

творі сприймається безпосередньо як авторська вигадка, без жодного зв'язку із реальними подіями. В. Мусій пов'язує казковий сюжет твору О. Сомова з міфом про вовка-пращура, згідно з яким ватажок племені може бути напіввовком-напівлюдиною чи перетворюватися на вовка (згадаймо обряд перетворення старого на вовка, буфонадне перевдягання Артема тощо) [Мусій 2006: 215]. Зауважимо, що автор твору з самого початку подає іронічне «зізнання» у прагненні налякати слухача (наслідуючи Байрона та Скотта), використовуючи інший образний арсенал – не вампірів, гяурів, корсарів, а «незнаного російського перевертня».

Аргументація залучення казкового компоненту в А. Погорельського зумовлена не суто психолого-фантастичними чинниками, а лише хворобливим станом хлопчика – головного «реципієнта» казки: *«Недель через шесть Алеша выздоровел, и все, происходившее с ним перед болезнью, казалось ему тяжелым сном»* [Погорельский 1985: 247]. В останньому реченні відчутно типовий стиль А. Погорельського-письменника: розумного, освіченого та неодмінно іронічного. Справді, «письменницька казка» не може бути абсолютно серйозною, позбавленою певної іронії, бо не є витвором фольклорним у класичному розумінні.

Отже, фантастичний компонент у прозових творах російських письменників А. Погорельського та О. Сомова виступає необхідною, подекуди домінантною складовою. Використання фантастичного елементу відзначається авторською індивідуальністю. А. Погорельський у своїй оригінальній творчості звертається до традицій західноєвропейської культури, наслідуючи творчу манеру Е.-Т.-А. Гофмана. У творчості митця подано зразки фантастики в романтичному дусі, які репрезентовані іронічно, навіть критично. На тематичному рівні здійснюється критика необмеженої романтичної фантазії, демонструється її невідповідність складному фінансово-економічному стану тогочасного суспільства (наслідування твору «Піщана людина» Е.-Т.-А. Гофмана). Зразок російської фантазії на гофманівські казкові теми репрезентовано у творі «Чорна курка, або Підземні мешканці» (наявні казкові перетворення, проте у дусі слов'янського фольклору). У творчості О. Сомова чітко прослідковується тяжіння до пошуку ідеалу. Не знаходячи цього ідеалу в сучасній йому дійсності, письменник використовує різноманітні міфологічні мотиви й образи. Деякі твори О. Сомова відзначаються глибоким психологізмом, детальним аналізом душевного стану персонажів, особливо тих, які зазнали впливу потойбічних сил; в інших творах письменника помічаємо іронічність ставлення як до зображуваних образів, так і до самої можливості існування міфологічно-фантастичних надприродних сил.

Література: Гофман 1994: Гофман Э.-Т.-А. Собрание сочинений. В 6 т. / Перевод А. Морозова. Т 2. / Э.-Т.-А. Гофман – Москва: Художественная литература, 1994.; Карельский 2006: Карельский А. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур. Главы из книги. Публикация и вступление А. Ботниковой, О. Вайнштейн // за джерелом: <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/6/ka7.html>; Мусий 2007: Мусий В.Б. История русской литературы первой половины XIX века: [учеб. пособ.] / В.Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2007. – 188 с.; Погорельский 1985: Погорельский А. Избранное [сост., вступительная статья Н.А. Турьян] / А. Погорельский. – М.: Советская Россия, 1985. – 432 с.; Пушкин 1975: Пушкин А.С. Собр. соч. : В 10 т. / А.С.Пушкин. – М. : Художественная литература, 1975.; Сомов 1991: Сомов О.М. Купалов вечер: избранные произведения [составление, предисловие и примечания З.В. Кирилук] / О. М. Сомов. – К. : Дніпро, 1991. – 558 с.; Мусий 2006: Мусий В.Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма : [монография] / В.Б. Мусий – Одесса : Астропринт, 2006. – 432 с.

В статтє осуцествляється аналіз способів воплощення мотивов сказочности Гофмана в творчестве А. Погорельского и А. Сомова, исследуются художественные особенности воплощения этих мотивов на национальной почве в соответствии с мировоззренческих горизонтов конкретных писателей.

Ключевые слова: миф, сказка, сказочные мотивы, стиль писателя, фантастика, фантастический элемент, содержание, форма.

Ірина Сенчук, асис. (Львів)

ББК 821. 161.2 – 31

УДК801.631.5:821.09"19"

Реактуалізація міфу в ірландській літературі ХХ століття: В.Б. Сйтс і Дж. Джойс

У статті досліджено теоретичні аспекти функціонування міфологічних моделей в літературі ХХст.: міф розглянуто як інструмент художньої організації матеріалу та як універсальну поетичну мову, за допомогою якої письменники намагаються пояснити сучасність. Механізм міфотворчості вивчено на прикладі творів ірландських письменників - В.Б. Сйтса і Дж. Джойса. Трактуючи міф як синкретичне явище, ірландські митці використовують його як оповідну структуру й спосіб інтелектуалізації.

Ключові слова: міф, міфологізм, міфотворчість, модернізм.

The article studies theoretical aspects of functioning of mythological models in the twentieth-century literature: myth is interpreted as the means of artistic arranging of the material and the universal poetic language able to explain contemporaneity. The mechanism of myth-making is traced through the works of such Irish writers as W.B. Yeats and J. Joyce. Myth functions in their works as a narrative structure and the means of intellectualization.

Key words: *myth, mythologism, myth-making, modernism.*

Як особливе світовідчуття, фундаментальна властивість людської свідомості міф слугує глибинною підвалиною літературної творчості, що, в свою чергу, сприймається однією з його можливих маніфестацій. І навіть якщо в XVIII – XIX століттях (за винятком романтичної філософії та літератури) можемо спостерігати процес деміфологізації літератури, адже мистецтво ставило за мету звільнитися від ірраціонального спадку та традицій первісної культури, стверджуючи принципи раціонального пізнання світу і наслідування природи, та „свідомо орієнтувалося на правдоподібне відображення дійсності, створення художньої історії свого часу” [Мелетинский 1976: 8], то з кінця XIX ст. зацікавлення міфологією знову помітно зростає.

Злам XIX – XX століть позначився зміною наукової і художньої парадигм, запереченням попередніх систем цінностей, кризою релігійної свідомості та зростаючим відчуттям втрати цільності буття окремої особистості, а також втрати цільності світу. На зміну уявленням про людину в її безпосередньому матеріальному і соціальному оточенні прийшло нове, ширше її розуміння вписаності у Всесвіт: змінилися перспективи в розумінні людини та її місця в історії. Проте такі процеси викликали не лише тривожні думки і відчуття невизначеності майбутнього, а й сприяли становленню нових форм культурно-етичних ідентифікацій та культурно-історичних орієнтацій людини. Неспроможність раціонального пояснення світу на основі причинно-наслідкових зв'язків та критична переоцінка інтелектуальних здобутків минулого в кінці XIX ст. привели в роботу механізм міфотворчості. Проте, якщо романтики прагнули до єдності природи й історії і не бачили суперечності між міфологічним та історичним часом, то на зламі XIX – XX століть переважає вагнерівський підхід: інтерес спрямований не наплинність і мінливість часу, а на константи часового потоку, тобто змінюється природа реміфологізації. Саме Р. Вагнер і Ф. Ніцше відродили міф для мистецтва, накресливши «шлях від традиційної міфології до нової міфотворчості» [Саруханян 2002: 285]. «Філософія життя» (зокрема ідеї Ніцше і Бергсона) відіграла особливе значення в процесі реактуалізації міфу для літератури XX ст. та його сприйняття не як напівзабутого епізоду передісторії культури, а як вічну позачасову живу сутність культури. Наголошуючи на важливості міфотворчості як необхідного засобу оновлення культури та образного мислення, Ніцше писав: «Без міфу всяка культура втрачає свій здоровий творчий характер природної сили; лише обставлений міфами горизонт замикає цілий культурний рух у певне завершене ціле» [цит. за: Наливайко 2006: 223].

Прагнення письменників кінця XIX ст. привнести гармонію в хаотичність світу зламу століть обернулося пошуком або творенням культурної моделі, яка конструювалася на міфологічних структурах. Є. Мелетинський, А. Саруханян, З.Мінц та інші пов'язують появу неоміфологічних тенденцій у літературі цього періоду з теорією і практикою символізму, нова хвиля якого на межі століть вибудовувалася на міфологічному типі мислення, визначивши, на думку В'яч. Іванова, шлях сучасного мистецтва «від символу до міфу». Одним з найвищих втілень прекрасного для символістів було мистецтво, а будь-яке мистецтво, здатне перевтілити буття, – це міф, що розумівся ними як найяскравіше вираження першооснов світу і культури, зразок гармонійної єдності, синтезу світу Ідеалу та повсякденного матеріального світу. Адже поезія і міф – це «просто різні форми іносказання, які на свій лад «приручають» світ, роблять його придатним для життя» [Затонский 2000: 117]. Модель світу, яка відкривається в художній словесності символістів, помітно відрізняється від духовно-естетичних світів попередніх епох: якщо для романтика міф розчинений у фольклорній фантастиці, то для символіста «навпаки, фантастика чарівної казки і взагалі будь-який світ художнього тексту наділені «онтологічним» буттям й істинністю, тобто прирівняні до міфу», ліричний текст тлумачиться «як відображення миті в нескінченному становленні світу-міфу» [Мінц 2004: 68, 64].

Художня культура XX – початку XXI століть розвивається під знаком міфу: сучасне логічне мислення свідомо використовує принцип міфологізації оточуючого світу; крім того, серед тих культурних пластів, які включаються в інтертекстуальне поле літературного процесу, одним з найактуальніших є міфологічний пласт. Міфологія, завдяки своїй універсальній природі, й досі залишається адекватною мовою «опису вічних моделей особистої й суспільної поведінки» [Мелетинский 1976: 9], законів буття. Міф часто створює ґрунт для виникнення символів; в усній і писемній традиції різних культур співіснування міфу і символу є взаємообумовлені. Як символічну систему й арсенал символів для літератури трактували міфологію і Н. Фрай, який вважав процес міфотворення тотожним розбудові автором певної символічної картини світу [див.: Frye 1973], і Дж.

Кемпбел. Останній, зокрема, писав: «Первісною функцією міфології й ритуалу завжди було постачати символи, що посували б дух людини вперед, долаючи ті інші постійні людські фантазії, що схильні відтягувати дух назад» [Кемпбел 1999: 14]. За О. Лосевим, міф «не є ні схема, ні алегорія, а перш за все символ», в якому відбувається тотожність ідеї і речі, тому що міф є безпосереднім співпадінням загальної ідеї і чуттєвого образу [Лосев 1999: 243]. Символ - складова міфу, що несе в собі пам'ять цілого.

Міфологізм – характерне явище літератури ХХ ст. і як художній прийом, і як «прийом світовідчуття» (С. Мелетинський). Міфологічні сюжети, стародавні легенди і перекази, казки і притчі в літературі ХХ ст. виконували найрізноманітніші функції, координуючи і скеровуючи художні пошуки письменників і в історико-естетичній, і в морально-етичній, і в чуттєво-емоційній площинах. Міф стає не лише структурною основою, що організовує художній твір, тією особливою формою, без якої зміст втрачає внутрішню єдність і багатство, а й метамовою літератури, універсальною поетичною мовою, за допомогою якої письменник намагається пояснити сучасність, світ. Для мистецтва модернізму міф став певним універсальним началом, основою світобудови, тим загальним законом, за яким розвивається всесвіт, людина і художній твір. Прагнучи вийти поза соціально-історичні й просторово-часові рамки задля виявлення загальнолюдського змісту, письменники-модерністи звертаються до парадигм і «архетипів» міфу, у міфології вони шукають „схему і тип, тобто модель світу і людини, нові якості художнього моделювання дійсності» [Саруханян 2002: 285]. Принциповою рисою міфологізму стає його «глибоко рефлексований характер, що обумовлює зв'язок з філософською творчістю, а також інтелектуалістичний підхід до міфу, який передбачає наукову ерудицію самих митців» [Ярошенко 2002: 42]. Інтерпретація і трансформація традиційного сюжету в авторському тексті (реміфологізація), реактуалізація семантики міфологеми дороги, творення авторської системи міфологем, структурування тексту за принципами бінарних опозицій, принцип двійництва персонажів, притчевість, інтертекстуальність та паратекстуальність (Ж. Женет) є невід'ємними елементами міфопоетики модернізму.

Концептуальне значення міфу в літературі модернізму простежується в образотворенні, а також в жанротвірній, сюжетотвірній та моделюючій функціях. Міф органічно входить у творчий процес і розглядається як один із засобів творення художньої моделі світу. Вплив поетики міфу на жанротворення виявився в конструюванні нових жанрових модифікацій: роман-міф, поема-міф, драма-міф, роман-притча. Тобто міф організовує літературний простір модернізму на семантичному і формальному рівнях, слугуючи «інструментом художньої організації матеріалу» (С. Мелетинський) та своєю моделлю світу і людини, можливістю естетичного освоєння світу, «дослідженням суперечностей духовного світу особистості» (А. Нямцу).

Моделювання міфу в літературному тексті визнаний класик англо-американської поезії ХХ ст., драматург і літературний критик Т.С. Еліот назвав «міфологічним методом». Еліот був одним з перших, хто спробував пояснити тяжіння літератури ХХ ст. до міфу і обґрунтувати на прикладі центрального роману Джеймса Джойса «Улісс новий літературний метод, що дозволив би письменникам «впорядкувати сучасність... і зробити сучасний світ доступним для мистецтва» [Eliot 1979: 224, 225]. Проте необхідність «міфологічного методу» для сучасної літератури першим, на його думку, усвідомив інший ірландець – Вільям Б. Єйтс, для якого міфопоетичний простір став методом переосмислення сучасності. Ідеї універсальних світових відповідностей склали основу символістського світосприйняття Єйтса, а його художня філософія Великої Пам'яті, зв'язку часів і духовних сутностей втілювалася в трансформації і переосмисленні світових (античних і християнських) та національних сюжетів і вічних тем, в зверненні до міфу як певної протомоделі світу. Роздумуючи над природою символізму Єйтс неодноразово звертав увагу на його тяжіння до міфологізму як «способу повернути поезії уяву» [Саруханян 2002: 285]. Саме в символізмі, орієнтованому на міфологію, він, за словами А. Саруханян, «оцінив можливість встановити зв'язок між величезною кількістю розрізнених явищ і таким чином зберегти цілісність світу, через мистецтво повернути гармонію всесвіту» [Саруханян 2002: 286].

Інтерес Єйтса до міфологічної традиції визначився, зокрема, його «прагненням знайти у спадщині старовини втрачену для сучасного світу цілісність буття, чистоту відчуттів, відсутність розладу між душею і тілом, віру в нескінченне існування» [Мокровольська 2004: 527]: універсальний характер міфу дозволяє розглядати культуру не як щось фрагментарне, а як цілісне, міф синтезує різні явища філософії, релігії, моралі, літератури, мистецтва, історії, науки, політики. Єйтс бачив у міфі глибинний, пов'язаний з коренями людського існування зміст, а ще втілення народної, колективної свідомості. Таким чином, для нього звернення до міфу - це не лише спроба віднайти єдину метафізичну основу минулого й сьогодення, а й намагання зберегти і відродити національні ірландські форми думки і творчості. Єйтс відстоював національну форму міфу й релігії, і тому в своїх поетичних, прозових і драматичних творах він звернувся здебільшого до ірландської міфо-фольклорної традиції (хоча й не

обмежився нею). Результатом захоплення Єйтсом старовинними ірландськими сказаннями і легендами була поява збірки «Чарівні народні казки ірландських селян» (1888), двотомника «Показові ірландські перекази» (1891) та написаних пізніше збірок притч «Кельтські сутінки» (1893) і «Таємнича троянда» (1897), які подекуди набувають характеру вільної міфологізації ірландського побуту та національної історії.

Крім того, для Єйтса міф існував у нерозривному зв'язку з естетикою, що виявилось в орієнтації на сюжетно-образну систему і поетику міфу та обряду. Вже його ранні поетичні твори, зібрані в книзі «Мандри Ойсіна та інші поеми і вірші» (1889), поєднують національну ірландську міфологію з ідеєю Вічної Краси. Центральною у збірці є драматична поема «Мандри Ойсіна», в основі якої легенди про перебування одного з чільних героїв фенійського циклу ірландської міфології в країні вічної юності та середньовічно-ірландські діалоги Ойсіна і св. Патріка, напівлегендарного засновника і першого єпископа ірландської християнської церкви, якого шанують як покровителя Ірландії. В «Мандрах Ойсіна» міф визначає оповідну структуру, систему персонажів і стає для Єйтса джерелом символів. Проте вже в цій драматичній поемі виявляється та особливість художнього методу поета, яка визначить всю його творчість: Єйтс не переповідає міфологічний сюжет, він трансформує міф, вплітаючи в оповідь мотиви, взяті з інших міфологічних джерел, або образи і мотиви, співзвучні власній ліриці поета того часу.

У фольклорних переказах та кельтській міфології письменник бачив основу побудови концепції національної літератури, одночасно вважаючи їх найбагатшим джерелом образів і мотивів в європейській культурі: це і повість про Дейдрре, чия краса і мудрість зводили чоловіків з розуму (драма «Дейдрре»); і повість про багатоденний бій Кухуліна із сином, над чийм тілом він проливає сльози (драма «На Бейловім березі»); і повість про смерть Кухуліна та плач Емер (драма „Смерть Кухуліна”); і повість про повернення Ойсіна із країни ельфів (драматична поема „Мандри Ойсіна”) тощо. Тобто для нього кельтська міфологія й ірландський фольклор були тим етногенетичним міфом, який, апелюючи до минулого, фактично вибудовував позаісторичну схему, представляючи ірландців незмінною цілісністю. Проте процес пошуку певних національних „коренів” і „витоків”, особливої „національної ідеї” і „національного характеру” в національній міфології набуває в творчості Єйтса характеру нової міфотворчості: митець реконструював минуле, виходячи з оточуючої соціо-політичної дійсності, лінії міфу і сучасності пересікалися в його художній творчості, представляючи вічні прояви людського буття, і тоді його міфічні персонажі ставали метафоричним відображенням людського настрою. Так, „На Бейловім березі” і „Дейдрре” – п'єси, що сконцентровані навколо конфлікту між вільним, ідеалістичним духом (втіленим в образах Дейдрре, Найсі, Кухуліна) і суворою владою (образ Конхобара), що маніпулює людьми. Використовуючи міфологічних героїв Єйтс підкреслює вічність цього протистояння. Тобто через міф Єйтс намагається висвітлити „те вічне й незмінне, що формує моральний та етичний ідеал людини, й передовсім розкрити закладене в ній благородство, висоту духу. А потім у драматичній дії показати ці якості ніби «очищеними» від усього повсякденного і неістотного, втіливши їх у міфологічному прототипі» [Мокровольська 2004: 571].

Таким чином, Єйтс мав на меті не переповісти зміст міфу, а використати сюжет стародавньої саги для окреслення певних архетипних моделей поведінки. Його міфотворчість не є замкненою структурою, адже вона не закріплюється за моделями архаїчної – кельтської чи християнської – міфології, а тягнє до певних загальноміфологічних парадигм, що визначають різні світові культури. Тобто його інтерпретація ірландського фольклору – це, з одного боку, романтичне оспівування національної самобутності, а, з другого – модерністські пошуки загальнолюдських архетипів. Ця особливість творчого методу поета демонструє схожість позицій Єйтса і письменників-модерністів, зокрема Джойса, в трактуванні поетики міфу.

У статті «Улісс», порядок і міф» (1923) Т.С. Еліот назвав центральний роман Джеймса Джойса «найважливішим виразом сучасності», книгою, „перед якою ми всі у боргу і котра нікого з нас не омине» [Eliot 1979: 222]. Еліот вважав, що міфологічний метод, відкритий Джойсом в «Уліссі», – це майбутнє літератури, тому що він дає можливість письменнику „взяти під контроль, впорядкувати, надати форми і значення неосяжній панорамі порожнечі й анархії, якою є сучасна історія» [Eliot 1979: 224]. Для Джойса міф став способом філософського й етичного осмислення та організації світу, що втратив порядок і гармонію, одним із способів впорядкування сучасного життя, можливістю вийти поза конкретно-історичні межі. Проте «міфологічний метод» не тільки допомагає впорядкувати хаос, «він збагачує створену Джойсом панораму великими смислами, що виявляють своєрідне розуміння феномену людини, і феномену часу, і феномену історії» [Зверев 2002: 34]. Крім того, міфологізм для Джойса стає ще й способом інтелектуалізації прози: міф використовується ним як структурна основа роману, як „інструмент композиційної і жанрової організації матеріалу” [Мелетинський 1977: 155], певна рамка, відповідно до якої впорядковуються і сюжет, і образна система. Міф в «Уліссі» «не є окремою

сюжетною лінією, лінія міфу підсилює лінію сучасності, подвоює її, дозволяє подивитися на людину ХХ ст. поза часом та історією» [Бандровська 1998: 80]. Тобто Джойс, як і Єйтс, не ставив за мету відтворити зміст того чи іншого міфологічного сюжету в сучасному варіанті. Міфологія для нього стає «зручною мовою для опису 'одвічних моделей' особистої й суспільної поведінки, найважливіших законів буття, завдяки своїй одвічній символічності і своїм зв'язкам з психологічними безоднями» [Мелетинський 1977: 156]. Можемо погодитися і з російською дослідницею Р. Міллер-Будницькою, яка стверджує, що Джойс «бачив у міфах замасковані й викривлені впливом моральних заборон образи нашої підсвідомості, символи затамованих потягів і пристрастей, які споконвіку живуть в людині, намагаються вирватися назовні і постійно витісняються діяльністю свідомості» [Миллер-Будницкая 1934: 170], що повністю узгоджувалося із фрейдистським трактуванням міфу.

Опора на міф допомагає Джойсу створити позачасовість зображуваного в «Уліссі» (1922), показати універсальність і незмінність законів людського існування, і тоді реальність Дубліна 16 червня 1904 р. постає «узагальненою метафорою людини в потоці часу» [Зверев 2002: 34]. В цьому прагненні письменника бачити в подіях сучасного йому життя прояви вічних законів, категорій та істин і полягає символізм його останніх романів – «Улісса» і «Поминок Фіннеганових». Взавши за зразок міфологічну модель світу, Джойс творить свій варіант моделі світу, що сконцентровує в собі історію буття всього людства. Він творить власну міфологію, психологічну міфологію ХХ ст., що окреслює вічні, незмінні основи буття, непідвладні впливу історичних змін. Тобто в Джойса «міфічна атмосфера – це не просто особливість стилю, це властивість методу письменника, його світовідчуття» [Затонский 1965: 191]. Міфологізм у творчості ірландського письменника виявився і художнім засобом, і світоглядом.

В трактуванні міфології Джойс спирається на ідеї італійського філософа початку ХVIII ст. Джамбаттиста Віко. Міфологію і героїчний епос Віко вважав поетичною історією давнини, що є спільною для всіх народів на первісному ступені розвитку. В праці «Основи нової науки про загальну природу націй» (1727) Віко писав: «Поети були першими істориками народів. Історії всіх націй починаються з міфів. Перші міфи повинні були містити в собі істини, що відображали стан суспільства, і, відповідно, бути історією давнини. В міфах і поетичних образах в усі часи людство закарбувало свою власну історію» [цит. за: Миллер-Будницкая 1937: 196]. Скарбницею ж «первісної поетичної мудрості», історичної свідомості стародавнього людства, за Віко, є поеми Гомера. Він називає Гомера першим істориком язичництва», «джерелом усіх грецьких філософій, засновником античної цивілізації»; а його творіння – «історією природного права», поетичною картою стародавнього світу. Тобто гомерівський епос як найдавніша історична хроніка грецького народу в поетичній формі стає ідеальною історією людства. Найяскравішим втіленням духу свого часу і народу Віко вважав міфічних та історичних героїв. Зі зміною історичних циклів типи цих героїв повторюються, приймаючи різні конкретні обличчя. Так в «Уліссі» Джойса перед читачем постає міфічний Одиссей, взятий в сучасній подобі.

Реальний план «Улісса» Джойса тісно пов'язаний з міфологічним. Гомерівський міф задає його художні параметри: заголовок, який вказує на його безпосередній зв'язок з поемою Гомера «Одіссея» (Улісс – Одисей у латинській традиції), зовнішню структуру (поділ роману на епізоди відбувається за аналогією поділу поеми на пісні), сюжет (герої роману мають гомерівських прототипів, епізоди роману відповідають конкретним епізодам «Одіссеї» Гомера). Таким чином, проводячи паралелі з міфом Джойс ніби творить новий асоціативний ряд, що розширює значення його твору. Так, денний шлях центрального героя Джойса співвідноситься з легендарними мандрями Одиссея: ранок Блума, проведений ним вдома, в аптеці, в лазні та в барі відповідає пригодам Одиссея в німфи Каліпсо, у лотофагів, сирен та феакійської царівни Навзікаї; сцени в ресторанах і фантасмагорія в кварталі публічних будинків – перебуванню міфічного героя у дикунів-людоджерів та в палаці чарівниці Цірцеї, що перетворює людей на тварин; години на кладовищі – спуску Одиссея в підземне царство Аїда; епізод в пологовому будинку – вбивству сонячних биків на острові Геліоса воїнами, що супроводжують легендарного героя; епізоди в редакції - перебуванню Одиссея в палаці бога вітрів Еола; нічні години в нічліжці - зустрічі з Евмеєм, якому розповідає вигадану історію своєї подорожі. Сцени у вежі, коледжі і на березі моря відповідають гомерівській „Телемакіді“, що розповідає про пригоди Телемака, який вирушає на пошуки батька, зустрічається з Нестором і слухає розповідь про битву царя Менелая з морським божеством Протеєм. Заклучні епізоди „Улісса“ співвідносяться з поверненням Одиссея на батьківщину, в Ітаку, і до дружини Пенелопи. Вплив античного епосу відображається не тільки в загальній композиції „Улісса“, в сповільненості дії, деталізації вчинків героїв та обстановки, в якій вони діють, айв мові.

Міфологізування стає панівною стихією і в останньому творі Джойса „Поминок Фіннеганових“ (1939), проте міфологічний матеріал представлений тут не античною, як в "Уліссі", а кельтською традицією (цикл Фінна, Трістан та Іольда), переплетеною з мотивами біблійної і скандинавської міфологій, сюжетами та образами з творів Данте, Шекспіра, Гете, Свіфта, Вайлда, Керрола, Ібсена, праць

Фройда та Юнга, що приводить до надзвичайної інтелектуальної перевантаженості. Таке нагромадження та ототожнення абсолютно різних міфологічних систем „акцентувало їхній метаміфологічний вічний зміст” [Мелетинский 1976: 371]. Тобто міфотворчість у „Поминках” – це „не результат інтуїтивного відчущання, а радше плід раціоналістичного експериментаторства і вченої гри”, міфологізм виявляється „не тільки у використанні міфічних схем і мотивів для інтерпретації всесвітньої історії та психологічних універсалій, айв міфологічній манері (хоча й занадто суб’єктивній) інтерпретації самих міфів і неміфічних матеріалів” [Мелетинский 1976: 320, 326].

Використовуючи різні міфологічні традиції, переплітаючи літературні мотиви і персонажі та історичні й псевдоісторичні імена та події, Джойс підкреслює нескінченність одних і тих самих ролей і ситуацій, які в різні епохи лише виступають під різними масками. В „Поминках” він намагається подолати історію і час, зруйнувати межі між минулим і теперішнім, стверджуючи лише існування „вічного зараз” (міфічної вічності), таємничої одночасності минулого, теперішнього і майбутнього. Ідея суголосна добі Джойса, коли переосмислюється категорія часу, всі частинки якого трактуються як частинки вічного „зараз”, що поглинає минуле і майбутнє. Поряд з „Уліссом”, „Поминки Фіннеганові” є одним з кращих зразків роману-міфу в світовій літературі ХХ ст. Подібні за природою міфологічні моделі художнього осмислення загальнолюдських (вічних) проблем буття простежуються в творчості багатьох письменників ХХ ст., більшою чи меншою мірою міфотворчість визначає художні прийоми не тільки Дж. Джойса та В.Б. Єйтса, а й Т.С. Еліота, Ф. Кафки, Т. Манна, Д.Г. Лоуренса, Ж. Кокто, В. Фолкнера, Ж. Ануя, Ж.-П. Сартра, А.- Камю, Дж. Апдайка, Х.-Л. Борхеса, Г.Г. Маркеса тощо. Особливістю міфопоетичного письма цих авторів є спроба реконструкції певних універсальних світоглядних позицій, що укорінені в позачасовому побутуванні міфу, трансісторичного за своєю природою. Процес реміфологізації, для якого характерне використання міфу з метою моделювання поетичного всесвіту, не завершений: використання міфу як інтегрального культурного простору продовжується в нових формах і на зламі ХХ-ХХІ століть, у добу постмодернізму.

Література: *Бандровська 1998:* Бандровська О. Т. Творчість Девида Лоджа і академічний контекст. – К.: Генеза, 1998. – 99 с.; *Затонский 1965:* Затонский Д. Искусство и миф // Иностранная литература. – 1965. – №6. – С. 188 – 200. *Затонский 2000:* Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков : Фолио, 2000. – 256 с.; *Зверев 2002:* Зверев А. М. ХХ век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы ХХ века. - М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 6 – 46. *Кемпбел 1999:* Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.; *Лосев 1999:* Лосев А. Ф. Самое само: Сочинения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. – 1024 с.; *Мелетинский 1976:* Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М. : Наука, 1976. – 407 с.; *Мелетинський 1977:* Мелетинський Є. М. Міф у романі ХХ століття // Всесвіт. – 1977. – №3. – С. 155 – 163. *Миллер-Будницкая 1934:* Миллер-Будницкая Р. Об «Улиссе» Джемса Джойса / Р. Миллер-Будницкая // Литературный критик. – 1934. – №1. – С. 162 – 179. *Миллер-Будницкая 1937:* Миллер-Будницкая Р. Философия культуры Джеймса Джойса // Интернациональная литература. – 1937. – №2. – С. 188 – 209.; *Минц 2004:* Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блок и русский символизм. – СПб.: Искусство, 2004. Кн. 3 : Поэтика русского символизма. – С. 59 – 96.; *Мокровольська 2004:* Мокровольська І. Система символів у творчості Єйтса. Міфологічна драматургія Єйтса / І. Мокровольська // Вибрані твори: поезії, поеми та драми / В. Б. Єйтс. - К. : Юніверс, 2004. – С 524-585. *Наливайко 2006:* Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с *Саруханян 2002:* Саруханян А. П. Новое мифотворчество: У. Б. Йейтс и Дж. Джойс / Художественные ориентиры зарубежной литературы ХХ века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 284 – 304. *Ярошенко 2002:* Ярошенко Л. В. Неомифологизм в литературе ХХ века. – Гродно : ГрГУ, 2002. – 103 с.; *Eliot 1979:* Eliot T. S. "Ulysses", Order and Myth / T. S. Eliot // The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism. - М. : Progress Publishers, 1979. - P. 221-225. *Frye 1973:* Frye N. Anatomy of Criticism. Four Essays / Northrop Frye. -Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1973. - 384 p.

Ирина Сенчук. Реактуализация мифа в ирландской литературе ХХ века: У.Б. Йейтс и Док. Джойс

В статье исследованы теоретические аспекты функционирования мифологических моделей в литературе ХХ века: миф рассмотрен как инструмент художественной организации материала и как универсальный поэтический язык, с помощью которого писатели пытаются объяснить современность. Механизм мифотворчества изучен на примере произведений ирландских писателей – У.Б. Йейтса и Дж. Джойса. Интерпретируя миф как синкретическое явление, ирландские художники используют его как повествовательную структуру и способ интеллектуализации.

Ключевые слова: миф, мифологизм, мифотворчество, модернизм.

УДК: [821.161.2+821.161.1] – 2.091

ББК 83.3 (4УКР)

Богдан Лепкий і Федір Сологуб: типологічні паралелі

У статті проведено типологічні паралелі між художньою спадщиною поетів-символістів Богдана Лепкого і Федора Сологуба. Доведено, що в українського і російського митців є ряд спільних рис, що знайшли своє відображення як на рівні тематики, так і в царині художніх пошуків.

Ключові слова: *символізм, експресіонізм, імпресіонізм, тема смерті, тема самотності, антропоморфізм, світобачення, живопис словом, художній аскетизм.*

Sypko Ludmyla Mykhailivna. *Bohdan Lepky and Fedir Sologub: typological parallels.*

This article presents the typological parallels between artistic legacy of poets who used symbols - Bohdan Lepky and Fedir Sologub. It is proved that the Ukrainian and Russian poets have common features, which find its representation at the subject level and in the field of artistic research.

Keywords: *symbolism, expressionism, impressionism, the theme of death, the theme of loneliness, anthropomorphism, outlook, painting by word, artistic asceticism.*

Богдана Лепкого (1872 – 1941) і Федора Сологуба (1863 – 1927) об'єднала епоха – кінець XIX – початок XX століття. Незважаючи на те, що російський поет народився на дев'ять років раніше, творчий шлях обох митців розпочався майже одночасно – в середині 1890-х.

Лепкий почав літературну діяльність рано: своє перше оповідання він надрукував ще в час навчання у Львівському університеті (1895). Затримка в літературному шляху Сологуба була обумовлена повною культурною ізоляцією: після закінчення Санкт-Петербурзького Вчительського інституту письменник упродовж десяти років працював у глухій російській провінції (Новгородська губернія). Суспільної і літературної самотності Сологуб зміг позбутися лише після омріяного переїзду до Петербурга (1892), де він нарешті зміг реалізувати свій письменницький талант. А тому прийнято вважати, що перші серйозні публікації поета належать до 1896 року.

Свої естетичні уподобання Б. Лепкий поєднав із створеним у Львові літературним угрупованням «Молода Муза». Поети, які до нього входили, «відстоювали гасло «мистецтво для мистецтва» як його самодостатню функцію. Захищаючи нетенденційне мистецтво, ідею краси як питомої ознаки української душі, свої погляди «молодомузівці» спрямували до модернізму західноєвропейських митців, до їх пошуків, своєрідно трансформуючи їх знахідки на національному ґрунті української літератури» [Ткачук 2005: 22 – 23]. У стильових характеристиках поезії Лепкого оригінально переплелися ознаки імпресіонізму (плернерний живопис, символіка, метафоризація, алітерації тощо) з рисами експресіонізму (загострене суб'єктивне світобачення, «нервова» емоційність, гіпертрофоване відчуття болю, яке породжує не відображення, а «переживання» змалюваної картини).

Ф. Сологуб пов'язав свою творчу діяльність із московським крилом російського символізму – мистецькою школою, що декларувала у своїх маніфестах крайній індивідуалізм. І хоча поет на певний час стає представником і пропагандистом цього напрямку в поезії, все-таки він відчутно виривається за канонічні межі течії, що скоувала його уявлення про художню творчість, і пропонує читачам своє, нестандартне бачення навколишнього світу. А воно полягало, перш за все, в абсолютизації особистих страждань, які Сологуб зводив до страждань всього людства. На цьому ґрунті поет широко розвинув тему смерті, за що був названий сучасником Акимом Волинським «підвальним Шопенгауером».

Проведення типологічної паралелі між поетичною спадщиною Богдана Лепкого і Федора Сологуба – цікава наукова проблема, якої досі не торкалося літературознавство. Тематична і стильова спорідненість їх творчості настільки очевидна, що може стати предметом ґрунтовного наукового дослідження. Наша стаття окреслює лише кілька векторів поставленого питання.

Ще в роки своєї літературної діяльності і Б. Лепкий, і Ф. Сологуб зажили слави «похмурих» поетів-символістів. У той же час ознаки цієї мистецької течії у творчості українського і російського поета мали дещо різний вияв. Помітно, що Б. Лепкий у своєму символізмі, швидше, тяжів до французької школи Ш. Бодлера, П. Верлена і С. Малларме, яка головним принципом художньої творчості вважала відтворення дійсності як потоку відчуттів, без розумової переробки сприйнятого. Крім того, у поезії Лепкого виразно простежується фольклорний струмінь, який автор органічно поєднує з індивідуалістичним світосприйняттям людини початку XX століття.

«Богдана Лепкого не віднесеш ні до поетів гострого соціального бачення, ні до митців концептуального філософського мислення, – слушно зауважує М. Ільницький, – натура його радше споглядально-рефлексивна, звернена всередину ліричного героя. Ліричне «я» тут превалює над