

УДК 821.161.1

**НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА А. С. ГРИНА
(НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «НОЧЬЮ И ДНЕМ»)**

Курьянов С. О., Лосинец Д. Ю.

Таврическая академия (структурное подразделение)
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»,
Симферополь, Россия
e-mail: so_k@inbox.ru, evalecont@gmail.com

Цель данной статьи – показать своеобразие неомифологического мышления автора, явленное в рассказе А. С. Грина «Ночью и днем».

В постархаическую эпоху, когда традиционный миф утратил свое сакральное значение и новое сознание перестало создавать мифы в их традиционной форме, литература взяла на себя некоторые функции мифотворчества, что способствовало становлению неомифа.

Современное литературоведение видит в концепции неомифа особую форму знания. А поскольку миф рассматривается как культурно-эстетическая система, тесно связанная с типом художественного мышления, это предопределяет специфическую трактовку мифологических сюжетов, символов и образов, которые воспроизводятся и пересовоссоздаются в сюжете. Так возникают новые соответствующие запросам современности мифологические структуры.

В рассказе «Ночью и днем» А. С. Грином заимствуются древние мифологические мотивы, такие, как мотив оборотничества и мотив двойничества. Заимствование не является прямым, писатель трансформирует традиционную модель, наделяя ее новыми смыслами. В присущей ему манере А. С. Грин мастерски маскирует проявления мифологического времени, совмещая реальное и ирреальное. Все эти компоненты способствуют уяснению авторского мифологического сознания, особой гриновской картины мира, включающей в себя отдельные мифологические и мифологизированные элементы мировой литературы.

Ключевые слова: миф, неомиф, мифологическое мышление, авторское мышление, неомифологический сюжет

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В постархаическую эпоху, когда традиционный миф утратил свое сакральное значение, а новое сознание перестало создавать мифы в традиционной форме, некоторые функции мифопорождения взяла на себя литература, что способствовало возникновению неомифа.

Современная литература испытывает интерес к концепции неомифа как особой формы знания. Миф рассматривается как культурно-эстетическая система, тесно сопряженная с типом художественного мышления, что предопределяет специфическую трактовку мифологических сюжетов, символов и образов, которые воспроизводятся и пересовоссоздаются в сюжете. Так порождаются соотносимые с

современностью и ею востребованные новые мифологические структуры. Сегодня неомифологические формы исследуются учеными разных гуманитарных специальностей. Основой исследований часто является попытка определить механизмы происхождения мифологических сюжетов как в произведениях отдельного автора, так и в контексте литературы разных народов. На этом сосредоточивали своё внимание такие ученые, как С. П. Батракова, И. А. Дябкин, А. А. Забияко, Е. М. Метелинский, П. Н. Барышников, В. П. Руднев и др. Всё это указывает на актуальность поднимаемой проблемы.

Опираясь на работы исследователей-предшественников, можно отметить, что в художественной литературе неомифологические элементы нарастают благодаря:

- ассимиляции литературой мифологических традиций, как отдаленных, так и близлежащих;
- художественной трансформации в литературе устойчивых мифологических сюжетов под влиянием трансформационных процессов, происходящих в массовом сознании;
- актуализации мифов, созданных культурой XX – начала XXI веков.
- А в качестве основных неперенных примет явленного в литературных произведениях художественного неомифологизма исследователями указываются такие, как:
 - творческое заимствование и переработка древних мифологических сюжетов;
 - подражание художественного языка мифологическому языку с его полисемическими и ассоциативными элементами;
 - создание собственных, авторских, построенных мифологически миров и образов в них.

Цель данной статьи – на примере рассказа А. С. Грина «Ночью и днем» показать своеобразие неомифологического мышления автора.

ИЗЛОЖЕНИЕ ОСНОВНОГО МАТЕРИАЛА

Рассказ А. С. Грина «Ночью и днем» является примером неомифологического взгляда на действительность. Повествование в нем (как, впрочем, и в других

подобных произведениях писателя) строится на аллюзивном обращении к предшествующим мифологическим образам и литературным мотивам. Поэтому для неомифологизма Грина характерны следующие черты:

Происходящие с героями рассказа фантастические события воспринимаются в качестве реально происходивших. Время действия особое, рубежное: вечер (рубеж дня и ночи), ночь (где рубеж подчеркивается границами мглы и лунного света), полночь (граница прошедших и наступающих суток).

Схожесть сюжетной линии рассказа с сюжетными линиями иных фантастических произведений предшествующего мирового литературного процесса, в которых превалирует усложненность коллизий, неясность, таинственность, неожиданность.

В основе рассказа А. С. Грина «Ночью и днём» – своеобразной модели свойственного писателю мифологического мышления – два мифа: миф об оборотничестве и миф о двойничестве. Последний – характерный для литературы XX века миф, явленный в данном случае через акт поиска «человека в человеке».

«Двойник прорывается к сути человека, – пишет В. К. Кантор, – пытается подменить ее, а порой и подменяет. Он существует, строго говоря, в волнах мифологического бытия. Надо подчеркнуть, что двойничество – это не феномен, рожденный в Новое время. Двойники были, например, в язычестве. ...в славянском язычестве двойник... во всем похож на человека, но своего лица не имеет и по безличью носит маску того, кем хочет показаться. Испокон веков существовало поверье, что явление двойника – проделки дьявола, который назло Богу создает точную копию Его творения» [10, с. 107]. Тема двойничества в более поздние эпохи – тема христианской культуры. Первые возникшие в ней двойники – это Христос и Антихрист. Антихрист подменяет собой Спасителя, стремясь выступить и выступая в глазах прельщенных людей в качестве лучшего Христа.

В традиции мировой литературы двойник – это тот персонаж, который полностью копирует если не внешность, то идеи героя, искажая их, подставляет главного героя, паразитирует на его внешности, его благородстве, его происхождении и т. п.

Двойник у А. С. Грина – это вместилище двух душ в одном теле. Один правит днем, другой – ночью. Так, ночью «*в его лице не было ничего человеческого, оно сияло убийством*», тогда как днем человек был человеком. В финале повествования автор словами одного из своих героев напрямую заговорит о двоедушии: «*Так лучше, пожалуй, – сказал он, смотря на мертвого. – Он умер, чувствуя себя Чербелем. Иное “я” потрясло бы его*» [11, с. 462].

Двоедушие персонажа являет собой трансформированную разновидность мифа о двойничестве, характерное для фантастической литературы замыкание двойственности в одном теле. Мифологические основы двойничества восходят к древнему мифу, который занимал особое место в древних легендах, рассказах, а затем и в книгах авторов мировой литературы. *Doppelgänger* – немецкое слово, означающее и двойника, и в то же время призрака, видение; оно не отбрасывает тени и является точной копией живого человека. Часто для профанного сознания такой двойник являлся предзнаменованием неудачи, горя, скорой смерти. Тема двойничества, будучи распространенным явлением в мировой литературе, в близком А. С. Грину варианте встречается, например, в рассказе Э. А. По «Вильям Вильсон» (1839), в сказке Ганса Христиана Андерсена «Тень» (1847), где персонажам не дают покоя их злые подобию.

Мотив двойничества в рассказе Грина поддерживается мотивом оборотничества: в ключевые моменты повествования герои нередко приобретают пугающие животные черты: «*Ярко блестели зубы, серебрились усы, тень козырька падала на искры зрачков, вспыхивающих, как у рыси*» [11, с. 458].

Оборотничество также восходит к древним поверьям, которые встречались в фольклоре, мифологии, а в дальнейшем и в литературе. Оно было представлено в мифологических представлениях античности, перешло в общественное сознание средневековья и сохранялось вплоть до нового времени. Причем в европейской традиции было особенно распространено представление о превращении человека в волка, хотя встречались рассказы и о других оборотнях. Более поздние верования были уже тесно связаны с литературной традицией.

В XIX веке на пике популярности готических произведений мотив оборотничества опирается уже на литературный вымысел. Известность получили «Вервольф Хьюго» (1838) Сазерленда Мензиса, «Предводитель волков» (1857) Александра Дюма-отца, «Легенда об Уленшпигеле» (1867) Шарля де Костера. В классическом повествовании оборотничество – следствие сделки человека с дьяволом. В XX веке этот мотив становится одним из заметных в произведениях писателей Великобритании и Соединенных Штатов (произведения Джеймса Кейбелла, Гая Эндора, Клайва Льюиса и др.). Нередко они имеют оккультный характер. А с другой стороны, происходит литературное переосмысление мистического персонажа: писатели пересматривают отрицательный подход к нему, стремятся изобразить мир не с точки зрения человека, переживающего встречу с оборотнем, а с точки зрения оборотня, живущего среди людей (в той или иной мере это заметно в произведениях Джека Уильямсона, Энтони Бучера, Терри Пратчетта и др.). С развитием жанра фэнтези на рубеже XX–XXI веков внимание к оборотничеству у писателей не ослабевает, а напротив нарастает (см. книги Стивена Кинга, Лизы Джейн Смит, Глена Дункана, Стефани Майер и др.).

Грин внешне продолжает традицию XIX века. Однако у него оборотничество ярко не выражено, не подчеркнуто непосредственным изображением истинного оборотня, превращением человека в животное. Для писателя важно изобразить, с одной стороны, искривления психики человека, которого ночь превращает в убийцу, с другой – психологические процессы потенциальной жертвы – человека, который самым ходом событий, связанных с загадочными исчезновениями людей в ночную пору, внутренне готов жертвой стать. На последнем персонаже, на его переживаниях сосредоточивает внимание автор. Поэтому все художественные средства произведения нацелены на то, чтобы передать состояние тревоги, постепенно перерастающей в ужас.

Для романтического сознания Грина ночь является особым временем – часом психологической неясности и неустойчивости, мистики, страха. Причём она поворачивается к его героям не только своей мистической, но главным образом враждебной стороной, что подчеркивается всей художественно-образной системой и

лексическим строем – эпитетами, сравнениями: *«От теней, рушивших искристые просветы листвы, от засыпающего ручья и задумчивости спокойного неба повеяло холодной угрозой»* [11, с. 454]; *«Временно, пока сумерки не перешли в мрак, стало как бы просторнее и чище в бессолнечной чаще. Взгляд проникал свободнее за пределы опушки, где было тихо, как в склепе, безлюдно и мрачно. Язык страха еще не шептал Муру бессвязных слов, заставляющих томиться и холодеть, но вслушивался и смотрел он подобно зверю, вышедшему к опасным местам, владениям человека.»* [11, с. 457].

При этом окружающее пространство у писателя является своего рода фикцией, поскольку герой находится в плену собственного помутненного или панически настроенного разума и не отличает реальности от иллюзорности. Автор с помощью манипуляции временными моделями показывает, как сложно найти выход герою из замкнутого пространства (подчеркнем, что замкнутым становится не столько то пространство, в котором главный герой вынужден находиться по долгу службы, сколько то, которое он психологически выстраивает вокруг себя).

«В восьмом часу вечера, на закате лесного солнца, часовой Мур сменил часового Лиды на том самом посту, откуда не возвращались» [11, с. 451], – так начинается рассказ «Ночью и днем». Главный герой его Мур находится среди волшебного и одновременно враждебного ему леса, наполненного типичными, традиционными для ночного леса шорохами и запахами, которые в сознании персонажа приобретают резко отрицательную семантику. Автором выпукло выписано изменение пространства с наступлением темноты: *«Ему мерещились белые перерезанные шеи; трупы на дне ручья; длинные, как у тени в закате, волосатые руки, тянущиеся из-за стволов к затылку цепенеющего солдата; западни, волчьи ямы; он слышал струнный полет стрелы, отравленной молочайниками или ядом паука сса, похожего на абажурный каркас. Хоровод лиц, мучимых страхом, кружился в его глазах»* [11, с. 454]. Заметно, как переплетаются два пространства, в которых находится и перемещается герой. При этом как герою в произведении, так и воспринимающему сознанию сложно (или даже невозможно) разграничить реальное и фантастическое – настолько тесно восприятие реальности персонажем, с одно

стороны, и его внутренние переживания, и страхи, с другой, переплелись в повествовании.

Часто границы повествования нечетки – особый повествовательный прием, характерный для короткого рассказа. Поэтому череда описываемых событий происходит в пограничное время, когда освещение приглушено, неярко, что характерно, например, для сумерек, а если действие происходит ночью, то на помощь приходит лунный свет, который дает возможность различить очертания, понять, с кем или с чем имеет дело герой, но также не дает четкости в восприятии предмета, явления, персонажа: *«Тем временем угас воздушный ток света, падавший из пылающих в вечерней синеве облаков, и деревья медленно запахнули на только что перед тем озаренной стороне прозрачные плащи сумерек. От теней, рушивших искристые просветы листвы, от засыпающего ручья и задумчивости спокойного неба повеяло холодной угрозой, тяжелой, как взгляд исподлобья, пойманный обернувшимся человеком»* [11, с. 455].

Для подчеркивания внутренних возможностей героя писатель сталкивает его с необъяснимым. Автор искусно смешивает приметы реального мира с приметами мира фантастического, вымышленного, созданного воображением. Вместе с тем происходит смешение внешнего мира с внутренним миром героя, что дополнительно подчеркивает зыбкость очертаний окружающей действительности, приводит к её искажению в сознании персонажа как следствию его психологического состояния.

Этому способствует авторское нагнетание атмосферы таинственности, которая помогает передавать и поддерживать параноидальное состояние персонажей. Они постоянно находятся в состоянии внутренней борьбы, связанной с ощущением угрозы их существованию, хотя внешне для этого, казалось бы, нет оснований.

Короткая форма повествования побуждает читателя быть внимательным к каждому слову, каждому знаку. Лексика, используемая для описания таинственности и ужасных событий, – яркая, красочная, значительная, глубокая: метафоры сменяют эпитеты, символы – аллегории: *«Мрак наступал, отходя перед судорожным напряжением глаз Мура, и снова наваливался, когда, бессильный одолеть невольные слезы, заволакивающие зрачки, солдат протирал глаза. Наконец одолел*

мрак. Мур видел свои руки, ружье, но ничего более. Волнуясь, принялся он ходить взад и вперед, сжимая потными руками ружье. Шаги его были почти бесшумны, за исключением одного, когда под упором ноги треснул сучок; резкий в звонкой тишине звук этот приковал Мура к месту» [11, с. 459].

Художественная передача эффекта тревоги, а затем и паники в рассказе поддерживается его новеллистической формой, для которой характерна прежде всего неожиданность, мгновенность сюжетной развязки. Отсюда типичное для большинства рассказов А.С. Грина либо очень короткое вступление (как в данном рассказе), либо вовсе его отсутствие: писатель помещает читателя в событие сразу, мгновенно. «Мур сменил часового Лиды на том самом посту, откуда не возвращались»; «гибельные часы – восемь – двенадцать – падали на него»; «Здесь очень страшно, Мур, у этого сказочного ручья. <...> Очень тихо»; «в мягкой тишине зарослей, прорезанных светлым, бесшумно торопливым ручьем, таилась неуловимая вкрадчивость, баюкающая ласка опасности, прикинувшейся безмятежным голубым вечером, лесом и прозрачной водой» [11, с. 451–452], – эти краткие описания вступительной части отчетливо демонстрируют мгновенное создание автором в воспринимающем сознании эффекта погружения в тревожную и интригующую атмосферу рассказа. События построены по пролептическому принципу: поскольку наличие страшной тайны того места, где заступил на дежурство Мур, не подлежит сомнению, персонаж словно прозревает свой трагический конец (который по счастливой случайности не стался, но вполне мог бы быть), а автор, описывая это, пробуждает и поддерживает в читателе тревогу, загадку, смутное ощущение что вот-вот откроется некая темная тайна, за которой последует неожиданное окончание событий: «...соответственно настроенный ум его, рискуя впасть в суеверие, стал рисовать кошмарные сцены тайных исчезновений, без удержки мчась дорогой большого страха к обрывам фантазии» [11, с. 453].

Повествование строится путем синтеза контрастных описаний, в которых смешиваются разные сферы: день и ночь, свет и тьма, внешнее и внутреннее, реальное и фантастическое. Отчетливо видно, что автор использует описание особого психологического всепоглощающего ужаса субъекта повествования как

необходимый для воспринимающего сознания фон, стремится создать в душе читателя дискомфорт, раскрывая перед ним глубины человеческой психики, показывая страхи, строящиеся на подозрительности, недоверии к миру, неуверенности в себе. Неотвратимость грядущей гибели охватывает Мура, и ощущение это благодаря авторскому мастерству передается читателю: *«Главное, над чем работало теперь его пылающее воображение – было пространство сзади его. Оно не могло исчезнуть. Как бы часто ни поворачивался он, – всегда за его спиной оставалась недостижимая зрению, предательская пустота мрака. У него не было глаз на затылке для борьбы с этим. Сзади было везде, как везде было спереди для существа, имеющего одно лицо и одну спину. За спиной была смерть»* [11, с 454].

Тайна и в то же время логический мир подчеркиваются в истории отсутствием конкретизации времени действия, отображаемого названием рассказа, в котором присутствует и антитеза дня и ночи, и одновременно смешение дня и ночи. В текстах фигурируют узнаваемые временные отрезки, но в то же время действие происходит в неопределенном остановившемся времени – «где-то», «когда-то», что одновременно воспринимается и как «здесь» и «сейчас». Подчеркивается это традиционными, ежедневными для Земли событиями, которые никто, кроме Бога, не в силах отменить. Таковы, например, смена дня и ночи, сумерки, солнечный свет, восход луны и под.: *«Поднималась луна. Лунное утро высветило зелень пахучих сводов уложив **черные ряды теней...** воздухе под голубым небом царствовало **холодное томление света.** <...> Мур благодарно улыбнулся **ночному солнцу**»* [11, с. 459].

То есть реальное время-пространство равно времени и пространству сновидений, что являет собой фактическое отсутствие времени и пространства, а это свойственно именно мифологическому мышлению. Однако писатель использует структуру архаических повествовательных форм только как инструмент сюжетного приёма, а собственно мифологические представления проявляются как бессознательные внутренние хаотичные диалоги, мысли: *«Трудность задачи усиливалась смутной догадкой Рена – одной из тех навязчивых темных мыслей, что делают одержимого*

ими яростным маньяком. Когда Рен пробовал допустить бесповоротную истинность этой догадки, или, вернее, предположения, его тошнило от ужаса; надеясь, что ошибется, он предоставил наконец событиям решить тайну леса и замер в позе охотника, подкарауливающего чуткую дичь» [11, с. 462]. При этом, как уже отмечалось выше, основной акцент А. С. Грин делает на передаче внутреннего состояния, хаоса души, показывая, что основной источник страха находится в человеке.

ВЫВОДЫ

Еще Клод Леви-Стросс, обращаясь к мифам и сосредоточив внимание на их формальных свойствах, свёл структурные элементы мифов к бинарным оппозициям. Он утверждал, что человеческий мозг организует восприятие мира по принципу контрастных противопоставлений и пришел к выводу, что некоторые противопоставления являются универсальными. Учёный выступал за толкование мифов как культурно-специфических преобразований этих универсальных структур.

В основе архаического мифа лежит такая глобальная универсалия, как борьба добра со злом. Но неомиф, восприняв эту особенность, трансформирует ее. Оппозиция добро / зло по-прежнему остаётся основной, но если в архаическом мифе превалировало добро, то в неомифе зло пытается доминировать и нередко побеждает. На этом и строится мифологизированное повествование А. С. Грина. В рассказе «Ночью и днем» им заимствуются древние мифологические мотивы, такие, как мотив оборотничества и мотив двойничества. Заимствование не является прямым, писатель трансформирует традиционную модель, наделяя ее новыми смыслами. В присущей ему манере А. С. Грин мастерски маскирует проявления мифологического времени, совмещая реальное и ирреальное, оперируя оппозицией день / ночь. Все эти компоненты способствуют уяснению авторского мифологического сознания, особой гриновской картины мира, включающей в себя отдельные мифологические и / или мифологизированные элементы мировой литературы. Таким образом, создаются новые варианты мифологической системы, зависимой от конкретных авторских представлений.

Список литературы

1. Геллер Л. Утопия звериности. Репрезентации животных в русской культуре. / Л. Геллер. – Дрогобыч: Коло, 2005. – 216 с.
2. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмоц, С. Головин. – М.: Крон-Пресс, 1995. – 512 с.
3. Большакова Н.В. Фантастика: современный миф и массовое сознание / Н. В. Большакова. – М.: «КРЕДО», 1997. – 332 с.
4. Лосев А.Ф. Фантастика: современный миф и массовое сознание / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1991. – 527 с.
5. Мелетинский Е.М. Мифологические теории XX века на Западе / Е. М. Мелетинский // Вопросы философии. – 1982. – № 7. – С.124-135.
6. Топоров В. Н. Мифы народов мира / В.Н. Топоров // Сов. энциклопедия. – 1982. —Т.2. – С.329-331. -Т. 2. С.- 329-331.
7. Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина: биография отдельного лица- Литературный материал / В. Е. Ковский. – М.: Наука, 1969. – 295 с.
8. Бритиков, А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман: сборник биографической информации / А. Ф. Бритиков ; отв. ред. Е. П. Брандис ; АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука, 1970. – 447, 1 с. – Библиогр. в подстроч. примеч. – Библиогр.: с. 363-436.
9. Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа. Миф и мифология в современной России. 2000, с. 18-32
10. Кантор В. К. Любовь к двойнику. Двойничество – миф и реальность русской культуры / В. К. Кантор // Философский журнал. – 2013. – № 2 (11). – С.18-32.
11. Александр Грин. Ночью и днем // Грин А. С. Собрание сочинений в шести томах. Том 4. М.: Издательство «Правда», 1980. С. 452–462.
12. Леви-Строс К. Л. Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.

References

1. Geller L. *Utopiya Zverinosti. Reprezentatsii Zhivotnykh v Russkoi Kulture* [Utopia Of Bestiality. Representations Of Animals In Russian Culture]. Drogobych: Kolo Publ., 2005. 216 p.
2. Bauer V., Dyumocz I. and Golovin S. *Entsiklopediya Simvolov* [Encyclopedia Of Symbols]. Moscow: Kron-Press Publ., 1995. 512 p.
3. Bol'Shakova N. V. *Fantastika: Sovremenniy Mif I Massovoe Soznanie* [Fiction: Modern Myth, And Mass Consciousness]. Moscow: KREDO Publ., 1997, 332 p.
4. Losev A. F. *Fantastika: Sovremenniy Mif I Massovoe Soznanie* [Fiction: Modern Myth, And Mass Consciousness]. Moscow: Izdatelstvo Mysl Publ., 1991, 527 p.
5. Meletinskii E. M. *Mifologicheskie Teorii XX Veka na Zapade* [Mythological Theories of the 20th Century in the West] *Voprosy Filosofii*, 1982, no 7, pp. 124-135.
6. Toporov V. N. *Mify Narodov Mira*. [Myths of the World] *Sovetskaya Entsiklopediya*, 1982, Vol. 2, pp.329-331.
7. Kovskii V. E. *Romanticheskii Mir Aleksandra Grina: Biografiya Otdelogo Litsa-Literaturnyi Material* [The Romantic World of Alexander Green: Biography of an Individual-Literary Material]. Moscow: Nauka Publ., 1969, 295 p.
8. Britikov A. F. *Russkii Sovetskii Nauchno-Fantasticheskii Roman: Sbornik Biograficheskoi Informatsii* [Russian Soviet Science Fiction Novel: A Collection of Biographical Information]. Leningrad: Nauka Publ., 1970, pp. 363-436.
9. Neklyudov S. Yu. *Struktura i Funktsiya Mifa. Mif i Mifologiya v Sovremennoi Rossii* [Structure And Function Of Myth]. *Myth And Mythology In Modern Russia*. 2000, pp. 18-32
10. Kantor V. K. *Lyubov k Dvoiniku. Dvoinichestvo – Mif i Realnost Russkoi Kultury* [Love To Doppelganger. The Alter Ego As Myth And Reality In Russian Culture]. *Filosofskii zhurnal*, 2013, Vol.11, no 2, pp.18-32.
11. Aleksandr Grin. *Nochyu I Dnem* [Night And Day]. *Grin A.S. Sobranie Sochinenii v Shesti Tomah*. Vol. 4. Moscow: Pravda Publ., 1980. Pp. 452–462.

12. Levi-Stros K. L. *Strukturnaya Antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow: Eksmo-Press Publ., 2001. – 512 p.

**NEOMYTHOLOGICAL FOUNDATIONS OF A.S. GREEN'S WORKS
(BASED ON THE STORY *NIGHT AND DAY*)**

Kuryanov S. O., Losinets D. Yu.

**Taurida Academy (brunch),
V.I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Crimea, Russian Federation
E-mail: evalecont@gmail.com**

The purpose of this article is to show the originality of the author's neomythological thinking, as revealed in A. S. Grin's story *Night and Day*. In the post-archaic era, when the traditional myth lost its sacred meaning and the new consciousness ceased to create myths in their traditional form, literature took on some of the functions of myth-making, which contributed to the formation of neomyth. Modern literature is interested in the concept of neomyth as a special form of knowledge. Since myth is viewed as a cultural and aesthetic system, closely related to the type of artistic thinking, this predetermines a specific interpretation of mythological scenes, symbols and images that are reproduced and re-created in the plot. Thus, new mythological structures corresponding to the demands of modern times arise. In the story *Night and Day* by A. S. Grin borrowed ancient mythological motifs, such as the motive of negotiability and the motive of duality. Borrowing is not straightforward; the writer transforms the traditional model, endowing it with new meanings. In his characteristic manner, A. S. Grin masterfully disguises manifestations of mythological time, combining the real and the surreal. All these components contribute to the clarification of the author's mythological consciousness, a special Grin's picture of the world, which includes some mythological and mythological elements of world literature.
Keywords: myth, neomyth, mythological thinking, author's thinking, neomythological plot