chronotope of the alternative kingdom (London below). Time and space function differently in London below, compared to the recognizable spacetime of reality. Time and space are distorted in the underground city, which introduces the second type of chronotope, which can be distinguished in the novel, the chronotope of time displacement ("time displacement"). Spatiality and temporality change between dimensions as the

characters of the novel travel between them, opening special doors that function as wormholes between two dimensions that change spatiality and temporality.

The city in the novel appears as a space that allows the personal rebirth of the protagonist. It is not so much about the voluntary and accidental discovery of an enchanted place, but about the symbolic expulsion of Richard from the world of security and everyday life, which represents Upper London, in contrast to which the hero chooses a world of danger and adventure. Thus, the novel reflects the story of initiation, which is characteristic of the concept of a fairy-tale hero, which Gaiman transforms, depicting a fairy-tale quest through the prism of the hero's psychology and experiencing a kind of existential crisis. It shows how the tracks of familiar and different realities and changing space reflect a personality change from masking one's individuality to wearing the mask of the Other and, as a result, identity. Thus, the topography of the fantasy world acts as a metaphorical mirror. The city influences the existence of Richard as a modern personality and, as a consequence, becomes a space where his self-identification takes place.

In the fantasy paradigm, Upper and Lower London are contrasted as profane and sacred/fairy-tale spaces, which together form a vertical structure. Both spaces are symbolic and perceived through a set of metaphors and urban codes. Upper London is a symbol of modernity, and Lower - the historical past of London. "Upper London" corresponds to the concept of real or profane space, built on the laws of homogeneous, linear space. The cultural space of Upper London is also represented by separate "cultural codes", such as the British Museum; in addition, it consists in the representation of the image of modern society of the metropolis as a heterogeneous space on the verge of "cultural entropy". Using the ideas of Richard Lehan, the city of London can be called a decentralized topos, where chaos prevails, ie a typical postmodern metropolis.

However, in addition to the physical dimensions of real and "impossible" fantasy space, we have identified the categories of historical, cultural, and mythopoetic spaces in these worlds. Keeping everything forgotten and rejected by Upper London, from people rejected by society to historical and traumatic memories, the

underground city becomes a symbolic continuation of the city above, embodying its historical space. Lower London corresponds to the concept of magical space, built on the laws of achronous, nonlinear, inhomogeneous dimension. The topographic space of the underground city is a "mirror" of real London. The underground city is built on the principle of altering the toponyms of the real map of the city. Mythopoetic space is represented mainly in underground London due to the mythology of the labyrinth and allusions to local and Greek mythology. The myth here is woven into the historical roots of the city, emphasizing its "timeless" structure. Thus, the mythological space is localized: the labyrinth is objectified through the myth of the Minotaur, and the local legend of the London beast. The cultural space of the modern city is formed not only by allusions to literature and cultural locus but also by depicting the social background, axiological constants of the era where London - a modern metropolis - appears as a mechanized space obsessed with materialistic desires that forget its own past. A special role is played by the mythology of the crowd in the subway - a chaotic space of strangers, "non-place". The application of several layers of allusiveness to English culture, as well as the disclosure of the multidimensional image of the British capital allow us to speak of the author's creation of the "London text". Thus, London is depicted as a symbolic image of the city beyond time, forming a grotesque structure with two interpenetrating worlds, the coexistence of several layers in which testifies to the polysemantic of space in the novel. Thus, using the idea of Yuri Lotman, the city appears not just a topos, but a heterogeneous semiological structure, endowed with meaning-generating properties, consists of numerous signs, which, forming the image of the city in the work, require decoding.