

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Факультет української філології та журналістики
Кафедра історії української літератури та компаративістики

Дипломна робота
магістра

з теми:

**МІФОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС В УКРАЇНСЬКОМУ ТА
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МОДЕРНОМУ ПИСЬМЕНСТВІ**

Виконала:
студентка 2 курсу, групи Ukr1-M20
спеціальності 014 Середня освіта
(Українська мова і література)
Бановська Дар'я Костянтинівна

Керівник:
Починок Л.І., кандидат філологічних
наук, доцент кафедри історії української
літератури та компаративістики

Рецензент:
Волковинський О.С., доктор
філологічних наук, професор

Кам'янець-Подільський – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ РАКУРС МОДЕРНОГО ПИСЬМЕНСТВА.....	10
1.1. Основні проблеми літературно-критичної думки про поетику модерністської літератури.....	10
1.2. Міфологічний аспект модерної естетики в літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст.....	24
Висновки до розділу 1.....	38
РОЗДІЛ 2. МІФОПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙ- СЬКОГО МОДЕРНОГО ПИСЬМЕНСТВА.....	40
2.1. Особливості інтерпретації античного міфопростору у творчості письменників помежів'я ХІХ – ХХ століть.....	40
2.2. Осмислення національних пантеїстичних міфокодів у неороман- тичній літературі.....	59
2.3. Біблійна міфологія в осмисленні українських та зарубіжних письменників доби модернізму.....	73
Висновки до розділу 2.....	83
РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА МОДЕРНІЗМУ В КОНТЕКСТІ ФІЛОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ У ЗВО.....	84
3.1. Методичні аспекти компаративного вивчення української та західноєвропейської модерної літератури.....	84
3.2. Вибірковий навчальний курс як спосіб поглибленого осмислення міфологічних кодів модерного письма.....	94
Висновки до розділу 3.....	106
ВИСНОВКИ.....	108
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	113
ДОДАТКИ.....	127
Додаток А. Витяг із відповідей у системі «Google форма».....	127

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Зі змінами в суспільному житті, зростанням національної самосвідомості людей та необхідністю переосмислення культурної спадщини минулого, в українському літературознавстві склався якісно новий підхід до явищ літератури. Проблема взаємодії загальнокультурних і національних традицій, підкреслення важливості контактено-генетичних зв'язків української літератури зі світовим літературним процесом, показ типологічних подібностей й відмінностей цього процесу, зумовлених національною своєрідністю літератури стають найбільш актуальними напрямками сучасних досліджень. У цьому аспекті на особливу увагу заслуговує літературна епоха кінця ХІХ – початку ХХ ст., яка характеризується органічною реміфологізацією й інтенсивним зверненням до архетипних структур – основ підсвідомості.

Історія питання. До проблематики реалізації міфу в модерній літературі неодноразово звертались як зарубіжні (Нортроп Фрай [125], Вірджинія Вульф [128], Вівіан Ліска [123], Елезар Мелетинський [68–69] та ін.), так і вітчизняні (Ярослав Поліщук [82–83], Соломія Павличко [79], Лукаш Скупейко [91–94], Руслан Марків [66], Ірина Фрис [101], Леся Демська-Будзуляк [29], Ірина Сенчук [89], Дмитро Донцов [33], Оксана Забужко [36–37], Надія Колошук [48–50] та ін.) дослідники. Незважаючи на активну розробку, сутність міфу, його функції та способи інтерпретації в художніх текстах досі цілковито не осмислені. Через міжгалузевість проблематики (література, культурознавство, релігієзнавство, психологія, філософія, етнопсихолінгвістика тощо), обсяг матеріалів, різнорівневість метатекстів й інтертекстів, глибинну психологічність, можливість неоднозначного тлумачення, звернення до підсвідомого сприймання та інші фактори дають можливість періодичного повернення до студіювання значення міфу в літературі доби Модернізму в спектрі нових наукових надбань, змін у

світовідчутті людства та за із застосуванням нових аспектів, що і зумовлює *актуальність* обраної теми дослідження.

Більшість перелічених нами науковців розглядають проблему міфу в модерній літературі на прикладі творчості одного письменника або проводять паралелі між контактними авторами. До висвітлення українського міфологізму в контексті європейської літератури звертаються рідше, а якщо вже беруться за подібне дослідження, то звужують тему до порівняння конкретних творів. Найбільш ґрунтовно, на нашу думку, цю проблему осмислює Ярослав Поліщук у монографії «Міфологічний горизонт українського модернізму» [82], проте дослідник, хоч і окреслює загальноєвропейський контекст літературного явища, більш детально зосереджується, як і Лукаш Скупейко [93–94], лише на творчості Лесі Українки. Ми ж обрали шлях цілісного зображення міфологізму як явища в західноєвропейській та українській літературах, відповідно до якого вперше на українському науковому ґрунті послідовно зіставляємо твори, засновані на однакових пластах архетипних структур, що й визначає *елементи наукової новизни* нашого дослідження. Також посередництвом своєї студії ми вводимо в український науковий обіг деякі неперекладені поезії Рейнер Марії Рільке та Редьярда Кіплінга, через вплітання їх у канву тенденцій до міфологізації в літературному процесі кінця XIX – початку XX століть.

Тож, **об'єктом** дослідження постає міфологічна традиція в західноєвропейській та українській літературах.

Предметом є втілення міфологічних сполук у епічних, ліричних та драматичних творах кінця XIX – початку XX століття, а саме античних мотивів у Джеймса Джойса («Улісс»), Кнута Гамсуна («Пан»), Ольги Кобилянської («Ніоба»), Бернарда Шоу («Пігмаліон»), Лесі Українки («Кассандра», «Оргія», «Іфігенія в Тавриді», «Орфееве чудо»), поезіях Олександра Олеся, Рейнер Марії Рільке та Юрія Клена; унікально-національних міфів у творах Гергарта Гауптмана («Затоплений дзвін»), Лесі Українки («Лісова пісня», «Віла-посестра»), Олександра Олеся («Ніч на

полонині», «Над Дніпром»), Ольги Кобилянської («В неділю рано зілля копала...») та Михайла Коцюбинського («Тіні забутих предків»); біблійних мотивів у ліриці Олександра Олеся, Рейнер Марії Рільке, Богдана-Ігора Антонича, ліро-епосі Редьярда Кіплінга («Каїн і Авель») і Володимира Сосюри («Каїн»), драматургії Лесі Українки («На полі крові», «Одержима») і Бернарда Шоу («Назад до Мафусаїлу», «Авель та Каїн»), прозі Ольги Кобилянської («Земля»).

Метою нашого дослідження є виявлення генетичних коренів окремих сюжетів, образів та мотивів посередництвом компаративного аналізу зразків рецепції літературою доби Модернізму архетипних для європейських народів міфологічних систем, обґрунтування типологічних збігів у способах міфологізації в зразках західноєвропейської та української модерних літератур.

Задля досягнення мети нами були поставлені конкретні **завдання**:

- проаналізувати наукові погляди на поетику модернізму;
- окреслити понятійний апарат міфологізму;
- дослідити модерні теорії міфу;
- визначити архетипні сполуки, притаманні європейському світогляду;
- осмислити значення міфу в літературних творах кінця XIX – початку XX століть;
- зіставити та класифікувати способи реалізації міфологічних структур західноєвропейськими та українськими письменниками-модерністами;
- обґрунтувати роль і місце у творчості модерністів рецептивних форм алюзії, ремінісценції та стилізації;
- визначити найважливіші аспекти явища неоміфологізму в епосі, ліриці та драмі визначеної доби;
- спроектувати можливості застосування досліджуваної тематики під час засвоєння здобувачами вищої освіти навчальних дисциплін літературознавчого циклу.

Методи дослідження. Мета та завдання роботи були зреалізовані за допомогою низки методів дослідження. Під час опрацювання теоретичних положень було використано методи аналізу, синтезу, узагальнення та пояснення. Формально-змістову реконструкцію особливостей реалізації міфологічних образів і мотивів здійснено методами історико-порівняльним та літературної компаративістики. Герменевтичний метод задіяно під час тлумачення міфологічних одиниць. Класифікування способів міфологізації було здійснено ідентифікаційним, формальним, порівняльно-типологічним, структурно-типологічним, семантичним і генетичним методами. Для визначення змістового наповнення та функцій міфів у літературі використано психоаналітичний метод. Методичний розділ оснований на прогностичному методі, а доцільність уведення в освітню програму для студентів-філологів навчальної дисципліни, пов'язаної із темою дослідження, було обґрунтовано за допомогою методу опитування. Наскрізним у роботі є принцип структуралізму.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали та результати дослідження можуть бути використані під час читання у ЗВО нормативних і вибіркових навчальних дисциплін історико-літературного і теоретичного характеру, пов'язаних з історією українського та західноєвропейського письменства, спецкурсів та спецсеминарів з української та зарубіжної літератури у ЗЗСО. Робота може стати підґрунтям для подальших наукових досліджень, зокрема, для виконання дипломних та курсових робіт з проблем історії української літератури доби Модернізму, студювання явища міфологізації, а також для різноаспектних компаративних досліджень.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження пройшли апробацію методом опитування студентів під час проходження виробничої педагогічної асистентської практики на факультеті української філології та журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка з 27 вересня по 15 жовтня 2021 року, що засвідчено Витягом із

відповідей у системі «Google форма», поданим у Додатку А до дипломної роботи.

Матеріали і результати дослідження оприлюднено у формі наукових доповідей, виголошених на науково-практичних конференціях різних рівнів, а саме:

– Реконструкція «пантеону» язичницьких богів у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» / II Міжнародна науково-практична конференція студентів і молодих науковців «Україністика: нові імена в науці», проведена на базі Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» й Інституту неоліології Університету Марії Кюрі-Склодовської в м. Люблін (22–23 квітня 2020 року);

– Поєднання християнських і язичницьких вірувань у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» / Звітна наукова конференція студентів і магістрантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка за підсумками НДР у 2018–2019 н. р. (м. Кам'янець-Подільський);

– Міфологічний простір повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» / Звітна наукова конференція студентів і магістрантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка за підсумками НДР у 2018–2019 н. р. (м. Кам'янець-Подільський);

– Біблійна міфологія в осмисленні українських та зарубіжних письменників доби модернізму / Звітна наукова конференція студентів і магістрантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка за підсумками НДР у 2020–2021 н. р. (м. Кам'янець-Подільський).

– Міфологічний дискурс українського та західноєвропейського модерного письменства / Звітна наукова конференція студентів і магістрантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка за підсумками НДР у 2020–2021 н. р. (м. Кам'янець-Подільський).

– Інтерпретація античного міфопростору в драматургії Бернарда Шоу та Лесі Українки / VI Всеукраїнська науково-практична Інтернет-конференція студентів, аспірантів, молодих учених «Актуальні проблеми слов'янської філології», проведена на базі Запорізького національного університету (25–26 листопада 2021 року, м. Запоріжжя).

Публікації. За матеріалами та результатами дослідження опубліковано ряд статей у наукових збірниках:

– Реконструкція «пантеону» язичницьких богів у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». *Україністика: нові імена в науці: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції студентів і молодих науковців (Бахмут, 22–23 квітня 2020 року) / Горлівський інститут іноземних мов. Бахмут: ГПМ, 2020. С. 6–8;*

– Поєднання християнських і язичницьких вірувань у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». *Збірник наукових праць студентів та магістрантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2019. Вип. 13. С. 115–116;*

– Інтерпретація античного міфопростору в драматургії Бернарда Шоу та Лесі Українки. *Актуальні проблеми слов'янської філології: матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2021. С. 62–65.*

Подано до друку статті:

– Біблійна міфологія в осмисленні українських та зарубіжних письменників доби модернізму. *Збірник наукових праць студентів та магістрантів Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2021. Вип. 15.*

– Міфологічний дискурс українського та західноєвропейського модерного письменства. *Збірник наукових праць студентів та магістрантів*

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.
Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2021. Вип. 15.

Структура дипломної роботи. Дипломний проєкт складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (128 позицій) і додатки. Загальний обсяг роботи – 127 сторінок, із них – 112 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ РАКУРС МОДЕРНОГО ПИСЬМЕНСТВА

1.1. Основні проблеми літературно-критичної думки про поетику модерністської літератури

*Символ мистецтва знову
вбачається в магічній флейті Пана,
яка примушує молодих козенят
басувати на узліссі.*

Хосе Ортега-і-Гассет [78, с. 66].

Поетика модернізму досі є дискусійним поняттям. У структурі цього явища мистецької думки є багато протиріч, що породжує проблемність літературної критики. Оскільки поетика модернізму основоположне поняття для нашого дослідження, нам необхідно зрозуміти особливості поетики й розібратися в семантиці визначення. Для цього варто окреслити спектр основних суперечностей і спробувати їх розв'язати або ж уточнити погляди яких ми будемо дотримуватися в роботі. Такі завдання ми ставимо перед собою в цьому розділі.

Особливості *поетики модернізму* мають довгу історію дослідження. На сьогодні є ґрунтовні праці Тамари Гундорової («Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму» [25]), Соломії Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі» [79]), Володимира Моренця («Національні шляхи поетичного модерну I половини ХХ ст.: Україна і Польща» [72]) та інші студії.

Свої початки літературно-критична думка про *модернізм* бере від зародження явища, адже дискусії довкола нової філософії, поетики та естетики велися самими її творцями й ідеологами. Цю особливість

модернізму Соломія Павличко характеризує як «небачену раніше самосвідомість літератури» й вказує, що нова епоха «породила колосальну кількість критичних самопояснень письменників, журналів, які стояли на окреслених артистичних платформах, мистецьких груп, нових напрямів, естетичних теорій» [79, с. 17]. Тому ми вважаємо доречним говорити про літературно-критичну думку паралельно з описом історії розвитку модернізму.

Нова епоха у світовому мистецтві яку пізніше назвуть «*Модернізм*» виникла на зламі XIX і XX століть, коли після значних відкриттів у природничих науках загострилась криза філософських поглядів. З 1880-х років актуалізується ідея відкидання попередніх знань та створення нової парадигми суспільних норм.

Значний вплив на літературу *модернізму* мали теорії Зигмунда Фрейда (1856–1939) та Ернста Маха (1838–1916). Ернст Мах висунув тезу про структурність людського розуму й формування суб'єктивного досвіду на основі взаємодії частин мозку. Погляди Фрейда на суб'єктивну реальність базувалися на грі основних потягів та інстинктів (підсвідомого), за посередництвом чого і сприймається зовнішній світ. Тобто обидва філософи заперечували об'єктивність світу, через його постійну унікально-особистісну інтерпретацію кожним окремим індивідом. Фрейдіві погляди на суб'єктивні стани (несвідомий розум, сповнений первинних імпульсів і самовстановлених обмежень) були продовжені його учнем Карлом Юнгом (1875–1961) та поєднані з ідеєю колективного несвідомого, з яким людський розум або бореться, або сприймає. Згідно з поглядами Чарльза Дарвіна Юнг висунув теорію, що порушення соціальних норм людиною не є наслідком поганого виховання, а корінням йде до тваринної людської природи.

Наступним важливим попередником та філософотворцем модернізму був Фрідріх Ніцше (1844–1900). Значний вплив на мистецькі погляди мала його ідея першості психологічного, зокрема, волі до влади, перед фактами або матеріальним. Ніцше проголосив «Бог помер», що можна потрактувати

як падіння застарілої системи цінностей. Згідно цієї ідеї у світі лишилася людина яка тепер сама має зрозуміти себе й побудувати нові концепції існування, орієнтири й відповіді на вічні питання життя. Інший видатний філософ Андрі Бергсон (1859–1941) підкреслив різницю між фактичними або науковими годинами та прямим, суб'єктивним, людським досвідом часу. Згодом його теорії були реалізовані у романістиці ХХ століття, особливо у методах «потoku свідомості» (Дроті Річардсон «Загострені дахи», Джеймс Джойс «Улісс» та інші), «тропізмів», використання оповіді від третьої особи, опис речового світу замість соціального та історичного буття, проникнення за межі сновидінь, прийоми монтажу тощо. Також цікаву реалізацію у творчості мала ідея «життєвої сили» Берсона, згідно з якою творча еволюція всього починається з певного імпульсу.

Український модернізм як і будь-який національний, окрім загальноєвропейських теорій, будувався на філософських поглядах земляків. Значний вплив на літературу в межах Російської імперії мали праці Потебні, особливо про психологію слова, які за ідейним спрямуванням були близькі до положень символізму.

Першою людиною ХІХ ст., яка прагнула творити заради творчості, був Малларме. Він уникав природовідповідності й створював невеликі ліричні твори, співвідношення яким неможливо знайти серед відомої флори й фауни. У німецькій літературі, як вважала Леся Українка, вперше виразно виявилися нові естетичні тенденції у творчості Гергарта Гауптмана (драми «Ганнуся», «Затоплений дзвін») [25, с. 15]. Від початку модерністи віддзеркалювали утопічний дух, стимульований інноваціями в антропології, психології, філософії, політичній теорії, фізиці та психоаналізі. Поетичний стиль імажистського руху, заснованого Езрою Паундом, характеризувався точністю образів, стислістю та прихильністю до вільного вірша. Однак цей ідеалізм закінчився початком Першої світової війни, а письменники почали творити більш цинічні твори, які відображали світове почуття розчарування. Більшість письменників поділяли недовіру до інститутів влади й відкидали

поняття абсолютної істини. З розвитком нової естетики митці все більше заглиблювалися в себе, осмислювали та досліджували темні сторони людської природи. Можна стверджувати, що західноєвропейський модернізм був певною мірою продовженням натуралізму («посилений фізіологізм, увага до неврозів, психічних аномалій, хворобливих процесів підствідомого» [108, с. 10]) й романтизму із їх внутрішньою реорганізацією.

На сьогодні точно не визначено рамки виникнення модерністичного руху. «Тривалий час вважалося, що зародився він у Франції в 70-х роках XIX століття, а найпершими проявами модернізму були імпресіонізм і символізм. Останнім часом поширюється точка зору, відповідно до якої генезис модернізму пов'язується з XX століттям, точніше, з першим його десятиріччям» [16, с. 393]. Натомість романістка Вірджинія Вульф заявила, що людська природа зазнала корінних змін приблизно в грудні 1910 року [128, с. 320]. Але з цим твердженням важко погодитися, адже ще у кінці XIX ст. з'являлися яскраво модерні твори, наприклад, п'єса німецького письменника Гергарта Гауптмана «Затоплений дзвін» або поетичний цикл українського «титана» Івана Франка «Зів'яле листя» (1896 р.). Модернізм виріс із символізму й на кінець XIX ст. існувало вже безліч угруповань, які проголошували маніфести «нового мистецтва». Наприклад, Жан Мореас у «Маніфесті символізму» спонукав митців не відображати життя, а взивати до почуттів, торкатися великих ідей через продукування певних явищ. Поет-символіст вважав, що поезія є «засобом синтетичного пізнання світу» [29, с. 27], а завдання митців вбачав у знаходженні відповідності філософських теорій і життя.

Загалом проблема хронології модернізму досі залишається актуальною. Вівіан Ліска межі досліджуваного явища визначає відрізком часу з останнього десятиріччя XIX ст. і до кінця Другої світової війни або середини 50-х рр. [123, с. 12]. У оксфордському словнику виділено два періоди в розвитку модернізму: ранній 10–20 рр. XX ст. і пізній після 30–39 рр. Цікавою є примітка авторів про те, що у Франції означений літературний рух

почався в останій чверті XIX ст., а у Великобританії та Німеччині з 1890 р. [116, с. 682]. Річард Шеппард відзначає, що точний час визначити складно, але зазвичай його ідентифікують 1885–1935, інколи 1870 і до 1850-х рр.

На українського критичному ґрунті також немає однозначності. Літературознавча енциклопедія Юрія Коваліва вказує що ознаки *модернізму* «виникли наприкінці XIX ст. як заперечення ілюзійно-натуралістичної практики в художній дійсності, як спростування заангажованості митця, і проіснували до другої половини XX ст.» [64, с. 64–65]. Володимир Мельник виокремлює дві хвилі *модернізму* «перша [...] (90-ті рр. XIX ст. – 10-ті рр. XX ст.) з усім розмаїттям стильових та жанрових тенденцій еволюціонувала у другу – 20-ті рр. XX ст., коли прийшло нове творче покоління, що далі розвивало модерністські засади творчості, водночас вносячи туди свою специфічну тональність. Друга хвиля *модернізму* тривала майже в аналогічних хронологічних рамках (півтора – два десятиліття), але виявилася помітно масштабнішою і ціліснішою» [97, с. 8]. Соломія Павличко пише, що «*модернізмом*, як правило, називають літературу періоду між двома світовими війнами. Однак не всю тотально, а лише ту, що вписується в певну філософсько-культурну схему» [79, с. 16–17]. Літературознавиця також відзначає «спроби» або «хвилі», але більше диференціює, розширює хронологічний межі *модернізму*: перша хвиля (1898–1902), альманах Миколи Вороного в 1903 р., «Молода Муза» й «Українська хата», авангард, неокласицизм; друга хвиля – неокреслений, ніким не названий модернізм інтелектуальних романістів 20-х років; третя хвиля – еміграційні експерименти 40-х.; і четверта – творчість Нью-йоркської групи кінця 50-х і 60-х років [79, с. 20]. Але це не означає, що Соломія Павличко подає періодизацію. Адже вона вказує на те, що «*модернізм* є постійним оновленням дисонансу й не може бути явищем окресленого часового відрізка. Він не передбачає тяглості в часі, суперечить їй. [...] Отже, в силу своєї природи («об’єктивне вираження актуальності духу часу») модернізм ніколи не може реалізуватися й вивершитися до кінця» [79, с. 18]. Цю думку

підтримує й Володимир Моренець який закликає поглянути на «тяглість процесу модернізму як множину самознавчих епізодів художньо-естетичної активності людини. В конкретно-особистісному плані кожний із таких епізодів є завершеним, в онтологічно-родовому, себто націокультурному, – незавершеним, таким, історичне буття якого триває...» [72, с. 20]. На підтвердження перелічених вище теорій можна навести факт ідентифікації філософій попередніх епох, наприклад, Просвітництва, як «модерних» або «нових». Також можна простежити етимологію терміну з кінця V ст., коли «модерними» означували християнські погляди на протигагу застарілим поганського-римським. Концепцію «нової доби» розробив Георг Гегель. Під чим поняттям німецький філософ мав на увазі «індивідуалізм звичаїв, правно на критику та свободу совісті незалежну від традиції автономію поведінки, ідеалістичне світосприймання» [65, с. 64].

Сьогодні термін *модернізм* є полісемічним. Навіть з літературознавчого погляду немає одностайності в його трактуванні. Особливо на українського ґрунті, адже довгий час все модерне сприймалося з негативізмом. На підтвердження цієї тези наведемо визначення «*модернізму*» з 11-томного словника української мови: «занепадницька течія у буржуазному мистецтві й літературі. Значна частина аргентінських композиторів підпала під згубний вплив європейського атонального модернізму» [95]. Показовою у цьому плані є й дискусія, яка у 80-х роках відбулася на сторінках журналу «Новый мир». Володимир Моренець про це пише так: «А. Л. Казін у статті «Мистецтво та істина» класичну традицію співвідносить із «надособистісними цінностями», а «модернізм» (у моїй систематизації – авангард) – з «абсолютизацією суб'єкта як альфи й омеги, початку й кінця світобудови». Відтак перед першою критик (явно заклопотаний збереженням «векової духовної традиції, до сих пор поддерживающей русскую культуру») схиляється в пошані, тоді як модернізмові (поряд з останнім терміном «гамуз» вживає також «постмодернізм» та «авангард») відважує могутній критичний ляпас цілком упізнаваного класового походження: «Хоч

би як там було, самоствердження в усіх сферах, від художньо-філософської і політичної до еротичної та кулінарної, становить собою сьогодні центральну опору буржуазного світопорядку, яка визначає так чи так ідейний горизонт модерністського й постмодерністського мистецтва» [97, с. 16]. Радянська ідеологія, а з нею й літературна критика трактувала *модерність* як згубну тенденцію, яка, окрім пропаганди вільнодумства, заперечувала канони «єдиноправильного» соцреалізму. Тому до розвалу Радянського союзу адекватної оцінки український модерністичний рух не мав.

Спроби аналізу спостерігалися в дискусіях митців-емігрантів, наприклад, видання МУРу під промовистою назвою «Чого ми хочемо». Автори цієї праці наголошували на першості інтересів нації та інтегруванні української літератури в світову. Ці погляди впливалися в ідеї модернізованого народництва й не зовсім відповідали загальноєвропейським мистецьким ідеям, але такий розвиток характерний для політичної ситуації в якій опинилися українські пасіонарії. Натомість Нью-йоркська група утворена у 50-х рр. ХХ ст. проголошувала діаметрально протилежні естетичні ідеї: «радикальне неприйняття народництва з його мовою і пафосом, а відтак патріотичні, національні мотиви, кліше, навіть форми видавалися неприпустимими. Догмою стала думка про те, що все, на чому відбилася хоча б тінь патріотизму чи навіть політики, вже з цієї причини не може бути якісним із мистецького погляду» [42, с. 396]. Надалі українська еміграційна критика намагалася порушити дискусії довкола *модернізму*, у таких виданнях як «Вечори сучасного мистецтва», «Сучасність» та інші, але внутрішні суперечки не дали науковцям розвинути думки та сформувані чіткі концепції.

Повернімося до поняття *модернізму*. Означення літературного модернізму вперше з'явилося в працях Шарля Бодлера, і він же започаткував дві нові тенденції у мистецтві: естетику декадансу й естетизацію потворного. Сучасна літературознавча енциклопедія його трактує як «панівний напрям,

складний комплекс літературно-мистецьких тенденцій» [65, с. 64–65]. Крім того у згаданій енциклопедії чітко розмежовується поняття *модерн*, *модернізм*, *авангардизм*. *Модерн* визначають як «сучасність» [65, с. 64]. І уточнюють поняття так «за Ш. Бодлером, вона трактується як умонастрій, протиставний академізму, що усталює класичну традицію». *Авангардизм* пояснюють як «потужний антитрадиційний напрям літератури й мистецтва ХХ ст., пов'язаний із руйнуванням звичних художніх форм та канонів.[...] В історичному аспекті ХХ ст. А[вангардизм] слід розглядати як одне з яскравих відгалужень антитетичного йому модернізму, яке перейняло деякі його формальні ознаки при безапеляційному запереченні їх» [64, с. 14]. Здається ці визначення досить чіткі й не потребують окремої уваги, але Oxford Companion to English Literature ототожнює ці поняття й навіть не виносить поняття *авангарду* в окрему статтю. У монографії «Modernism» *авангард* використовують як синонім до *модернізму*, а також у значенні передового досвіду. В українській критиці науковці більше схильні відокремлювати поняття *авангарду* від *модернізму*. До прикладу, Соломія Павличко наближає та подекуди ототожнює поняття *авангарду* з футуризмом та творчістю Михайла Семенка. Основними характеристиками *авангардизму* літературознавиця вважає «псевдосучасність, антиінтелектуалізм, антифілософізм, антиіндивідуалізм, антиелітаризм, антипсихологізм, нарешті апологія насильства, характерні для українського авангарду часів журналу «Мистецтво», до кінця 20-х років увиразняться й досить ясно окреслять його як принципово антимодерністичне явище» [79, с. 190]. Тобто як визначальні риси Соломія Павличко різко протиставляє ознакам *модернізму* й виводить ці терміни в антонімічні стосунки. Олександр Галич у «Теорії літератури» наслідує зразки британської критики й не виділяє *авангард* в течію чи напрям, трактуючи його як будь-що новітнє. Огляду співвідношення цих понять Дарина Скрипник-Миська присвятила ґрунтовну статтю у якій означила, що *авангард* виник на базі *модернізму* але значно вирізнявся з нього, здебільшого в визначенні ролі мистецтва для суспільства

[90, с. 6]. Ми ж схильні трактувати *авангардизм* як крайній вираз *модернізму* реалізований у течіях абстракціонізму, футуризму, кубізму, дадаїзму, конструктивізму, сюрреалізму, тощо, які прагнули до всеосяжного, кардинального перегляду та оновлення формальних і змістових структур мистецтва.

Щодо самого *модернізму*, то цей термін «в силу багатьох причин [...] неможливо поставити в рамки певної школи або навіть естетики» [79, с. 17]. Соломія Павличко пропонує трактувати модернізм як певну мистецьку філософію, певну модель літературного розвитку [79, с. 12]. Але тут ми вбачаємо стирання межі між поняттями *модерну* й *модернізму*. Ми не вважаємо їх тотожними, спираючись на визначення Літературознавчої енциклопедії, розрізняємо їх так: *модерн* – сучасність, метанарація притаманна епохам межового мистецтва яка характеризується запереченням попередніх здобутків або їх кардинальним переосмисленням; *модернізм* – комплекс літературно-мистецьких і філософських тенденцій, течій та напрямів які виникли наприкінці XIX ст. як заперечення ілюзійно-натуралістичної практики в художній дійсності (визначати кінцеву межу не вважаємо коректним, адже філософія та метода досі використовується митцями). Звернемо увагу на те, що варто відмежувати омонімічне поняття *епоха Модернізму* яка постала у кінці XIX ст., а з 50-х (подекуди з 60-х) рр. XX ст. переросла в *епоху Постмодернізму*. Зазначимо, що така класифікація доречна і під час розгляду таких понять як *реалізм*, *романтизм*, *класицизм* тощо. Якщо мова йде про філософські погляди, тенденції чи ідеї, то визначати хронологічні межі не варто, думки можуть виникнути (дата початку), але зникають вони, лише за умови повного забуття. Якщо ми говоримо про певний часовий період, коли ті чи ті тенденції переважали, то визначаємо це поняттям епоха. Іншими словами, в епоху *Романтизму* можна творити «класицистичні» твори, причому ідеї й погляди можуть випереджати епоху, наприклад, *постмодерністські* поезії цілком могли бути написані в

добу *Модернізму*. Надалі ми говоритимемо про *модернізм* як сукупність філософських і мистецьких поглядів.

Складність у визначенні терміна *модернізм* варто пов'язувати з різноманітністю течій та національною специфікою засвоєння згадуваних вище філософських концепцій та їх унікальною інтерпретацією відповідно до ментальних особливостей того чи того регіону. Вівіан Ліска у своїй двотомній монографії «*Modernism*» зазначає, що імпресіонізм, експресіонізм, футуризм, дадїзм, іманжизм та інші течії, можуть розглядатися як прояв національних варіантів одного і того ж явища, тобто модерністського інваріанту. На унікальність національних досвідів модернізму вказують й автори «*Oxford Companion to English Literature*» й визначають, що для англійської літератури початок модернізму асоціюється з впливом французького руху «*fin-de-siècle*»: натуралізм, символізм, декаданс і естетизм. Порівняймо з іншими літературами, наприклад, німецька почала свій модерний шлях через експресіонізм (Франц Кафка), українська ж ментальність схильна до ліризму та героїзації минулого краще сприйняла віяння неоромантизму в його різних варіантах (Микола Вороний, Леся Українка, Ольга Кобилянська) тощо. *Неоромантизм* як притаманноукраїнське явище відзначає й Наталя Шумило «романтизм був сталою світочуттєвою характеристикою українського народу, відтак потужною мистецькою хвилею, котра на поч. ХХ ст. видозмінилася в неоромантизм, то саме останній виявився спільним осердям Модерну та модернізму й визначив національну особливість явища» [108, с. 4]. Д. Царик досліджує *неоромантизм* як загальноєвропейське явище межі ХІХ–ХХ ст. й вирізняє у ньому два типи: гуманістичний та онтогоністичний [29, с. 30]. Гуманістичний передуює онтологічному й сповідує ідею єдності крси й моралі, а основною колізією вважає має проблему морального відродження людства. Онтологічний – є філософсько-глибшим й охоплює більший спектр проблем. В Україні *неоромантизм* став ґрунтом для *імпресіонізму* (М. Коцюбинський),

експресіонізму (В. Стефаник), *символізму* (М. Яцків) та *декадансу* («Зів'яле листя» І.Франка).

На національний відтінок *нового* як явища в історії світової культури вказує й те, що в різних регіонах його ідентифікували інакше: «він відомий як сецесіон в Австро-Угорщині, югенд штиль у Німеччині, арт нуво в Бельгії та Франції, модерн стайл у Великій Британії, стиль ліберті в Італії, стиль модерн в Росії. [...] На західноукраїнських землях він має назву сецесії за німецько-австрійським взірцем. На Східній та Центральній Україні згадане явище охоплювало ширше поняття – неоромантизм» [108, с. 5].

Цікавим з погляду психології течій *модернізму* є дослідження Марії Моклиці, в якому вона порівнює концепцію Юнга про типи людини з мистецькими відгалуженнями нової епохи. Особливості інтуїтивного психологічного типу особистості дослідниця співвідносить із маніфестом символістів; сенсорний тип (сприймає речі такими які вони є) порівнює із реалістами; емоційний із імпресіоністами; розумовий із ірраціоналізмом опираючись на його прагнення до створення нової реальності, що притаманне інтелектуалам [71, с. 53–56]. Тобто всі ці течії варто сприймати як суб'єктивні потрактування одного явища (ідея – одна, реалізації – різні). Сукупність цих поглядів і напрямів називають *модернізмом*, але й до сьогодні немає чітко визначеної характеристики цього інтернаціонального терміну. На загальноєвропейській тенденції наголошує Марія Моклиця й зауважує: «вивчення модернізму в національних культурах буде безплідним або схоластичним до того часу, поки не буде усвідомлено, що таке Модернізм як епоха в історії європейської культури.» [71, с. 9].

Отож, незважаючи на національні варіанти *модернізм* варто розглядати як єдиноцілісну концепцію з своїми особливими характеристиками. Перші зрушення в українській поезиці помітив Іван Франко що й описав у статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904): «*Нове*, що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі як Стефаник і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем... Для

них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення» [100, с. 107–108]. Заглибленість у психологію як провідну рису модерної творчості згодом відзначатимуть більшість літературознавців, саме ця особливість і визначатиме особливий дух нової епохи. Але на початку розвитку ідеї й філософія *модернізму* на теренах України як і в світовій практиці зіштовхнулися з цілковитим запереченням. Характер цього протистояння Марія Моклиця вбачає у відмінностях у психологічних типах людей-реалістів та символістів: «реалісти звинувачували символістів у тому, що вони відриваються від життя, а символісти зневажали реалістів за те, що ті не бачать далі свого носа – раби речей.» [71, с. 54]. Так і перші спроби українських письменників утворити нову парадигму мистецтва зазнали нищівної критики зі сторони старшого покоління традиціоналістів – визнаних митців і критиків Івана Нечуя-Левицького, Сергія Єфремова, Федором Матушевським. Ці дебати й дали перші теоретичні обґрунтування естетики модернізму.

На шпальтах газети «Діло» розгорнулася справжня літературна дискусія. Молодим письменникам закидали відчуженість від народу, ігнорування традицій і канонів, відрив від національного тощо. Таку негативацію *раннього модернізму* можна пояснити ототожненням його з *декадансом* як занепадницьким мистецтвом, тому вкрай було необхідно описати засади нового мистецтва. Цю місію на себе поклав Микола Вороний який розіслав листи до літераторів із закликом до творіння вільної, справжньої поезії, мистецтва, що йде шляхом найвидатніших творців Європи. Вороний сформував і виклав основні положення естетики українського модернізму у альманасі «З-над хмар і долин» (1903р.), наукове ж осмислення бере початок із праці Б. Рубчака «Пробний лет» (1968).

У світовому літературознавстві є безліч спроб описати всі характеристики модернізму, але через динамізм самої структури це видається неможливим. Велика кількість течій та напрямів які мають свої особливості,

часто діаметально протилежні (імпресіонізм/експресіонізм) не дає змоги цілісно окреслити поняття. Відповідно до обраного метода чи кута огляду дослідники акцентуються на різних характерних рисах модернізму. Наприклад, Ортега-і-Гасет вказує на прагнення модерністів дегуманізувати мистецтво; уникати життєподібних форм; створювати витвір мистецтва який був би нічим іншим, тільки витвором мистецтва; вважати мистецтво лише грою, і більше нічим; бути глибоко іронічними; стерегтися підробки і тим самим прагнути ретельного виконання; філософ стверджує, що на думку молодих митців, мистецтво – це щось несерйозне, таке, що не впливає на життя [78]. Іван Франко ознаками нової літератури вважав: «інтернаціоналізм», «тріумф індивідуалізму», відмова від «наївного утилітаризму», зосередженість на внутрішньому конфлікті, символізм (замість типізації), зміна форм лінійної наративності в напрямку до ліризму, ритмічності й музикальності, «естетизм», «сугестивність», художній синтетизм, внутрішній аристократизм («вища культура душі»), а також (у крайніх виявах) «суб'єктивний містицизм», «безособовий нігілізм», гіпертрофія власного «я» (аутизм), «хоробливий еротизм», «брак життєвих ідеалів», затуманення «фантастичним флером» тощо» [100, с. 7–8]. Лукаш Скупейко зазначає, що для Лесі Українки модернізм сприймався не лише як «тематично-стильова відмінність (порівняно з «реалістами» й «натуралістами») або гучні декларації про «абсолютну свободу» митця, а насамперед як нова світоглядна настанова, формування якої письменниця пов'язувала не з «метафізичним натуралізмом, або декадентизмом, або модернізмом», а саме з неоромантизмом» [92, с. 9]. А ознаками образу нового неоромантичного героя Леся Українка вважала цілісність героя та його глибока самосвідомість. Вівіан Ліска наголошує на відмові від естетики, заснованої на міметичних принципах; постійній зосередженості на формальних засобах літератури; крайньому суб'єктивізму в сприйманні зовнішнього світу та інтровертному прагненні досліджувати підсвідомість й загадкові шари людської психіки, що співвідноситься з теоретичною

концепцією Фрейда [123, с. 12]. Українська дослідниця Тамара Гундорова акцентує увагу на виникненні «уявного поля свободи, що відкривалася митцеві у процесі творчості, але також давала можливості експериментувати з формою, дефамілізувати й відчужувати модуси реальності». Літературознавиця вбачає амбівалентність епістемології в перетворенні мистецтва на «фетиш», елемент ринку, але при цьому збільшення сакральності процесу творчості та загалом буденності» [26, с. 18]. Таке роздвоєння естетики Гундорова пояснює наявністю «високого модернізму», призначеного для інтелігенції та «низького» – популярного. Тут варто зупинитися на цьому розмежуванні, ще Хосе Ортега-і-Гасет вказував на цю особливість модерністичного мистецтва: «сучасне мистецтво розмежовує публіку на два класи: тих, хто розуміє його, і тих, хто його не розуміє, тобто митців і не митців. Нове мистецтво – це мистецтво митців» [78, с. 6]. Сучасні ж дослідники інакше дивляться на цю проблему, наприклад, Вівіан Ласка заперечує таку диференціацію, адже оціночні судження про мистецтво заперечують модерністичну концепцію творчості як самоцілі, крім того визначення вартісного й мізерного завжди сповнене суб'єктивізму. Насправді, на початках нові методи й мистецькі ідеї були малозрозумілі суспільству, більшою мірою через тотальну неосвіченість народних мас, але вже у 30-х рр. все, що здавалось елітарним стало популярним в широких масах і до сьогодні ця межа існує лише номінально.

Підсумовуючи все вище сказане можемо говорити про три основні проблеми у трактуванні *модернізму*: дискусії довкола терміну, визначення хронологічних меж та опис характеристик явища. Ми спиратимемося на визначення: *модернізм* – загальна назва напрямів мистецтва та літератури які виникли в кінці XIX ст. і відображували кризу буржуазної культури і характеризували розрив із традиціями реалізму та естетикою. Щодо особливостей явища вбачаємо потребу до певної структуралізації хаотичних описів.

1.2. Міфологічний аспект модерної естетики в літературному процесі кінця XIX – початку XX ст.

*...міфи – це перш за все психічне явище, яке розкриває природу душ...
(перекл. наш. – Д. Б.).*

Карл Юнг [122, с. 6].

Потяг до ірраціональності, заперечення пріоритетів розуму в пізнанні світу й символізм спричинили посилену увагу до *міфу* як основного коду підсвідомості. Тому одним із основних естетичних принципів модернізму визначають наскрізний *міфологізм*.

У цьому підрозділі ми спробуємо розібратися у трактуваннях *міфу* та *міфологізму*, описати історію розвитку цього естетичного віяння від теорій до реалізації в літературі й визначити його значення для мистецтва кінця XIX – початку XX ст.

Почнемо з визначення термінів якими будемо оперувати. На сьогодні науковий дискурс оперує такими термінами: *міф, міфема, міфонім, міфологема, фольклорема, міфопоетика, міфопоетичний образ, міфопоетичний мотив, міфологія, міфологізм, неоміфологізм, неоміф, псевдоміф, міфокод*. Насправді парадигма подібних термінів значно ширша, до неї можна додати *міфотворчість, міфоманія, міфологізація, міфопластика, роман-міф, міфоцентризм* та інші, але ми не вважаємо доречним говорити про весь спектр поняттєвих дискусій в літературознавстві, тому обрали найбільш поширені з них.

На неточність перелічених термінів, їх періодичне сплутування, перекручування та можливість їх різноманітного потрактування вказує в своїй монографії Лукаш Скупейко, але науковець так і не уточнює їх значення. Складність та багатогранність термінологічного розмежування полягає у

довгій історії досліджень, нечітких межах та знаходження на перетині галузей науки.

Поняття *міфу* сформувалося ще у первісних людей на позначення релігійних переказів та текстів. Загалом для творчості всіх давніх народів був характерний міфоцентризм, тобто першозавданням мистецтва було естетизування релігії, її оформлення у певну структуру. Перші тлумачення *міфу* як терміну знаходимо у працях Аристотеля й Платона. Античні мислителі поставили питання співвідношення міфів із раціональним знанням – наукою. Аристотель в цьому аспекті, трактував міф як фабулу й вбачав у ньому ядро для будь-якого літературного твору, а його учитель Платон протиставляв народне значення переказів із філософським. Але тут варто зазначити, що у докласичній Давній Греції поняття *логос* і *мітос* не розрізнялися й означали оповідання. Розмежування цих понять почалося приблизно у VI ст. до н.е.. Лише в цей час античні філософи почали трактувати *мітос* як «фіктивний дискурс, що спирається на ілюзії» [42, с. 33] тобто асоціювався з чимось надреальним, натомість «логос» віднесено до категорії раціональності або наукової істини. «Теологи християнства дискредитували античну міфологію, відкидаючи античних богів і займаючи відносно міфології крайню негативну позицію, ототожнюючи міфи з марновірством і обманом. Вивченням міфів в інші періоди займалися Бекон, Лафіто, Віко, Мелетинський, Лосєв, Кассирер, Фрейденберг, Мюллер, Афанасьєв, Гегель, Шеллінг і багато інших» [99, с. 114]. У нових (сучасних) мовах європейських народів слово *міт* починає використовуватися лише на зламі XVIII та XIX століття. До цього періоду на позначення давніх міфів вживали французький термін *фABLE*, який означав будь-яку розповідь про події, часто зображені в епічних, драматичних або ліро-епічних тонах.

За найпростішою сучасною термінологією «*міф* (або *міт*) – це оповідь, розповідь, рідше казка, яка пояснює походження певних речей, явищ, всього світу через емоційно-чуттєві образи» [42, с. 30]. Таке визначення просте для сприймання й часто використовується у науковій літературі й підручниках

для школярів. Якщо його продовжити, то *міф* є основою традицій, вірувань і релігії, складовою частиною міфології певного народу, а вона є основою характеру, менталітету та світогляду певного етносу. За «The classic myths in English literature» *міфи* мають два різновиди пояснювальні та естетичні. Пояснювальні є результатом наївних здогадок про істину, помилкових і забобонних спроб задовольнити цікавість первісних народів, щоб розкрити таємниці існування, прояснити факти Всесвіту та життєвий досвід, зрозуміти походження речей і знайти їх сенс. Естетичні ж міфи походять від загального бажання розваг. Вони надають інформацію, яка може бути непрактичною, але приємною; вони викликають емоції: співчуття, сльози та сміх – до персонажів та подій, віддалених від нашого звичного досвіду, але близьких до суті речей, значних та чарівних для нас в атмосфері уяви, що надихає жити, дарує колір створінням мрії і занурює молодих і старих у дивний світ фантазій. Естетичний міф, по-перше, виводить нас із жахливого світу негайних і егоїстичних потреб, а потім розкриває бачення світу, де існують люди та речі з метою радувати нас [116, с. 3–4].

Літературознавча енциклопедія дає, на наш погляд, неточне означення терміну міф: «універсальна чуттєва дійсність, структурована за людським світосприйняттям, не ідентична довкіллю, однак кожен, хто перебуває в її межах, вважає її єдино можливою, справжньою, тому втрата м[іфу] відповідає втраті сенсу життя» [65, с. 53]. *Міфологія* у енциклопедії тлумачиться більш традиційно, з подвійним значенням, по-перше, як наука про міфи та міфічну свідомість різних народів; по-друге, як нагромаджена певним етносом сукупність міфів [65, с. 56]. Якщо розглядати *міфологію* як науку, то є два підходи до її розгляду: просвітительський та функціоналістичний. Перший протиставляє *міф* фактам і вважає його наявність недоречною в свідомості сучасної людини. Функціоналісти спираються на теорії колективного несвідомого та архетипів і вбачають у *міфі* невід’ємний елемент людського життя, що складає першооснову мислення.

Нортроп Фрай тлумачить міфологію як внутрішньо зв'язану серію міфів [31, с. 14]. Олександр Косарєв у праці «Філософія міфів» також розглядає це значення міфології й зазначає, що вона являє своєрідну, історично першу форму світогляду, грандіозну, втілена в фантастичній формі система поглядів і уявлень, яка універсально пояснює світ й регламентує поведінку людей в ньому [51, с. 17].

Близьким до поняття *міфології* є термін *міфокод* / *міфологічний етнокод* духовної культури [62, с. 152] ним ми означаємо «сукупність образів архаїчних первісних релігійних уявлень людини, які постають із загальних положень, що покладені в основу теоретичної міфології і слугують своєрідним транслятором світоглядних уявлень людини» [88, с. 152].

Варто зазначити, що так чи так, трактування міфу й міфології відрізняються від галузі науки в якій використовуються. Наприклад, етнографи вбачають в цих поняттях священну історію, яка межує з релігією, психологи трактують їх як комплекси символів і архетипів, що співіснують у підсвідомості й впливають на погляди, думки й вчинки людей. Літературознавство не може однозначно трактувати *міфи* й *міфологію*, адже в літературі, як і в житті, архетипи, світові образи й сюжети відіграють різноманітні функції: від соціально-інтегративної та нормативно-регуляторної до мнемонічної й телеологічної.

У ХХ столітті термін *міф* набрав великої популярності. Новим у трактуванні стало домінування розуміння *міфу* як універсальної формули буття, над визначенням *міфу* як переказу. Ali Saaleh Al-Haidari порівнює *міф* із наукою й застерігає від буквального прочитання древніх переказів, бо це призводить до втрати сакральності їх значення. Науковець трактує *міф* як «процес відображення метафізики у формі історії» (перекл. наш. – Д. Б.) [112, с. 3].

Часто автори сплутують поняття *архетипу* й *міфу*, вони насправді є близькими. Літературна енциклопедія трактує *архетип* так: «(грец. першообраз) – прообраз, ідея, первинний мотив, теоретично вірогідна форма.

А[рхетипом] називається модель, за якою формується певний твір, відображаючи універсальні сенси, спроектовані у символах, виражені у міфах.» [64, с. 96]. За Тамарою Денисовою *міф* «виявляється носієм і вмістилищем архетипів, серцевиною метафор і «висхідним матеріалом» символів» [31, с. 9]. Тобто *міф* – це конкретне вираження архетипу, а архетип – це будівельний елемент для міфу. *Архетип* поняття більше психологічного, підсвідомого змісту, натомість *міф* має наближення до усної народної творчості та літератури.

У літературній творчості міф трансформується у *міфологізм* – «спосіб поетичної реалізації міфу в художній літературі, його смислове переінакшений на основі інтерсеміотичних прийомів, зокрема використання міфологем у новому семантичному полі, що актуалізує їх відміню значення при збереженні архаїчної домінанти» [65, с. 54]. На «літературному міфологізмі» акцентував увагу Елезар Мелетинський, саме він увів цей термін в ужиток і визначив його як явище поетики, обумовлене особливостями сприймання життя сучасною людиною, яке спонукало його повертати свої думки в далеке минуле [68, с. 295]. Так зародився *неоміфологізм* в літературі кінця XIX – початку XX ст. «Філософською основою неоміфологізму стали інтуїтивізм, ірраціоналізм та пантеїзм, а також феноменологія» [101, с. 229]. Сучасні митці трактують *міф* як засіб для переборення «локального» історизму і переходу до макроісторичного, а навіть метаісторичного масштабу [101, с. 230]. Насправді, література ніколи не розривала зв'язків із міфологією, на певних етапах вони виявлялися з різною інтенсивністю, у різних площинах, але ніколи не зникали. Адже саме в міфології вперше порушені всі вічні проблеми: кохання, війна, гріх, мужність, тиранія, доля жорстокість, справедливість тощо, тому міфи, так чи так, завжди виступають метатекстом до будь-якого явища мистецтва.

Неоміфологічні тенденції літератури XX ст. від попередніх відрізняються не частотою звернення до міфологічних сюжетів, мотивів чи тем, а вільним, виразно ігровим використанням міфу, посиленню ролі

елементів міфологічної свідомості в структурі оповіді, використаних прийомах та у втіленні світоглядних переконань автора. Але незважаючи на новітні тенденції в опрацюванні міфів, творці модерністської літератури мали спільні прагнення з митцями Стародавньої Греції, серед них вирізняються зображення боротьби людини задля її духовного очищення (катарсису) та намагання пізнати закони свідомості, буття, вічності. Ці прагнення реалізуються опертям літераторів на глибинні форми міфологічної свідомості, чи певніше підсвідомості. Під *міфологічною свідомістю* ми розуміємо форму суспільної свідомості яка орієнтується на міф як джерело істини й на його основі будує світогляд і регулює різні сфери життя людини. Для міфосвідомості характерний міфологічний спосіб мислення, якому притаманні такі ознаки:

- сакральність;
- міф апелює до глобальних питань світобудови. Він є першоосновою будь-якого наукового знання;
- людина знаходиться в тісному зв'язку перш за все зі світом як цілісною структурою, а вже потім з історичними обставинами;
- міф спирається не на наукові надбання, а на відчуття, інтуїцію;
- суб'єктивне сприймання світу. Тобто міф пропускає природні явища через людину, персоніфікує їх. Натомість внутрішні почуття об'єктивуються в зовнішні образи: гнів – громовиця, сонце – радість;
- міф вирішує фундаментальні проблеми за посередництвом уже відомого. (Ця тенденція знайде втілення у прийомі «бріколажу»);
- порушення причинно-наслідковості. Позбавлення від конкретної хронології та географії, побутової емпірії. Для міфологічних текстів характерна послідовність внутрішнього змісту, сенсу. Тому конкретно-історичне трактування міфів немає наукового підґрунтя, для їх аналізу варто використовувати узагальнено-філософські методи;
- парадигматичність. А від цього циклічне повторення сюжетів від «початку» часів;

– синхронно-діахронічна структура. Міф на основі відомостей з минулого, пояснює сьогодення.;

– міфологія на підсвідомому рівні має безпосередній вплив на сучасне життя людини.

Модерна філософія піддала сумніву твердження реалістів про анахронічність міфологічної свідомості. Наприклад, відмий французький письменник автор хрестоматійного роману «Мадам Боварі» Гюстав Флобер (1821–1880), хоч і вбачав у *міфології* зародження людських цінностей, але «про міф писав з погордою, називаючи його чимось минулим, яке не пристав до реальної дійсності» [42, с. 39]. Натомість, наприкінці XIX ст. відбулася реактуалізація архетипів та реабілітація значимості міфів у підсвідомості. Нові віяння ґрунтувалися на філософських теоріях та дослідженнях з різних галузей науки: «феноменологія Е. Гуссерля, метафізика М.Гартмана, аксіологія М. Шелера, фундаментальна онтологія М. Хайдеггера, філософія К. Ясперса, психоаналіз З.Фройда, теорія архетипів К. Г. Юнга» [101, с. 229]. Зігмунд Фройд вбачав у міфологічних конструкціях відображення індивідуального несвідомого, яке бере початок із лібідо або сексуальної енергії. Карл Юнг же досліджував міфологію під кутом сформованих у людській свідомості архетипів, під якими розумів первинні схеми символів, відтворювані інтуїтивно. Дослідник стверджував, що «несвідоме зовсім не є «темним океаном» пороків і плотських потягів, які були витіснені зі свідомості у процесі історичного розвитку людини; швидше це склад втрачених спогадів, а також апарат інтуїтивного сприймання, який значно перевершує можливості свідомого мислення» [42, с. 27]. Юнг бачив у *міфі* форму колективної свідомості, що виникла в первісному суспільстві, коли людина була невіддільна від роду й дотепер керує людиною на рівні підсвідомого розуміння й сприймання світових процесів. З розвитком людської психіки міфи перетворилися з релігійних уявлень про світобудову в стійкі архетипні формули. Саме *архетипи* Юнг вважав генераторами активності уяви й творчого мислення. Е. Мелетинський також вважав

міфологію началом всякого мистецтва, через її символізм, що виходить з першопочатків [68, с. 20]. У стрижневій для модернізму «філософії життя» Фрідріх Ніцше й Анрі Бергсон реактуалізували міф. Вони відкинули переконання про застарілість міфологічного мислення та притаманності його первіснообщинному ладу, натомість спробували відродити сакральне і патетичне ставлення до прадавніх переказів. Тепер *міф* трактувався як «вічно живе начало», фундамент для суспільного та індивідуального підствідомого. Ці дослідження стали філософською основою для формування неоміфологізму як естетичної підтечії модерного мистецтва кінця XIX – початку XX ст. Як і, загалом, модернізм явище неоміфологізму «зародилося внаслідок осмислення кризи буржуазної культури, як і кризи цивілізації загалом, що призвело до розчарування в позитивістському раціоналізмі та еволюціонізмі, в ліберальній концепції соціального прогресу» [101, с. 229].

Творення міфів не завершилося на певному етапі розвитку людства, прояви сучасних міфів чи їх наслідування позначаються термінами *неоміф* або *псевдоміф*. На основі архаїчного світовідчуття, неоміфологічний напрям XX ст. збагатив міфологічне мислення новітніми особливостями. Найважливішими із них є: набуття цивілізації трансцендентальних ознак, від чого тексти орієнтовані на трагічний, трагіфарсовий чи гротесковий характер; поєднання повсякденності із міфологією (доля може бути не тільки визначною, а й буденною); взаємозв'язок міфологізму із психологізмом, міф твориться не колективно, а через самозаглиблення головного героя (реалізується в «потокі свідомості»); виникає новий тип героя – «екзистенціально-абсурдний, що розриває пута цивілізації, загальноприйнятої моралі» [47, с. 99]; інтелектуальність; нерозривна єдність із філософією, будування космічних узагальнень на основі історичного фактажу. Тобто в новітні міфи не є примітивно-наївними, вони творяться людьми які мають глибоку ерудицію й спонукають реципієнтів не до конкретного сприймання образів і сюжетів, а до їх аналізу й осмислення.

Творці неоміфологічних текстів, зазвичай, розкривають сучасні теми. «Причому співвідношення міфологічного й історичного в творах неоміфологічного мистецтва може бути різним як кількісно (залежно від наявних у тексті окремих міфологем і міфологічних образів, що вказують на можливість міфологічної інтерпретації зображуваного, до введення двох і більше рівноправних сюжетних ліній. Наприклад, у романі «Майстер і Маргарита» Михайла Булгакова розвиваються одночасно два художні ракурси: новозавітний мотив осудження Христа та історія з російської «надреальності» середини ХХ ст.), так і семантично (коли міф виступає у функції інтерпретатора історії та сучасності, а ці останні відіграють роль матеріалу, який є об'єктом впорядкованої інтерпретації)» [101, с. 230].

Тут варто уточнити значення понять *міфема*, *міфологема* та *міфонім*. За Літературознавою енциклопедією «*міфема* (грец. *mythos* слово, сказання) – найменший елемент, фундаментальний складник міфу, який використовують і в ньому, і в художній літературі, входить до складу системи світобудови, що відповідає уявленню людини, а не довікільлю, вважається справжнім, не фіктивним» [65, с. 54]. *Міфологема* – це реалізація міфемати вже в фольклорних або літературних текстах, де вона втрачає претензії на істинність. Міфологема може не прямо називати міфему відповідник, а будуватися на алюзіях, асоціаціях, згадуватися в ремінісценціях чи цитатах. Наприклад, постать головного героя в «Уліссі» Дж. Джойса відсилає нас до легенд про Одисея. Подібне трактування знаходимо й у Марківа: «*міфологема* – це генетично чи типологічно співвідносний з міфом сюжет, мотив чи образ й асоційовані з ним уявлення безвідносно до інших форм суспільної свідомості (мистецтва, релігії, науки)» [66, с. 8]. Дослідник до поняття *міфологема* прирівнює «фольклорему» в дещо ширшому значенні: «елементи усної словесності, які можуть трансформуватися в літературі» [66, с. 8].

Близьким, але не тотожним, до цих термінів є *міфонім* який використовуємо на позначення імен або назв божеств і міфічних персонажів

(мавка, лісовик, Перун та ін.). Семантика таких назв може бути нечіткою, у зв'язку з варіативністю народної етимології. Руслан Марків варіативність пов'язує також із літературною адаптацією *міфем*: «внаслідок олітературення міфологічно-фольклорних образів у межах однієї національної традиції формується явище *парастизису* (В. Антофійчук, А. Нямцу) – одночасне співіснування кількох варіантів одного образу в різних сферах словесного мистецтва» [66, с. 7]. Дослідник зазначає, що «функціонування міфологічного персонажа в літературі – це один з етапів його поетичної еволюції» [66, с. 7].

У зв'язку з використанням терміну *фольклорема*, уточнимо значення *фольклоризму*, який близький до *міфологізму*, але семантично охоплює більший пласт. Літературознавча енциклопедія трактує *фольклоризм* так: «(англ. *folklore*, букв. народна мудрість) – зацікавлення письменників усною народною творчістю, застосування її у літературному творі на різних функціональних рівнях через запозичення, стилізацію, наслідування, переспів, цитування, центон, символічне переосмислення міфологемних реліктів» [65, с. 539]. Тобто *міфологізм* є одним із різновидів *фольклоризму*, адже усна народна творчість охоплює більше коло текстів й значніший хронологічний відрізок ніж міфологія.

Міфологічні мотиви та образи перетворені авторською свідомістю у літературний текст позначаємо міфопоетичним мотивом, міфопоетичним образом. А конкретна реалізація міфопоетичних мотивів і образів за допомогою методів і прийомів у витвір мистецтва чи іншу конструкцію називають *міфопоетикою*. На сьогодні точного визначення терміну *міфопоетика* у літературознавстві немає. Складність спричинена поєднанням у одному понятті жвух: міфорецепції та міфотворення. Олена Кобзар трактує ці терміни так: «під міфорецепцією ми розуміємо процес художнього прочитання та сприймання міфу, його подальшого переосмислення та освоєння. *Міфотворення* – процес продукування нових міфів» [44, с. 136]. Ірина Фрис зазначає, що міфопоетика «орієнтується на осмислення функціо-

нування легендарно-міфологічних структур у дискурсі глобальних онтологічних й аксіологічних проблем сучасної цивілізації» [101, с. 228]. Руслана Демчук розглядає міфопоетику «не лише як літературознавчий метод та метафоричну конструкцію, як і Олена Кобзар, а й як специфічний культурний топос, універсальну творчу систему, властиву усім сферам/формам культури» [30, с. 50]. Ми вважаємо цей термін полісемічним, відтак доцільно трактувати його залежно від спрямування дослідження. Найперше, міфопоетика – це відображення міфів у світогляді автора; по-друге, це використання попередніх шаблонів світоглядів у пізніші історичні періоди; окрім того, може виражати індивідуальне світогляд або означати методологічний принцип вивчення семантики літературної творчості.

Лукаш Скупейко не береться точно означити цей термін, але вказує на «передусім парадигматичне значення літературно-естетичного канону (літературного напрямку, жанру, стильової течії, своєрідності ідіостилю і т. ін.) у творчому освоєнні міфології» [93, с. 17], що, звісно, виводить *міфопоетику* на передову наукових дискусій.

Ми терміном *міфопоетика* будемо означати комплекс авторських методів і прийомів для адаптації, потрактування, переосмислення та реалізації міфологем у своїй оригінальній творчості. Моделювання міфу в літературному тексті, вслід за визнаним класиком англо-американської поезії ХХ ст. Томасом Еліотом, називатимемо «міфологічним методом». А для позначення методу дослідження будемо використовувати тотожні терміни міфологічна/архетипна/ритуальна критика. Початком ритуально-міфологічного підходу до дослідження літературних текстів були ідеї Фрейзера та його послідовників, які відшукували прообрази всього корпусу античної культури.

У кінці ХІХ на початку ХХ століть у міфо-критичній школі починають вирізнятися національні відгалуження. Людмила Бондарчук серед них виділяє: «англо-американську (Е. Тайлор, Е. Ленг, Дж. Фрезер, Н. Фрай); німецьку (А. Кун, В. Шварц, Ф. Мюллер, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше,

Е. Фромм); французьку (Е. Дюркегейм, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс; Р. Барт, Ж. Дюран, Ж. Бжрго, П. Рікер, В.-Л. Тремблей); українську (О. Бондарева, О. Потебня, Г. Грабович, Г. Драненко, О. Забужко, Т. Мейзерська, М. Моклиця, Л. Плющ та ін.); російську (О. Веселовський, О. Лосєв, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, В. Пропп, О. Фрейдєнберг)» [7, с. 173].

Міфопоетика художніх текстів визначається обраною автором манерою письма та комплексом формальних та змістових прийомів. Зазвичай міф втілюється у літературному творі за посередництвом фольклору, при цьому створюється символічний підтекст художньої реальності, а також такий твір вступає у зв'язок із метатекстами. Руслан Марків виділяє шість формально-змістових рівня фольклоризму в організації художнього тексту: «1) жанрово-композиційний, 2) фабульно-сюжетний, 3) рівень мотиву, 4) образно-персонажний, 5) архетипно-знаковий (символічний), 6) мовностилістичний» [66, с. 7]. Цікаво, що до ХХ ст. ми простежуємо реалізацію міфу на окремих рівнях, натомість у добу модернізму, ця тенденція охопила всі шість.

Про те, що фольклоризм та зокрема міфологізм активно продукуються у літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. свідчать такі елементи модерної естетики: осмислення народних традицій, вірувань, обрядів та ритуалів як цілісних утворень, що є продуктом архаїчного натурфілософського сприймання та мають великий вплив на композиційну структуру тексту й символічне значення (твори М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Кобилянської та ін.); утворення нових жанрових утворень на основі української усної народної творчості (повість-балада «В неділю рано зілля копала» О. Кобилянської); використання фольклору як позасюжетного елемента в художніх творах (коломийки у «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського); поєднання народної образності з індивідуально-авторською манерою письма (твори Олександра Олеся).

Перед класифікацією способів інтерпретації, визначимо змістове наповнення використовуваних міфів. Європейська література, а з нею й Українська базується на трьох архетипних символосистемах. По-перше, це

антична міфологія, яка була основою Давньогрецького та Давньоримського мистецтва, а через культурні та політичні зв'язки на ранніх етапах становлення національного світовідчуття поширилася територією всієї Євразії та Африки. Другою важливою системою уявлень світового масштабу є біблійні тексти, вони розповсюджувалися як основа Християнського світогляду, тому набули ознак релігійності (більш зріла форма). І третім осередком творення архетипних символів у Європейських літературах є унікальні для кожної країни національні міфології, які теж через тісні взаємозв'язки народів кочували між етносами. Тому початки в українській літературі ми подибуємо іноземні мотиви, наприклад у Олександра Олеся зустрічаємо кельтський образ феї [77, с. 124, 177]. Варто зазначити, що натрапляємо і на міфологеми більш далеких народів: карма, сансара, йога та інші, але вважаємо їх засвоєними нещодавно й використовуваними авторами не з позицій архетипності.

Способи переосмислення міфологічних явищ і ступені їх формально-змістових перевтілень у літературі досліджували Елезар Мелетинський, Ярослав Поліщук, Олександр Кириченко, Тадей Карабович, Руслан Марків, Руслана Демчук та інші. Кожен із науковців пропонує досить близькі класифікації видів міфологізму. Ми їх групування, задля зручності, зведемо в одне. Ми вважаємо, що в літературі існують такі види/способи міфологізму:

- 1) імітативний/стилізаційний – наслідування формальних ознак міфотворчості;
- 2) okazіональний – створення унікальної системи міфологем із їх авторським смисловим наповненням;
- 3) реконструктивний – відтворення міфологічних сюжетів із незначною часткою вільного осучаснення;
- 4) концептуально-інноваційний/трансформаційний – переосмислення міфологічної поетики, ідейно-концептуальні зміни на формальному чи/та семантичному рівнях;

- 5) смислотворчий – використання елементів міфів для формування символічного значення;
- 6) підтекстуальний – надання персонажам, явищам, подіям ознак архетипних символів у новому контексті;
- 7) паралелізація – проведення асоціацій між міфологічними сюжетами й сучасною дійсністю;
- 8) світоглядотворчий – використання міфології для відтворення особливостей мислення окремих персонажів;
- 9) циклічний – відтворення історії світу чи окремого персонажа за спіральним принципом, який натякає на міфологічну концепцію світоустрою.
- 10) інтерпретаційний – використання міфологічних сюжетів, мотивів у оригінальних художніх творах;
- 11) архетипізація – використання праобразів – символів із їх вагомим значеннєвим наповненням;
- 12) проблематичний – центрування колізії твору довкола вічних тем і проблем;
- 13) контамінаційний – змішування міфологем для утворення нової смислової субстанції.

Запропоновані види можуть змішуватися, використовуватися в поєднанні в межах одного літературного твору. В українській літературній практиці ці види реалізуються з деякими особливостями індивідуально-авторської манери письма. Наприклад, для творчості Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Олександра Олеся характерні міфологічний синкретизм і плюралізм; постійне використання «ритуально-міфологічної» повторюваності; динамічність персонажів, їх легке перевтілення; на противагу європейському іронізму, творчості українських класиків притаманне серйозне ставлення до міфологічних сюжетів і образів.

Тож, *модерна естетика* невіддільно пов'язана із *міфологізмом*, який сприяє формуванню нової посткласичної естетики. У тенденції до міфологізації митці відображали підсвідомий зв'язок людства із предками та

космічним універсумом. Усі міфологічні образи, мотиви, сюжети, більше чи менше трансформуються під впливом особистості письменника й набувають ознак певної літературної епохи. Найбільший інтерес до *міфу* виявили модерністські митці. У кінці XIX – на початку XX ст. міфологізм реалізувався на всіх формальних рівнях й у всіх видах: від реконструкції до створення авторських міфів.

Співвідношення термінів, пов'язаних із міфологізацією літератури досі не визначене питання. Ми будемо їх трактувати за принципом таких схем (від найменшої одиниці до найширшого значення): *архетип* → *міфема* → *міф* → *міфологія* → *міфокод*; *міфологема/фольклорема*(ширше поняття) / *неоміф/псевдоміф* → *міфопоетичний образ/мотив* → *міфопоетика* → *міфологізм/неоміфологізм*.

Висновки до розділу 1

У літературознавстві було багато спроб описати всі риси Модернізму як явища, але через динаміку самої структури це досі не є зреалізованим. Значна кількість течій і напрямків, що мають свої особливості, часто діаметральні (імпресіонізм/експресіонізм) не дозволяють цілком осягнути поняття. Відповідно до обраного методу чи перспективи дослідники зосереджуються на різних рисах, а тому подають відмінні описи Модернізму.

Явище *Нового мистецтва* на українському ґрунті мало в основі романтичні течії XIX століття, які переросли в *неоромантизм*. Характерними рисами для неоромантизму були змалювання яскравої особистості, яка протистоїть масі, пошук ідеального світу, психологізація, наскрізним символізм та міфологізм. Увага до символів на рівні психології стає характерною тенденцією для літератури помежів'я XIX – XX століття. Наскрізний *міфологізм* виступав як координатор у художніх пошуках письменників визначаючи історико-естетичне, морально-етичне і чуттєво-емоційне спрямування творів. Міфологізм у XX столітті поглиблює

рефлекторість й стає одним із основних прийомів створення філософської та інтелектуальної літератури.

Міф як основна архетипна структура у свідомості європейців реалізується через три системи: античність, Біблія, національні міфології. Особливості інтерпретації цих систем у модерністичній літературі ми спробуємо осмислити в наступному розділі, який розділимо на підрозділи за змістовим принципом.

РОЗДІЛ 2

МІФОПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНОГО ПИСЬМЕНСТВА

2.1. Особливості інтерпретація античного міфопростору у творчості письменників помежів'я ХІХ – ХХ століть

*... зв'язок національних культур
з античною традицією становив
доказ їх ушляхетнення і зрілості...
(перекл. наш. – Д. Б.).*

Томас Еліот [117, с. 222].

Антична міфологія є однією із основоположних для всієї європейської культури, зокрема, й літератури. До Старогрецьких та Староримських сюжетів та образів неодноразово звертаються письменники усіх часів, особливої продуктивності вони набули в час Модернізму, зокрема, у прозі Джеймса Джойса («Улісс»), Кнута Гамсуна («Пан»), Ольги Кобилянської («Ніоба»); поезії Олександра Олеся, Рейнер Марії Рільке (цикл «Сонети до Орфея», вірш «Лада» та інші), Юрія Клена («Єгей», «Гетера» та інші); й драматургії (Бернард Шоу «Пігмаліон», Леся Українка («Кассандра», «Оргія», «Іфігенія в Тавриді», «Орфееве чудо»).

«Улісс» Джеймса Джойса вважають основоположним для міфологічної школи модерністичної літератури. У назву письменник вивів латинську транскрипцію імені античного героя – *Одісей*, що одразу ж спонукає до пошуку паралелей з міфологічним сюжетом, але Джойс не відтворює зміст міфу, не використовує архетипні образи, навіть не осучаснює їх, він використовує праконострукцію як «інструмент композиційної і жанрової організації матеріалу» [68, с. 155] для опису «одвічних моделей особистої й

суспільної поведінки, найважливіших законів буття, завдяки своїй одвічній символічності і своїм зв'язкам з психологічними безоднями» [68, с. 156]. Тобто Джойс втілює імітативно-циклічний спосіб міфологізму із часткою інтерпретації. Письменник узяв за основу зовнішню структуру та подекуди символічне наповнення із Гомерівського *міфу про Одисея*: поділ на розділи (24 в «Одісеї», 18 в «Уліссі»), утворення персонажів на основі прототипних образів (*Телемах – Стівен, людодіди-лестригони – відвідувачі ресторану, Мавсікая – Мак Дауелл* тощо), подібність деяких епізодів (*Зустріч телемаха із Нестором відповідає зустрічі делала із директором школи; епізод із богом вітрів Еолом подібний до зустрічі Блума із редактором газети; спуск Одесія до цартва Аїда співвіднесний із часом проведеним на цвинтарі* тощо). Джойс описує один день, у Гомера «Одісея» відбувається впродовж десяти років, але прямі паралелі та асоціативні ряди утворюють між цими творами зв'язок і наштовхують на розгляд їх змісту як загального універсуму, який розкриває психологічний підтекст буття. Ми вбачаємо у цьому зв'язку, реалізацію ідеї більшої значимості психологічного буття над подієвим тлом, а від того не важливо скільки років пройшло, головне скільки людина пережила духовних метаморфоз. Саме на таке потрактування буття, наштовхує «Улісс» Джойса.

Повість «Ніоба» Ольги Кобилянської побудована відмінним шляхом, а саме через інтерпретацію античного міфу. Українська письменниця не наслідує форму, а натякає на спорідненість долі своєї героїні «сімдесятилітньої вдови» [46, с. 263] *Анни Яхнович* із міфічним образом *Ніоби* – матері яка через гординю прирікла своїх дітей на смерть і з горя закам'яніла [55, с. 105–108]. Кобилянська не намагається наслідувати античний міф (її героїня дожила до старості, у неї було 12 дітей, а не 7 дочок і 7 синів як в міфі, вона не підносила себе та своїх дітей над іншими), інтерпретація відбувається на рівні втілення материнської трагедії. Цікавим, у творі Кобилянської є поєднання паралелізації з античним міфом і використання світоглядотворчих засад Християнської релігії, при чому ці два світи не протиставляються, а реалізуються як взаємодоповнюючі вічні

начала. Такий синтетичний спосіб відтворення створює глибоку філософську основу для осмислення проблематики твору.

Роман Кнута Гамсуна «Пан» з погляду підходу до реалізації міфу подібний і до «Улісса» Джеймса Джойса, і до «Ніоби» Ольги Кобилянської. Із «Уліссом» простежуються формотворчі паралелі: у назву винесено певний античний міфонім (*Пан* – це «син Гермеса і німфи Пенелопи, один із первісних богів аркадії, де він був богом лісів і пасовиськ» [81, с. 1281]), який паралелізується із життєвим шляхом центрального персонажу. Окрім того сюжетні елементи творів можуть бути співвіднесені із Старогрецькими міфами. Із повістю «Ніоба» роман Гамсуна споріднює подібність змісто/ідеєнаслідування міфологічного сюжету. Але на міфопоетичному й символічному рівні «Пан» Гамсуна подібний до «Тіней забутих предків» Михайла Коцюбинського та «Лісової пісні» Лесі Українки, ніж до творів, що реалізують античний простір. Пояснюємо цей феномен тим фактом, що образ *Пана*, як одухотворення природи або втілення космічного універсуму, дуже близький до національного міфологічного світогляду українців який зближує людину із навколишнім середовищем, подекуди розчиняє в ньому. *Пан* за античною міфологією – це сатир «з цапиними ногами і рогами і з довгою бородою» [55, с. 58], який грав на семицівковій дудці «веселі арії, а Орїяди, німфи гір, під ті згуки тацювали при місячному світлі» [81, с. 1281], за своїми характеристиками він одразу подібний на двох персонажів української міфології: *щезника* (зовнішнім виглядом напівлюдини-напівцапа, грою на духововму інструменті) та *лісовика* (спорідненістю із природою, підкоренням її могутності, місцем проживання). Загалом, образ покровителя лісу можна вважати наскрізним у всіх національних міфологіях, у європейських він має вигляд сатира, залежно від поширення може набувати різних видових форм, до прикладу, у індійській міфології *Якші* схожі на гномів.

Історія античного *Пана* і *лейтенанта Глана* мають багато сюжетних дотиків: усамітнене життя в лісі («до хатини гамір не долинав, я й далі заставався наодинці зі собою» [18, с. 32] ; звірина подібність («погляд звіра»

[18, с. 53]), нерозділене кохання (у *Пана* до *Сиринги*, у *Глана* до *Едварди*); єдність із природою («Я живу у лісі, я мешканець лісу» [18, с. 43], її досконале знання й відчуття (навіть час *Глан* впізнавав «за квітками, які стулюють пелюстки надвечір, за листям дерев, яке буває то світло-зелене, то темніє; та й врешті, просто відчував» [18, с. 43]); потяг до природної музики (лейтенант часто слухає «музику води» [18, с. 30], «м'який шелест та щебет якогось птаха» [18, с. 35], «шепріт лісу, сопілку звіринау, пташине різноголосся, що лунало по всіх усядах...» [18, с. 40] тощо); проживання в гармонії зі Всесвітом («Часто хочеться сказати щось, промовити вголос, а слова у лісі йдуть із самого серця...» [18, с. 43]); причетність до смерті дівчини (через *Пана Сиринга* пертворюється в очерет; *Глан* підриває скелю каміння якої розчавлює *Єву*); смерть персонажа-протагоніста (««Великий Пан помер!» зараз знявся із моря і з землі глибокий сильний стогін, ніби то був стогін не одної особи, а багатьох» [95, с. 78]; «Томас Глан загинув від нещасного випадку, від сліпої кулі на полюванні в Індії» [18, с. 140].

Єдність міфопростору твору й античного світу реалізується й через прямі згадки. *Глан* постійно відчуває присутність *Пана*, його покровительство: «Чи не Пан там сидить на дереві, і пильнує, що я роблю і куди йду?» [18, с. 40], у певний момент він у напівмаренні бачить істоту, що за характеристиками нагадує *Пана*: «Десь поруч стоїть Бог і дивиться на мене. Минає ще кілька хвилин. Я повертаю голову, дивний повів зник, мені здається, немов я бачу спину духа, який нечутно простує» [18, с. 102].

Простежуємо і аналогією із міфом про те, що особливою здатністю *Пана* було вміння наганяти страх – паніку на людей: «Ночами зі мною відбувалося щось незвичайне, ніхто б і не повірив мені» [18, с. 40]. І сам головний герой Гамсуна асоціює себе з античним богом, на підтвердження цього свідчить хоча б «фігурка Пана на порохівниці» [18, с. 33], якій він надає особливе значення оберегу. Про прихильність до старогрецької міфосистеми головного героя говорить також використання онімів *Езон* та *Кора* для найменування собак.

За Українською малою енциклопедією саме від оніму *Пан* пішла назва «пантеїзму» як світоглядної парадигми. *Глан* хоча й сповідує Християнство, має міфологічного світогляд, він одухотворює наживу природу, надає їй сакрального змісту: «Неподалік від моєї хатини височів камінь, великий сірий камінь. Він мав такий привітний вигляд; він, наче пізнавав мене, коли я підходив ближче» [18, с. 28]; у хвилях вбачає «морського бога» [18, с. 28], можна провести аналогію із античним *Посейдоном*; часто звиртається до небесних світил: «Місяцю! – кажу я ніжно і пристрасно. – Місяцю мій!» І серце моє рветься йому назустріч» [18, с. 102]. Окрім того, Гамсун застосовує прийом оказіональної міфологізації, коли створює в свідомості свого персонажа міф про кохання *Дундаса* й *Ізеліни*, який детально прописує паралельно із розгортанням стосунків між *Гланом* й *Едвардою*.

Сюжетні паралелі із українськими творами простежують на рівні образотворення: творчі натури близькі до природи: *Пан* міфологічний / *Пан і Глан* (Гамсуна) / *Щезник і Іван* (Коцюбинського) / *Лукаш* (Лесі Українки); дівчина що гине від кохання: *Сиринга* міфологічна / *Єва* (Гамсун) / *Марічка* (Коцюбинський) / *Мавка* (Лесі Українки). Історія *Мавки* української письменниці має й інші перегуки із античним міфом про *Пана*, зокерма, епізод, де *Мавка* перетворюється на вербу й *Лукаш* робить із неї сопілку, відповідає, міфові про те, як *Сиринга* перетворилась в очерет і *Пан* зробив із нього дудку.

Загалом, якщо говорити про реалізацію античної міфологеми *Пан* та її національних відповідників в українській літературі, то можемо говорити про прямі архетипізацію образу в асоціативному ряді із творчими людьми, які живуть в гармонії з природою.

На прикладі цих творів, ми чітко простежуємо дві основні тенденції в осмисленні античної міфології в прозових творах: формальну й змістово-інтерпретаційну. Із більшою частотністю у творах, звісно, можемо простежити символічний тип реалізації міфопростору, але зазвичай у прозових текстах поодинокі символи не відіграють значної смислової ролі.

Поети модерністи схильні відтворювати античний міфопростір здебільшого через символічність і саме цей прийом лежить в основі поетичної інтерпретації. Рейнер Марія Рільке часто звертається до реконструктивного рівня відтворення. До прикладу, у поемі «Орфей, Еврідіка, Гермес» зображено події частини орфєєвого міфу, а саме, епізод в якому, співець іде до *царства Аїда*, просить вернути йому загиблу дружину, але вийти із коханою в світ так і не вийшло, адже *Орфей* обернувся, а *Еврідіка* стала каменем. Подібну віршовану реконструкцію робить Рільке й щодо історії *Лади*, яку звабив *Зевс* у вигляді лебедя. Подібно поетизує міфи й Юрій Клен у своїх російськомовних поезіях «Егей», «Прометей», «Гетера».

Більш зріле переосмислення античних сюжетів як архетипних структур Рільке зробив в «Сонетах до Орфея» де образ *Орфея* не просто персонаж міфології, а втілення натхнення, обдарування й творчості, такий же рівень інтерпретації ми спостерігаємо й в поезіях Олександра Олеся, до прикладу, у рядках: «Народ з орлячою душею з арфою Еола не умре. (Хай пекло – все життя – воно ніщо Орфею) Живим лишиться він і під землею І пута куті» [87, с. 771].

Загалом поети-модерністи звертаються до античної міфології фрагментарно, ліризуючи окремі епізоди або використовуючи міфоніми як символи із глибоким філософським навантаженням.

Більш послідовно античний простір реалізується у драматургії західноєвропейських та українських письменників. Тому розглянемо цей пласт детальніше.

Драматургія останньої третини XIX ст. разом із усією літературою зазнає значного реформування. Нові явища почали виникати ще у XVIII ст., коли виникли окремі жанри драм орієнтовані на смаки середніх класів. У них письменники зверталися до побутових реалій, переосмислювали природу трагедій і комедій, створювали трагікомедії, героями п'єс почали обирати пересічних людей. Ці віяння не були революційними, але створили ґрунт для виникнення «нової драми», представники якої прагнули кардинально

осучаснити театр, зробити його цілком оригінальним. Однією з особливостей «нової драми» стали переосмислення, загострена увага, авторська інтерпретація вічних образів й сюжетів, джерелами яких часто були античні міфи.

Загалом античність для драматургії всіх часів є своєрідним метатекстом. Адже саме із міфології постали перші трагедії Есхіла, Софокла та Евріпіда й вони ж є першотекстами, першопотрактуваннями багатьох сюжетів. Наприклад, Есхіл знайомить з історією *Прометей* та його страждань і розповідає історію експедиції проти Фів, Софокл вводить історію про Едіпа та його дітей, пов'язує деякі історії з Троянвою війною та розповідає про останню пригоду *Геракла* та його смерть. Евріпід же почасти подає власне порактування міфологічних тем і проблем, його літературна діяльність – це перші спроби осучаснити сакральні тексти. Нагадаймо, що така манера письма є реалізацією літературного міфологізму, який активно розвиватиметься й у творчості модерністів як зарубіжних, так і вітчизняних.

Ми спробуємо порівняти спроби використання античної міфології ірландського драматурга Бернарда Шоу та української письменниці Лесі Українки на основі їх програмових п'єс.

Одразу ж зазначимо, що частота використання античної міфології у Бернарді Шоу значно менша від Лесі Українки. Ірландський драматург береться до інтерпретації всього одного давньогрецького міфологічного сюжету про *Пігмаліона*, але саме ця п'єса вважається чи не найбільшим здобутком письменника й вивчається у школах та вищах всього світу. Тому саме її аналіз нам видається доречним і актуальним. Крім того, Бернард Шоу часто використовує натяки, що апелюють до обізнаності глядачів із зразками класичної міфології. Наприклад, у драмі «Людина і Супермен» під час опису Джека Таннера Шоу згадує Юпітера та Аполлона. Також у мовних зворотах Бернарда Шоу почасти виникають фразеологеми античного походження: «Праця Геракла», «Настільки ж багаті, як Крез», «Гордіїв вузол» та «Піліон на Оссі» [113, с. 282–283], що вказує не тільки на обізнаність митця, а й на

надання архетипного значення цим образам. Перегукується із античністю й питання надлюдини яке виникає у Бернарда Шоу під впливом популярного в модернізмі ніцшеанства.

Окрім частоти, відрізняються й прийоми осмислення міфології драматургами. Бернард Шоу запозичує ядро міфів і переносить його в сучасну дійсність. Він модифікує міф відповідно до своєї епохи, розповідає про питання, пов'язані з його реальністю (до прикладу, освіта, соціальне розшарування тощо), але залишає основну колізію незмінною. Тобто у «Пігмаліоні» Бернард Шоу використав інтерпретаційний спосіб міфологізації. Леся Українка ж переважно використовує паралелізовану реконструкцію із ознаками підтекстуального співвідношення, тобто вільно відтворює міфологічні сюжети в яких ми можемо відстежити порушення актуальних проблем та співвіднести події із сучасною дійсністю («Кассандра», «Іфігенія в Тавриді», «Орфееве чудо»). Тільки в «Орґії» драматургиня використовує світогляднотворчу міфологізацію, задля відтворення способу мислення представників античного світу та подвійну алюзію на міфічний сюжет та сучасну письменниці дійсність. Розглянемо детальніше реалізацію цих видів міфологізації на окремих творах.

Бернард Шоу у «Пігмаліоні» переосмислює міф на всіх рівнях і здається, що від першотексту залишаються лише алюзії в назві й ледь вловимі пересічним читачем мотиви в сюжеті.

Міфологічною основою для п'єси послугував античний міф, знайомий нам із «Метаморфоз» Публія Овідія [85, с. 178]. Відповідно до першотексту давньогрецький скульптор *Пігмаліон* створив скульптуру із слонової кістки настільки прекрасну, що вона полонила серце свого творця. *Пігмаліон* був багатою особою, сином *Ваала* й *Анохіної*, царем могутньої держави й надзвичайно талановитим. Він жив на Кіпрі де жриці храму Венери/Афродіти «тіло й принади свої почали продавати» [85, с. 178], тому скульптор і не прагнув шукати собі дружину. Але одного дня *Пігмаліон* створює настільки прекрасну скульптуру, що йому здається наче вона дихає, чоловік говорив із

нею годинами, приносив їй подарунки й більше не міг жити без неї. Тоді він пішов на свято Венери/Афродіти, приніс Богині у жертву «білу телицю з визолоченими рогами» [55, с. 34] й благав оживити статую. Його прохання було почуте – статуя перетворилася на дівчину *Галатею*. За версією Овідія пара одружилася й породила на світ двох синів: Пафа й Кініра.

У міфі ми можемо виділити декілька засадничих мотивів: нездатність любити через аморальність суспільства; співвідношення творець і твір; опозиції краса тілесна / краса духовна (чистота). Міфологічний сюжет зосереджено на почуттях *Пігмаліона*, натомість зовсім немає відомостей про особистість *Галатеї*, її ставлення до творця, характер, бажання.

Варто зазначити, що Бернард Шоу не єдиний хто брався за інтерпретацію цього міфу. Ще у добу просвітництва Жан-Жак Руссо відтворив цей сюжет Овідія, але додав свідомість *Галатеї* й нарцисичне самозахоплення *Пігмаліона*.

Кардинальне перелицевання міфу про Пігмаліона також не було першовинаходом Бернарда Шоу. Тобайас Смоллетт у 1751 році видав роман «Пригоди Перігріна Пікля» з напрочуд подібний сюжетом до драми ірландця. Смоллетт зобразив історію творення леді із жебрачки спадкоємцем багатого купця Перігріном, який як і в Руссо був наділений надзвичайною пихою та нерозсудливістю.

Бернард Шоу же у подібний сюжет вклад модерністичні ноти прочитання міфу. Осучаснення відбулося не тільки перенесенням сюжету в Англію й перетворенням скульптора на лінгвіста-експериментатора, а перш за все у тексті 1913 року значно поглиблюється психологізм, образи постають в динаміці їх внутрішнього розвитку, центральна увага переноситься із образу «творця» на метаморфози «творіння». У контексті цього твору варто говорити навіть не про створення чогось новго, а пробудження або шліфування вже існуючого. *Еліза* не була просто матеріалом, вона сама працювала над собою, вона так само докладала зусиль до свого перетворення (за що її часто хвалив полковник *Пікерінг*) й перш за

все це була її ініціатива, а крім того разом зі змінами дівчини, відбувається еволюція характеру *Хіггінса*. Тобто можна говорити про двосторонню взаємодію, ця тенденція досить характерна для модерністичної естетики, коли митці вступають у суб'єкт – суб'єктні стосунки із своїми творіннями. *Галатея* Бернарда Шоу навчила свого творця справжнім людським почуттям.

Цікавим із погляду трактування постає момент найвищої самосвідомості *Елізи*, коли дівчина досягла досконалості, але вона виявилась непомірно складною й непотрібною для неї. Тут можна провести паралель із міфологічним підтекстом. Уявімо, як себе може почувати людина витесана із слонової кістки, соціально неадаптована й одразу ж поневолена закоханим творцем. Такі ж відчуття були й в *Елізи*, яка заново народилася, опинилася в новому суспільстві з жорсткими законами й правилами, маючи шляху вона пробує визволитися із-під влади творця, але це не одразу виходить, результат – дівчина спадає в депресію й тікає. Бернард Шоу мав декілька варіантів закінчення п'єси: різкий розрив між *Елізою* й *Хіггінсом*, через нові запити дівчини на які «творець» не міг погодитися; заміжжя із Фредді й відкриття квіткового магазину за кошти *Пікерінга* й *Хіггінса*; *Еліза* повертається до *Хіггінса* у ролі приятельки. Але так чи так фінал п'єси можна віднайти лише у післямові, а перед глядачем на сцені лишається відкрите питання на яке кожен може знайти свою відповідь. Така структура п'єси із відкритим фіналом притаманна для «нової драми-дискусії».

Леся Українка ж йде іншим шляхом побудування ідейності своїх драм, вона не використовує відкритих фіналів під час змалювання античного міфопростору та не переносить розгортання подій у сучасність. Михайло Кудрявцев вважає письменницю «справжнім новатором в утвердженні дискусійної п'єси» і ми погоджуємося з твердженням дослідника. Адже реалізує міфопростір письменниця через жанр драматичних-поем, що за своєї природою є вже суперечливими та неоднозначними, а також використовує наскрізну алюзію не тільки на рівні змісту, а й на рівні ідеї. Про особливості

філософського наповнення драматургії письменниці поговоримо детальніше далі.

Леся Українка часто в драматургії звертається до міфологічних тем («біблійні» – дев'ять із двох десятків завершених, та ще півдесятка – «міфологічні») [49, с. 104]. Як зауважує Дмитро Донцов «поетка рвалася із свого спокійного і зрівноваженого середовища в ту повну понурої поезії епоху, котру ми називаємо «темним Середньовіччям», або в часи античного світа» [33, с. 11]. Але основною вирізняльною характеристикою її п'єс була не екзотична тематика, а глибокий інтелектуалізм, наскрізний символізм, афористичність і постійне зіткнення ідей (відмінних точок зору).

Інтерпретація античних міфологем в творчості Лесі Українки ставала предметом ґрунтовних досліджень, наприклад, Надія Колошук та Оксана Забужко присвятили декілька досліджень реалізації міфологеми *Орфей*, Світлана Винар у багатьох статтях звертається до образу *Іфігенії*, а легенда про пророчицю «Касандру» взагалі є одним із провідних предметів досліджень і з'являється в працях Ярослава Поліщука, Віри Агеєвої, Лесі Демської-Будзуляк та інших. Ми ж розглянемо художню обробку цих міфологем крізь призму компаративного аналізу.

Аналіз античних образів в художній текстах, опиратимемо на міфологічному значенні.

Орфей, за Миколою Куном, син річкового бога Еагра і музи Калліопи, який жив у Фракії. Про великого співця є окремі міфи, зустрічаємо його образ і в історіях Геракла та Аронафтів. Саме його золота кіфара врятувала Ясонових людей від чар сирен. У міфології *Орфей* асоціюється із позитивними рисами, окрім таланту, він мав чисту душу й був близьким до царства природи (його слухали дерева, каміння, гори, ліси й все живе). Найбільш розгорнуто описана історія кохання співця до дружини німфи *Еврідіки*. Після смерті дружини від укусу змії *Орфей* йде у царство мертвих, але йому так і не вдається визволити кохану. Від горя співець замкнувся й відщурився від всіх жінок Фракії, за що ті його вбили

камінням. Відтак в усі віки *Орфея* вважали покровителем чистого мистецтва.

До образу *Орфея* часто зверталися як в добу Модернізму, так і в попередні епохи. Адже саме в ньому митці вбачали свого покровителя. За Надією Колошук «модерному Орфеєві цілком закономірно виявився близьким Нарцис» [50, с. 159]. Дослідниця пояснює це наближення «нарцисичним» типом особистості письменників-модерністів. Дозволимо собі не погодитися із цим твердженням, адже у драмі Лесі Українки «Орфеєве чудо» й у циклі поезій Рейнер Марії Рільке «Сонети до Орфея» відбувається якісно інше співсталення міфологічних характеристик. У творчості цих письменників можемо простежити послідовне наближення образу митця – *Орфея* до біблійного месії – Ісуса Христа, а шляху творчості до Голгофи.

До прикладу, ворожість суспільства до творців Рейнер Марія Рільке описує у рядках: «він мусить зникнути, щоб його збагнути» [87, с. 204]. У Лесі Українки образ *Орфея* відображає становище в якому знаходилася вся українська культура впродовж останніх трьохсот років. Колоніальність, у якій митець змушений братися за важку соціальну роботу й не чекати ані подяки, ані визнання, оскільки звичайним людям – його сучасникам чи нащадкам – здається природним, що той, кому надано таланти, повинен працювати більше заради інших. Таке ставлення демонструють чоловіки у «Орфеєвому чуді», які вважають, що сильна людина не має права на відпочинок: «Хто ж нам буде мурувати, коли герой узявся до свирілі?» [62, с. 117]. Тому-то «чисте» мистецтво в українській літературі просто не могло існувати. Саме на важкості поєднання творчості й тяжкої праці (соціальних змагань) Леся Українка наголошує у репліках *Орфея*: «мені самому казкою здається, що руки сі, скривавлені від праці, колись могли перебирати струни» [62, с. 109], «До каменя приковані сі руки, тепер їм ніколи торкати струни. Камінні іскри засліпили очі, не бачу я танків надземних муз» [62, с. 115]. Саме через такий стан, українські митці не

можуть цілком віддаватися творчості, а від того вона «блідне» й стає меншовартісною.

Письменниця навмисно переносить *Орфея* в непритаманне йому міфологічне оточення титанів *Зета* й *Амфіона* та історію будівництва муру докола Фів. Леся Українка переосмислює міфологічний сюжет та надає йому більшої життєподібності. *Зет* реалізується згідно міфологічним уявленням як дужий герой, який носить каміння на стіни муру. *Амфіон* за Куном «не носив камінних брил; покірні звуку його золотострунної кіфари, самі рухались камені і склалися у високий незламний мур» [55, с. 105], українська письменниця ж опускає належність одного з титанів до митців і надає йому інших характеристик: «розважний, думливий, старший виразом очей, ніж віком, – уможує те каміння, сполучає його і виводить мур, залатуючи вилом, виповняючи прогалини» [62, с. 109]. Цей прийом було використано для централізації образу *Орфея* як втілення творчого начала, але й у поведінці *Амфіона* ми можемо простежити відголоски «колишніх» поривань до мистецької справи, зокрема, через заздрість до *Орфея* й запереченні його вищості дару: «дива я не жду від того співу, бо я не Зет, щоб вірити в казки» [62, с. 113] та через його розчарований реалізм у сприйманні всіх подій.

Впродовж розгортання сюжету простежуємо зміни в ставленні народних мас до митця: «хто нам буде грати, як він замовкне». Через заглиблення в творчість суспільство починає розуміти значення інтелігенції та відчувати власний обов'язок: «се навіть і негідно, що ми їх трьох покинули отак. Коли *Орфей* умре тепер від втоми, то сорому не збудемось повік». Тобто через музику, в загал прийшла свідомість, яка змусила гуртом стати до справи. У такий спосіб Леся Українка стверджує, що лише спільними зусиллями всього народу можна здобути «мур чималий», тобто безпеку й національну самостійність.

«Орфееве чудо» – це алюзія на розвиток української нації. Образ «муру» втілює державу; герої *Орфей*, *Амфіон* та *Зет* – це відгалуження

інтелігенції: творчі особистості, громадські діячі, науковці тощо; юрба – народ, який прагне благополуччя, але не бажає докладати до того своїх зусиль, поклавши всю відповідальність на «тих хто має силу». У «Орфеевому чуді» описується падіння муру кожної ночі, тобто під час чергових скрутних часів: заборон, утисків, переслідувань і розповідає як розірвати цей цикл – стати всім народом до роботи во благо нації. Таким чином ми окрім алузій на вже пройдений українцями шлях, у творі бачимо звернення до всього суспільства та заклик до активної діяльності. «Орфееве чудо» як і весь триптих, складовою якого він є, має безпосередній ідейний зв'язок із прологом до «Мойсея» Івана Франка. У образі самого *Орфея* вбачаємо риси українських письменників – сучасників авторки: Миколи Лисенка який помер напередодні написання поезії, Івана Франка та Ольги Кобилянської які жили в злиднях, Михайла Коцюбинського та самої Лесі Українки які були безнадійно хворі, відповідно вони, як і античний герой, боялися не вистояти під натиском «ночі», а ще більше переживали, що нікому буде продовжити їх справу.

Загалом, образ *Орфея*, як у Рільке, так і у Лесі Українки втілюється конфлікт «особистості й загалу, Митця й інертно-конформістської спільноти» [49, с. 159]. Але якщо у Рільке проблематика оберена до душевного стану самого творця, то в українській письменниці актуалізовано, окрім особистісного, ще й соціальний конфлікт.

На відміну від багатьох сучасників і попередників обидва письменника відходять від трактування сюжетів пов'язаних із образом *Орфея* (хоча сам Рільке у ранній поезії «Орфей, Евридіка, Гермес» звертався до їх втілення), а реалізуються персонажа як архетип-символ генія, вищого дару, яке є джерелом гармонії й духовного розвитку суспільства.

Подібним за ідейним спрямуванням та типом реалізації до орфеїчного міфу останній завершений твір Лесі Українки, закінчений після «Триптиха», – драма «Орґія».

Ігор Павлюк називає це твір драмою-відчаєм, драмою-заповітом, драмою, яка теж внесла ідею катастрофи в сферу націоналізму, сприймання соціальних процесів як фатальних [80].

У «Оргії» утворюються дві паралельні алюзійні лінії. З одного боку центральний персонаж драми *Антей*, через своє ім'я, відсилає нас до античного міфу в якому син Геї, коли «почував, що починає втрачати силу, доторкався до землі, своєї матері, і поновлювались його сили; він черпав їх у своєї матері» [55, с. 130]. Тобто герой драми Лесі Українки співець *Антей*, черпає свої творчі здібності із свого коріння, свого краю, країни – Греції, за честь якої бореться до останнього, непогоджуючись прийняти чужинські устої. Можемо вважати, що відірвання від національної традиції пригнічувало митця, його талант все більше згасав і врешті решт він обрав загибель, замість прийняття асиміляції й паплюження честі свого народу.

З іншої сторони, у історії підкорення Римом Греції яка відбувалася у II столітті до нашої ери, загарбанні культурних надбань і їх викривленні, ми бачимо відсилку до ситуації яка склалася між Україною й Московією за останні триста років політичних взаємодій. «Навіть сьогоднішньому не надто освіченому читачеві зрозуміло, що це не «про Грецію», а таки «про Україну»» [36, с. 220], – наголошує Оксана Забужко на прозорості паралелей. Тобто через подвійну алюзію Леся Українка хотіла наголосити, що відриваючись від своєї землі – національної традиції, як це зробили *Хілон* та *Неріса* або співпрацюючи із загарбниками як скульптор *Федон*, народ однозначно потерпить краху й зникне серед «попелу століть». Тому письменниця наголошує на величності самопожерстви во ім'я праведності. *Антей* убив зрадницю *Нерісу* й себе, щоб показати усьому світу різницю між грецьким народом і варварами-Римлянами, наголосити, не тільки на краденні набутоків, а й на їх паплюженні. На такій зневазі Римлян до культури не однаразово наголошує *Антей*, зокрема, говорить, що «правдиву святу оргію» [62, с. 177] вони перетворили на «позорище» [62, с. 180], а у всій їх пишноті «ховався невидимий холодний гад розпусти і зневаги» [62, с. 180]. Якщо «у

Давній Греції оргіями називали сакральний ритуал, таїнство священнодійства в містеріях, присвячених Деметрі та Діонісу» [111, с. 323], то в часи Риму вони набули більше розважально-сексуального, ніж культо-релігійного характеру. Так само Московія привласнювала історію Київської Русі, творчість великих українських письменників та інші здобутки, але гірше за все, що їх презентували світу в спотвореному стані, із викривленими ідеями, зменшеною духовністю, зазвичай ця тенденція реалізувалося через цензуру. У самопожерстві *Антея* можемо розуміти історії засланої та вбитої української інтелігенції за часів царату (Тарас Шевченко, Микола Костомаров, Микола Гулак та інші). На жаль, ця тенденція продовжувалася ще довго після смерті Лесі Українки, тому її твори ставали настановами для майбутніх поколінь: розстріляного відродження, шістдесятників, дисидентів. *Неріса* ж презентує ту верству населення, яка за походженням є елітами-українцями, але виховані за інонародними духовними традиціями. І якщо *Антею* сповідує культ високої творчості, то його дружина втілює той плас митців, які женуться за славою та насолодами й розтрачують свій талант надарма. Трагічну розв'язку міфологізованого сюжету, можна потракутвати так, *Антею* заподіяв собі смерть струною, тобто власною творчістю, алюзія на гнаних митців. *Неріса* ж була вбита, якщо розглянути ситуацію символічно, то вбачаємо в цьому знищення часом, її творчість не мала змісту, не несла ідеї, хоч і подобалась покровителям, але з часом прийдуть інші володарі й інші ідеали, а зі змінами імена приземлених митців зникають назавжди, натомість борці за вищі ідеали лишаються у віках.

Таке ж алюзорне перенесення української дійсності в античний міфосвіт бачимо у драмах «Іфігенія в Тавриді» та «Кассандра». Це співставлення подібне до попередньо розглянутого орфеїчного, коли прямий міфічний сюжет паралелізується із сучасністю авторки.

Цікавим, у цих двох творах є централізування жіночого персонажу, що відповідає феміністичним тенденціям модерної літератури, але не притаманне античному міфологічному світу. Леся Українка робить

основними персонажами периферійних героїв античної міфології. Якщо Іфігенія виступає достатньо дієвим персонажем у Троянському циклі міфології, її інтерпретує Овідій («Метаморфози»), Евріпід (драми «Іфігенія в Авліді» та «Іфігенія в Тавриді»), Есхіл («Іфігенія») та Софокл («Іфігенія»), то Касандру ні Овідій, ні Евріпід не згадують, а в міфологічному збірнику Куна свідчення про неї вкрай обмежені, що дає широке поле для авторського осмислення образу.

Спочатку розглянемо більш широко осмислено у світовому письменстві міфологему *Іфігенії*. Як слушно зазначає, Світлана Винар, цей образ в усі часи асоціюється із «мотивами жертвності й вибору» [12, с. 65]. У міфології *Іфігенія* – це дочка царя Агамемнона, пренесена у жертву Артеміді, щоб припинити вітер який заважав флоту царя продовжувати бойові дії. Коли ж на захист дівчини постав могутній Ахілл, вона сама припинила ворожнечу й оголосила про готовність підкоритися долі й принести себе в жертву, задля блага всієї Греції. Богиня ж змилостивилась над мужньою дівчиною й врятувала її від смерті, відправивши як жрицю на Таврид. Через певний час *Іфігенія* вернулась до Афін із своїм братом Орестом.

Переосмислення міфеми почалось ще в античні часи, коли Евріпід зосередив увагу не на зовнішній подієвості, а на внутрішніх переживаннях *Іфігенії* у процесі прийняття нелегкого рішення, він вперше замість возвеличення, гостро критикує ідею пренесення в жертву людини, задля перемоги.

Леся Українка не відходить від традиційної сюжетної лінії, але зміщує акценти. Письменниця зосереджує увагу на другому епізоді історії *Іфігенії*, а саме перебування у Тавриді. У образі дівчини Леся Українка втілила власну тугу за батьківщиною: «А в серці тільки ти, Єдиний мій, коханий рідний краю!» [60, с. 168]. Як і в попередніх драмах у поетеси відбувається послідовне зіставлення Еллади із Україною й співставлення античних героїв із українськими діячами. Особливістю інтерпретації *Іфігенії* Лесею Українкою є зображення сильної духом, вольової дівчини, яка не просто

підкорилася долі, а свідомо йде на самопожертву: «Коли для слави рідної країни // Така потрібна жертва Артеміді, // Щоб Іфігенія жила в сій стороні // Без слави, без родини, без імення, // Хай буде так» [60, с. 170]. Закінчується драматична сцена алюзією на ще один провідний для творчті українських модерністів міфонім: «Тяжкий твій спадок, батьку Прометею!» [60, с. 170]. Леся Українка опустила початок та розв'язку історії – повернення на батьківщину, адже ідейне навантаження цього не потребувало. Не так важливо як складеться доля людини, для письменниці основою є готовність прийняти будь-який тягар задля втілення національної ідеї, і саме цю думку реалізує міфонім *Іфігенія*.

У драмі «Кассандра» Леся Українка йде відмінним від творення «Іфігенії в Тавриді» шляхом. Оскільки антична міфологія мало акцентує на образі Касандри, українська письменниця бере Старогрецькі сюжети лише як історичне тло на якому розгортає власну психологічну драму. Звідси, як зазначає Ярослав Поліщук, «основна особливість міфологізму, суть котрого полягає у використанні не так фабул чи символів, як засадничих істин, уряджених у літературні форми» [82, с. 306]. Дослідник вважає «Касандру» Лесі Українки втілення притаманного для доби Модернізму катастрофізму «fin de siècle» [82, с. 309], і це підтверджує сюжетне розгортання та тлі історичної та особистісної трагедії. Ми вваємо, значення цієї міфологеми значно глибшим. Українська інтелігенція помежів'я XIX –XX століття не так болісно переживала переосмислення ідеалів, крах старих канонів і творення нових ідей, як відчуття недочутості та безпомічності в світі, коли нація має зробити крок вперед, або потерпіти руїни. У драмі «Кассандра» Леся Українка звертається до болісної проблеми *правди* та ворожисть народного загалу до справжніх митців-пророків. У ідейному змісті цей твір добре входить в загальний ключ переосмислення античних сюжетів Лесею Українкою. Ми вкотре бачимо міфологічний світ, який дуже подібний до стану українського суспільства початку XX століття. Як в «Орфеевому чуді» та «Оргії», перед нами постає герой готовий боротися за збереження нації, за

благо всієї країни, але народ його не приймає, його ідеали не викликають довіри, адже він говорить про справжнє, вище, а людей цікавить те, що має кращий вигляд і матеріально вигідніше. Така позиція неодмінно призводить до катастрофи.

Особливе значення має фінал драми, коли *Кассандра* лишається жива й з одного боку в напівбожевільному стані марить: «Нема руїни! Є життя!., життя!..» [61, с. 93], але з іншого боку, саме так вона робила передвіщення, тобто цей епізод варто трактувати, як ствердження відродження української нації. Також пророчим можемо вважати продовження існування Касандри під владою загарбника – Агамемнона, але вже не як великого митця, а як служниці (становище письменників у Радянському Союзі, зокрема, творчість Павла Тичини).

Загалом, інтерпретацію античного міфопростору усіх вище перелічених драм Лесі Українки об'єднує, як відзначає сучасний український літературознавець Ярослав Поліщук, реалізація «сув'язі часів не коштом руйнації і протиставлення, а способом синтезу, паралельних шляхів до істини» [82, с. 275]. Усі міфологічні образи та сюжети використовувані Лесею Українкою так чи так пов'язані із українськими реаліями або її особистими переживаннями. Письменниця творить інтелектуальні драми, основними ідеями яких є: возвеличення геройського подвигу митців, які вступають у супротив більшості; звернення уваги загалу на осмислення національних інтересів, ідеалів, традицій; заклик до боротьби за вищу мету, навіть ціною самопожертви, адже блазні мають легке життя, а справжні митці вічне визнання. Осмислення міфологічних сюжетів Лесею українкою глибоко філософське, висвітлення подій зосереджене більше на психологічній складовій, ніж на подієвості. А з погляду сьогодення драми вражають прозріливо-застережливим наповненням.

Отже, античний міфопростір активно реалізується в усіх родах літератури доби Модернізму. Особливо продуктивно можемо спостерігати цю тенденцію на основі аналізу драматичних творів. Після співставлення

творів Бернарда Шоу та Лесі Українки, зазначимо, що обидва письменника реалізують міфологічні сюжети через їх алюзорне переосмислення, через призму сучасності. У цьому ж і найразючіша відмінність способу інтерпретації. Якщо у драматургії Бернарда Шоу ми бачимо відголоски міфологічних сюжетів, то Леся Українка свої драми будує на античному міфопросторі в якому ми алюзорно вбачаємо українські реалії, що робить ці твори глибоко символічними.

2.2. Осмислення національних пантеїстичних міфокодів у неоромантичній літературі

Первісна людина широкими очима дивилася на все своє довкілля, на все те, що її оточувало, від чого залежало все її життя, і що було сильнішим від неї. Кругом у природі були живі духи, що панували над певними своїми ділянками.

Митрополит Іларіон [41, с. 11].

Одним із способів оновлення художнього осмислення світу в літературі кінця 19 – початку 20 століття, залежно від творчої самобутності та еволюції митців, була побудова пантеїстичного всесвіту природи, людини та історії. У пошуку гармонізації природного світу й людини письменники модерністи звернулися до національних міфологій, які в більшості побудовані на злитті усіх сфер Всесвіту в єдиний потік реального й надреального буття. Найповніше ця тенденція виявилась у творчості неоромантиків, які, за визначенням Лесі Українки, представляють течію найбільш сугососну духові доби.

Серед творів, що реалізують міфологічний простір національного світобачення у західноєвропейській та українській літературах, виділяється «Затоплений дзвін» Гергарта Гауптмана, «Лісова пісня» і «Віла-посестра» Лесі Українки, «Ніч на полонині» і «Над Дніпром» Олександра Олеся, «В неділю рано зілля копала...» Ольги Кобилянської та «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського. Усі ці твори мають виразні ознаки неоромантизму, серед них: змалювання неповторної особистості, яка протистоїть масі; герої шукають гармонію та досконалість у природі, вирізняються внутрішнім аристократизмом; зосередження уваги на внутрішньому світі людини, через який автори намагаються осягнути духовний універсум; фантастичність образів та сюжетів; зменшена типізація; переважання ілюзорності над реальністю, наскрізні алюзії та символічність.

Спроби співставлення «Затопленого дзвону» Гергарта Гауптмана та «Лісової пісні» Лесі Українки вже неодноразово робилися на українському науковому ґрунті. Серед найбільш відомих праць статті «Драматургічні пошуки герхарта гауптмана і їх відлуння в українській літературі» Василя Гуменюка [25], «Лісова пісня» Лесі Українки й «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана (міфосемантичний аспект)» Лукаша Скупейко [94] та монографія Магдалини Ласло-Куцюк «Вогонь і Слово» [58]. Усі три дослідники відзначають спільність у трактуванні образів та розгортанні подій, натомість протиставляють побудову фабули: у німецького автора по вертикалі на циклах чергування дня й ночі; у Лесі Українки – горизонтально на основі астролого-біологічного ритму (змін пір року). Паралелі між міфопоетикою творів Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського та Лесі Українки провів Руслан Марків у дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук «Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку ХХ століття». Значення архетипів у надбаннях Олександра Олеся ставало предметом дослідження Ірини Чернової у дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук «Міфопоетика творчості Олександра Олеся» [104]. Але між усіма зазначеними нами

творами глибоких паралелей до цього не проводилося. Провести детальних компаративний аналіз усіх рівнів реалізації міфологізму в драматургії й прозі німецького та українських письменників обсяг роботи нам не дозволяє, тому зупинимося на образотворенні та домінуючих архетипних концептах.

У світлі активної світової машинізації й урбанізації твори письменників-модерністів переповнені втомою й розчаруванням в людській цивілізації й намаганням знайти ідеальний світ якнайдалі від міста, що визначає основну їх колізію й лейтмотив – взаємодія й протистояння людини та природи. А звернення до національних міфологій, первісного світовідчуття людини, віра у анімізм, обожествлення природних явищ провокує персоніфікацію, одухотворення природи, наповнення її духами й божествами. Людина ж у світі *неоромантиків* відіграє більше руйнівну, дестабілізуючу роль, окрім персонажів які живуть за природними законами гармонії. Два простори реальності/ірреальності географічно відмежовуються: ліс/гори/вода протиставляють селу/людській оселі.

За цим принципом автори й вибудовують образну систему. Визначаємо чотири типи персонажів: світ людей, світ духів, межовий стан, гармонійний стан.

Світ людей представляють герої занурені у буденність, їх не цікавлять вищі почуття й порухи, вони приземлені в своїх пориваннях і життєвих цілях. Ці персонажі не завжди негативізуються, але так чи так різко контрастують із надреальними істотами. У Гергарда Гауптмана це *Магда*, *діти*, *Панотець*, *Вчитель*, *Цирульник*, *Сусідка*, вони характеризуються християнським світоглядом, невірою або страхом перед потойбічним. *Вчитель* як людина освічена вважає, що «це все дурня балакання про «відьом» [18, с. 25], натомість *Цирульник* – людина яка обізнана із лісом, тому застерігає про небезпеку й, що потім «мабуть прийдеться в чари вірити!» [18, с. 26]. *Панотець* же поєднує ці два світогляди, він людина релігійна, але добре обізнана зі світом лісових духів, тому визнає «Христа», але й вірить у надзвичайну силу відьом. У цьому невеликому епізоді Гауптман описує

одразу три типи світоглядів: первісно-міфологічний, науковий і релігійний. Найадекватнішими видаються погляди *Панотця*, бо він знає істину й свіомо протистоїть світу духів.

Якщо у Гауптмана ці персонажі більше страждені жертви, або загалом нейтральні, то у *Лесі Українки* світ людей набуває виразних негативних ознак. *Килина*, *Мати Лукашева* й *Діти Килини* висвітлені як люди надзвичайно приземлені, які не шанують ні традицій, ні вірувань. Вони самі відрікаються від природи й лісу, а подекуди навіть шкодять їм (зрубали дуб, «що стільки бачив наших рад і танців, і лісових великих таємниць» [62, с. 212]). Через таку ворожість до духів, а від того й Всесвіту, вони страждають (недобре родить земля, не доїться корова, докучає Куць, вчіпляються злидні «один Злидень кидається їй на груди, смокче калину, інші сіпають його» [62, с. 275], згорає хата тощо). Подібно *Леся Українка* реалізує світ людей і в «Вілі-посестрі». Їх презентують тури й яничари, які відіграють роль безжалісних ворогів.

Іншу тенденцію бачимо в *Ольги Кобилянської*. В «У неділю рано зілля копала...» *Дубиха* й *Дончуки*, що відділені від світу надприродного єства достатньо позитивізуються. Вони працьовиті, заможні й побожні християни, яких саме через дотик до міфічного їхніх дітей спіткала лиха доля.

У *Олеся* ідея трагедії людей висловлена у епіграфі до драми «Над Дніпром» із хроніки «Рада»: «Язичеські звичаї. Ранком 17 марта, в день Теплого Олекси, окружні села, що коло Бельців, були всі в диму та в полум'ї. Можна було гадати, що там великі пожежі. Виявилось, що то селяни самі наклали вогнів, щоб викурити русалок, які, мовляв, шукають весною житла в будинках селян і «приносять з собою нещастя людям» [77, с. 30]. Тобто люди через власну перебільшену віру в потойбіччя завдали собі значної шкоди. У *Олеся* предстваники світу людей: у «Ніч на полонині» – *Марійка*, у «Над Дніпром» – *Марина*, *козаки*, *дівчата*, *парубки*, *дядьки*, *матері*, *діди*, – не є негативними персонажами, вони вірять у потойбіччя, мають із ним зв'язки і

через неосвієність, неоглядливність вступають у конкурентні стосунки й програють.

Хоча Олесь і втілює гуцульську міфологію, але нам видається, що світогляд населення Карпат більшою мірою вдалося передати Михайлу Коцюбинському в «Тінях забутих предків», адже його персонажі невіддільні від природи й розглядаються лише як частина універсуму.

Представники світу людей у Коцюбинського не протиставляються світу природи, вони нагмоніюють із нею, або ж знаходяться у межовому стані між реальним і надреальним. Християнські вірування тісно переплились із наскрізно-поганським життям гуцулів. Коцюбинський неоднрзово пише про таку особливність карпатського світогляду Максиму Горькому, Володимиру Гнатюку, Михайлу Стельмаху, реалізується це й в «Тінях забутих предків...». Нерозривність життя і міфу, можемо спостерігати, через ритуальне наповнення буденного існування: *обкурювання хути при пологах*, щоб *бісиця* не замінила дитину на *обмінника*, *заклик духів на Святий вечір*, *ворожіння Палагни на Теплоого Юрія* тощо. Окрім того, що природа впливає на життя гуцула й людина може здійснювати зворотню дію. Персонажами, що живуть у гармонії зі Всесвітом і можуть впливати на нього є *мольфар Юра* та *ворожка*, яка допомагала Іванові «одвертати» дію заклять чаклуна.

«Відаючою жінкою» була і у *Мавра* із «У неділю рано зілля копала...» Ольги Кобилянської. Жінка жила в дності із природою, збирала трави, допомгала людям, передвіщала долі й поки вона не торкалася світу людей ніяке лихо її не спіткало, в лісі їй нічого не загрожувало ні фізично, ні морально. *Ворожку* не варту плутати із *відьмами* (родимими), які за Іваном Огієнком спосібні тільки на зло [41, с.181] і належать до світу духів. Цей клас чарівниць подибуємо в Коцюбинського в образі улєсливеї *баби Хими* та в Гауптмана – *Лісова баба*.

Гармонічними із природними стихіями виступають старий *Андронаті* із повісті Ольги Кобилянської та *Палагна* із твору Михайла Коцюбинського.

Вони обидва дотримують законів Всесвіту, не шкодять природі, намагають жити із нею в злагоді, гірше у них складаються взаємини із суспільством: *старий циган* змушений блукати світом, через зраду своєї дочки; *Палагна* змушена зраджувати, через байдужість з боку чоловіка. У своїй прагматичності *Палагна* наближається до світу людей, але повністю не може до нього належати, адже вона – гуцулка, а гірські народи нерозривні із довкіллям і духами, що його оточують.

Мольфар Юра зображений у повісті як земний Бог: «Про нього люди казали, що він богує. Він був як Бог, знаючий і сильний...» [53, с. 155]. Хоча він був і чорним магом (не тільки допомагав, а й насилав хвороби): «Юра, загнувшись, тримав перед Палагною глиняну ляльку і тикав пальцями в неї од ніг до голови. – Б'ю кілок тут ... і сохнуть руки та ноги... – А якби у голову вбив? – питала Палагна. – Тоді гине в той мах...» [53, с. 165], *мольфар* є одним цілим із природними силами, черпає від них міць, може з ними сперечатися, але не протиставляє їм себе: «Він в своїх дужих руках тримав сили небесні й земні, смерть і життя, здоров'я маржини й людини, його боялися, але потребували усі» [53, с. 155].

Цілком гармонічним і повністю позитивним персонажем модерних творів є *дядько Лев* із «Лісової пісні» Лесі Українки. Як зазначає Лукаш Скупейко: «Навколишній світ постає перед ним ніби в подвійному вимірі: крім повсякденно-прикладного, йому відомий прихований (метафізичний, ритуальний, знаковий) зміст предметів і явищ, і ці знання стають основою його злагодженості із самим собою, довкіллям та, зокрема, зі світом демонічних істот» [92, с. 19]. Саме *дядько Лев*, один із небагатьох, прожив добре життя, навіть сварки які виникали між ним та його сетрою не були агресивними й не позбавляли його душевної рівноваги. Його смерть в драмі-феєрії позбавлена трагізму, хоча й мала колосальні наслідки (зрубаний дуб, остаточна руйнація зв'язку світу людей із природнім началом). Таке опущення трагізації Лесею Українкою не випадкове, адже за законами

Всесвіту *дядько Лев* прожив свій цикл і помер, задля початку нового, тобто відбувся нормальний природний процес.

На початку «Тіней забутих предків» перед нами також постають два гармонічні образи: *Марічки* та *Івана*. Якщо в «родині, *Іван* часто був свідком неспокою і горя» [53, с. 132], то в горах, близько до природи, він повністю єднався із її пульсаціями, жив разом із «диханням» світу. Такою ж була і *Марічка* – дитина Карпат: «вони обоє знали, що то бродить по лісі невидима сокрика, група об дерева і хека з втомлених грудей» [53, с. 135], все для них було «казковим» і одночасно звичним, адже інакшого вони не уявляли. *Іван* та *Марічка* представляють митців натхнених природою: «Задуманий все, встромляв очі кудись поза гори, неначе видів, чого не бачили другі, прикладав мережану дудку до повних уст, і чудна пісня, якої ніхто не грав, тихо спадала на зелену отаву царинок» [53, с. 136]; «*Марічка* обзивалася на гру флюяри, як самичка до дикого голуба, – співанками. Вона їх знала безліч» [53, с. 137]. В міру свого дорослішання вони все більше віддалялися від природи й наближалися до світу людей, що викликало фатальний стан помежів'я. *Марічку* «взяла вода» [53, с. 153] – один із архетипних образів, що може означати потойбіччя, часто використовуваний для обряду очищення. Цей епізод може означати й метаморфозу – перехід із стану гармонії в стан духів, адже втративши коханого *Івана*, дівчина втратила здатність до творчості, а звідки постав вибір перейти в світ людей (нижчій) або у вищій ранг істот природних. Оскільки *Марічка* померла «наглою» смертю, вона цілком могла перетворитися в *нявку*, яка пізніше завела *Івана* у безвість. *Іван* же із стану гармонії перейшов у межовий стан, який характеризується роздвоєністю особистості, її прагненням до вищого, але прив'язаністю до буденних справ та обов'язків. Зазвичай таке положення у модерністів притаманне для центрального персонажа – непересічної творчої особистості, у фіналі межове становище призводить до трагедії. У кожному із досліджуваних творів автори творять такий образ, тому можемо його вважати домінантним і основоположним для модерністичного світовідчуття:

Гейнріх («Затоплейни дзвін» Генріха Гауптмана), *Лукаш* («Лісова пісня» Лесі Українки), *Гриць* («У неділю рано зілля копала...» Ольги Кобилянської), *Юнак* («Віла-посестра» Лесі Українки), *Андрій* («над Дніпром» Олександра Олесья), *Іван* та *Степан* («Ніч на полонині» Олександра Олесья).

У кожному із досліджуваних творів автори творять такий образ, тому можемо його вважати домінантним і основоположним для модерністичного світовідчуття: *Гейнріх* («Затоплейни дзвін» Генріха Гауптмана), *Лукаш* («Лісова пісня» Лесі Українки), *Гриць* («У неділю рано зілля копала...» Ольги Кобилянської), *Юнак* («Віла-посестра» Лесі Українки), *Андрій* («Над Дніпром» Олександра Олесья), *Іван* та *Степан* («Ніч на полонині» Олександра Олесья).

Саме через цих персонажів реалізується протистояння світів, що особливо яскраво демонструється на прикладі внутрішнього конфлікту всередині одної особистості. Зауважимо, що гармонічні персонажі надають перевагу природному світосприйманню, живуть за законами Всесвіту, а межові хочуть реалізуватися в людському суспільстві із сповіданням вищих ідеалів, що спричиняє несприймання жодним із світів. Межові персонажі мають чутливу натуру, тому можуть бачити духів і відчувати природу, але їх можна поділити за діяльною ознакою: творець, руйнатор і перехідний образ. До творців належать *Лукаш*, який грав надзвичайні мелодії на сопілці («Лісова пісня» Лесі Українки); *Іван* – флюяр («Тіні забутих предків» Коцюбинського) та *Юнак* – відважний лицар-борець («Віла-посестра» Лесі Українки). До руйнаторів зараховуємо: *Андрій*, який звів Оксану («Над Дніпром» Олександра Олесья); *Іван*, що дурить голову Марині та *Степан* – п'яниця пастух («Ніч на полонині» Олександра Олесья); *Гриць*, що кохав двох дівчат і Настку, і Тетяну («У неділю рано зілля копала...» Ольги Кобилянської). Для всіх наведених персонажів характерне роздвоєння душі: між темнотою й світлом, між діонісівським й аполонівським, природою й культурою. Сюжетна канва творів то наближає героїв до вищого світу, то віддаляє, то вони відчують сильне емоціне піднесення, то зневіру й

«вселенську втому». Протагоністи опиняються у ситуації вибору, яка характерна для модерної літератури, але вони як не можуть злитися із світом духів, через свою людську природу, так і не можуть повернутися до світу людей, адже пізнали більше. Вирішується цей конфлікт виходом із ірреальності (як в творах Олександра Олеся) або смертю: «Поховала віла побратима» [59, с. 97], «Лукаш сидить сам, прихилившись до берези, з сопілкою в руках, очі йому заплющені, на устах застиг щасливий усміх» [62, с. 297], «Раутенделяйн (обіймає Генріха, притискає його губи до своїх, потім ніжно вкладає померлого» [18, с. 120], «Поховали Гриця, розійшлися люди» [45, с. 468], «Другої днини знайшли пастухи ледве живого Івана. Сумно повістувала трембіта горам про смерть» [53, с. 173].

Почасти причинами трагічної гибелі стають саме ті персонажі які уособлювали діонісівське начало. Але в письменників-модерністів спостерігаємо змішування понять німецького філософа діонісівське (темне, пристрасне, екстатично-іраціональне) й аполонівське (світле, інтелектуальне, раціональне). У всіх творах (окрім «У неділю рано зілля копала...») їх представляють жіночі духи – русалки або мавки/нявки, які за Олександром Гейштором є мстивими, злими або просто ворожими душами молодих дівчат, що були жертвами вбивства або нещасного випадку [28, с. 249]. Але побідне однозначно-негативне тлумачення спостерігаємо лише в Михайла Коцюбиснького: «Чув, що коло його Марічка, і знав, що Марічки нема на світі, що се хтось інший веде його у безвісті, у недеї, щоб там загубити» [53, с. 167]. У інших творах відбулося контамінаційне об'єднання національної та античної міфологічних систем. У Олександра Олеся образ *русалки Оксани* побудований за цим же міфом. Дівчина перетворилася на русалку після смерті, але й в стані надреальності вона продовжила кохати Андрія й не хотіла йому зла, лише прагла бути разом. Коли ж не лишилося іншого вибору привела його до водойми й ненавмисно спричинила смерть (вихід із сну). *Мавка* у «Ніч на полонині» так само набуває ознак позитивного героя, вона говорить про любов і вищі почуття,

хоча у духів лісу вони межують із діонісівською пристрастю, але не в розумінні чогось темного, а в сприйманні тілесних потягів як належності. Вона не чинить лиха суперниці, але інший демонічний персонаж *Чорт І*, через ревності вбиває *Марічку*, що призводить до порушення душевної гамонії *Івана* й смерті (виходу зі стану сну). Таке ракування міфеми *мавки* зближає віддаляє її від слов'янських уявлень і наближає до античних *німф*.

За Енциклопедією «Міфи народів світу» *німфи* в грецькій міфології – «це божества природи, її сил животворіння й плодючості. Розрізняють німф річок, морів, джерел (водні Н .: океаніди, nereїди, наяди), озер і боліт (лімнади), гір (орестіада), гаїв (альсеїди), дерев (дріади, гамадріади) і їх окремих порід (меліади – німфи ясеня). Деякі з них смертні, як, наприклад, гамадріади, які невіддільні від дерева, в якому вони живуть» [70, с. 727]. Гауптман і Леся Українка переносять *німф* у місцевий міфологічний колорит лісових і гірських створінь. Німецький письменник описує *Равтенделяйн* як «напівдитину, напівдівчину, ество зі світу ельфів» [18, с. 6], тобто це не померла людина, а природний дух, що оберігає світ. Леся Українка наближає образ *мавки* до *гамадріади*, зв'язком істоти із деревом: «верба, ота стара, сухенька, то – матуся. Вона мене на зиму прийняла і порохном м'якеньким устелила для мене ложе» [62, с. 218]. Якщо у Гауптмана *Равтенделяйн* зберігає демонічні риси зовнішності, то *мавка* Лесі Українки зображена «зовсім такою, як дівчина...» [62, с. 216]. Завдяки цьому *мавка* стає абсолютним уособленням природньої гармонії світу.

Подібною за характером зображення до *мавки* є *віла* («Віла-посестра»). За Енциклопедією «Міфи народів світу» *віли* – це жіночі духи, прекрасні дівчата з розпущеним волоссям і крилами, одягнені в чарівні сукні: хто відбирав у них плаття, тому вони підкорювалися. *Віли* могли літати, як птахи, мешкали в горах. Вони володіли колодязями і озерами і мали здатність «закупорювати» води. Якщо відняти у *Віли* крила, вони втрачають здатність літати і стають звичайними жінками. Ноги у них козині і кінські або осячі, *Віли* закривають їх довгим білим одягом. До людей, особливо до чоловіків,

ставляться дружелюбно, допомагають скривдженим і сиротам. Якщо розгнівати *Вілу*, вона може жорстоко покарати, навіть вбити одним своїм поглядом. Віли вміють лікувати, можуть передбачати смерть, а й самі вони не безсмертні. У поемі *Леся Українка* зберігає майже всі характерні ознаки *віли*, тільки побідно до зображенням мавки, надає їй більше людських рис, тому вона не має крил, а літає на «коню крилатому». Також українська письменниця творить власний міфосюжет за типом фольклорної переповідки: «Погребовий спів заводить віла – люди кажуть: «Грім весняний чуто», Сльози ронить віла в лютім горі – люди кажуть: «Се весняний дощик»» [59, с. 97], що виводить рівень міфологізації із реалізаторського в okazіональний.

Варто зазначити, що в усіх творах центральні дієві персонажі представники світу природи є фемінними, а отже можемо констатувати збереження у патріархальній міфологічній структурі матріархального начала як первинного уособлення Всесвіту, що більшою чи меншою мірою відбилося в свідомості європейських народів.

Окрім центрального образу фемінного духу, що взаємодіє із персонажем чоловіком зі світу людей, у визначених творах згадуються чи виступають персонажами ряд міфологічних істот різних рангів.

Скласифікуймо їх за ієрархією в міфологічному, а звідти художньому надреальному світі.

Перший рівень – верховні божества (прабатьки світу, демонічних істот та людей). Істоти цього виміру менш збереглись у фольклорі та свідомості народів, адже прямо не взаємодіяли із людьми. У модерній літературі вони представлені мало й лише окремими згадками. У Гауптмана згадані наступні вищі божества із германо-скандинавської міфології як вани (давніші) та аси (молодші). Вани: *Фреєр* – бог родючості й літа; *Фрея* – богиня роючості, кохання, сексуальності та привабливості (у слов'янській міфосистемі має відповідник – Ладу). Аси: *Бальдр* – син Одіна (найвищого бога) й *Фрігг*. Цікаво що в німецького письменника в одній міфосистемі співіснують як

германські божества, та і інших народів, зокрема згадуваний: *Молох* – шанований в Ханаані, палестині, Фінікії та Карфагені бог природи та сонця; *Ваал* – семітський бог родючості, подібний до античного Пана; *Вальзебул* – у ранньому християнстві володар демонів, співправитель Люципера.

В українських модерних фігурами вищого рангу є абстрактні поняття: *Аридник*, *Бог*, *Бог-сонце*, *пан-Біг* («Тіні забутих предків» Коцюбинського); *Бог*, *Місяць* («У неділю рано зілля копала...» Кобилянської).

Наступний вид міфологічних істот – це демони вищого рангу (архаїчні персонажі, які керують іншими). У Гауптмана – це *Водяник* або стихійний дух. Можна було б зарахувати цей ранг і *Лісовика* – фавна, але на відміну від української міфосистеми він не є мудрим, поважним оберігачем природи, а навпаки наближається до бешкетного чорта. У «Лісовій пісні» вищий демонікон представляють *Водяник* і *Лісовик*, яким підпорядковуються русалки й нявки, відповідно. У Олександра Олеся захисником водяної стихії виступає не *Водяник*, як в інших, а *Дніпро*, що спрямовує рецепцію читача не на узагальнений образ, а архетип найважливішою для України річки.

Найбільш широко в модерних творах представлено демонічних істот середнього рангу (духів, що уособлюють різні природні явища). У творах характеротворенням вони подібні до людей, можуть кохати, ненавидіти, бешкетувати, шкодити чи допомагати, лікувати. У німецькій міфології й у «Затопленому дзвоні» Гергарда Гауптмана – це *ельфи*, *феї*, *чорти*, *русалки*, *карлики*, *чортиці*, *мари*, *Той, що герблю зірве*, *напасниця*, *Лісовик*. Леся Українка зображує побідний демонікон: *Мавка*, *Той, що греблю рве*, *русалки* (польві, гірські, водяні), *Постать*, *Перелесник*, *Пропасниця*, *Куць*, *Той, що в скалі сидить*, *Злидні*, *Марище*. Коцюбинський мало деференціює духів, але за описами можемо більшість із них віднести до середнього рангу: *Бісиця*, *Бісеня*, *Обмінник*, *Чугайстр*, *Мара*. Зауважимо, що лісовика Коцюбинський уналежнює до середнього типу й ставить в один ряд із іншими духами цього рівня: «повно лісовиків, які пасуть там свою маржинку: оленів, зайців і серн» [53, с. 130].

Олександр Олесь у різних творах інакше трактує подібні образи. Якщо в драматичній поемі «Ніч на полонині» образів, що уособлюють природні явища він уналежнює чортів та мавок, які зближаться із германськими феями. То в драмі «Над Дніпром» русалки переходять в нижчий ранг істот набутих, а разом із ними він виводить непритаманні для українського фольклору образи дієвих потопельників-чоловіків: *козаки, кобзар*.

Загалом нижчий рівень – це новостворені істоти, зазвичай вороже налаштовані неупокоєні душі людей. У «Затопленому дзвоні»: *деревляники/потерчата/мавчата*; у «Лісовій пісні»: *потерчата*; у «Тінях забутих предків»: *нявки, русалки*.

Як бачимо, між середнім і нижчим рівнем демонікону немає чіткої межі й фольклорні персонажі можуть переходити від одного в другий, залежно від географічного розташування.

Останній ранг демонів – це напівлюди (істоти, що мають людський вигляд, але за своєю природою є надреальними): *Лісова бабуся* («Затоплений дзвін» Гауптмана); *вовкулака, відьма* («Лісова пісня» Лесі Українки); *родима відьма* («Тіні забутих предків» Коцюбинського).

Уся образна система розгортається на тлі концептуальних просторових архетипів. Протиставлення *природа/цивілізація; життя/смерть* у Гауптмана, Коцюбинського й Кобилянської, Олесья реалізуються через опозицію *гора/долина; гора/вода*. У Лесі Українки та Олександра Олесья, відповідно до географії описуваної місцевості, конфлікти відбуваються через протистояння *село/ліс; ліс/вода*. Загалом гора для всіх світових міфологій є сакральним місцем, саме на звищеннях будувалися храми, саме там уявляли оселі Богів, там же шукали очищення. Тому не дивно, що саме цей образ стає наскрізним архетипом, який уособлює світ природи, творчості, натхнення, свободи. Гори стають узагальненим втіленням всього сущого, подекуди й обожествляються.

Наскрізним є і міфологічний образ *стежки*, що веде в гори, шляху очищення: «Ледве помітною стежкою підіймався вище і вище, поміж густі зарослі блідої папороті, колючої ожини й малини...За ним підіймався з

долини вічний шум річки, росли гори, і вже вставав на крайнебі блакитний привид Чорногори» [53, с. 131]; ««Біла» та стежка, як її звали люди в селі, то пнула вгору, то спускалася знов нижче, відповідно до формації гори Чабаниці» [45, с. 310]. Шлях проходить між трьома світами *вода/долина* – ліс – *небо/вершина*. Хоча вода в міфології має сакральне значення, через неї проходять обряди очищення, вона дає життєву енергію тощо, але вона ж виступає скупченням потойбіччя, яке в будь-який момент може нашкодити людині. Лісові духи (*нявки, чугайстри, лісовики*) завжди більш позитивно налаштовані до людини, ніж водяні (*русалки, водяники, потопельники*), тому образ річки в творах письменників-модерністів набуває негативних рис і асоціюється із загрозою: *Генріх* втопив дзвін у воді [18, с. 13]; *Марічку* забрала вода [53, с. 153]; у річці ледь не втопився *Андрій* [77, с. 63]; у річці закінчила життя смогубством *Тетяна* [45, с. 468]. Вода постає як вияв крайного потойбіччя, ворожого й згубного людині. Як зазначає Александр Гейштор, «коли диявол вирветься на волю, настане кінець світу, землю залле вода і спалить вогонь» [28, с. 153], тобто згубна сила двох непідвласних стихій людині зрівнюється: вони дають життя, вони і можуть забрати, відбувається їх обожествлення.

Таке потрактування архетипів: гори, води й вогню притаманне й іудейській міфології, тісний зв'язок із якою ми відчуваємо на світоглядному рівні в усіх перелічених творах. Хоча перед нами діє весь пантеон язичницьких істот, люди сповідують християнську віру, що простежується в звертаннях до єдиного Бога й обрядовому циклу (згадках про основні церковні свята: *Великдень, Різдво, Теплою Юрія* тощо).

Отже, звернення до національних пантеїстичних кодів у літературі кінця XIX початку XX століття було спричинене потребою до переосмислення навколишньої дійсності, пошуку гармонії.

Відтак національний фольклор став одним із головних джерел нових форм відображення дійсності, засобом накопичення й позиціонування

філософських, морально-етичних та естетичних ідей у літературній творчості визначеного періоду.

Національна міфологія виявилася на рівні жанру, сюжету, мотиву, характеру, стилю.

На основі аналізу міфологічного фольклору найкращих творів української та західноєвропейської літератури доби Модернізму («Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Лісова пісня» і «Вілла-посестра» Лесі Українки, «Ніч на полонині» і «Над Дніпром» О. Олеся, «В неділю рано зілля копала...» О. Кобилянської та «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського), можемо визначити провідні мотиви в реалізації унікально-національної міфосистеми: поєднання язичництва із християнством; поява літературної міфотворості, через переосмислення образів; протистояння цивілізації та природи, без віднайдення шляхів гармонізації.

2.3. Біблійна міфологія в осмисленні українських та зарубіжних письменників доби модернізму

... Біблія є ключовим елементом у нашій власній образній традиції, хоч що б нам про це здавалось і хоч як би ми до неї ставились (перекл. наш. – Д. Б.).

Нортрон Фрай [125, с. 19].

Біблія є одним із найбільш поширених метатекстів та інтертекстів у світовій літературі. Активно осмислювати й інтерпретувати «священні» образи, сюжети та мотиви почали ще у Середньовіччі, не вичерпали своїх ресурсів вони й досі. Можна стверджувати, що уся Європейська література сформувалася під впливом іудейської міфології, помітний вплив із різною

інтенсивністю вона мала й на культуру всіх континентів. За більше ніж тисячу років нарощування інтертекстуального «ореолу» навколо біблійних текстів, сформувався майже невичерпний пласт для наукових досліджень. Трактатування прототестів за цей час еволюціонувало від репродуктивного передавання змісту і його пояснення (Августин Блаженний «Про Град Божий», Амвросій Медіоланський «Таїнства», «Містерії») до повного перелицювання й філософського переосмислення. Переломним етапом у трактуванні «вічних» образів стала доба Романтизму й твір Джорджа Байрона «Каїн», у якому письменник відступає від канонічного потрактування й кардинально змінює ідейну складову. «У нього Каїн не злочинець, а великий народолобець, бунтар, що першим із земних в ім'я щастя людей підніс голос протесту проти Бога, піддав сумнівам його ласку, герой, що прагне з'ясувати сенс життя людини на землі і стає на шлях пошуку істини та досягнення космосу» [107, с. 199].

Філософія нової доби Модерну із її особливою увагою до символів та підсвідомого спонукала митців на зламі XIX і XX століть все більше й більше звертисся до біблійних текстів. Наприклад, мотиви з «Книги Книг» чітко простежуються в творчості Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері», Лесі Українки («Вавилонський полон», «На руїнах», «Йоганна, жінка Хусова» та інші), Івана Франка («Мойсей», «Смерть Каїна»), Осипа Маковця («Терновий вінок») та інших. Ірина Бетко звертає увагу на різноманітність способів художнього переосмислення Біблійних міфів й виокремлює дві тенденції в їх інтерпретації: стилізаторську (автори імітують особливості першотексту) і індивідуально-авторську (витворення нових форм і змістового наповнення) [4, 74]. Ми вважаємо, що переважній більшості модерністи тяжіли байронівського (індивідуально-авторського) осмислення першотексту, виявляли спроби бунтарства та відходу від канонічного осмислення, хоча були й спроби витворення стилізованих творів.

Дослідити сутність модерного потрактування біблійної міфології неодноразово намагалися як зарубіжні (Джеймс Джордж Фрейзер, Мартін

Бубер, Олексій Лосєв та ін.), так і вітчизняні (Ярослав Поліщук, Ігор Набитович, Роман Мних та ін.) науковці. Незважаючи на велику увагу до цієї проблеми, глибока символічність, різнорівневість інтертекстів, архетипність образів, «вічність» мотивів, тлумачення творів на рівні підсвідомого сприймання дають можливість перманентного повернення до вже описаних проблем у спектрі нових відкриттів і змін у світовідчутті людства.

Уся Біблія розібрана на сюжети, образи, проблеми, символи, які постійно знаходять відображення у мистецтві.

У попередніх розділах ми вже зверталися до класифікацій способів реалізації міфу в художній літературі. Якщо їх спростити й узагальнити, то можемо говорити про три рівня авторського звернення до архетипних структур: формальний, змістовий, символічний. Під час аналізу інтерпретації біблійної міфології опускаємо okazіональні витворення, адже ставимо собі за мету визначити моменти дотику архетипів із художньою творчістю.

На формальному рівні автори наслідують зовнішні ознаки міфів (жанр, композиція, структура). Прикладом формальної апеляції до Біблійних першоджерел є стилізація під молитву Олександра Олеся «Молюсь... Лише молюсь благаю...», у якій автор звертаючись до Вищих сил «О, Боже, згляньсь на наші рани», засуджує насильство, братовбивство та війну, апелюючи до подій революції 1917 року.

Змістовий рівень переосмислення біблійних мотивів варто поділити на репродуктивний – взяття за основу міфологічний сюжет/образ, його розширення/звуження («На полі крові», «Одержима» Лесі Українки); і інтерпретаційний – осучаснення міфу, глибинне його переосмислення («Земля» Ольги Кобилянської). У драмах Лесі Українки перед нами постають події часів творення біблійних сюжетів та персонажі взяті із них. Драматургиня поглиблює їх психологізм, філософічність, розширює міфологічні відомості. Натомість Ольга Кобилянська бере за основу «вічну тему» братовбивства й переносить її на сучасний ґрунт, тобто реалізує проблемотворчий спосіб міфологізації. Як зазначає Ярослав Поліщук, Ольга

Кобилянська «немовби просвічує крізь тканину тексту й надає звучанню повісті особливої масштабності, певного універсалізму; старозаповітний сюжет, переосмислюючись, накладається на соціальну реальність» [82, с. 43].

Останній рівень – символічний, який передбачає ситуативне використання міфем. Наприклад, у поезії «Сніг в гаю...» Олександра Олеся використано Старозавітній образ *Самсона*, як символ сили та незборимості; у «Другій елегія» Рейнер Марії Рільке використовує вторинно-канонічну історію про *Товія*, якому допомагав архангел, чим висловлює тугу за тими часами, коли Бог був серед людей і допомагав їм; у поетичній тріаді «Зелена Євангелія» Богдан Ігор Антонич під час філософських роздумів про взаємозв'язок природи й людини, циклічність Всесвіту апелює до архетипних образів: *потопу*, *Адама* і *Єви*, *тесліва сина* (перифразове найменування Ісуса Христа) тощо.

Глибока символічність біблійних міфем використана авторами задля розширення смислового поля творів, вплив на читача на рівні підсвідомості.

Почасти письменники реалізують міфологеми на декількох рівнях в одному творі. Наприклад, цикл із п'яти п'єс Бернарда Шоу «Назад до Мафусаїлу», побудований за схемою Тори й за природою оповіді наближений до притчі (алегоричність, ідейно-ціннісна орієнтованість тексту). Також автор вдається до використання внутрішньої паралелізації Біблійних сюжетів із подіями які могли б відбуватися в майбутньому, що вже реалізує міфологію на змістовому рівні.

Задля глибшого компаративного аналізу реалізації Біблійної міфології в західноєвропейській та українській літературі ми зацентруємося на одному із найпродуктивніших мотивів із «Книги Буття» – першовбивство *Каїном* свого брата *Авеля*. Цей сюжет з великою частотністю інтерпретувався в модерністичних творах, почасти причиною такої активності були складні політичні умови на межі століть або інші життєві колізії авторів. Наприклад, спроби художнього осмислення сюжету робили Віктор Гюго «Сумління», Шарль Леконт де Ліль «Каїн», Рональд Стюард Томас «Cain», Іван Франко

«Смерть Каїна», Василь Щурат «Першій музика», Ольга Кобилянська «Земля», Микола Хвильовий «Мати», Іван Багряний «Сад Гетсиманський» та інші.

Ірина Бетко стверджує, що найпродуктивнішими жанрами для рецепції біблійних сюжетів є ліро-епос, філософська поема і медитативна лірика. [4, с. 74]. Тому звернемось до аналізу відтворення та інтерпретації образів біблійного сюжету про «Каїна та Авеля» у ліро-епічних і ліричних творах, а саме поем Редьярда Кіплінга «Каїн і Авель», Шарля Бодлера «Авель та Каїн» і Володимира Сосюра «Каїн», поезій Рейнер Марії Рільке й Олександра Олеся.

Проблема потрактування біблійного міфу в поетичних творах вже ставала предметом дослідження, зокрема у ґрунтовних працях Вікторії Захарчук («Печать Каїна: Архетип брато-вбивства в українській літературі»), статтях Марії Багрій («Контамінація біблійного та більшовицького дискурсу в поемах «Ваал», «Каїн» Володимира Сосюри»), дисертації на здобуття ступеня доктора філологічних наук Світлани Вардеванян («Міфологема Каїна в українській літературі XIX–XX століть») та ін.. Як ми бачимо вже з назв досліджень, у центр дослідження науковці виносять образ *Каїна*, натомість про реалізацію міфологеми *Авеля* і її значення для змістового наповнення твору говорять лише побіжно, ми ж спробуємо вивести її з периферії. Тому предметом нашого дослідження буде реалізація образу *Авеля* у поетичних творах письменників західноєвропейського та українського модерну.

Варто звернути увагу, що не лише науковці переважно побіжно звертаються до міфологеми *Авеля*, а й письменники. Зазвичай саме образ *Каїна* у модерній літературі постає як суперечливий та неоднозначний, через відхилення від канонічного негативного змістового наповнення. Письменники намагають зрозуміти першовбивцю, занурюються у його внутрішній світ, часто виправдовують або й героїзують. Натомість *Авель* рідко стає центральним персонажем, певно тому, що із ним виникає більше

складнощів у потрактуванні, через замалу кількість відомостей про нього у самому першотексті. Із Біблійного міфу ми знаємо, що *Авель* був другою дитиною Адама і Єви, був вівчарем, «приніс жертву – з первістків свого дрібного скоту, і то з найгладкіших. І споглянув Господь на Авеля і на його жертву» [102, с. 6], закінчується оповідь на смерті від руки брата. Далі продовжується опис долі *Каїна* і його роду. Із першотексту ми не знаємо, яким був *Авель* (немає навіть жодного діалогу за його участі), від цього можемо лише здогадуватися про причини першого гріха, це й породжує різноманітні версії характеристик образу *Авеля* в художніх текстах часто відсторонені та ворожі. Таку неприязнь до начебто позитивного персонажа, можна пояснити його приналежністю до світу «вищого», люди ж більше схильні себе асоціювати із «земним» – *Каїном*. Крім того саме «першовбивця» був одним із прабатьків (його ж брат не мав нащадків), тому людство відчуваючи це тавро на собі. Тим паче, що саме від *Каїна* за «Святим Письмом» пішли усі «гусяри та дударі», тобто люди творчі. Можливо саме це і є причиною такої художньої продуктивності цього образу (до речі, письменники також частіше звертаються до образу *Юди*, ніж до *Христа*).

Перед аналізом інтерпретації персонажів у творах, спробуємо віднайти більше відомостей закладених у першотексті. Звернемося до семантики імен, які в міфологічних текстах часто стають ключем до розуміння образів-символів. Світлана Вардеванян із опертям на біблійну енциклопедію зазначає, що християнська традиція розшифровує ім'я *Каїна* як придбання, а *Авеля* як «пару, подув вітру, звідси – ніщо, марнота, щось швидкоминуче». Дослідниця припускає, що «смерть Авеля була очікуваною, можливо, Творець свідомо поставив Каїна перед лицем спокуси, аби ще раз випробувати своє творіння, адже першої помилки вже припустилися Адам і Єва, спокусившись яблуком знання» [8, с. 9]. Певно тому першотекст не творить повноцінного образу *Авеля*, а використовує його лише як допоміжного персонажа для повного розкриття Каїнового характеру. Але

хіба міг Господь так вчинити зі своїм створіння? Якщо не міг, то чому не зупинив руку *Каїна*, як пізніше зупинить руку Авраама? Біблійний міф лишає велику кількість питань (Ким був Авель? Якою була його місія? Що сталося із ним після смерті?), що дає простір для творчого осмислення із правом на авторське розуміння без порушення змісту «Священної Книги». Саме у художніх творах образ *Авеля* здобув різнобічної дещо парадоксальної характеристики, письменники окрім відомостей із Біблії часто послуговуються неканонічними «Писаннями», окремими повір'ями та власним символічним чуттям. І вже на основі таких інтерпретацій можемо говорити про повноцінного дієвого персонажа.

Звісно, під час розгляду інтерпретації Біблійного сюжету ми маємо брати до уваги політичні обставини у яких жив автор чи прямі алюзії у тексті на конкретні історичні події. Наприклад, мотив братовбивства Каїном Авеля у Шарля Бодлера та Володимира Сосюри співвідносні із подіями революцій 1848 р. (у Ш. Бодлера) і 1917–1921 рр. (у В. Сосюри). Цікаво, що обидва письменники були активними учасниками революційних дій і з перших уст могли говорити про громадянські сутички, як про братовбивство. Обидві поеми схожі в трактування образу *Каїна*, у ньому митці вбачають палкого революціонера (пролетаря), що посмів кинути виклик Богові (царю). Хоча значні відмінності в тлумаченні все ж є, бо для Бодлера *Каїн* стражденний герой перед яким «іще незвершені діла» [6, с. 263], які прокладуть йому шлях до небес, натомість у Сосюри цей образ менш однозначний. Український письменник не виражає прямої прихильності до образу, із характеристик іншими персонажами перед нами постає негативний персонаж: «Жовті очі... Його душа темніша ночі, як думи демонів в аду...» [96, с. 28]. Натомість у монологах *Каїн* суперечить см собі, на початку він говорить: «Я не люблю живе й красиве. Дивись: мов корінь я з сплетінь кісток і нервів... Я обличчям на мавпу схожий» [96, с. 26], тобто постає як жорстоке духовно потворне створіння, але після смерті Авеля він твердить, що «Не я, а мною він проклятий. Я для людей Едем верну. Немарно татко мій крилатий оголосив

йому війну» [96, с. 43] й не визнає своєї меншовартості поряд із Господом: «У нього блискавки?! Нічого. У нас і мозок, як стилет» [96, с. 43]. Із цих думок *Каїна* ми розуміємо ототожнення його образу із усім людством, гріховним, але спроможним на дива. Але коли Господь виявляє справжню сутність *Каїна*: «І знову Демон став крилатий такий прекрасний, як завжди» [96, с. 44], перед нам так чи так постає негативний образ уособлення всього зла. Тут може виникнути дві версії розгляду ситуації, або ствердження демонічного начала усього людства, або алюзія до розвитку революції: від початку жорстокі неосвічені пролетарі йдуть шляхом крові, потім позиціонують себе як «прекрасні» революціонери, а лишившись єдиними на землі виявляють своє демонічне єство.

Щодо образу *Авеля* в обох поемах він потрактований більш однобічно. У Бодлера «молодший брат» зображений яскраво негативно як улюбленця Бога, але егоїстичного ледаря: «Рід Авеля, ти славиш Бога, Та соки смокчеш, наче тля!» [6, с. 263]. У цій характеристиці ми вбачаємо алюзію на буржуазію, яку Шарль Бодлер звинувачує в тяжкій долі робітників, та стверджує ідею розплати за власні справи: «твоя ж ганеба Тебе оберне в прах і тлінь!» [6, с. 263].

У Володимира Сосюри *Авель*, асоціюється не так із буржуазією, як з інтелігенцією. Набуває інших характеристик, ніж у Бодлера і навіть проходить через певну метаморфозу особистості. На початку «молодшого сина» зображено світлим юнаком який з дитинства не кусав матері, був «тихий, блукать і мріяти любив» [96, с. 26], мав хороші стосунки із родиною: «покірний син і брат примірний...» [96, с. 26] та навколишнім світом: «Я ж не вбиваю і нікого з живого в лісі я не їм, коли потреби в тім немає» [96, с. 26]. Метаморфозу герой переживає, коли з небес спускається *Марія*, образ якої може бути потрактований як пізнання й мудрість: «Я вся – з проміння...» (проміння часто виступає символом думки). *Каїн* не мав змоги долучитися до того світла (може бути алюзією на недоступність освіти для робітничого класу в царській Росії) і з ревності та образи вбиває брата. *Авель* же

перетворюється на чотирикрилого янгола, що також дає підстави вважати *Марію* уособленням пізнання, а самого героя ототожнювати із інтелігенцією, бо чотирикриллі Херувими за словником Івана Огієнка є втіленням розуму.

Цікавою у Володимира Сосюри є й символіка очей, якщо у Каїна вони від початку жовті (колір злості), то у *Авеля* вони змінюються. Від народження «карими очима дивився він на білий світ» [96, с. 26], коричневий колір вказує нам на приналежність до земного, натомість після очі стають синіми, що означає належність до неба – високого, духовного [96, с. 32]. У образі дитини *Авеля* й *Марії* ми вбачаємо символ незнищеності розуму й втілення нової української інтелігенції яка постала після революції як «знак вічного докору» [96, с. 3] для кривавої влади. Ця нова когорта пасіонаріїв вже позбавилася земного й одразу мала «сині очі», тобто породжені після знищення вони вже набули небесного призначення. Як Сюсюринів *Каїн* не намагався заперечити їх вищість «їх зненавидить вся земля, – й підуть на гній нащадки ваші» [96, с. 34], та саме для «них зірки, сади Едему, любові щастя, днів блакить» призначена *Богом* [96, с. 45], а *Демону* варто «стерегтись» [96, с. 45], адже скоро пройде його час.

Світлана Вардеванян під час аналізу циклу із біблійними алюзіями Володимира Сосюри провидить паралель із головних персонажів «Демона, Каїна, Мойсея, Ісуса» та їх супротивників «Бога або ж його слуг (*Авеля, Датана, Юди*)» [8, с. 46]. У цьому контексті дослідниця розглядає образ *Каїна* як позитивний, а *Авеля* як негативний. Дозволимо собі не підтримати жодне із тверджень, адже вважаємо персонажів суперечливими, а образ «молодшого брата», на нашу думку, більше тяжіє до позитивного, про що ми вже зазначали вище.

Можливо, таке різне тлумачення відповідає політичним обставинам у яких знаходилися країни. Адже революція у Франції була спрямована проти ненаситних буржуа, натомість в Україні вона обернулася глибокою трагедією для національної інтелігенції й спричинила значне сповільнення культурного розвитку країни.

Контрастне протиставлення *Каїна* та *Авеля* у творах Бодлера й Сосюри зумовлено політичними альянсами, менш заангажованою, без прямих історичних паралелей є поема Редьярда Кіплінга «Каїн і Авель». У ній як образ *Каїна*, так і образ *Авеля* не можна визначити як позитивний чи негативний. *Каїна* зображено працьовитим, але егоїстичним, адже він забезпечив водою свої поля, та не захотів допомогти братові в якого гинув від спраги скот. Тут відчутний вплив легенди, «згідно з якою *Каїн* створив усе нерухоме світу, а *Авель* – усе рухоме; суперечка, яка виникла міжбратами через поділ світу, призвела до братовбивства» [38, с. 209]. *Авель* же не зміг подбати про благо своєї отари й після відмови підступно пошкодив дамбу брата, коли ж на нього чекав суд, він зі страху першим напав на *Каїна* «своїм великим биком, але ...Каїн вдарив першим і вбив його!» (перекл. наш. – Д. Б.) [127, с. 130]. Тобто перше братовбивство у Кіплінга є не більше ніж самозахистом і захистом свого майна. Тому закономірними є останні рядки в яких автор наголошує, що кара непомірна гріху: «Я ніколи не міг назвати Суд справедливим!» (перекл. наш. – Д. Б.) [127, с. 130]. Таке трактування ближче до розуміння трагедії Бодлера, де *Авель* набуває ознак негативного персонажу.

Ідейно наближено до розуміння образів братів Володимиром Сосюрою є поезії Райнер Марія Рільке та Олександра Олеся у яких *Авель* виступає більше безвольною жертвою. Рільке виводить тінь *Авеля* у центр і робить оповідачем, який погано розуміє, що йому зробив брат, але щиро переживає через суд який чекає на нього. Подібно трактує цей образ і Олександр Олесь виводячи таку асоціативну лінію: «Сміх – то Каїн, Авель – плач, Каїн – радість, Авель – сльози» (Олесь), тут на думку спадає крилатий вислів Грибоедова «горе з розуму»: дурість, радість завжди перемагає розум і горе в чому одночасно щастя й прокляття людства.

Проаналізувавши реалізацію образу *Авеля* в поетичних творах можемо вивести три основні концепції: тяжіння до позитивізації персонажу (його ототожнення із розумом, світлом, чистотою), тяжіння до негативізації

(оперування до зверхності, ледачості, несправедливості) та суперечливість (зображення образів-символів наближено до людей, із набором як хороших, так і поганих якостей особистості; розгляд ситуації братовбивства не як катастрофи, а як данини). До творів із реалізацією першої тенденції зараховуємо образ у поемі Володимира Сосюра *Каїн* та поезії Рільке; до другої – образотворення поеми Шарля Бодлера «Авель та Каїн»; до третьої – рецепцію *Авеля* у поезії Олександра Олеся та у поемі Редьярда Кіплінга.

Отже, модерна література сповнена біблійними образами від прямого називання персонажів до використання мотивів чи алюзій на всіх можливих рівнях: формальному, змістовому, символічному.

Висновки до розділу 2

Світоглядну систему як західноєвропейських народів так і українців складає три архетипні пласти: антична, біблійна та національна міфології. Кожна із них активно реалізувалася в літературі доби Модернізму.

Можемо вивести тенденції тяжіння до певного виду реалізації міфологічних структур залежно від обраної автором родової належності твору. Формальний (Джеймс Джойс «Улісс») й інтерпретаційний (Ольга Кобилянська «Ніоба», «Земля», «В неділю рано зілля копала...») рівні переважають у епічних творах. Паралелізація та переосмислення більшою мірою реалізується в драматичних творах: Леся Українка «Кассандра», «Оргія», «Іфігенія в Тавриді», «Орфееве чудо»; Бернарда Шоу «Назад до Мафусаїлу». Архетипізація хоча й використовується в творах усіх родів, домінантним способом реалізації міфології вона є в ліриці: поезія Олександра Олеся, Богдана-Ігора Антонича, Редьярда Кіплінга. Звісно, приклади використання кожного із видів міфологізації ми подибуємо в різноманітних родових формах, ми ж вивели тяжіння до певного типу на основі домінування.

РОЗДІЛ 3

ПОЕТИКА МОДЕРНІЗМУ В КОНТЕКСТІ ФІЛОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ У ЗВО

3.1. Методичні аспекти компаративного вивчення української та західноєвропейської модерної літератури

Нащадок романтичної критики, компаративістика розташовується на перехресті різних наук про людину і претендує на те, щоби бути однією із сучасних форм гуманізму (перекл. наш. – Д. Б.).

Франко Баамонде [118, с. 14].

Своєрідність літературного твору неможливо пізнати без співставлення з іншими текстами, авторами, течіями і напрямками, що належать до різних національних літератур.

За літературознавчою енциклопедією, *компаративістика* – «це наукова дисципліна, метою якої є виявлення міжлітературних зв'язків на основі зіставлення творів та явищ національних письменств одного чи різних історичних періодів [64, с. 510].

Анатолій Градовський застерігає: «недооцінювати значення сучасної літературної компаративістики так само неприпустимо, як і сплутувати її з порівняльно-історичним літературознавством» [20, с. 14]. Розмежуймо ці поняття. У XIX столітті в літературознавстві домінував порівняльно-історичний метод, на межі XIX і XX століть відбулася зміна вектора

вивчення від об'єднання літератур до визначення їх національної окремішності. До зламу століть в філології домінувало «цілісне уявлення про словесне мистецтво» [20, с. 14]: міфологію, фольклор і писемні твори. Перехід до модерного світосприймання спричинило роздільне висвітлення історії літератури, відповідно знівелювалася потреба у їх паралельному пізнанні. Відтак *метод порівняння* звузився до визначення випадкових творчих контактів, розкриття власне літературних витоків мистецтва, вивчення стильових зв'язків стало об'єктом дослідження нової течії – *літературної компаративістики*. На сьогодні, більшість дослідників також схиляються до думки, що *компаративістика* має відмінні риси від порівняльного літературознавства. На функціональному рівні компаративістика досліджує «загальні аспекти науки про літературу в взаємозв'язках» [64, с. 14], натомість *порівняльне літературознавство* акцентує на жанровому різномайтті літературнокритичних та історико-літературних праць.

Теорія та методологія компаративістики як науки активно розвивається на українському ґрунті. На цій ниві ще з кінця ХХ століття плідно працює Дмитро Наливайко, окрім одноосібних надбань (стаття «Література в системі мистецтв як галузь компаративістики» (2006 р.) [73], монографія «Спільність і своєрідність Українська література в контексті європейського літературного процесу» (1988 р.) [74] та інші), під його редакцією вийшло декілька колективних (колективна монографія «Національні варіанти літературної компаративістики» (2009 р.) [75], антологія «Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи» (2009 р.) [98] та інші).

Із розвитком науки постало питання використання її надбань задля формування компетентностей у здобувачів освіти. Більшою мірою розроблено проблему застосування порівняльного літературознавства на шкільних уроках, зокрема, захищено Анатолій Градовський захистив дисертацію на здобуття доктора педагогічних наук на тему: «Теоретико-методичні засади компаративного вивчення шкільного курсу української

літератури» [20], у якій детально проаналізував зміст, форми, методи та прийоми співставлення української і зарубіжної літератур у закладах загальної середньої освіти. *Порівняльний аналіз* на літературознавчих курсах у вишах, хоч і почав використовуватися раніше, ніж у середній школі, але досі не було вироблено системного методичного забезпечення. Науковці-методисти зазвичай досліджують окремі аспекти цієї проблематики, але не дають комплексного уявлення. Наприклад, Наталія Грицак на основі докторської дисертації видала монографію: «Теорія і методика жанрового аналізу малих епічних і ліро-епічних різнонаціональних художніх творів» [24], у якій дає більше обґрунтування специфіці застосування *порівняльного літературознавства*, ніж *компаративістики* (про їх відмінність ми писали раніше).

Тому й сьогодні методика навчання *компаративістиці* залишається мало обґрунтованим, хоча важливість такого підходу до розгляду літературних творів не викликає сумнівів.

Серед переваг порівняльного підходу до вивчення тих чи тих літературних явищ, можемо виділити: сприяння розвитку мислення, пам'яті, мовленню студентів, встановлено міжпредметних асоціацій, формування умінь оперувати прийомами аналізу, синтезу, порівняння та узагальнення. *Компаративістика* сприяє уважному ставленню до іншого, спонукає не лише бачити себе, свій світ, а й відкривати різноманітні світові культури та літератури, а також не лише шукати відмінності, а й знаходити точки дотику. Зіставлення художніх творів різних народів допомагає усвідомити єдність мистецьких процесів, через порівняння глибше пізнати особливості рідної літератури.

Порівняльний аналіз художніх текстів сприяє активізації аналітичної та синтетичної діяльності здобувачів вищої освіти, розвиває потребу студентів у системному підході до об'єкта пізнання.

Наталія Грицак виділяє чотири етапи у процесі формування та розвитку компетентності компаративного вивчення художньої літератури студентів-

філологів: репродуктивний, репродуктивно-конструктивний, конструктивно-творчий, рефлекторно-інтерпретаційний [24, с. 184]. Розглянемо детальніше зміст запропонованих етапів.

На першому етапі студенти ознайомлюються з новітніми літературними студіями; навчаються працювати з основними поняттями порівняльного літературознавства; оволодівають вміннями та навичками первинного порівняльного аналізу окремих робіт. Вміння та навички студентів на цьому етапі базуються на знаннях, отриманих у шкільному курсі літератури.

На другому рівні (репродуктивно-конструктивному) студенти-філологи показують зв'язок національної літератури з іншими літературами; розрізняють контактні, генетичні та типологічні аналогії та відмінності літератур, окремих творів та літературних явищ; складають порівняльну характеристику художніх творів за тематикою, жанром і стилем. Теоретичні знання студентів переміщуються на рівень практичних навичок.

Третій рівень (конструктивно-творчий) передбачає вміння та навички здобувачів вищої освіти поєднувати культурний, національний, соціокультурний контексти для сприймання літературних явищ; застосовувати різні методологічні підходи до аналізу літературних явищ залежно від об'єкта та мети порівняння; розкривати місце української літературної системи в літературному контексті світу. Основним педагогічно-методичним завданням цього етапу є впровадження та розвиток умінь і навичок порівняльного аналізу, задля вироблення у здобувачі вищої освіти дослідницьких та аналітичних компетентностей.

На завершальному етапі (рефлексивно-інтерпретаційному) студенти спеціальності Середня освіта повинні вміти спиратися на досвід відомих вітчизняних та зарубіжних компаративістів; висвітлювати їхнє розуміння твору; обґрунтувати його тлумачення; визначати форми перетворення літературно-художніх явищ, традиційних дій і образів на заданому художньому матеріалі; розробляти плани уроку на основі порівняльного

аналізу художнього твору та застосувати порівняльний ряд до викладання шкільного курсу української та зарубіжної літератур.

Спираючись на етапи розвитку компетентності Наталія Грицак окреслює такі домінанти *літературознавчої компаративістики*: «1) встановлення зв'язків між окремими літературними явищами, фактами; 2) ґрунтовний аналіз ідейно-естетичного змісту кожного із порівнюваних творів; 3) досліджування національної літератури в позанаціональному просторі; 4) діалог культур, діалог літератур, діалог письменників крізь призму століть; 5) єдність світового літературного процесу» [23, с. 69].

Предметом *компаративістики* можуть бути художні твори, біографії, загалом творчість, стилі, літературні жанри. Також можна проводити паралелі між образами персонажів у межах літературного твору або літератури. Оскільки у такому випадку порівняння не виходить за рамки одного й того ж художнього твору чи літератури, такий аналіз називають внутрішньою. Зовнішня компаративістика передбачає зіставлення творів із різних національних літератур.

Важливими аспектами *порівняльного вивчення* художніх текстів є вивчення *генетичних, контактних і порівняльно-типологічних* зв'язків між літературними явищами.

Генетичні зв'язки походять із спільного джерела (явищ, пов'язаних за походженням). Вони ґрунтуються на зіставленні подібних літературних явищ й історичному погляді на них, щоб визначити наявність чи відсутність спорідненості між ними. Генетичні зв'язки можна простежити між мотивами (темами), особливо яскраво вони виявляються на матеріалі традиційних дійств і образів (створення твору на основі певного міфу, легенди, легенди тощо). Генетичні зв'язки можуть реалізуватися через наслідування, запозичення, стилізація, алюзії, парадіювання, переклад, плагіат, травестіювання, ремінісценції, запозичення.

Цікавими є *контактні* зв'язки, тобто задокументовані стосунки між автором і відповідними школами, течіями, літературою. Цей тип часто

передбачає особисті стосунки між письменниками, листування, приналежність до літературних гуртків, об'єднань, угруповань тощо (наприклад, листування між Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською). Контактні зв'язки реалізуються через перекази, переспіви, адаптації, цитації, інсценізації, використання інонаціональної тематики, перифрази, спільну проблематику, переклади.

Типологічні зв'язки – це відповідності й аналогії між явищами в різних літературах, які породжуються дією конкретних законів і факторів суспільства та його художнього розвитку (наприклад, історія літературного опису епохи).

До *типологічних* зв'язків належать перегуки у тематиці, ідеях, проблематиці, сюжетах, композиції, обраної поетичної системи, типах тропів і фігур, поетиці жанру. Або ж можуть відображатися через течії, напрями, стилі, творчі методи.

Варто зазначити, що зміст літературної освіти в закладах вищої освіти включає розкриття в художніх творах ідейно-естетичної самобутності та значення в історії української та зарубіжної культур, встановлення зв'язків між різними національними літературами, літературою та філософією, фольклором, іншими видами мистецтва.

Сьогодні у порівняльному літературознавстві акцент зміщується з дослідження контактних і генетичних зв'язків до типологічних спільностей і відповідностей у сюжетах, стильових особливостях творів і цілих літератур, у завдяки чому реалізується пошук універсальних законів мистецтва.

Анатолій Градовський виділяє методів в межах яких можна здійснювати порівняльних аналіз, а саме біографічний (розгляд життєвого шляху та його впливу на творчість), конкретно-історичний (суспільно-політичні процеси та їх відображення в образах, сюжетах, мотивах твору), соціологічний (дослідження ідеологічного плану, взаємодії літератури і суспільства, місця і статусу письменника у суспільстві, літератури як специфічної зброї у боротьбі за певні ідеї), феноменологічний (співставлення філософських і

культурологічних ідей у творах чи літературах), структуральний (передбачає пошук універсальних культурних структур, системних збігів, кодів), формальний (порівняння форми й її елементів), психологічний (співставлення способів розкриття внутрішнього стану), цілісний (особливості взаємодії змісту й форми), міфологічний (розгляд міфу як певного «генетичного коду» творчого мислення) та *власне компаративний* [33, с. 14]. Останній метод розглянемо детальніше.

За Анатолієм Градовським *компаративний аналіз* здійснюється в декілька етапів:

1. Членування цілого на частини (назміст, форму, їх компонент та елементи);
2. Фіксація спостережень над частинами;
3. Установлення залежності, взаємообумовленості та зв'язків між складовими частинами твору, специфікація виділених компонентів [20, с. 17].

Аналіз літературного твору варто починати з поділу цілісної структури на її складові. Цей процес можна поділити на підетапи: визначення у тексті змісту та форми; їх поділ на складові (кожен із компонентів, наприклад мова твору, засоби ритмічної організації, може бути окремим об'єктом аналізу); розбивка компонентів на менші елементи структурної одиниці (наприклад, мова художнього твору поділяється на лексику, тропи, морфологію та синтаксичні фігури).

Поділ теоретично неподільного твору на його структурні частини є першим і водночас найпростішим завданням порівняльного аналізу. На цьому етапі дослідник показує, з чого складається художній твір, тому початковий етап аналізу твору називають елементарним.

На наступному етапі студенти проводять спостереження за окремими компонентами та досліджують їх властивості. Під час аналізу епічного твору, наприклад, дослідник виділяє вузлові елементи, описує конфлікт, спостерігає за розвитком сюжету, заглиблюється в зорову систему. Під час фіксації досліджують внутрішні взаємозв'язки між компонентами (предмет – сюжет,

сюжет – образи – персонажі, образи – мова твору, образи природи – настрої ліричного героя чи персонажа тощо).

Третій етап – літературна специфікація, яка виявляє характерне, оригінальне та особливе в аналізованих творах або їх елементах. Іншими словами, визначається специфічні характеристики та властивості. Специфікація дозволяє визначити основні риси твору в цілому, дає змогу вважати його традиційним або новаторським, оцінює художні достоїнства твору та рівень авторської майстерності тощо. Особливість порівняльного аналізу визначається унікальністю предмета дослідження. Основним об'єктом порівняльного аналізу є художній твір, який характеризується своєрідною образною формою та складним ідейно-естетичним змістом.

Особливістю аналізу-інтерпретації художнього твору є необхідність сприймання та вивчення мистецтва і тексту не лише за допомогою розуму, а й почуттів та емоцій. Почуття, залучені в процес аналізу літературного твору, мають естетичний характер. По-друге, поділ твору на частини є уявним. Неможливо, наприклад, фізично «витягнути» тему чи сюжет з художнього тексту. Тобто дослідник говорить про будь-який компонент, описує, пояснює його.

Застосовувати *компаративний аналіз* викладач має під час вивчення різнонаціональних творів, близьких за темою, ідеєю, проблематикою, композицією, сюжетом, образами, характеристиками поетики; під час роботи із оригінальним твором та його перекладом чи переспівом; порівняння національних літературних явищ на рівні їх генези; розгляду творчих зв'язків між представниками різних літератур; аналізу творів одного напрямку, течії, школи, а також різних національних літератур.

До найбільш ефективних засобів порівняльного аналізу уналежнюємо: порівняльні діаграми та таблиці, у яких систематизують всю необхідну інформацію про компоненти двох співставних елементів; створення проблемних ситуацій, застосування проблемних пізнавальних завдань у зв'язку з необхідною орієнтацією здобувачів вищої освіти в різноманітних

художніх системах; порівняння художніх творів, зіставлення з їх першоджерелом (метатекстом); евристичні бесіди, дискусії, дебати, діалоги та інтерактивні методи.

Відповідно до аспектів порівняльного вивчення літературного твору виділяємо такі типи завдань:

– Осмислення генетично-контактних зв'язків. Мета – з'ясування зв'язків між різними літературними явищами та виявлення схожості чи відсутності взаємозв'язку між ними; розкриття особистісних стосунків між письменниками. Завдання формулюємо так: виявити спільні та відмінні риси у драмах «Пігмаліон» Бернарда Шоу та «Орґія» Лесі Українки, аргументувати текстово-типологічні взаємозв'язки;

– Завдання на виявлення специфіки художнього твору та його перекладу. Мета – розвиток у студентів уміння визначати жанрові, стильові, структурні й тематичні компоненти оригіналу та перекладу; здобуття навичок виконання порівняльного аналізу перекладу та першотексту (наприклад, поезії Рейнер Марії Рільке німецькою мовою та в українській інтерпретації Миколи Бажана та Василя Стуса);

– Розкриття порівняльно-типологічних зв'язків. Мета – з'ясувати аналогії між літературними явищами в різних літературах, виникнення яких простежується за загальними закономірностями розвитку літературного процесу. Завдання формулюємо так: дослідити особливості виникнення та розвитку неоромантизму в українській та німецькій літературах;

– Завдання на аналіз трансформації традиційних сюжетів і образів у світовій літературі. Наприклад, розкриття інтерпретації біблійних образів у поемах Шарля Бодлера «Каїн і Авель» та Володимира Сосюри «Каїн»;

– Завдання, спрямовані на демонстрацію використання різноманітних інтертекстуальних форм. Такі завдання вимагають від студентської аудиторії додаткових знань, усвідомлення еволюції літературного процесу та вдумливого прочитання художнього твору. Наприклад, проаналізуйте

реалізацію античних мотивів у романах «Улісс» Джеймса Джойса та «Пан» Кнута Гамсуна.

Виконання завдань можна пропонувати оформлювати в формі доповідей, рефератів, наукових статей, презентацій, буклетів, стіннівок, газет чи інших проєктів.

Загалом у студентів завдяки *компаративному підходу* до вивчення має скластися цілісне усвідомлення світового літературного процесу, розуміння складної взаємодії різнорівневих чинників і факторів впливу на те чи те явище національного або загальнолюдського мистецтва.

Складність такого підходу полягає у залученні знань із багатьох суміжних дисциплін: мистецтва, культурології, історії України та всесвітньої історії, політології, народознавства, етнології тощо. Окрім того, компаративний аналіз будь-якого явища передбачає наявність у здобувачів вищої освіти ґрунтовних літературознавчих знань та достатню зорієнтованість в історії української та зарубіжної літератур. Тому вважаємо доречним впровадження вибіркових курсів або організацію в межах кафедри літератури закладу вищої освіти наукових гуртків із компаративним нахилом. Приклад подібного виду роботи запропонуємо в наступному підрозділі.

Отже, *компаративний підхід* сприяє підвищенню якості літературної освіти, загальнокультурного рівня розвитку студентів. Заняття з елементами порівняльного аналізу роблять процес навчання дослідницьким, творчим та цікавим. Користь таких занять у тому, що вони активізують пізнавальний інтерес і додають розумової та емоційної енергії. Таким чином виявляється типологічна схожість літературних явищ і здійснюється глибоке проникнення в художній світ твору, його індивідуальну неповторність. Порівняльний аналіз може широко використовуватися під час опрацювання дисциплін літературознавчого циклу, а глибинність матеріалу створює плідний ґрунт для організації позанавчальної діяльності студентів.

3.2. Вибірковий навчальний курс як спосіб поглибленого осмислення міфологічних кодів модерного письма

Пізнання міфу передбачає зародження свідомості (перекл. наш. – Д. Б.).

Карл Густав Юнг [121, с. 168].

Міфологічні коди у свідомості певного етносу, безсумнівно, є важливим компонентом культури й одним із визначальних чинників формування специфіки національної літератури. Сьогодні концепція освіти передбачає формування гармонійно розвиненої особистості із стійким почуттям національної гідності. Задля формування необхідних життєвих компетентностей студент має оволодіти системою наукових знань про людей, природу, суспільство, культурну спадщину людства. Частиною цих культурних скарбів є міфологія.

Кожна національна міфологічна система є унікальною й є виразником духовного становлення та самоусвідомлення певного етносу, але, варто зазначити, що проаналізувавши світові надбання можемо констатувати про наявність подібних архетипних кодів у народів із різних куточків світу: мотиви світової сили, циклічності розвитку, значима фітонімна символіка тощо. У культурах, що мали спільні витоки, більш-менш стійкі контакти чи розвивалися під впливом однакових систем, виразно спостерігаємо подібні домінанти, символи, образи, сюжети. Такі архетипні сполуки засвоєні у архаїчні часи міцно вкоренилися у свідомості народу на ментальному рівні. Піддані унікально-національній обробці вони набули різноманітних характеристик, але так чи так зберегли першопочаткові ознаки, що дає підстави для їх аналізу та співставлення.

Відповідно до етнопсихологічних процесів трансформації формувалися національні міфології, але паралельно із цим відбувалися процеси

архетипізації інонародних систем, які мали значний політичний, культурний чи релігійний вплив на ті чи ті території. У такий спосіб на території Європи сформувалися три доміантні міфологічні системи, які вкорінилися на рівні підсвідомого сприймання : антична, біблійна та національні. Кожна з них пройшла довгий шлях обробки національною свідомістю й стала ядром відповідної літератури. Тобто міф аж величезне значення для формування, становлення та розвитку національних літератур й через нього ми можемо пізнати як унікальні ознаки, так і віднайти точки дотику. Такий підхід дає підстави для застосування компаративного аналізу, задля формування цілісного уявлення про літературний процес окремої країни, Європи або загалом світу. Окрім того, оволодіння студентами теорією і практикою порівняльного літературознавства нині є передумовою світового стандарту компетентності професійного філолога. Компаративістика вже давно є невід’ємною складовою всіх напрямів освітньої та наукової сфери, елементи порівняльного літературознавства внесено як фундаментальну основу в новітніх навчальних програм із вивчення української та світової літератур. Під час порівняльного аналізу літературних творів так чи так студенти мають спиратися на знання із міфології, як основного мета- та інтертексту. Особливого значення осмислення архетипних елементів набуває під час розгляду літератури доби реміфологізації – помежів’я XIX – XX століть. Хоча такий аналіз є невід’ємною частиною вивчення багатьох літературознавчих та історико-літературних курсів, але загальні дисципліни, через брак часу, мало враховують глибинність матеріалу, складність осягнення всіх архетипних структур студентами, що призводить до поверхневого усвідомлення. Тому ми вважаємо за доречне пропонувати вибірковий курс *«Міфологічні коди в модерній літературі»* для здобувачів освітнього рівня «бакалавр».

Щоб впевнитися у доцільності введення подібного курси ми провели опитування серед студентів першого та третього курсів факультету української філології та журналістики Кам’янець-Подільського

національного університету імені Івана Огієнка (витяг із онлайнної Google форми дивіться у додатку А). Здобувачам вищої освіти були поставлені такі питання: «Чи цікавим для вас є осмислення міфологічних структур та їх реалізацій у літературних творах?», «Чи достатньо, на вашу думку, викладачі приділяють увагу виокремленню та потрактуванню міфем/символів у художніх творах?», «Чи вважаєте ви, що маєте достатній рівень знань із античної міфології?», «Чи вважаєте ви, що маєте достатній рівень знань із біблійної міфології?», «Чи вважаєте ви, що маєте достатній рівень знань із кельтської/скандинавської/слов'янської міфологій?», «Чи вважаєте ви, що на достатньому рівні володієте методикою компаративного аналізу?», «Чи хотіли б прослухати вибіркового курсу «Міфологічні коди в модерній літературі?»».

Було опитано 26 респондентів, серед яких 18 – першокурсників та 8 – третьокурсників. 80 % студентів виявили зацікавлення дослідженням міфологічних структур у художніх творах. І хоча на думку 88,5 реципієнтів викладачі достатньо часу в інших курсах приділяють осмисленню визначеної проблематики й більшість опитаних добре ознайомлені з біблійною міфологією (73.1 %), та все ж 42.2 % вважають свій рівень знань із античної міфології недостатнім, а більше половини зовсім не добре орієнтуються в національних європейських архетипних системах (65.4 %). Окрім того, 17 із 26 опитаних хотіли б краще оволодіти методикою компаративного аналізу. Зацікавленість темою та недостатня обізнаність спонукала 65.4 % реципієнтів виявити бажання прослухати пропонований нами курс. Такі статистичні показники дали підстави нам вважати дисципліну «*Міфологічні коди в модерній літературі*» актуальною для здобувачів вищої освіти.

Винесення вивчення міфології в окрему дисципліну не є новим, існують розробки таких курсів, до прикладу, «Міфологія та фольклор» Олени Черненко [103]. У порівняльному аспекті архетипні структури пропонують розглядати Оксана Лабашук «Міф і нарратив у суспільній свідомості» [57] та Вікторія Головей «Міф і міфологічні нарації в культурі» [19]. На значення

міфу в становленні світових літератур звертає увагу Андрій Гурдуз у навчально-методичному посібнику «Компаративістика і літературний процес» [27]. Усі ці методисти або зовсім не пропонують до розгляду, або недостатньо звертають увагу на побутуванні міфологічних кодів у літературі доби Модернізму, що робить нашу розробку новаторською та актуальною. Ми не ставимо за завдання розробити довшену програму дисципліни, натомість окреслимо загальні характеристики курсу та основні можливі напрямки роботи у його межах.

Вибірковий курс *«Міфологічні коди в модерній літературі»* вважаємо за доречне пропонувати здобувачам вищої освіти спеціальностей 035 Філологія, 014.01 Середня освіта (Українська мова і література), 014.02 Середня освіта (Мова і література (із зазначенням мови)). Окрім того, через своє полігалузеве спрямування, дисципліна може зацікавити студентів історичних, психологічних, філософських, культурологічних, мистецьких та інших спеціальностей.

Дисципліну варто пропонувати із другого року навчання. У ідеальному варіанті, якщо брати вузький предмет розгляду преревізітами до курсу мають стати «Вступ до літературознавства», «Антична література», «Історія української літератури», «Історія зарубіжної літератури», «Історія», «Історія і теорія культури», «Філософія», «Культура і релігія», «Психологія», «Етнопсихолінгвістика», «Фольклор», «Компаративістика». Оскільки наразі забезпечити засвоєння більшості із цих курсів досить складно, ми спиратимемось на засвоєння обов'язкових на сьогодні університетських дисциплін: «Історія», «Вступ до літературознавства», «Історія української літератури».

Предметом пропонованої дисципліни є система інтерпретацій міфологічних кодів у генетичних, генетико-контактних, типологічних зв'язках української та західноєвропейської літератур.

Метою курсу є дослідження міфу як символічної форми культури та аналіз його трансформацій у модерній західноєвропейській та українській літературах.

Вивчення міфологічних кодів неможливе без теоретичного обґрунтування міфу та аналізу генези різних міфологічних систем як основи існування свідомості. Тому основними завданнями вивчення дисципліни «Міфологічні коди в модерній літературі» є: ознайомлення студентів з існуючими підходами до міфу, специфікою розвитку міфу в доісторичні часи, специфікою існування та розвитку міфологічних систем у європейській культурі; навчання вільній роботі з теоретичними аспектами міфу та широким фактичним матеріалом; розвиток умінь багаторівневого аналізу міфу, його структурно-функціональних властивостей на основі ґрунтовного вивчення його реалізації в художніх творах; вироблення цілісного бачення міфу як складного, універсального, багаторівневого культурного явища; формувати вміння та навички наукової роботи студентів під час виконання ними дослідницьких та творчих; розвивати художній смак та уяву здобувачів вищої освіти.

Дисципліна «Міфологічні коди в модерній літературі» передбачає широкі міжпредметні зв'язки із історією, філософією, культурологією, релігієзнавством, компаративістикою, літературознавством, фольклором, етнопсихологією, філософією, історією української та зарубіжної літератур.

Задля реалізації мети, завдань та формування відповідних компетентностей на вивчення дисципліни варто виділити 120 кредитів, із них 40 аудиторних (20 лекцій, 20 практичних) та 80 на самостійне опрацювання. Зважаючи на специфіку курсу оптимальною формою контролю є залік.

Під час лекційного курсу студенти ознайомляться із проблемами теорії міфу у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві. Передбачено розгляд космогонічних, антропогонічних і есхатологічних міфів античного, біблійного, унікально-національного походження та способи їх художньої обробки.

У першому лекційному занятті варто зосередитися на вступних заувагах, розкритті студентам завдань та змісту дисципліни, її структури, співвідношення із іншими дисциплінами. На занятті необхідно показати важливість курсу в професійній підготовці та сформувати стійкий інтерес до подальшого вивчення. Окрім того під час лекції треба розкрити поняття міфу. Окреслити походження, структуру та логос. Відобразити значення міфу у системі культури. Розглянути питання про міфологію як науку: її становлення, актуальність вивчення, особливості сучасного стану. На першому занятті варто ознайомити студентів із понятійним апаратом, дати визначення основним категоріям: архетип, міфема, міф, міфологія, міфокод, міфологема, фольклорема, неоміф, псевдоміф, міфопоетичний образ/мотив, міфопоетика, міфологізм, неоміфологізм, міфосвідомість тощо.

Друге лекційне заняття можна організувати як бінарне із залученням працівників кафедри психології задля розкриття міфу як способу світовідчуття. Варто поставити за мету відобразити особливості побудову міфологічних сюжетів: логіку поведінки реальних прототипів тварин, що послужили основою для створення міфічних істот; соціальну логіку, звичаїв та традицій первісної общини, відповідно до яких утворювалися співвідношення між міфічними істотами; логіку правління світом; логіку ціннісних відносин (аксіологія). Останнім етапом лекційного заняття має стати опис основних міфологічних моделей: про походження, антропологічні, теогонічні, астральні, солярні й місячні міфи, етіологічні, космогонічні, календарні, героїчні, есхатологічні та міленаризму.

Наступне заняття також можна зробити бінарним, але залучити фахівців із всесвітньої історії. Ця лекція має на меті розкрити значення різних міфологічних систем у становленні свідомості європейців. Варто зосередити увагу на трьох основних міфологічних пластах західноєвропейського та українського світу: античність, Біблія та національні варіанти. Під час заняття треба звернути увагу на історичну обумовленість

такої парадигми, періоди найактивнішого впливу тої чи тої міфосистеми, їх синкретизація в ахетипних структурах народної підсвідомості.

Четверте заняття теоретичного блоку має розкрити історію вивчення міфології від давнини до середини XIX століття. Викладач має звернути увагу на перші спроби систематичного осмислення міфологічних структур, що були здійснені ще античними філософами: Евгемером, Каллімахом, Апполодором, Платоном. Надалі відобразити розвиток наукової думки про міф, зокрема зосередити увагу на англійському філософському трактаті «Про мудрість древніх» Френсіса Бекона, трактаті «Підстави нової науки» Джамбатіста Віко, вченнях Вольтера, Дені Дідро, Гердера, Фрідріха Шеллінга та теорії братів Грімм.

Наступна лекція вже безпосередньо пов'язана із суті курсу й має дати філософську основу для розуміння курсу, через розкриття міфологічних теорій помежів'я XIX – XX століть. Нові підходи до міфу Едварда Тейлора (анімізм, міфологія як «примітивна наука»), Джеймса Джорджа Фрезера (магія як стародавній світогляд), Карла Густава Юнга (архетипи як структури первинних образів колективної підсвідомої уяви паралелізуються із мотивами і міфічними образами як продуктами первісної свідомості). Концепція «колективних ідей» Еміля Дюркгейма на протигагу сакральному і профанному; роль тотемічної міфології в моделюванні родової організації. Ритуально-міфологічна школа (Михайло Бодкін, Нортроп Фрай, Джеймс Чейз). Структура індоєвропейських міфів Жоржа Дюмезіля. Любор Нідерле як дослідник слов'янської міфології. Ритуалістичний функціоналізм Броніслава Маліновського. Теорія прелогізму примітивних ідей і закону участі, що керує колективними ідеями Люсьєна Леві-Брюля. Міфологія як символічна форма культури (Ернст Кассирер). Структурний аналіз Клода Леві-Строса: міфологічне мислення як ментальне, метафоричне, бриколаж; тотемічні класифікації як знакові системи; безкінечність змін, але зрозумілість міфу; міф як інструмент соціального контролю. Теорії міфу Мірча Еліаде. Вітчизняна традиція вивчення етнографічної та фольклорної

спадщини (Михайло Максимович, Ізмаїл Срезневський, Павло Чубинський, Михайло Драгоманов, Борис Грінченко, Пантелеймон Куліш та інші); Праукраїнська та українська міфологія (Микола Костомаров, Володимир Гнатюк, Олександр Потебня, Іван Франко, Іван Огієнко та інші).

Під час шостого лекційного заняття студенти мають збагнути значення міфології для літератури від давнини до середини XIX століття (оглядово) й поглиблено для модерного письменства. Викладач має відобразити всі особливості реміфологізаційного процесу, його причини та основні тенденції.

Надалі три лекції виділяємо на детальний розгляд «вічних» сюжетів, мотивів та образів, що походять із різних міфологічних систем. Сьоме заняття – античні мотиви (розрізнення грецької та римської міфології), восьме – біблійні, дев'яте – національні міфи. Під час розгляду національних міфосистем європейців необхідно відвести достатньо часу для осмислення особливостей та конкретного розмежування герmano-скандинавської, кельтської та слов'янської міфологій. Звертаємо увагу на народне, етнічне та географічне розрізнення образів, сюжетів та мотивів в середині групових архетипних систем. Окрім їх розмежування, варто приділити увагу знаходженню точок дотику в символах і архетипах, до прикладу, доречно проводити паралелі між кельтською та слов'янською; скандинавською та античною міфологіями. На основі аналізу домінантних «вічних» мотивів у світовій літературі, здобувачам вищої освіти можна пропонувати проблемне завдання із виведення концепції визначення та утворення потенційно архетипних сполук.

Завершальну лекцію-дискусію можна провести із теми «Способи відбиття міфологічної свідомості в літературних творах». Зреалізувати форму пропонуємо наступним чином: після невеликої лекції-огляду про значення міфу на різних етапах розвитку літературного процесу, наводимо класифікації Елезара Мелетинського, Ярослава Поліщука, Олександра Кириченка, Тадея Карабовича, Руслана Марківа, Руслана Демчука та

попросимо студентів визначити найбільш доречну на їх погляд. Методом евристичної бесіди, дискусії чи «мозкового штурму» витворити власну типологію (свій варіант ми пропонували раніше).

Практичний блок вивчення курсу варто починати після повного викладення теоретичного матеріалу. Практична частина дисципліни сформована на формування стійких знань про основні напрями теоретичного осмислення міфу, типологічну, видову та функціональну специфіку, фактори реміфологізації в літературному процесі, способи трансформації міфем у літературі доби Модернізму; вироблення навичок компаративного та структурно-функціонального аналізу реалізації міфологічних сполук у літературі; формування уміння аналізувати міфологічну традицію в певному історико-культурному контексті, визначати смислове наповнення того чи того літературного явища.

Перше заняття практичне заняття пропонуємо провести на тему: «Міфологізм як провідна риса модерністичного мистецтва». Виділяємо такі питання для опрацювання здобувачами вищої освіти: Міфокритичні студії Карла Юнга, Михайла Бодкіна, Джона Мюррея, Кліффорда Стілла, Джеймса Чейза та Нортропа Фрая як основа літературного методу письменників доби Модернізму; Основні вияви «Нової епохи» в мистецтві; Місце та функції міфології та фольклору в літературі помежів'я XIX – XX століть; Модерна естетика крізь призму реміфологізації. Завдання до заняття мають бути орієнтовані на освоєння студентами термінологічного апарату дисципліни. Наприклад, розмежуйте поняття метатекстуальність та інтертекстуальність, наведіть конкретні приклади їх виявів у художніх творах доби Модернізму; потрактуйте теміни та наведіть приклади їх реалізації: архетип, міфема, міф, міфологія, міфокод, міфологема, фольклорема, неоміф, псевдоміф.

У другому практичному занятті «Основи компаративного аналізу інтерпретації міфологічних структур» пропонуємо виділити такі питання для опрацювання студентами: Типи міжміфологічних та міжлітературних зв'язків; Основні архетипні системи у свідомості європейців, їх

взаємозв'язки; Рівні реалізації міфу в художньому творі: формальний, змістовий, символічний; Способи/види міфологізації літературних творів. Завдання до заняття: знайти приклади по одному із видів міжлітературних зв'язків у творчості письменників-модерністів: контактного, генетичного, типологічного. Під час аудиторної роботи студентам можна пропонувати провести компаративний аналіз реалізації одного й того ж міфологічного образу в письменників різних національностей. До прикладу можна співставити образ «Душі» в поезії Рейнер Марії Рільке «Музика» [87, с. 69] та Олександра Олеся «Душа моя – пустка холодна й німа...» [76, с. 62].

Надалі практичні заняття орієнтовано на компаративний аналіз конкретного вияву міфологічних сполук на прикладах модерних творів. Теми можна варіювати відповідно до зацікавлення студентами конкретним твором, реалізацією певної міфеми чи окремою проблематикою. Ми пропонуємо такі варіанти:

- інтерпретація античного міфопростору в прозі (Джеймса Джойса «Улісс», Ольга Кобилянська «Ніоба»);
- співставлення реалізації античного міфу в драматургії Бернарда Шоу та Лесі Українки;
- античні мотиви в модерній поезії Олександра Олеся, Рейнер Марії Рільке, Юрія Клена;
- біблійна міфологія в поезії Богдана-Ігора Антонича та Олександра Олеся;
- інтерпретація іудейських міфів в прозі та драматургії кінця XIX – початку XX століття (Ольга Кобилянська, Леся Українка, Бернард Шоу);
- германська та українська національні міфології: подібні та відмінні сюжети, образи, мотиви («Затоплений дзвін» Гергарта Гауптмана та «Лісова пісня» Лесі Українки);
- міфічно-філософська трансформація унікально-національного світоглядного комплексу героїв у прозі К. Гамсуна («Пан»), О. Кобилянської

(«В неділю рано зілля копала...») та М. Коцюбинського («Тіні забутих предків»).

Під час опрацювання поданої тематики практичних занять варто звертати увагу виділення унікальних рис творчості письменників або національних літератур і віднаходити загальноєвропейські міфологічні мотиви: світового дерева, роздвоєності душі, циклічності, протиставлення природного світу цивілізації тощо.

Серед методів, окрім компаративного аналізу, мають переважати дискусії та диспути, задля розвитку критичного мислення та формування комунікативної компетентності; створення проєктів, задля усталення дослідницьких навичок. Варто чергувати групові та індивідуальні завдання (формування уміння як самостійної, так і колективної роботи). Щоб розвивати творчі здібності студентів можна пропонувати завдання на власні переосмислення тих чи тих міфем та їх реалізації у невеликих авторських творах.

Останнє практичне заняття з курсу ми вважаємо за доречне присвятити темі «Контамінаційний та okazіональний вид міфологізації». Основним завданням під час заняття буде відмежування в раніше пройдених творах архетипних сполук запозичених із певної системи від авторських міфологічних новотворів.

Як самостійну роботу для студентів можна пропонувати написання творчих робіт, есе, рефератів чи наукових статей на теми пов'язані із міфами, літературною інтерпретацією «вічних мотивів» та зіставленням її реалізації в творах представників різних національностей. Наведемо декілька прикладів подібних тем: «Літературний потенціал міфології», «Модерністська філософсько-символічна інтерпретація міфу», «Творення псевдоміфу Лесем Мартовичем», «Основні міфологічні мотиви в західноєвропейські та українській літературах», «Синкретизм християнської та язичницької міфосистем в межах одного літературного твору», «Символіка водних стихів в літературних творах доби Модернізму» тощо.

Під час опрацювання запропонованого курсу здобувачі вищої освіти зможуть набути таких компетентностей:

Загальні предмети: вміти аналізувати міфологічний код явище як частину світового літературно-мистецького процесу; виявляти національні особливості та наднаціональні особливості певного явища; бачити розвиток української культурної системи в контексті світових культурно-мистецьких подій; моделювати філологічні дослідження різного масштабу з урахуванням умов порівняння; виявити аспекти порівнюваності та непорівнюваності художніх явищ; удосконалювати уявлення про оригінальну художню творчість та її протилежні прояви; втілювати науково обґрунтований пошук проявів самобутньої української парадигми розвитку літературно-мистецького процесу доби Модернізму; володіти методикою сучасного філологічного дослідження синтетичного плану; володіти навичками організації наукової роботи та застосовувати їх на практиці; вміти працювати з довідковими джерелами, базами даних різного характеру, проводити загальнонаукові дослідження, аналіз першоджерел, метааналіз інформації; здатність професійно володіти технікою літературного дослідження, вміння самостійно розробляти теоретичне дослідження, використовувати його результати у вигляді наукових статей та виконаної науково-кваліфікаційної роботи; мати здатність самостійно планувати та проводити пошукову діяльність.

Спеціальні компетентності: оволодіти теоретико-методологічними засадами сучасних порівняльних досліджень міфологічних явищ; оволодіти термінологічним апаратом дисципліни; вміти застосовувати теорію порівняльного дослідження на практиці; критично оцінити способи інтерпретації міфем з точки зору сучасного порівняльного літературознавства; знати вимоги, рівні та принципи порівняльного літературознавства, закономірності їх розвитку та істотні складові; визначити особливості розвитку світової та української літератури; вміти працювати з різноманітним фактичним матеріалом у рамках порівняльного дослідження;

розуміти природу міжлітературного процесу та його складових; розрізняти види міжлітературних (міжхудожніх) процесів; знати особливості контактено-генетичного підходу в компаративістиці; знати специфіку роботи відповідно до типологічного дослідження; мати здатність вивчати літературу в системі міфологічних кодів; знати основи імагології; вміти моделювати порівняльні дослідження на початковому рівні; мати здатність самостійно обґрунтовувати та реалізовувати різні рівні порівняльного вивчення міфем; визначити коло міжлітературних зв'язків та типологічної подібності у вивчених творах; вміти аналізувати українську літературну систему даної епохи у відповідному літературно-мистецькому контексті світу.

За допомогою запропонованої нами вибіркової дисципліни *«Міфологічні коди в модерній літературі»* здобувачі вищої освіти зможуть розширити кругозір і знання із філософії, етнопсихолінгвістики, всесвітньої історії та культури; значно поглиби відомості із історії української та зарубіжної літератури; виробити необхідні для випускника–філолога навички компаративного аналізу. Тематика й проблематика курсу створює достатнє поле для творчої й наукової діяльності, що робить дисципліну цікавою та доречною для введення в університетську освітню програму.

Висновки до розділу 3

Реформи гуманітарної освіти передбачає розробку нових способів аналізу літератури. Встановлення взаємозв'язку між творами, виявлення ознак, визначення їх унікальності дасть змогу цілісно підійти до вивчення літератури. Порівняльний аналіз художнього твору сприяє підвищенню якості літературної освіти, загальнокультурного рівня розвитку студентів, формуванню стійких уявлень про світ. Користь таких занять з компаративним нахилом у тому, що вони активізують пізнавальний інтерес і додають розумової та емоційної енергії.

Компаративістика відкриває широкі горизонти в освітньому процесі сучасного здобувача вищої освіти. Завдання порівняльного характеру можна класифікувати відповідно до аспекту співставлення: генетично-контактні зв'язки, специфіка художнього твору та його перекладу, розкриття порівняльно-типологічних зв'язків, аналіз трансформації традиційних сюжетів і образів у світовій літературі, демонстрація використання різноманітних інтертекстуальних форм.

Міфологічний простір як основа літературної творчості є найбільш плідним ґрунтом для проведення міжнаціональних паралелей, зокрема порівняння інтерпретації архетипів українськими та західноєвропейськими письменниками.

Важливість компаративного підходу та основоположність системи архетипів для вивчення літератури дають підстави для введення в навчальні плани вибіркової дисципліни «*Міфологічні коди в модерній літературі*», яка забезпечить належний рівень осмислення окресленої проблематики та допоможе виробити в здобувачів вищої освіти необхідних загальнопредметних та спеціальних компетентностей.

ВИСНОВКИ

Термін «модернізм» досі не знайшов одностайного трактування ні в визначенні часових меж, ні в своїй характеристиці. Ми розуміємо під «модернізмом» комплексне явище, що об'єднує течії та напрями, які виникли в кінці XIX століття, а саме імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм, неореалізм, символізм, неокласицизм; із крайніми відгалуженнями (авангардизмом): футуризм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм, імажинізм, абстракціонізм, кубізм.

Філософську основу явища складають погляди Іммануїла Канта (заперечення монополії розуму, визначення мистецтва як самоцілі), Артура Шопенгауера (нігілістична деструкція всіх сфер розумової діяльності), Фрідріха Ніцше (прагнення абсолютної свободи) та Зігмунда Фройда (культ підсвідомого). Герой «нової літератури» – це надлюдина, борець за ідеальне життя, індивідуаліст, нігіліст, бунтар. Завдання мистецтва філософи цього часу вбачають у естетичній насолоді; самовизначенні й самореалізації митця; створенні надісторичної, універсальної системи значень за високими естетичними критеріями; одухотворенні світу.

Модернізм відзначається такими стильовими тенденціями, як філософізм, психологізм, міфологізм, інтуїтивізм, естетизм, інтертекстуальність, ірраціоналізм та глобалізація.

У творчості митців починають переважати такі прийоми, як метамова, «потік свідомості», монтаж, створення нової свідомості, міфологізація, непряма розповідь, змінення оповідачів, відкрите закінчення, еліпсис, оповідний розрив тощо.

Тут ми наводимо дещо спрощену й узагальнену схему модерністичних концепцій, яка б відображала домінуючі риси поетики модернізму. Така структура полегшить сприймання поняття «модернізму» студентами й виокремлення його з-поміж інших літературних явищ.

Однією з найбільш яскравих стильових рис модернізму є міфологізм. Проаналізувавши розрізнені й хаотичні літературознавчі класифікації, ми виділили тринадцять видів / способів вияву міфологізму в художніх творах: імітативний / стилізаційний; okazіональний; реконструктивний; концептуально-інноваційний / трансформаційний; смислотворчий; підтекстуальний; паралелізаційний; світогляднотворчий; циклічний; інтерпретаційний; архетипізаційний; проблематичний; контамінаційний.

Усі наведені нами типи більшою чи меншою мірою реалізуються в західноєвропейській та українській літературах. Найчастіше в межах одного твору можемо спостерігати комплексне використання декількох видів міфологізму: «Оргія» Лесі Українки – світогляднотворчий, проблематичний, паралелізаційний; «В неділю рано зілля копала...» Ольги Кобилянської – світогляднотворчий, циклічний, проблематичний, інтерпретаційний; «Улісс» Джеймса Джойса – стилізаторський, паралелізаційний, циклічний; «Пан» Кнута Гамсуна – паралелізаційний, світогляднотворчий, okazіональний, трансформаційний тощо.

На змістовому рівні на архетипну свідомість європейців значний вплив мали три міфології: антична, іудейська (біблійна) та унікально-національні системи.

У прозових творах більшою мірою антична міфологія реалізується через формальний і змістово-інтерпретаційний спосіб. Символічний вид міфологізації є поширеним, але в більшості прозових творів не відіграє ідеєтворчої ролі. Натомість у ліричних та ліро-епічних жанрах, де поети звертаються фрагментарно до міфологічних структур, символи набувають значного філософського навантаження.

Найбільш активно до античних міфів у період кінця XIX – початку XX століття звертаються драматурги. Ми визначили два основних способи архетипізації творів: інтерпретаційний – перенесення античних мотивів у сучасний світ («Пігмаліон» Бернарда Шоу) та реконструктивно-

паралелізаційний, тобто відтворення міфу з алюзією на сучасну дійсність (драматургія Лесі Українки).

Відтворення германської та української унікально-національних міфосистем мають подібний характер, хоч і різняться побудовою фабули та способом міфологізування.

Усі проаналізовані нами модерні твори, зосереджені на національних пантеїстичних міфокодах («Затоплений дзвін» Гергарта Гауптмана, «Лісова пісня» і «Віла-посестра» Лесі Українки, «Ніч на полонині» і «Над Дніпром» Олександра Олеся, «В неділю рано зілля копала...» Ольги Кобилянської та «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського), будуються довкола спільної проблематики: конфлікту людської цивілізації та природного довкілля. Тому для них характерним є зображення двох просторів реального та ірреального, які, зазвичай, географічно відмежовуються. Письменники-неоромантики вбачають у природі ідеальний світ, а людське середовище відтворюють як сіре, буденне, хаотичне, дестабілізоване. Відповідно до цього модерністи вибудовують систему персонажів: світ людей, світ духів, межовий стан, гармонійний стан.

Наскізними як для міфології, так і для літератури, що на ній ґрунтується, є мотиви шляху, гір, води, вогню та інші. Однією з провідних рис світоглядотворчого рівня міфологізації є поєднання язичництва із біблійними догмами.

Суто на відтворення іудейської міфосистеми звернено багато модерністичних творів, що пояснюємо особливою увагою до релігійності й духовності в часи помежів'я XIX–XX століть. Біблійну міфологію письменники відтворюють на всіх рівнях. На формальному – це наслідування форм (Олександр Олесь «Молюсь... Лише молюсь, благаю...»); символічний рівень використано для глибшого філософського наповнення творів та підсвідомого впливу на реципієнта (поезія «Сніг в гаю...» Олександра Олеся, «Друга елегія» Рейнер Марії Рільке, поетична тріада «Зелена Євангелія» Богдана-Ігоря Антонича тощо). Змістовий рівень відтворення біблійних

мотивів ми поділили на два підвиди: репродуктивний – поєднання реконструкції з паралелізацією («На полі крові», «Одержима» Лесі Українки); та інтерпретаційний – спрямований на перенесення міфологічних мотивів у сучасний авторів світ («Земля» Ольги Кобилянської).

Широко застосовуване авторами й поєднання різнорівневої інтерпретації в одному художньому тексті: цикл із п'яти п'єс Бернарда Шоу «Назад до Мафусаїлу».

Викладений нами матеріал є основоположним для розуміння всього модерного літературного процесу та формування у здобувачів вищої освіти необхідних навичок осмислення архетипних структур та компаративного аналізу. Великий обсяг поданого нами матеріалу, його міжгалузевість та складність у потрактуванні дає нам підстави для пропонування введення в освітню програму для студентів-філологів вибіркової навчальної дисципліни близької до нашого дослідження тематики: «Міфологічні коди у модерній літературі». Метою цього навчального курсу має стати осмислення міфологічних структур та способів їх відтворення у модерній західноєвропейській та українській літературах.

Під час розробки практичних занять з дисципліни «Міфологічні коди в модерній літературі» пропонуємо застосовувати такі типи компаративних завдань, як осмислення генетично-контактних зв'язків; виявлення специфіки художнього твору та його перекладу; розкриття порівняльно-типологічних зв'язків; завдання на аналіз трансформації традиційних сюжетів і образів у світовій літературі; завдання, спрямовані на демонстрацію використання різноманітних інтертекстуальних форм.

Також в освітньому процесі доцільно використовувати інтерактивні, проєктні та дослідницькі методи навчання.

В результаті засвоєння теоретичного та практичного блоку навчальної дисципліни здобувачі вищої освіти мають знати теорії міфу, основні сюжети, образи та мотиви античної, біблійної та європейських унікально-національних міфологій; здобути навички компаративного аналізу та

дослідницької діяльності; сформувати цілісне уявлення про світовий літературний процес та закони його розвитку.

Це дослідження не є вичерпним розкриттям питання «Міфологічний дискурс українського та західноєвропейського модерного письменства», а лише окреслює певні аспекти, що відкриває простір для подальших глибших та іноспрямованих досліджень. Робота, окрім літературознавчого, може бути корисною для філософського осмислення міфу та естетики модернізму, для етнопсихологічних досліджень особливостей сприймання міфологічних сполук різними народами, для психологічних студій підсвідомого сприймання архетипів, лінгвістичних праць із семантики та стилістики міфем тощо. Для нефахових читачів дослідження розкриває міфологію як значний пласт європейської культури, допомагає осмислити місце української нації серед західноєвропейських народів.

Зібрані нами матеріали, можуть застосовуватися під час викладання запропонованої нами дисципліни «Міфологічні коди в модерній літературі», а також у інших навчальних курсах літературознавчого циклу, історії української та зарубіжної літератур, філософії, культурознавства та етнопсихолінгвістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. П. Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. 2-ге вид. стер. Київ: Либідь, 2001. 264 с.
2. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ., 1963. 408 с.
3. Багрій М. Г. Контамінація біблійного та більшовицького дискурсу в поемах «Ваал», «Каїн» Володимира Сосюри. *Молодий вчений*. 2017. № 2. С. 360–364. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_2_85 (дата звернення: 07.08.2021).
4. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. Київ: Zielona Góra, 1999. 160 с.
5. Богдан-Ігор Антонич. Зібрані твори / ред. С. Гординський і Б. Рубчак. Нью-Йорк, Вінніпег: Слово. 1967. 400 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Antonych_Bohdan-Ihor/Zibrani_tvory_zb/ (дата звернення: 29.10.2021).
6. Бодлер Ш. Поезії / пер. з фр. ред.-упоряд. М. Москаленко; авт. вст. слова Д. Павличко; авт. післям. Д. Наливайко. Київ: Дніпро, 1999. 270 с.
7. Бондарчук Л. В. Рецепція міфології в художній творчості: літературно-історичний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Т. 2. Вип. 7. С. 172–176.
8. Вардеванян С. І. Міфологема Каїна в українській літературі XIX–XX століть: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2008. 19 с. URL: <http://referatu.net.ua/referats/7569/178016> (дата звернення: 29.10.2021).
9. Вардеванян С. Бінарна опозиція Каїн–Авель як невротичний пошук гармонійного світу у Володимира Сосюри. *Мандрівець*. 2014. № 4. С. 44–48.

10. Веретейченко І. Міфологічний інтертекст драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : зб. наук. праць. Київ, 2010. Вип. 29. Ч. 1. С. 93–100.
11. Винар С. М. Античний міф у комунікативній системі художнього твору: особливості інтерпретації. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип. 3. Т. 3. С. 86–90.
12. Винар С. М. Комунікативне перекодування міфологічного образу (на прикладі Іфігенії). *Іноземна філологія: Український науковий збірник*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2010. Вип. 122. С. 64–70.
13. Винар С.М. Сентенція у комунікативній структурі драматичного твору (на прикладі драми Гете «Іфігенія в Тавриді»). *Молодий вчений*. 2018. № 3.1 (55.1). С. 11–14.
14. Винар С. М. Комунікативна специфіка авторських сентенцій античної драми. *Молодий вчений*. 2019. № 4.2 (68.2). С. 32–35.
15. Волотко Л. Філософські основи модернізму та постмодернізму. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Філософія*. 2013. Вип. 14. С. 80–83. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2013_14_18 (дата звернення: 03.08.2021).
16. Галич О. А. Теорія літератури : Підручник для студ. філол. спец. вищ. закладів освіти. Київ: Либідь, 2001. 486 с.
17. Гамсун К. Пан. *Вибрані твори* / пер. з норв. Н. Іваничук. Львів : Літопис: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. І. Франка, 2000. С. 23–139.
18. Гауптман Г. Затоплений дзвін. *Затоплений дзвін; Візник Геншель; Перед сходом сонця* / пер. з нім. М. Голубця. Київ: Знання, 2018. С. 5–123.
19. Головей В.Ю. Міф і міфологічні нарації в культурі: силабус. Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки. Факультет культури і мистецтв кафедра культурології. Луцьк. 2020. URL: <https://vnu.edu.ua/sites/default/files/2021->

03/Головей%20В.%20Ю._Силабус_Міф%20і%20міф.нараці%20в%20культур і-магістр-2020.pdf (дата звернення: 29.10.2021).

20. Градовський А.В. Теоретико-методичні засади компаративного вивчення шкільного курсу української літератури: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02 / Національний педагогічний ун-т ім. М.П.Драгоманова. Київ, 2004. URL: <http://www.disslib.org/teoretyko-metodychni-zasady-komparatyvnoho-vyvchennja-shkilnoho-kursu-ukrayinskoj.html> (дата звернення: 29.10.2021).

21. Грицак Н.Р. Методика компаративного аналізу жанру новели (на прикладі новел О. Генрі «Дари волхвів» і Гі де Мопассана «Коштовності»). *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Педагогічні науки*. 2018. Вип. 2 (37), Ч. 1. С. 118–127.

22. Грицак Н.Р. Реалізація компаративної лінії у підручниках і посібниках із зарубіжної літератури для вищої школи. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Педагогічні науки: збірник наукових праць*. 2019. № 4 (67). С. 57–62.

23. Грицак Н.Р. Формування компетентності компаративного вивчення художньої літератури у майбутніх вчителів-словесників. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 2018. VI (64), Issue: 154. С. 68–72.

24. Грицак Н. Р. Теорія і методика жанрового аналізу малих епічних і ліро-епічних різнонаціональних художніх творів: монографія. Тернопіль: ТНЕУ, 2020. 400 с.

25. Гуменюк В. Драматургічні пошуки Герхарта Гауптмана і їх відлуння в українській літературі. *Культура народів Причорномор'я*. 2001. № 20. С. 126–129.

26. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму. Вид. друге, перероб. та доп. Київ: Критика, 2009. 446 с. URL: https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fshron1.chtyvo.org.ua%2FHundorova_Tamara%2FProYavlennia_slova_Dyskusiiia_rannoho_ukrainskoho_modernizmu.pdf (дата звернення: 03.08.2021).

27. Гурдуз А. Компаративістика і літературний процес : навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. 242 с.
28. Гейштор А. Слов'янська міфологія / пер. з польськ. С. Гіріка. Київ: ТОВ Вид-во «Кліо», 2014. 416 с.
29. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2009. 184 с.
30. Демчук Р.В. Міфопоетика як культурний топос та культурологічний метод. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 3. С. 48–52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2017_3_12 (дата звернення: 07.08.2021).
31. Денисова Т. Нортроп Фрай і дискурс міфокритики. *Біблія і культура: зб. наук. ст.* Чернівці: Рута, 2008. Вип. 10. С. 5–14. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bicu_2008_10_3 (дата звернення: 07.08.2021).
32. Джойс Джеймс. Улісс: роман / перекл. з англ. О. Терех, О. Мокровольський; післямова В. Скуратівський. Київ: Вид-во Жупанського, 2015. 736 с.
33. Донцов Д. Поетка українського Рісорджимента (Леся Українка). Львів: Вид-во Донцових з друкарні наукового товариства ім. Т. Шевченка, 1922. 34 с.
34. Евріпід. Трагедії / перекл. з давньог. А. Содомори та Б. Тена. Київ: Основи, 1993. 448 с.
35. Журавська І. А. Леся Українка та зарубіжні літератури. Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. 232 с.
36. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт. 2007. 640 с.
37. Забужко О. Une princesse Leintaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема. *Слово і час*. 2001. № 2. С. 6–18.
38. Захарчук В. «Печать Каїна» в українській літературі ХХ століття. *Парадигма*. 2008. Вип. 3. С. 206–216. URL:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2008_3_15 (дата звернення: 07.08.2021).

39. Захарчук В. Печать Каїна: Архетип братовбивства в українській літературі. Львів: ЛА «Піраміда», 2006. 58 с.

40. Іларіон, Митрополит (проф. Огієнко І.). Херувим. *Етимологічно-семантичний словник української мови: у 4 т. / за ред. Ю. Мулика-Луцика. Т. IV: П-Я / ред., Ю. О. Мулик-Луцик. Вінніпег: Волинь. 1995. С. 443.*

41. Іларіон, Митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: іст.-реліг. моногр. 2-е вид. Київ: АТ «Обереги», 1994. 424 с.

42. Карабович Т. Міфопоетика Нью-Йоркської групи: монографія / відп. ред. Р. Радишевський: Талком, 2017. 464 с.

43. Киченко А.С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века. Черкаси: Вид-во Черкас. ун-ту, 2003. 372 с.

44. Кобзар О. І. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]*. Сер.: Філологічна. 2010. Вип. 15. С. 131–139. URL:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2010_15_23 (дата звернення: 07.08.2021).

45. Кобилянська О.Ю. Твори: В 2 т. Т. 2.: Земля; В неділю рано зілля копала...: Повісті; Оповідання / упоряд., авт. приміт. Ф.П. Погребенник. Київ: Дніпро, 1988. 598 с.

46. Кобилянська О. Ніоба. *Твори в 3 томах / упоряд. О.К. Бабишкіна. Київ: Державне вид-во художньої літератури, 1956. Т. 2. С. 259–369.*

47. Коваленко М. Міфотворчість як провідне явище в літературі ХХ століття. *Питання літературознавства. 2010. Вип. 80. С. 96–100. URL:* http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_2010_80_16 (дата звернення: 07.08.2021).

48. Колошук Н.Г. Леся Українка та Герхарт Гауптман: впливи і традиція. *Волинь філологічна: текст і контекст. 2009. Вип. 8. С. 57–71. URL: https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/225* (дата звернення: 07.08.2021).

49. Колошук Н. Драматургія Лесі Українки у контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2019. Вип. 26, С. 91–109. URL: <https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/809/786> (дата звернення: 07.08.2021).
50. Колошук Надія. Порівняльне літературознавство: посібник для вищих навчальних закладів. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2018. 424 с.
51. Косарев А.Ф. Философия мифа (Мифология и ее эвристическая деятельность). Москва: Регзе, 2000. 303 с.
52. Костюк І. Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. Вип. 21. С. 367–378.
53. Коцюбинський М. М. Тіні забутих предків. *Fata morgana* / передм. і комент. Ю. Б. Кузнєцова. Харків: Фоліо, 2017. С. 127–179.
54. Кудрявцев М. Драма ідей як художнє явище: національний та світовий контекст. *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 31–41.
55. Кун М.А. Легенди і міфи Стародавньої Греції / пер. О.Іванченко. Харків: Фоліо, 2008. 441 с.
56. Кухар Р. В. До джерел драматургії Лесі Українки: монографія. Ніжин: Вікторія, 2000. 268 с.
57. Лабащук О.В. Міф і наратив у суспільній свідомості: силабус. Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. URL: http://tnpu.edu.ua/navchannya/sylabusy/bakalavr/fizh/Mif_i_naratyv_u_suspilnii_svidomosti.pdf (дата звернення: 29.10.2021).
58. Ласло-Куцюк М. Вогонь і Слово: Космогонічний міф на Україні. Бухарест: Критеріон, 1992. 257 с.
59. Леся Українка. Зібрання творів: у 12 т. Т. 2.: Поєми. Поетичні переклади. Київ: Наукова думка, 1975. 367 с.

60. Леся Українка. Іфігенія в Тавриді. *Зібрання творів: у 12 т. Т. 1.: Поезії*. Київ: Наукова думка, 1975. С. 165–169.
61. Леся Українка. Кассандра. *Зібрання творів: у 12 т. Т. 4.: Драматичні твори (1907–1908)*. Київ: Наукова думка, 1976. С. 9–100.
62. Леся Українка. Лісова пісня. *Зібрання творів: у 12 т. Т. 5.: Драматичні твори (1909–1911). Переклади драматичних творів*. Київ: Наукова думка, 1976. С. 201–298.
63. Леся Українка. Оргія. *Зібрання творів: у 12 т. Т. 6.: Драматичні твори(1911-1913). Переклади драматичних творів*. Київ: Наукова думка, 1977. С. 163–221.
64. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
65. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
66. Марків Р. В. Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку ХХ століття (на матеріалі творів Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки): автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.07. Львів : Б.в., 2008. 19 с. URL: <http://disser.com.ua/mifolohichnyi-folklorizm-v-ukrayinskiy-literaturi-rochatku-khkh-stolittja.html> (дата звернення: 29.10.2021).
67. Мединська, Ю. Міфологія та міфологічний дискурс. *Психологія і суспільство*. 2006. № 2. С. 115–122.
68. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва: Изд-во «Наука», 1976. 406 с.
69. Мелетинський Е. Міф у романі ХХ ст. *Всесвіт*. 1977. № 3. URL:http://argo-unf.at.ua/load/vsesvit/1977_03_meletinskij_eleazar_mif_u_romani_khkh_stolittja/490-1-0-5473 (дата звернення: 07.08.2021).
70. Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. С.А Токарев. Москва: Советская энциклопедия, 1980. 1147 с. URL: <http://surl.li/amepn> (дата звернення: 29.10.2021).

71. Моклиця М.В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. 2-е вид., перероб. і доп. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.

72. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 327 с.

73. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9–37.

74. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ: Дніпро, 1988. 395 с.

75. Національні варіанти літературної компаративістики / Національна академія наук України; Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка; Д.С. Наливайко, Т.Н. Денисова, О.В. Дубініна та ін. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2009. 750 с.

76. Олесь О. Твори в двох томах / упоряд., авт. передм. та приміт. Р.П. Радишевський. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1: Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. 959 с.

77. Олесь О. Твори в двох томах. Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. Київ: Дніпро, 1990. 683 с.

78. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. Київ: Основи, 1994. С. 238–272.

79. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.

80. Павлюк І. Характер конфлікту у драматичній поемі Лесі Українки «Оргія». *Збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції «Ідеологія національної аристократії» (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки)*, 25–26 лютого 2021 року. Львів: Друкарня Львівського національного медичного ун-ту імені Данила Галицького, 2021. С. 73–82.

81. Пан. *Українська Мала Енциклопедія: у 8 т., 16 кн. / за ред. Є. Онацького. Буенос-Айрес: Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині, 1962. С. 1281. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0006040> (дата звернення: 07.08.2021).*
82. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. 2-е вид., перероб. і доп. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.
83. Поліщук Я. «Лісова пісня» Лесі Українки: неопоганство і семантика міфу. *Дивослово*. 2000. № 3. С. 2–7.
84. Пронкевич О.В. «Нова драма» кінця ХІХ – початку ХХ ст.: навчальний посібник. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. 140 с.
85. Публій Овідій Назон. *Метаморфози / перекл. з латин., передм. та прим. А. Содомори. Київ: Дніпро, 1985. 301 с.*
86. Рассел Б. *Історія західної філософії / пер. з англ. Ю. Лісняка, П. Таращука, Київ: Основи, 1995. 759 с.*
87. Рільке Р. М. *Поезії / пер. з нім. М. Бажана; вступ. ст. і прим. Д.С. Наливайка. Київ: Дніпро, 1974. 279 с.*
88. Савченко Л.В. *Феномен етнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти. Сімферополь: Доля, 2013. 600 с.*
89. Сенчук І. Реактуалізація міфу в ірландській літературі ХХ ст: В.Б. Сйтс і Дж. Джойс. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. 2012. № 36. С. 242–247. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPU1_2012_36_58 (дата звернення: 07.08.2021).
90. Скринник-Миська Д. «Модернізм», «авангард» і їх співвідношення в українських мистецтвознавчих дослідженнях. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 37. С. 4–20. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2018_37_3 (дата звернення: 07.08.2021).
91. Скупейко Л. Модерність і паралітература: із досвіду І. Франка – дослідника новітньої літератури. *Слово і час*. 2011. № 5. С. 101–104.

92. Скупейко Л. Неоромантизм Лесі Українки (Рецепція. Концепція особистості. Міфоетика): автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2009. 40 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/1354910/> (дата звернення: 29.10.2021).
93. Скупейко Л.І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ: Фенікс, 2006. 416 с.
94. Скупейко Л. «Лісова пісня» Лесі Українки й «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана: міфосемантичний аспект. *Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті* : зб. наук. праць. Вип. 6: у 2 ч. Луцьк: Вежа, 2008. Ч. I. С. 235–246.
95. Словник української мови: в 11 томах. Т. 4 / за ред. І.К. Білодіда; АН УРСР; Інститут мовознавства; 1973. С. 776.
96. Сосюра В. Вибрані твори: в 2 т. Київ: Наук. думка, 2000. С. 16–45.
97. Сильові тенденції української літератури ХХ століття: збірник. Київ: ПЦ «Фоліант», 2004. 284 с.
98. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / за заг. ред. Д. Наливайка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.
99. Усачов В.А. Звернення до тематики міфу у світовій культурі на рубежі ХІХ–ХХ століть. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2012. № 4. С. 114–120. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nrs_2012_4_22 (дата звернення: 07.08.2021).
100. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. *Збір. творів: у 50 т.* Т. 35. Київ, 1986. С. 107–108.
101. Фрис І.Б. Неоміфологізм в слов'янських літературах ХХ ст. *Проблеми слов'янознавства*. 2007. Вип. 56. С. 228–236.
102. Хоменко І. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. 1963. URL: <http://surl.li/agпах> (дата звернення: 29.10.2021).
103. Черненко О.Є. Міфологія та фольклор: силабус. Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка; Навчально-науковий інститут історії та соціогуманітарних дисциплін імені

О.М. Лазаревського. Кафедра історії України, археології та краєзнавства. URL: <https://inst-hist.chnpu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/03/sylabus-mifologiya-i-folklor-1.pdf> (дата звернення: 29.10.2021).

104. Чернова І.В. Міфопоетика творчості О. Олеся: автореф. дис. ... кан. філол. наук. Запоріжжя. 1999. 18 с. URL: <http://library.nuft.edu.ua/ebook/file/10.01.01%20Tzernova%20IV.pdf> (дата звернення: 29.10.2021).

105. Чернова І. В. Пантеїзм як основа світогляду і поетики О. Олеся. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2016. Вип. 67. С. 233–241. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpvgvzdia_2016_67_24 (дата звернення: 07.08.2021).

106. Шоу Б. Пігмаліон. *Вибрані твори* / пер. з англ., ред. О. Мокровольський. Київ: ФОП Жупанський, 2009. С. 357–460.

107. Шулик П.Л. Містерія «Каїн і Авель» Івана Огієнка в контексті вивчення біблійних текстів на уроках зарубіжної літератури. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2015. Вип. 40. С. 198–202. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkrnu_fil_2015_40_51. (дата звернення: 03.08.2021).

108. Шумило Н. Національна модель літературного розвитку (зі сторінок «Історії української літератури»). *Слово і Час*. 2012. № 3. С. 3–18. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/144744> (дата звернення: 03.08.2021).

109. Шумило Н. Український модернізм початку ХХ ст.: Питання поетики. *Слово і Час*. 2017. № 3. С. 26–38.

110. Юсип-Якимович Ю. Слов'янський літературний модернізм кінця ХІХ – початку ХХ ст. у загальноєвропейському контексті: спроба типологізації. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Історія. 2003. № 8. С. 85–92. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/30911/1/ЮСИП-ЯКИМОВИЧ%20Ю..pdf> (дата звернення: 03.08.2021).

111. Янкова Н. І. Катартичний поріг у драматичній поемі Лесі Українки «Оргія». *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського*. Серія : Філологічні науки. 2013. Вип.4.11. С. 320–324. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2013_4.11_69 (дата звернення: 07.08.2021).

112. Al-Haidari Ali Saaleh. Reflections of Ancient Mythical Characters in European Literature. *A Review of Antiquity and Contemporaneity. International Journal of Social Science Tomorrow*. Vol. 1 No. 4 June 2012. P. 1–7. URL: https://www.researchgate.net/publication/280567557_Reflections_of_Ancient_Mythical_Characters_in_European_Literature_A_Review_of_Antiquity_and_Contemporaneity/citations (дата звернення: 07.08.2021).

113. Al-Haidari Ali. Mythical allusions in shaw's major works: an interpretation. *Asian Academic Research Journal of Multidisciplinary*. 2013/10/01. P. 274–286. URL: https://www.researchgate.net/publication/280556675_MYTHICAL_ALLUSIONS_IN_SHAW'S_MAJOR_WORKS_AN_INTERPRETATION (дата звернення: 07.08.2021).

114. Andrew Lang. *Modern mythology*. Longmans, Green, and Co. edition, 1897. 209 p. URL: http://icemeb.com/downloads/Andrew%20Lang/andrew_lang_-_modern_mythology_-_1897_-_124pp.pdf (дата звернення: 07.08.2021).

115. Bradbury Malcolm and James McFarlane eds. *Modernism 1890–1990*. Harmondsworth: Penguin, 1976. 684 p.

116. Drabble M. *Oxford Companion to English Literature*. Oxford University Press, Incorporated, 006. 1172 p. URL: http://elcat.pnpu.edu.ua/docs/The_Oxford.pdf (дата звернення: 03.08.2021).

117. Eliot T. *Szkice literackie*. Warszawa: PWN, 1963. 222 p.

118. Franco B. *La Littérature compare e. Histoire, domaines, méthodes*. Paris: Armand Colin, 2016. 391 p.

119. Frazer James George. *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*. New York / London: Macmillan & Co. 1890. 409 p. URL:

https://www.berose.fr/IMG/pdf/frazer_1890-v01.pdf (дата звернення: 07.08.2021).

120. Gayley Charles Mills. *The classic myths in English literature*. Boston: Ginn. 1893. 539 p.

121. Jung C. G. *Man and his Symbols*. Spain : TONSA. 1964. 320 p. URL: <https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/man-and-his-symbols.pdf> (дата звернення: 07.08.2021).

122. Jung C. G. *The archetypes and the collective unconscious*. 2nd ed. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1968. 461 p.

123. Liska Vivian and Astradur Eysteinnsson. *Modernism. A Comparative History of Literatures in European Languages XXI*. 2 vols. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007. URL: <https://pdfroom.com/books/modernism/Pe5xQKLWdnN> (дата звернення: 03.08.2021).

124. Louis Lagana. *Jungian Aesthetics. Symbols and the Unconscious*. *International Association for Aesthetics (ICAA), "Aesthetics and Mass Culture"*, Seoul National University, Seoul, Republic of South Korea. 2016. P. 436–440. URL: https://www.researchgate.net/publication/330831711_JUNGIAN_AESTHETICS_SYMBOLS_AND_THE_UNCONSCIOUS (дата звернення: 07.08.2021).

125. Northrop Frye. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey : Princeton University Press, 2000. 400 p.

126. Rainer Maria Rilke. *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Band 1 Gedichte 1895 bis 1910/ herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn*, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1996, P. 161.

127. Rudyard Kipling. *Poems*. 2004. 985 с. URL: https://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/rudyard_kipling_2004_9.pdf (дата звернення: 29.10.2021).

128. Virginia Woolf. *Mr. Bennett and Mrs. Brown. Collected Essays*. Ed. Leonard Woolf. Vol. 1. London: Hogarth, 1966. P. 319–337.

ДОДАТКИ

Додаток А

Витяг із відповідей у системі «Google форма» URL:

https://docs.google.com/forms/d/1kQd6SoepPHr6tmeUwRVybus8ebq0BvBhygHlMTn0_Rs/edit#responses

Позначка часу	Вкажіть курс навчання.	Чи цікавим для Вас є осмислення міфологічних структур та їх реалізацій у літературних творах?	Чи достатньо, на Вашу думку, викладачі приділяють увагу виокремленню та трактуванню міфем/символів у художніх творах?	Чи вважаєте Ви, що маєте достатній рівень знань із античної міфології?	Чи вважаєте Ви, що маєте достатній рівень знань із біблійної міфології?	Чи вважаєте Ви, що маєте достатній рівень знань із кельтської/скандинавської/слов'янської міфології?	Чи вважаєте Ви, що на достатньому рівні володієте методикою компаративного аналізу?	Чи хотіли б Ви прослухати вибірковий курс "Міфологічні коди в модерній літературі"?
28.10.2021 10:11:41	1	Так	Так	Так	Так	Так	Ні	Так
28.10.2021 10:11:43	1		Так	Так	Так	Так	Так	Ні
28.10.2021 10:11:48	1	Так	Так	Ні	Так	Ні	Ні	Так
28.10.2021 10:11:50	1	Ні	Так	Так	Так	Так	Ні	Ні
28.10.2021 10:12:03	1	Так	Так	Так	Ні	Ні	Так	Так
28.10.2021 10:12:18	1	Так	Так	Ні	Так	Ні	Ні	Так
28.10.2021 10:12:43	1	Ні	Так	Так	Так	Ні	Так	Ні
28.10.2021 10:12:54	1	Так	Так	Так	Так	Ні	Так	Ні
28.10.2021 10:13:11	1	Так	Так	Ні	Ні	Ні	Ні	Так
28.10.2021 10:13:14	1	Так	Так	Ні	Так	Ні	Ні	Ні
28.10.2021 10:14:20	1	Так	Так	Так	Так	Так	Так	Так
28.10.2021 14:45:15	1	Так	Так	Так	Так	Так	Ні	Так
28.10.2021 14:45:22	1	Так	Так	Так	Так	Так	Ні	Так
28.10.2021 19:02:43	1	Так	Ні	Ні	Ні	Ні	Ні	Так
28.10.2021 19:05:31	1	Так	Так	Так	Так	Ні	Ні	Так
28.10.2021 19:11:12	1	Ні	Так	Ні	Ні	Ні	Ні	Ні
28.10.2021 19:12:13	3	Так	Ні	Так	Ні	Ні	Ні	Так
28.10.2021 19:12:45	3	Так	Ні	Так	Так	Так	Так	Так
28.10.2021 19:13:31	3	Так	Так	Ні	Ні	Ні	Ні	Так
28.10.2021 19:13:35	3	Так	Так	Ні	Так	Ні	Так	Ні
28.10.2021 19:15:10	3	Так	Так	Так	Так	Так	Так	Так
28.10.2021 19:15:25	3	Так	Так	Так	Так	Так	Так	Так
28.10.2021 19:17:18	3	Ні	Так	Ні	Ні	Ні	Ні	Ні
28.10.2021 19:18:23	1	Так	Так	Ні	Так	Ні	Ні	Так
28.10.2021 19:47:35	1	Ні	Так	Ні	Так	Ні	Ні	Ні
28.10.2021 20:10:12	3	Так	Так	Ні	Так	Ні	Ні	Так