

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

МІТРАКОВА ОКСАНА ОЛЕГІВНА

УДК 82.091:[821.143:821(4)«19»](043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ОРФЕЯ
В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ

035 Філологія
03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня вищої освіти доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів, текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ О.О. Мітракова

Науковий керівник: Школа Ірина Вікторівна, кандидат філологічних наук,
доцент

Бердянськ – 2021

АНОТАЦІЯ

Мітракова О.О. **Інтерпретація образу Орфея в європейській прозі XX століття.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія, галузь знань 03 Гуманітарні науки. – Бердянський державний педагогічний університет, 2021.

Зміст анотації

Дисертацію присвячено дослідженню інтерпретації міфу про Орфея в європейській літературі XX століття на прикладі прозових творів української (Г. Пагутяк «Видіння Орфея»), англійської (Дж. Фаулз «Маг»), німецької (Т. Манн «Смерть у Венеції», Г. Носсак «Орфей і...») та болгарської літератур (І. Давидков «Човен Харона»).

Об'єкт дослідження – оповідання Г. Пагутяк «Видіння Орфея», Г. Носсака «Орфей і...», повість Т. Манна «Смерть у Венеції» та романи І. Давидкова «Човен Харона», Дж. Фаулза «Маг». **Предметом дослідження** є трансформація міфу про Орфея на рівні типології і поетики образу в зазначених прозових творах. Вибір матеріалу для дослідження здійснено за такими критеріями: репрезентативність художнього моделювання образу Орфея у творах; хронологічна співвіднесеність; жанрово-стильова модальність; геокультурна варіативність; наукова перспективність.

Мета наукової роботи – порівняння трансформації міфу про Орфея в прозі різнонаціональних літератур на рівні типології і поетики мотивного комплексу. Виконано такі завдання: схарактеризовано міф про Орфея та його літературознавчу інтерпретацію; досліджено потрактування орфеїчного образу в українській і європейській прозі XX ст.; виявлено типологічні збіги орфеїчного образу та особливості його переосмислення у творах Г. Пагутяк «Видіння Орфея», Г. Носсака «Орфей і...», Т. Манна «Смерть у Венеції», І. Давидкова «Човен Харона», Дж. Фаулза «Маг».

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше здійснено комплексний порівняльний аналіз інтерпретації образу Орфея у творах української, болгарської, англійської, німецької літератур, зокрема в текстах Г. Пагутяк «Видіння Орфея», Г. Носсака «Орфей і...», Т. Манна «Смерть у Венеції», І. Давидкова «Човен Харона», Дж. Фаулза «Маг»; виявлено спільні й відмінні риси в інтерпретації античного міфу; розкрито взаємозв'язок між Орфеєм та іншими античними образами й сюжетами (Пігмаліон, Еврідіка, Нарцис, Аїд).

Низку літературознавчих праць присвячено дослідженню інтерпретації образу Орфея в ліричних та драматичних творах, де він широко використовувався, натомість прозові твори ХХ ст., у яких наявний образ Орфея, є менш дослідженими.

Рецепція орфеїчного мотиву, зокрема як міфологеми, представлена в роботах О. Гальчук, О. Гнєзділової, А. Карельського, Ю. Лілеєва, Н. Колошук, С. Максимової, М. Моклиці та інших українських і зарубіжних науковців. Специфіка функціонування традиційних сюжетів та образів була досліджена в працях А. Волкова, А. Нямцу й інших; теорія інтерпретації – у розвідках М. Бахтіна, М. Гайдеггера, Ю. Коваліва, В. Кухаренко, П. Рікера та інших. Теоретичне підґрунтя дисертації становлять праці, присвячені вивченню міфу, Р. Барта, Е. Кассіра, К. Леві-Стросса, О. Лосєва, О. Потебні та інших учених; дослідження з порівняльного літературознавства В. Будного, М. Ільницького, Д. Наливайка та інших.

Методологічну базу дослідження становлять загальнонаукові емпірико-теоретичні методи, системно-функціональний підхід до вивчення літературних явищ, компаративний, культурно-історичний, порівняльно-історичний, генетичний, міфологічний, описовий методи, а також метод аналізу критичної літератури з теми.

Для наукового дослідження обрано такі різновиди методів, зазначених вище: загальнонаукові емпірико-теоретичні методи: аналіз, синтез, індукція, дедукція, описовий, системний методи; генетичний – для дослідження

трансформації образу античного героя від міфу до прози XX ст.; міфологічний – для визначення змісту та функцій міфологічних елементів, якими послуговувалися автори при творенні свого нового міфологічного світу художнього твору, їхніх зв'язків зі значенням первинного міфу; порівняльно-типологічний – для співвіднесення авторських інтерпретацій образу Орфея та визначення відмінностей і подібностей на тематологічному, морфологічному, стильовому рівнях, що дало змогу систематизувати літературні проєкції та інваріанти досліджуваного міфу.

Теоретичне значення роботи. Дослідження інтерпретації міфу про Орфея та переосмислення образу в європейській літературі уможливають поглиблене вивчення процесів реміфологізації в національних літературах.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дисертаційного дослідження можуть бути використані при читанні лекцій із порівняльного літературознавства, підготовці спецкурсів, написанні підручників з історії української та зарубіжної літератур XX ст. для студентів закладів вищої освіти гуманітарного профілю.

У першому розділі «Літературознавча рецепція міфу про Орфея» розглянуто теорію питання, поняття міфу, міфологеми, неоміфу, неоміфологіму, міфокритики. Поняття міфу та міфопоетики є актуальними в літературознавстві XX ст., тому що письменники різних літературних напрямків цього періоду активно зверталися до міфологічних сюжетів та вплітали їх у канву своїх творів. Інтерес до формулювання та ідентифікації понять міфу та похідних від нього простежено на прикладі наукових розвідок Дж. Віко, Є. Мелетинського, О. Лосєва, М. Еліаде, С. Аверинцева і М. Епштейна, Дж. Д. Кемпбелла та багато інших. Поняття міфу не є однозначним. Кожен науковець пояснює міф та його роль, спираючись на супровідні поняття, такі як вірування, світосприймання, явища природи, божественне начало. Міфологема, найменший структурний складник міфу, формує основу останнього, але не є настільки прив'язаною до певної культурної системи. На нашу думку, продуктом окремого використання

певної міфологеми в новій культурі є явище міфологізму та неоміфологізму. Міфи та міфологеми, які найчастіше використовуються в мистецтві різних країн, із часом переходять до категорії традиційних та стають архетипами. Досліджуваний міф про Орфея є традиційним та архетипним, але інтерпретується по-різному, залежно від епохи та культурних особливостей країни. Звернено увагу на літературознавчий інтерес до образу Орфея, його побутування в мистецтві та у творах європейських письменників. Образ Орфея досліджували С. Аверинцев, Л. Борисова, А. Карельський, Н. Колошук, Г. Маркузе, Л. Печерських, Г.Е. Хольтхузен та багато інших.

Другий розділ наукового дослідження «Міф про Орфея: історія розвитку та побутування в художній літературі» присвячений огляду літературних джерел і виявленню в них типологічних збігів образу Орфея та особливостей переосмислення його у творах європейських письменників. Розглянуто розвиток та побутування міфу про Орфея на теренах Європи, описано сюжет орфеїчного міфу, його символіку й варіативність. Образ Орфея є традиційним, інтернаціональним та інтерпретується, трансформується в різних культурах та епохах. Різноманітність інтерпретаційного кола міфу про Орфея з Овідія до XX ст. розглянуто у другому розділі.

У третьому розділі роботи «Образ Орфея в різнонаціональних літературах: типологія і поетика» детально розглянуто інтерпретацію образу в європейській прозі XX ст., зокрема в оповіданнях Г. Пагутяк «Видіння Орфея», Г. Носсака «Орфей і...», повісті Т. Манна «Смерть у Венеції» та романах І. Давидкова «Човен Харона», Дж. Фаулза «Маг». Прозові твори представників української, німецької, болгарської та англійської літератур є прикладом культурного коду кожної країни, у якому задіяний міф про Орфея. На прикладі обраних творів виявлено спільне й відмінне в інтерпретації античного міфу, а також розкрито взаємозв'язок між Орфеєм та іншими античними сюжетами.

У підрозділі «Орфей і Пігмаліон» виявлено лейтмотив творця, для якого мистецтво і є любов. Порівняння творів І. Давидкова, Т. Манна, Г. Носсака, Г. Пагутяк, Дж. Фаулза в цій площині допомогло виокремити роль творчості для кожного персонажа досліджуваних текстів. Міф про Пігмаліона та міф про Орфея мають спільні лейтмотиви й образні моделі, що базуються на ідеї творчості. Образ творця широко використовують у художній літературі. У міфі про Пігмаліона закладені ідейні концепти та естетична система, споріднена з міфологічними сюжетами про Орфея. Божественне начало та віра в чудо супроводжують традиційні сюжети про скульптора і співця. Пігмаліон отримує відповідь на своє благання про допомогу від богині кохання Афродіти (Венери), і його доля та кохання залежать від прихильності божества. Коли Орфей спускається до підземного царства мертвих та також благає про визволення Еврідіки у бога Аїда та його дружини Персефони.

Пошук натхнення, сил творити й вихід, реалізація творчого «Я» об'єднують образи Орфея та Пігмаліона у творах Г. Пагутяк, І. Давидкова, Дж. Фаулза, Т. Манна. «Човен Харона» є калейдоскопом образу митця. І. Давидков наділив героїв талантом та, на противагу, змалював розвиток цього дару з різних поглядів. «Видіння Орфея» Галини Пагутяк – це історія про Орфея, талант якого є єдиним шляхом його буття та живильною силою, магією, натхненням. На відміну від творів Г. Пагутяк та І. Давидкова, у творі «Смерть у Венеції» Т. Манна головний герой має тілесний об'єкт натхнення, проєкцію міфічної Галатеї. Ашенбах, який символізує Орфея та Пігмаліона, зустрічає підлітка Тадзю. Ідеальний юнак, ніби жива антична статуя, відроджує втрачене натхнення та є втіленням втраченої молодості головного героя. Головних героїв Г. Пагутяк, І. Давидкова, Д. Фаулза, Т. Манна об'єднує творець, закодований у кожному ключовому персонажі згаданих творів.

У другому підрозділі «Орфей і Еврідіка: любовне ядро мотиву» йдеться про авторський міф та історію кохання, інтерпретовану в текстах, і

з'ясування ролі Еврідіки, наявності чи відсутності любовного ядра у творах, простежено зміну образу, наслідки трансформації й інтерпретації для першого сюжету та неоміфу, що створили автори досліджуваних текстів. Дж. Фаулз, Г. Пагутяк, Г.Е. Носсак та Т. Манн інтерпретували образ Еврідіки як модель дружини, як тінь, кохану, коханку, утрачену чи заміщену іншим міфічним персонажем.

Третій підрозділ «Орфей і Нарцис» присвячений інтерпретації образу Орфея та Нарциса в прозі досліджуваних письменників. Дж. Кемпбелл у праці «Тисячолікий герой» пояснює образ Нарциса як самопізнання та самоаналіз. Самопізнання, самозакоханість, егоцентризм поєднуються з творчим началом автора й виступають у парі Орфей – Нарцис. У творі «Видіння Орфея» Г. Пагутяк нарцисичні риси притаманні звіриному товариству. Дж. Фаулз наділяє нарцисизмом головного героя роману «Маг» Ніколаса Ерфе, і образ співця вже не може відірватися від свого Его. І.Давидков у романі «Човен Харона» подає образи творчих особистостей у різних обличчях та за допомогою різних мотивів: Орфей та Нарцис теж супроводжують творче «Я» персонажів.

У четвертому підрозділі «Орфей і Аїд: втома від життя» виокремлено танатологічні мотиви й образи оповідань Г. Пагутяк «Видіння Орфея», Г. Носсака «Орфей і...», повісті Т. Манна «Смерть у Венеції» та романів І. Давидкова «Човен Харона», Дж. Фаулза «Маг» і міфу, проаналізовано зв'язок творчого, любовного, танатологічного у творах. О. Гальчук акцентує на тому, що саме антична міфологія сформувала основні моделі теми «кохання – смерть». Інваріанти образів співця та смерті отримали розвиток і продовження у світовій та європейській літературах. Нерозривність життя і смерті є прихованою ідеєю міфу про Орфея. Возз'єднання Орфея та Еврідіки реалізується через смерть, так само і сила таланту є протилежною смерті – життєдайною, але і водночас близькою і знаходиться на межі зі смертю.

Інтерпретації образу Орфея у проаналізованих творах не є одноманітними, і неоміф не має одного сюжету. Орфей і Пігмаліон, Орфей та

Еврідіка, Орфей та Нарцис, Орфей та Аїд є інтерпретаціями нового образу співця й відображенням граней Орфея в прозових творах І. Давидкова, Т. Манна, Г. Носсака, Г. Пагутяк, Дж. Фаулза.

Ключові слова: міф, Орфей, інтерпретація, проза, образ.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Мітракова О. О. Трансформація міфу про Орфея у творі «Орфей і ...» Ганса Еріха Носсака. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки.* 2016. Вип. 10. С. 202–207.

Мітракова О.О. Орфей у рецепції Івана Франка. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету: Філологічні науки. Випуск XIV.* Бердянськ : БДПУ, 2017. С. 95–100.

Мітракова О.О. Поетика міфу про Орфея у творі «Видіння Орфея» Галини Пагутяк та «Човен Харона» Івана Давидкова. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки.* Випуск 45. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. С. 147–150.

Mitrakova Oksana. Orpheus vs Narcissus: Transformation of Ancient Figures in the Works Vision of Orpheus by Halyna Pahutiak and The Magus by John Fowles. *Spheres of Culture / Ed. by Ihor Nabytovych,* 2019, Vol. 19, Ingvarr, Lublin, 2019. P. 107–112.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

Мітракова О. Трансформація міфу про Орфея у творі Івана Давидкова «Човен Харона». *Мова і соціум: етнокультурний аспект: матеріали VI*

Міжнародної наукової конференції молодих учених (м. Бердянськ 20-21 жовтня 2016 р.): збірник тез / гол.ред. О.П. Колінько. Бердянськ : БДПУ, 2016. С. 97–98.

Мітракова О.О. Містичний вимір природи у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея». *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»): тези доповідей III Міжнародної наукової конференції. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 67–68.*

Мітракова О.О. Інтерпретація міфу про Орфея та Еврідіку у творах Джона Фаулза «Маг» та Ганса Еріха Носсака «Орфей і...». *Наука III тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції (20–21 квітня 2017 року) : збірник тез. Бердянськ : БДПУ, 2017. Ч.2. С. 276–278.*

Мітракова О. О. Прагматичність проти естетики у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» та Івана Давидкова «Лодката на Харон». *«Троянди й виноград: феномени естетичного та прагматичного в літературі і культурі»: зб. наук. Матеріалів конференції (Бердянськ, 27-28 вересня 2018 р.). Бердянськ: БДПУ, 2018. С.113–114.*

Мітракова О.О. Орфей і смерть у творі Томаса Манна «Смерть у Венеції». *Наука III тисячоліття : пошуки, проблеми, перспективи розвитку : матеріали II Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (25-26 квітня 2018 року) : збірник тез. Бердянськ : БДПУ, 2018. Ч. 2. С. 150–152.*

Мітракова О.О. Орфей-аргонавт у романі Дж. Фаулза «Маг». *«Усі ріки течуть у море: мариністика в літературі та культурі: зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 26–27 вересня 2019 р.) / за ред. О.П. Новик, Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 76–77.*

Мітракова О.О. Орфей і Пігмаліон: «Смерть у Венеції» Томаса Манна та «Човен Харона» Івана Давидкова. *Наука III тисячоліття : пошуки, проблеми, перспективи розвитку : матеріали III Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (25–26 квітня 2019 року) : збірник тез.*

Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 256–257.

Мітракова О.О. Орфей VS Нарцис (Трансформація міфів у «Видінні Орфея» Галини Пагутяк та «Магові» Дж. Фаулза). *Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. А.Г. Гудманяна, О.Г. Шостак. Київ : Талком, 2019. С. 84–87.*

Мітракова О. Конфабуляція, химера та пам'ять (на прикладі романів «Маг» Джона Фаулза та «Човен Харона» Івана Давидкова). *Художні феномени в історії та сучасності («Пам'ять та ідентичність»)* : тези доповідей VI Міжнародної наукової конференції. Харків : ФОП Бровін О.В., 2020. С. 72.

ANNOTATION

Mitrakova O.O. Interpretation of the image of Orpheus in European prose of the XX century. – Qualifying Academic Paper. Manuscript. The dissertation is presented for the academic degree of Doctor of Philosophy in specialty 035 Philology, Field of study 03 Humanities. – Berdyansk state pedagogical university, 2021.

ANNOTATION CONTENT

The dissertation is devoted to the research of the interpretation of the myth of Orpheus in the European literature of the twentieth century on the example of prose texts of Ukrainian (Halyna Pahutiak's «Vision of Orpheus»), English (John Fowles's «The Magus»), German (Thomas Mann's «Death in Venice», Hans Erich Nossack's «Orpheus and...»), and Bulgarian literature (Ivan Davidkov's «Charon's Boat»).

The object of research – the story by Halyna Pahutiak «Vision of Orpheus», Hans Erich Nossack's «Orpheus and ...», the story by Thomas Mann «Death in

Venice» and the novels by Ivan Davidkov «Charon's Boat», John Fowles's «The Magus». The subject of research – the interpretation of the myth about Orpheus at the level of typology and poetics of the image in these prose works. The choice of material for the research is made according to the following criteria: representativeness of artistic modeling of the Orpheus image in the works; chronological correlation; genre and style modality; geocultural variability; scientific perspective.

The purpose of scientific work is to compare the interpretation of the myth about Orpheus in the prose of various literatures at the level of typology and poetics of the motive complex.

The following tasks were performed:

- the myth of Orpheus and his literary interpretation were characterized;
- the interpretation of the orpheic image in the European prose of the XX century is studied;
- typological coincidences of the orpheic image and features of its rethinking in the works by Halyna Pahutiak «Vision of Orpheus», Hans Erich Nossack's «Orpheus and ...», Thomas Manns's «Death in Venice», Ivan Davidkov's «Charon's Boat», John Fowles's «The Magus» were found.

The scientific novelty of the study is that for the first time:

- a comparative analysis of the interpretation of the image of Orpheus in the works of Ukrainian, Bulgarian, English, German literature was done;
- the myth about Orpheus in the works by Halyna Pahutiak «Vision of Orpheus», Hans Erich Nossack's «Orpheus and ...», Thomas Mann's «Death in Venice», Ivan Davidkov's «Charon's Boat», John Fowles's «The Magus» is analysed;
- common and distinctive features in the interpretation of ancient myth are found in these texts;
- the connection between Orpheus and other ancient images and plots (Pygmalion, Eurydice, Narcissus, Hades) is revealed.

A number of works of literary criticism are devoted to the research of the interpretation of the image of Orpheus in lyrical and dramatic works, where the Orphic image was widely used, while prose works of the twentieth century, in which the image of Orpheus occurs, are less studied.

Today the reception of the orpheic motif, in particular as a mythologeme, is presented in the works of O. Halchuk, O. Hniezdilova, A. Karelskyi, Yu. Liliiev, N. Koloshuk, S. Maksimova, M. Moklytsia and other Ukrainian and foreign scientists. The specifics of the traditional plots and images functioning were studied in the works of A. Volkov, A. Niamtsu and others; theory of interpretation - in the works of M. Bakhtin, M. Haidegger, Yu. Kovaliv, V. Kukharenko, P. Riker and others. The theoretical basis of the dissertation is built on works devoted to the research of the myth by R. Bart, E. Kassirer, K. Levi-Stross, O. Losiev, O. Potebnia and other scientists; comparative literature research by V. Budnyi, M. Ilnytskyi, D. Nalyvaiko and others.

The methodological basis of the study consists of general scientific empirical-theoretical methods, system-functional approach to the literary phenomena research, comparative method, cultural-historical method, comparative-historical method, genetic method, mythological method, descriptive method, as well as the method of analysis of critical literature of the topic of our work.

The following types of methods were chosen for scientific research: general scientific empirical-theoretical methods - analysis, synthesis, induction, deduction, descriptive, system methods; genetic - allows the study of the transformation of the image of the ancient hero from myth to prose of the XX century; mythological is used to determine the content and functions of mythological elements, which were used by the authors in creating their new mythological world of, their relationship with the meaning of the original myth; comparative-typological - for correlation (connection) of author's interpretations of the image of Orpheus and determination of differences and similarities on thematic, morphological, stylistic levels, which allowed to systematize literary projections and invariants of the studied myth.

Theoretical significance of the work. The research of the interpretation of the myth about Orpheus and the rethinking of the image in European literature allows for an in-depth study of remythologization processes of in national literatures.

The practical significance of obtained results. The results of the dissertation research can be used in lecturing, preparing special courses, writing textbooks of the history of literature, as well as foreign and Ukrainian literature of the second part of XX century for students of higher educational institutions of humanitarian area.

The first paragraph «Literary reception of the myth about Orpheus» discusses the theory of the question, the concept of myth, mythologism, neomyth, neo-mythologism, myth-criticism. The myth and concepts of mythopoetics are relevant in the literary studies of the XX century. Writers of different literary movements of this period actively used mythological plots and weaved them into the outline of their works. Interest in the forming and identification of the myth concepts and its derivatives can be traced on the example of J. Viko, E. Meletynskyi, A. Losiev, M. Eliade, S. Averyntsev i M. Epshtein, J.D. Kempbell and many others. The concept of myth is not unambiguous; each scientist explains the category of myth and its role, based on accompanying concepts such as beliefs, worldviews, natural phenomena, the divine principle. Mythologeme, the smallest structural component of a myth, forms the basis of a myth, but is not so attached to a particular cultural system. In our opinion, the product of the separate use of a certain mythologeme in the new culture is known as the phenomenon of mythologism and neomythologism. Myths and mythologemes, which are often used in the art of different countries, eventually become traditional and become archetypes. The studied myth about Orpheus is traditional and archetypal, but is interpreted differently, depending on the era and cultural characteristics of the country. Attention is focused on the literary interest in the image of Orpheus, its being in art and in the works of European writers. The image of Orpheus was studied by S. Averyntsev, L. Borysova, A. Karelskyi, N. Koloshuk, H. Markuze, L. Pecherskykh, H.E. Kholtkhuzen and many others.

The second paragraph of our research «The Myth about Orpheus: the history of development and existence in literature» is devoted to a review of literary sources and identify typological similarities between the image of Orpheus and the features of rethinking the image of Orpheus in the works of European writers. The development and existence of the myth about Orpheus in Europe is considered, the plot of the Orphic myth and its symbolism and variability are described. The image of Orpheus is traditional, international and interpreted, transformed in different cultures and eras. The diversity of the interpretive circle of the myth about Orpheus from Ovid to the twentieth century is considered in the second chapter.

The third part of the work «The Image of Orpheus in Multinational Literatures: Typology and Poetics» examines in detail the interpretation of the image in European prose of the XX century in the works of by Halyna Pahutiak «Vision of Orpheus», Hans Erich Nossack's «Orpheus and ...», Thomas Mann's «Death in Venice», Ivan Davidkov's «Charon's Boat», John Fowles's «The Magus». Prose works by representatives of Ukrainian, German, Bulgarian and English literature are examples of the cultural code of each country, which involves the myth of Orpheus. The example of selected works reveals common and different interpretations of ancient myth, as well as the relationship between Orpheus and other ancient plots.

In the unit «Orpheus and Pygmalion» the leitmotif of the creator, for whom art is love, was revealed. Comparing of works by Halyna Pahutiak, Hans Erich Nossack, Thomas Mann, Ivan Davidkov, John Fowles in this area helped to identify the role of art for each character of the studied texts. The myth about Pygmalion and the myth about Orpheus have common leitmotifs and figurative models based on the idea of art. The image of the creator is widely used in literature. The myth about Pygmalion contains ideological concepts and an aesthetic system related to the mythological stories about Orpheus. Divine origin and belief in a miracle accompany traditional stories about a sculptor and a singer. Pygmalion receives an answer to his request for help from the goddess of love Aphrodite (Venus) and his fate and love depends on the devotion of the deity.

When Orpheus descends to the underworld of the dead and he also begs for the release of Eurydice from the god Hades and his wife Persephone.

The search of inspiration, the strength to create and the realization of the creative «I» unites the images of Orpheus and Pygmalion in the works by Halyna Pahutiak, Thomas Mann, Ivan Davidkov, John Fowles. «Charon's Boat» is a kaleidoscope of the artist's image. Ivan Davidkov endowed the heroes of the work with talent and, on the contrary, depicted the development of this gift from different points of view. Halyna Pahutiak's «Vision of Orpheus» is a story about Orpheus whose talent is the only way of his existence and nourishing power, magic and inspiration. In contrast to the works by Halyna Pahutiak and Ivan Davidkov, in the work «Death in Venice» by Thomas Mann the protagonist has a bodily object of inspiration, a projection of the mythical Galatea. Aschenbach, who symbolizes Orpheus and Pygmalion, meets a teenager Tadzio. The ideal young man, like a living ancient statue, revives the lost inspiration and is the embodiment of the lost youth of the main character. The main characters Halyna Pahutiak, Thomas Mann, Ivan Davidkov, John Fowles are united by the art, encoded in each key character of the mentioned works.

The third unit «Orpheus and Narcissus» is about the interpretation of the Orpheus and Narcissus images in the prose of the studied writers. J. Campbell in the work «The Hero with a Thousand Faces» explains the image of Narcissus as self-knowledge and introspection. Self-knowledge, narcissism, egocentrism are combined with the creative beginning of the author and appear in a pair Orpheus - Narcissus. In Halyna Pahutiak's «Vision of Orpheus», narcissistic traits are inherent in animal society, John Fowles endows narcissism with the main character of the «The Magus», Nicholas Erfe, and the image of the singer can no longer break away from his ego. Ivan Davydkov in the «Charon's Boat» presents images of creative personalities in different faces and different motives: Orpheus and Narcissus also accompany the creative «I» of the characters.

In the fourth unit «Orpheus and Hades: Fatigue from Life» the thanatological motives and images of Halyna Pahutiak's «Vision of Orpheus»,

Hans Erich Nossack's «Orpheus and ...», Thomas Mann's «Death in Venice» and Ivan Davidkov's «Charon's Boat», John Fowles's «The Magus» are singled out; and myth, the connection of art, love, thanatological motifs in the works are analyzed. O. Halchuk emphasizes that ancient mythology formed the basic models of the theme «love – death». Invariants of the images of the art and death have been developed and continued in world and European literature. The inseparability of life and death is a hidden idea of the myth of Orpheus. The reunion of Orpheus and Eurydice is realized only through death, just as the power of talent is the opposite to the death (it is life-giving power), but at the same time close to it.

Interpretations of the Orpheus's image in the analyzed works are not monotonous and the neomyth does not have a single plot. Orpheus and Pygmalion, Orpheus and Eurydice, Orpheus and Narcissus, Orpheus and Hades are interpretations of the new image of the singer and the reflection of the faces of Orpheus in the prose works of Ivan Davidkov, Thomas Mann, Hans Erich Nossack, Halyna Pahutiak, John Fowles.

Key words: myth, Orpheus, interpretation, prose, image.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕЦЕПЦІЯ МІФУ ПРО	
ОРФЕЯ	26
1.1. Методологічні засади міфокритики у літературознавстві	26
1.2. Літературознавча концепція образу Орфея	47
Висновки до розділу 1	62
РОЗДІЛ 2. МІФ ПРО ОРФЕЯ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ І	
ПОБУТУВАННЯ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ	65
Висновки до розділу 2	105
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ ОРФЕЯ В РІЗНОНАЦІОНАЛЬНИХ	
ЛІТЕРАТУРАХ: ТИПОЛОГІЯ І ПОЕТИКА	107
3.1. Орфей і Пігмаліон: митець і його доля.....	107
3.2. Орфей і Еврідіка : любовне ядро мотиву	115
3.3. Орфей і Нарцис: творець і автор	124
3.4. Орфей і Аїд: втома від життя	138
Висновки до розділу 3	156
ВИСНОВКИ	159
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	166
ДОДАТОК А	195
ДОДАТОК Б	198

ВСТУП

Міф про Орфея, що здобув своє продовження в українській літературі ХХ століття, використовується авторами не тільки як приклад, що унаочнює їх міркування про етичні, філософські та суспільні проблеми, але й еволюціонує до творення письменниками нового міфу, художнього узагальнення й новаторського переосмислення. Відомий мотив у творі кожного митця трансформується на оригінальному художньому матеріалі, набуває нового звучання в різнонаціональних літературах певної епохи. Література ХХ століття унаочнила таку тенденцію завдяки використанню традиційних мотивів та образів, зокрема й міфу про Орфея.

Низку літературознавчих праць присвячено дослідженню інтерпретації образу Орфея в ліричних та драматичних творах, де він широко використовувався, натомість прозові твори ХХ століття, у яких наявний образ Орфея, є менш дослідженими. Попри численні праці літературознавців, присвячені творчості Райнера Марії Рільке, Жана Кокто, Жана Ануя, Ганса Еріха Носсака, Джона Фаулза, Лесі Українки, Галини Пагутяк, Юрія Андруховича, Крістофа Рансмайра, Миколи Зерова, Михайла Ореста, Максима Рильського та інших, на сьогодні немає дослідження, яке б поєднало розгляд міфу про Орфея у творах Івана Давидкова, Томаса Манна, Ганса Еріха Носсака, Галини Пагутяк, Джона Фаулза, тому обрана тема є новаторською й актуальною для компаративного вивчення художньої літератури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано як складову частину комплексної теми кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету «Поетика української літератури в контексті художньо-естетичних епох» (протокол ученої ради БДПУ № 7 від 24.12.2015 р., державний реєстраційний номер 0116U008833).

Тема дисертації була затверджена на засіданні вченої ради Бердянського державного педагогічного університету (протокол №3 від 24.09.2015 р.) та заочно затверджена на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 19.05.2016 р.).

Дисертацію присвячено дослідженню інтерпретації міфу про Орфея в європейській літературі XX століття на прикладі прозових творів української (Галина Пагутяк «Видіння Орфея»), англійської (Джон Фаулз «Маг»), німецької (Томас Манн «Смерть у Венеції», Ганс Еріх Носсак «Орфей і...») та болгарської літератур (Іван Давидков «Човен Харона»).

Мета наукової роботи – порівняти інтерпретацію міфу про Орфея в прозі різнонаціональних літератур на рівні типології та поетики мотивного комплексу.

Досягнення мети передбачає розв’язання таких **завдань**:

- розглянути або описати історію розвитку міфокритики;
- схарактеризувати міф про Орфея та його літературознавчу інтерпретацію;
- дослідити інтерпретацію орфеїчного образу в європейській прозі XX століття;
- простежити трансформацію орфеїчного мотиву в досліджуваних текстах;
- виявити типологічні збіги орфеїчного образу та особливості його переосмислення у творах Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Ганса Еріха Носсака «Орфей і...», Томаса Манна «Смерть у Венеції», Івана Давидкова «Човен Харона», Джона Фаулза «Маг».

Об’єкт дослідження – оповідання Галини Пагутяк «Видіння Орфея» (1990), Ганса Еріха Носсака «Орфей і...» (1948), повість Томаса Манна «Смерть у Венеції» (1911) та романи Івана Давидкова «Човен Харона» (1986), Джона Фаулза «Маг» (1965).

Предметом дослідження є трансформація міфу про Орфея на рівні типології та поетики образу в зазначених прозових творах. Вибір матеріалу для дослідження здійснено за такими критеріями: репрезентативність художнього моделювання образу Орфея у творах; хронологічна співвіднесеність; жанрово-стильова модальність; геокультурна варіативність; наукова перспективність.

Теоретико-методологічна база дослідження. Рецепція орфеїчного мотиву, зокрема як міфологеми, представлена в роботах О. Гальчук, О. Гнєзділової, А. Карельського, Ю. Лілеєва, Н. Колошук, С. Максимової, М. Моклиці та інших українських і зарубіжних науковців. Специфіка функціонування традиційних сюжетів та образів була досліджена в працях А. Волкова, А. Нямцу та інших; теорія інтерпретації – у працях М. Бахтіна, М. Гайдеггера, Ю. Коваліва, П. Рікера та інших. Теоретичне підґрунтя дисертації становлять праці, присвячені вивченню міфу, Р. Барта, Е. Кассіра, К. Леві-Стросса, О. Лосєва, О. Потебні та інших учених; дослідження з порівняльного літературознавства В. Будного, М. Ільницького, Д. Наливайка та інших.

Методи дослідження. Методологічну базу дослідження становлять загальнонаукові емпірико-теоретичні методи, системно-функціональний підхід до вивчення літературних явищ, компаративний, культурно-історичний, порівняльно-історичний, генетичний, міфологічний, описовий методи, а також метод аналізу критичної літератури з теми.

Для наукового дослідження обрано такі різновиди методів, зазначених вище: загальнонаукові емпірико-теоретичні методи: аналіз, синтез, індукція, дедукція, описовий, системний методи; генетичний – для дослідження трансформації образу античного героя від міфу до прози ХХ століття; міфологічний – для визначення змісту та функцій міфологічних елементів, якими послуговувалися автори при творенні свого нового міфологічного світу художнього твору, їхніх зв'язків зі значенням первинного міфу; порівняльно-типологічний – для співвіднесення (співзв'язку) авторських

інтерпретацій образу Орфея та визначення відмінностей і подібностей на тематологічному, морфологічному, стильовому рівнях, що дало змогу систематизувати літературні проєкції та інваріанти досліджуваного міфу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше здійснено комплексний порівняльний аналіз інтерпретації образу Орфея у творах української, болгарської, англійської, німецької літератур, зокрема в текстах Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Ганса Еріха Носсака «Орфей і...», Томаса Манна «Смерть у Венеції», Івана Давидкова «Човен Харона», Джона Фаулза «Маг»; виявлено спільні й відмінні риси в інтерпретації античного міфу; розкрито взаємозв'язок між Орфеєм та іншими античними образами й сюжетами (Пігмаліон, Еврідіка, Нарцис, Аїд).

Теоретичне значення роботи. Дослідження інтерпретації міфу про Орфея та переосмислення образу в європейській літературі уможливило поглиблене вивчення процесів реміфологізації в національних літературах.

Практичне значення дисертації. Результати дисертаційного дослідження можуть бути використані при читанні лекцій із порівняльного літературознавства, підготовці спецкурсів, написанні підручників з історії української та зарубіжної літератур ХХ століття для студентів закладів вищої освіти гуманітарного профілю.

Особистий внесок дисертантки полягає в дослідженні особливостей інтерпретації образу Орфея в прозових творах Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Ганса Еріха Носсака «Орфей і...», Томаса Манна «Смерть у Венеції», Івана Давидкова «Човен Харона», Джона Фаулза «Маг». Дисертація виконана самостійно. Ідеї та висновки належать безпосередньо авторці.

Апробація матеріалів дисертації. Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом публікації матеріалів дисертації. Початкові, проміжні й кінцеві результати дослідження були оприлюднені в доповідях авторки та обговорені на науково-практичних конференціях:

1. Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» на базі Бердянського державного педагогічного

університету (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.). Тема доповіді: «Пригодницький ребус у творах Галини Пагутяк «Видіння Орфея» і Джона Фаулза «Маг»».

2. Міжнародний науковий конгрес «Я єсть пролог» (до 160-річчя від дня народження Івана Франка) на базі Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.). Тема доповіді: «Міф про Орфея в рецепції Івана Франка»;

3. Міжнародна наукова конференція молодих учених «Мова і соціум: етнокультурний аспект» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 20–21 жовтня 2016 р.). Тема доповіді: «Трансформація міфу про Орфея у творі Івана Давидкова «Човен Харона»»;

4. Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» на базі Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна (Харків, 7–8 квітня 2017 р.). Тема доповіді: «Містичний вимір природи у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея»»;

5. Усеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Наука III тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 20–21 квітня 2017 р.). Тема доповіді: «Інтерпретація міфу про Орфея та Еврідіку у творах Джона Фаулза «Маг» та Ганса Еріха Носсака «Орфей і...»»;

6. Міжнародний науково-методичний семінар з болгарської мови, літератури, культури та історії на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 2017 р.). Тема доповіді: «Проблема творчої особистості у творі Івана Давидкова «Човен Харона»»;

7. VI Міжнародний Симпозіум на базі Заслуженого Автономного Університету Пуебла (Пуебла, Мексика, 2017 р.); Тема доповіді: «Myth as memory of generations in the work «Vision of Orpheus» by Galyna Pagutyak And «Charon's Boat» by Ivan Davydkov»;

8. Міжнародна наукова конференція «Свобода в українській літературі: від свободи творчості до свободи сприйняття» на базі Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (Харків, 12–13 жовтня 2017 р.). Тема доповіді: «Свобода творчої особистості у творах «Видіння Орфея» Галини Пагутяк, Дж. Фаулза «Маг», Івана Давидкова «Човен Харона»»;

9. Міжнародна наукова конференція ««Троянди й виноград»: феномени естетичного та прагматичного в літературі і культурі» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 27–28 вересня 2017 р.). Тема доповіді: «Прагматичність прости естетики у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» та Івана Давидкова «Лодката на Харон»»;

10. II Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Наука III тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 25–26 квітня 2018 р.). Тема доповіді: «Орфей і смерть у творі Томаса Манна «Смерть у Венеції»»;

11. VII Міжнародний науково-методичний семінар з болгарської мови, літератури, культури та історії на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 25–27 травня 2018 р.). Тема доповіді: «Античний міф у повісті «Лодката на Харон» Івана Давидкова»;

12. III Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Наука III тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 25–26 квітня 2019 р.). Тема доповіді: «Орфей і Пігмаліон: «Смерть у Венеції» Томаса Манна та «Човен Харона» Івана Давидкова»»;

13. XII Міжнародна конференція з питань національної ідентичності в мові і культурі на базі Національного авіаційного університету (Київ, 22–23 травня 2019 р.). Тема доповіді: «О.О. Орфей VS Нарцис (Трансформація міфів у «Видінні Орфея» Галини Пагутяк та «Магові» Дж. Фаулза)»;

14. XV Міжнародна конференція молодих учених

«Літературознавство XXI століття: сучасні виклики та перспективи» на базі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ, 19–21 червня 2019 р.). Тема доповіді: «Трансформація танатологічного мотиву у неоміфі про Орфея (Томас Манн і Джон Фаулз)»;

15. Міжнародна наукова конференція ««Усі ріки течуть у море»: мариністика в літературі та культурі» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 26–27 вересня 2019 р.). Тема доповіді: «Орфей-Аргонавт у романі Дж. Фаулза «Маг»»;

16. VI Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії та сучасності» («Пам'ять та ідентичність») на базі Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (Харків, 3–4 квітня 2020 р.). Тема доповіді: «Конфабуляція, химера та пам'ять (на прикладі романів «Маг» Джона Фаулза та «Човен Харона» Івана Давидкова)»;

17. I Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Актуальні питання науки» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 30 квітня 2020 р.). Тема доповіді: «Егоцентризм та жертвовність у творі Г. Е. Носсака «Орфей і...»»;

18. Міжнародна наукова конференція «Citius, Altius, Fortius!»: феномен спорту в літературі та культурі» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 24–25 вересня 2020 р.). Тема доповіді: «Ідеал тілесний та духовний у новелі «Смерть у Венеції»Томаса Манна та романі Дж. Фаулза «Маг»»;

19. II Міжнародна міждисциплінарна науково-практична дистанційна конференція «Текст у медіакультурному просторі» Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу (Івано-Франківськ, 15 – 16 жовтня 2020 р.). Тема доповіді: «Інтертекстуальність у романі Дж. Фаулза «Маг»».

Публікації. Основні положення та висновки дослідження висвітлено в 13 наукових публікаціях, із них 3 статті опубліковано в провідних наукових

фахових виданнях України, 9 публікацій – у збірниках матеріалів конференцій, 1 стаття – у закордонному періодичному виданні.

Структура й обсяг дисертації. Робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел (322). Повний обсяг роботи – 201 сторінка, основний текст – 149 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕЦЕПЦІЯ МІФУ ПРО ОРФЕЯ

1.1. Методологічні засади міфокритики у літературознавстві

Категорія міфу є багатозначним та широким поняттям. Міфологія містить знання про уявлення світобудови, вірування перших людей. Міф не є протиставленням сучасності, адже елементи міфу зустрічаємо в сучасному мистецтві, літературі, культурі.

Інтерес до міфу, образів античної міфології спорадично зростає у різні епохи. Найбільш показовими в цьому плані були Ренесанс, Бароко та Романтизм, коли найжвавіше послуговувалися сюжетами та образами цього корпусу текстів. Вивчення міфології романтиками посприяло посиленню частоти інтерпретації міфів у літературі XIX ст. На зламі XIX–XX століть процес реміфологізації набуває розвитку. Зростає загальнокультурний інтерес інтерпретації міфу, рефлексії на події крізь призму міфологічних образів та сюжетів. Зароджуються спроби переосмислити систему міфу, пояснити елементи міфологічної свідомості з метою створення нової, сучасної моделі світу та нових форм у мистецтві. Основою цього процесу стало формування піднесеного погляду на міф як на вічне джерело, начало, ґрунтованого на філософії життя Ф. Ніцше та А. Бергсона, досвіді та працях з психоаналізу З. Фрейда та К.-Г. Юнга. Відбувається переоцінення міфу, його ролі та взаємозв'язку з релігією, культурою, відмінностей нового та традиційного. Вагнер, основоположник неоміфологізму на Заході, вважав, що міф – це поезія глибоких поглядів на життя [112].

Неоміф розглядають як поєднання мистецтва, філософії та науки. При цьому неоміф завжди був тісно пов'язаний із реальністю, яка водночас була прихована під вуаллю фантастики та ірреальності. Услід за Вагнером до неоміфу звернулись Габріель Гарсія Маркес, Джеймс Джойс, Франц Кафка, Томас Манн тощо. Для мистецького простору XX століття міфологізм є

всеохопною, універсальною мовою, за допомогою якої описано першозакони природного та соціального існування, класичних моделей соціальної й індивідуальної поведінки людини [112].

Міф – це одне з найбагатозначніших понять сучасної мови. Це поняття використовують із різноманітним змістовим наповненням у широкому діапазоні – від вигадки до традиції. Ще в добу Античності спроби тлумачення міфів робили Аристотель і Платон. Вони порушували проблему співставлення раціонального знання та міфологічного оповідання. Аристотель утотожнював міф з фавбулою. Мислитель високо оцінював явище міфу, як намагання давніх людей зрозуміти сенс та причини усього сущого. Платон у своїх вченнях протиставляв міфології народній, філософсько-символічну інтерпретацію міфів, про що писав у своїх роботах О. Лосєв [155].

Діалектична природа міфу споріднена з природою буття. Міф – це ключ до пізнання таємниці людського життя: можливо, це пояснює незгасний, сильний інтерес до міфології протягом століть. Міф є універсальною моделлю, що komponує в собі досвід не одного покоління й окремих особистостей, який в його тілі стає такою собі конгруентною єдністю, ядром загальної пам'яті. Вивченням міфів займалися такі науковці, як-от: Ф. Бекон [42], Дж. Віко [46], Г. В. Ф. Гегель [56], Є. Мелетинський [166], О. Лосєв [155], Е. Кассіерер [292], О. Фрейдєнберг [254], М. Мюллер [184], Ф. Шеллінг [277] і багато інших. О. Лосєв наголошує на нерозривності та синтезі в міфі глобального задуму ідеальності та матеріального начала. На думку Є. Мелетинського, внаслідок цього поєднання міф доповнюється стихією чудовості. Науковець формує думку про те, що художня фантазія, на противагу міфу, є лише метафоричною. Релігія вимагає віри в ірреальний, надчуттєвий світ і життя відповідно до вірувань та поглядів цієї релігії. На прикладі античної міфології О. Лосєв створив схему історичного розвитку міфів. За цією схемою міф трансформується разом із еволюцією людства [156, с. 195–196].

М. Еліаде при визначенні міфу наголошує на його варіативності «Важко знайти таке визначення міфу, яке б прийняли всі вчені, і водночас доступне й неспеціалістам. Міф є однією із надзвичайно складних реальностей культури, і його можна вивчати й інтерпретувати в найчисленніших і взаємно доповнюваних аспектах» [281, с. 73].

Автор «Нової науки», італійський філософ Дж. Віко [46], дотримувався думки, що міф, як і будь яка творчість, є «наслідуванням природи» з погляду міфологічного мислення первісної людини. Дослідник був прибічником думки про використання міфу як джерела історії та розуміння, декодування. Рефлексія міфологічної свідомості також відображалася на законах та правилах давнього соціального устрою. Міф, як найдавніший закон та спадок попередніх поколінь, вказував напрямком діям та звершенням. У подальшому ці поняття формувалися на реальній основі (в літописах, архівах, записах, мапах) [46, с. 432].

Ф. Шеллінг [277], користуючись терміном «міфологія», як приклад використовує античну міфологію – «високий прототип світу». Він також порівнював останню з давньосхідною та християнською міфологіями [183, с. 56]. На початку XIX століття Ф. Шеллінг у праці «Філософія міфології і одкровення» створив перший варіант філософії міфу, де він розвиває трактування міфології не в межах естетики, а у генезі теософії. Міф схарактеризований науковцем як субстанціональна єдність формального, матеріального, рушійного випадку і кінцевої причини, підкреслена символічна природа явища, усіяко виділене значення міфу з погляду людського сприйняття [277].

Представники різних наукових шкіл наголошували на окремих аспектах поняття міфу: Е. Кассіер [292] акцентував на символічності міфу, О. Лосєв [157] акцентував на поєднанні у міфі загальної ідеї і матеріального образу, А. Афанасьєв [17] називав міф найдавнішим початком поезії, а Є. Мелетинський [166] фокусував увагу на тому, що «безсумнівне поглиблення розуміння міфу і міфологічних елементів в поетичній семантиці і

навіть в організації і структурі людської фантазії супроводжувалося одностороннім послабленням інтересу до історичних форм відображення дійсності» [166, с. 136].

У другій половині XIX століття опозиційно існували дві школи вивчення міфу. Перша була орієнтована на успіхи наукового порівняльно-історичного індоєвропейського мовознавства та фокусувалася на відтворенні староіндоєвропейської міфології за допомогою порівнянь етимологічних явищ на прикладі індоєвропейських мов. Є. Мелетенський називає представниками цієї школи А. де Губернатіса, О. Афанасьєва, Ф. М. Мюллера, М. Куна, В. Шварца [166, с. 22]. Лідер школи Ф. М. Мюллер став творцем лінгвістичної концепції виникнення міфів. За концепцією Ф. М. Мюллера первісна людина розуміла та запам'ятовувала деякі поняття через конкретні деталі та ознаки за допомогою метафоричних порівнянь. Із часом первинне значення понять забувалося та трансформувалося, унаслідок заміщення первинних понять і виникав міф. Богів Ф. М. Мюллер порівнював із солярними символами. Дослідники В. Шварц і М. Кун знаходили в них образну типізацію метеорологічних явищ, катаклізмів, сил природи. Боги трактувалися як природні символи.

Ф. М. Мюллер вважав, що людина втілює явища доквілля у людську подобу і перетворює на богів та об'єкт поклоніння сонце, місяць, гори, море, небо, вітер, грозу й громовицю, тобто різні явища природи. Як слушно зазначають Ф. М. Мюллер [185] та Є. Мелетинський, боги, – це ознаки, які стають «найменням», а міфологію можна ідентифікувати як «хворобу мови» [166, с. 122]. Пізніше Е. Кассіерер відновив таке уявлення про міфологію у своїх працях та поглядах. Західні дослідники цю наукову школу називають натуралістичною. У фольклоризмі вона отримала назву міфологічної, адже представники наукової школи прирівнюють та об'єднують казкові й епічні сюжети з міфологічними. Пізніше дослідники виявили помилковість теорії «хвороби мови», що тлумачила походження міфу хибними та мимовільними

обманом, й поступово з'ясували однобічність ототожнення міфів із небесними природними явищами [166, с. 23].

О. Лосєв у праці «Діалектика міфу» здійснив аналіз структури міфологічної свідомості та висунув формулу міфу: 1) особистість, 2) історія, 3) чудо, 4) слово [154, с. 212]. Цю формулу вчений трактує так: «Міф – це слово про особистість, слово, яке належить особистості, яке виражає і виявленням особистості. Воно є власне слово особистості і словом про особистість. Воно є ім'я. В імені – діалектичний синтез особистості та її вираженості, її осмисленості, її словесності. Наймення особистості і є те, що ми, власне, маємо у міфі. Але міф ще є чудом, тому виходить чудесне ім'я, яке говорить, свідчить про чудеса, ім'я, яке творить чудеса. Правильно буде назвати його магічним ім'ям. А приєднання, зрештою, другого компонента, історії, дає останнє перетворення, яке отримає таку форму: міф є розгорнуте магічне ім'я. Це – остаточне ядро міфу» [156, с. 195-196].

У позитивістській науці XIX – початку XX століть міфи були в колі зацікавлень не тільки етнографів та фольклористів, але й письменників, філософів, критиків, соціологів. Зацікавлення стосовно міфології та міфів простежується у працях Ф. Ніцше і Р. Вагнера. Як зазначає В. Усачов, почався своєрідний процес реміфологізації. [245, с. 115]. Ф. Ніцше вважав, що міф є антонімічним до історії. Становлення світу, за Ф. Ніцше, – це постійний процес повернення одного і того самого. Звернення до міфічного є необхідним інструментом оновлення та відродження культури й людини. Ніцше був найвідомішим представником «філософії життя», що була опозиціонована раціоналістичному настрою більшості філософських напрямів XIX століття [124, с. 533-534]. Одним із представників «філософії життя» можна назвати мислителя А. Бергсона [288], який вважав, що основною ціллю міфотворчої уяви є протистояння стремлінню інтелекту зруйнувати суспільну послідовність на користь особистості, бажання індивіда і свободи. Міфологія та релігія, згідно з працями А. Бергсона [288], є захисним механізмом природи проти руйнівної сили інтелекту, проти

інтелектуальних шаблонів та схем уявлення про невідворотність смерті. На думку мислителя, міфи виконують біологічну роль в підтримці життя й застороги від тривожних випадків з інтелектом та розсудом людини, що несуть небезпеку та загрозу для індивіда та соціуму.

С. Радциг у праці «Історія давньогрецької літератури» говорить, що міф – це вигадка, казка, за допомогою якої думка прадавньої людини була намаганням не тільки пояснити собі незрозумілі й загрозливі явища довкілля, але й знайти ключ до володіння силами природи та підкорення їх [218, с. 28].

С. Аверинцев і М. Епштейн у статті «Міфи» розмірковують про них у тому самому науковому векторі, не відступають від базових понять (розповідь, переказ, байка). Міфи, за словами науковців, є «творенням колективного, спільного народного уявлення, що відображає реальність у формі чуттєво-конкретних персоніфікацій і нереальних істот, котрі для первісної свідомості є цілком реальними» [2, с. 222].

Схоже тлумачення міфу знаходимо й у роботі «Міф» М. Стеблина-Каменського. Учений наголошує на тому, що це поняття не є жанром і не має певної конкретної форми, а тільки зміст, що домінує над формою. Міф – це твір, споконвічна форма якого ніколи не може бути встановлена [234, с. 87].

Аналіз поняття міфу знаходимо в праці «Міф і література давності» О. Фрейденберг [255]. Міфологічні образи втілені у форму, що виражає сприйняття довкілля, форму, історично передують понятійній свідомості. У міфологічних образах, як і в самому міфі, закодовані метафори. Метафора є невід'ємною частиною первісного світосприйняття. Однак, якщо в античності міфологічні образи (метафори) були продуктом колективної свідомості, то сьогодні вони психологізуються, тобто стають частиною особистісного, свідомості конкретної людини.

Дослідник К. Хюбнер у книзі «Істина міфу» (1996) писав про міф як про онтологічну структуру. Науковець називає структуру міфу онтологічною, оскільки «вона визначає підстави буття предметів, які завжди знаходяться під дією досвіду» [261, с. 14–15]. На думку дослідника, в основі міфу укладена

категорія «Numinous», яка визначається як всеосяжний знак, при цьому йдеться не про такі знаки, які символізують просто людину або просто природу, а про знаки, які постійно об'єднують ці дві категорії. У цій категорії все живе має свій початок, свій сенс (Sinnbezug), утрата якого порівняна зі смертю. З огляду на згадане цей зв'язок є божественним і священним. Поза ним ні людина, ні природа не існують у повному розумінні, окремо вони є порожніми і мертвими [261, с. 17].

Дж. Ф. Бірлайн у праці «Паралельна міфологія» проводить порівняльне дослідження міфологій різних культур (грецької, єгипетської, китайської, скандинавської, японської, індійської). Дослідник дає спільне, збірне поняття міфу, що, на його думку, означає щось незмінне, постійне для всіх людей та всіх епох. Спільні моделі, сюжети та деталі, що є в міфах, наявні в багатьох культурах. Це пояснюється тим, що міф – спільний, збірний спадок спогадів пращурів, багаж знань, який передається з поколінь в покоління. Міф можна назвати унікальною мовою, що покликана описувати реалії, які лежать за межами наших п'яти відомих почуттів. Він заповнює прірву між образами та шаблонами підсвідомості людини та ланцюжком свідомої логіки. Міф – це симбіоз вірувань, які надають життю сенсу, пояснюють його. На думку вченого, міф допомагає людям і суспільству пристосуватися до оточення [29, с. 14–15].

Американський учений Дж. Д. Кемпбелл, відомий завдяки своїм працям із порівняльної міфології («Тисячолікий герой», 1997), міфологічної літератури, пропонує цікаву концепцію про мономіф як універсальну формулу, структуру, що незмінно повторюється в культурах різних епох [120].

За допомогою порівняльного аналізу дослідник прийшов до висновку, що різні сюжети, конкретні ситуації, метафори, мотиви і перипетії отримують своє поширення у фольклорному просторі кількох народів, що, своєю чергою, знайшло відображення в літературі, сучасному мистецтві і кінематографі. На думку вченого, «шлях міфологічної пригоди героя

зазвичай є розширенням формули обряду: усамітнення – ініціація – повернення: що можна назвати центральним блоком мономіфу» [120, с. 33].

О. Потебня пише, що міф «полягає в перенесенні індивідуальних рис образу, що має пояснити явище (або ряд явищ), на саме явище. Міф створюється на ґрунті віри в об'єктивне існування (особистої, в сутності) думки...» [213, с. 253]. Також О. Потебня зазначає, що міфологічне мислення «не виключає жодного змісту: ані релігійного, ані філософського чи наукового» [213, с. 250]; так «створення міфу не є приналежністю одного якогось часу» [213, с. 253]. О. Потебня, як і А. Афанасьєв, розглядав міф як поезію в широкому сенсі цього слова.

О. Веселовський [44, с. 54] пояснює походження явища міфології намаганням прадавніх відповісти на питання «Чому?». Пояснення явищ природи та відповіді на найпростіші запитання про довкілля є основою давніх міфів, а історичний розвиток та багаж знань кожного наступного покоління доповнює міфологію. Тобто міф стає складнішим, деталізованим.

Дослідник Д. Трунов пропонує трактувати поняття міфу як об'єктивне сприйняття дійсності, яке було сформовано через первинний суб'єктивний образ. Міф, на думку Д. Трунова, не є світоглядом, тому що у концепті світогляду є важливий свідомий компонент змоги запитати про позицію світогляду, аргументувати та відстоювати її й т.д. Міф, у свою чергу, містить підсвідомі особливості сприймання світу, які людина не здатна пояснити вербально, бо вони є за гранню розуміння індивіда. [239, с. 119].

Міф, на думку Дж. Фрезера, є прадавньою формою світосприймання, яку можна розцінювати як примітивну науку, форму існування, що містить у собі довершену практичну реальність, окреслює основи соціуму та окремих груп через систематичний зв'язок правил поведінки та способу життя загалом [252, с. 158].

Б. Малиновський стверджує, що міф роз'яснює суспільний устрій. Міф декодує закони, моральні правила, цінності, висвітлює вірування. Міф також є джерелом інформації про культуру, традиції й безкінечним ядром уявлень

про соціальний лад. Міф скеровує дії людини та через обряд навчає правилам поведінки [160, с. 98].

М. Савельєва відзначає розбіжності між науковим та міфологічним тлумаченням буття. Відмінне полягає в тому, що наукові пояснення – це продукт поверхневого досвіду осягнення світу, за допомогою аналізу матеріального виміру світу. Міфічне знання є наслідком та процесом прямого досвіду інтеграції людини до відкритого виміру та часу минулого та сучасного. Немає потреби вдосконалювати чи добудовувати, адже усі компоненти міфу, ситуації описані в них, є довершеними [227, с. 203].

У науковому доробку минулого століття нові підходи дослідження міфу запропонували Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль, Б. Малиновський, але ці підходи замінила структурна концепція міфу К. Леві-Строса. Спостерігаємо значний вплив структуральної лінгвістики та теорії поетичної міфології Р. Якобсона. Психоаналітичні та психологічні підходи до аналізу міфу (З. Фрейд, В. Вундт, О. Ранк, К. Г. Юнг, Е. Фромм, Дж. Кемпбелл) мають широке використання у філософській традиції. Е. Кассіер у філософії «символічних форм» розглядав міф як категорію теоретичну, сферу або символічну форму, що піддається пізнанню [91].

Науковці М. Мамардашвілі й О. П'ятигорський [216] обґрунтовують міф як метамову соціуму, що закріплює зв'язок індивіда зі станом мислення. Особливість сфери міфічного полягає в тому, що в усіх своїх проявах міф виробляє певні форми свідомості, якусь первинну мову, за допомогою якої ведеться опис того, що відбувається. Міф є свідомим досвідом, що проявляється як ядро історії свідомості [227, с. 161]. Думка М. Еліаде про те, що сучасне суспільство зберегло елементи міфологічного мислення, є досить слушною та вагомою. Деякі риси та функції міфічного мислення є константами свідомості людини, і тому сучасна культура будується на фундаменті міфологічних уявлень та керується ними [96, с. 192].

І. Шеврель формує такі аспекти поняття міфу: міф як відповідь; міф як заклик (виклик); міф як повторення; міф як до(-)віра [294, с. 287]. Пропозиція

дослідника розглядати міф, можливо, є покликанням на праці А. Жольса, який дає таке тлумачення міфу: «Людина розпитує світ. [...] Людина просить світ та природні явища дозволили себе пізнати. Людина отримує відповідь, вона отримує її у формі читання молитви, тобто слова, що йде їй назустріч. Світ та його явища відкриваються людині. Коли світ являється людині через запитання та відповідь, такий процес набуває форми, цю форму ми називаємо Міфом» [307, с. 81].

Ю. Лотман у своїх працях виділяє три основні функції тексту. Першою функцією є передавання константної інформації. Така інформація перебуває на поверхні і легко добувається найпростішими методами аналізу. Ідеальний текст у цьому випадку грає роль повідомлення, зашифрованого однією мовою, одноканального, моноструктурного.

Наступною функцією тексту можемо позначити вироблення нових смислів. Цій функції Ю. Лотман приділяє особливу увагу, так як вважає її двигуном культури і засобом розвитку культури. У подібному аспекті текст вже не є пасивною ланкою передавання деякої постійної інформації. Тут текст є генератором нових смислів, основна його властивість – активність.

Функція пам'яті є третьою функцією тексту, виділеною Ю. Лотманом. Текст не тільки передає константну інформацію і генерує нові смисли, а й є вмістилищем культурної пам'яті. За допомогою функції пам'яті текст перероджується, зберігаючи багаж попередніх поколінь. Міф, як пам'ять, трансформується та формує новий текст – неоміф, зберігаючи певні константи – міфологеми [158, с. 11–12].

Міф формується за допомогою найменшого структурного складника – міфеми. У «Літературознавчій енциклопедії» наведено таке визначення міфеми: «Міфема – це 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 довікілю, вважається справжнім, не фіктивним» [151, с. 54].

Міфологема є уламком міфу, міфемою, яка позбавилась своїх корінних характеристик та функцій, вплетена до фольклорного тексту, у якому сприймається як вигадка, образна оздоба чи сюжетна схема, що вже стала традиційною. Міфологема поширена в художній літературі на рівні асоціацій із міфічними претекстами, алюзій, ремінісценцій, цитат [151, с. 54].

Міфологему також визначено як одиницю, яка об'єднує всі сфери культури й усі аспекти людини як соціокультурного феномена: «Міфологема – конкретно-образний, символічний спосіб відображення реальності – стає своєрідною формулою не лише сприйняття людиною довкілля в усіх його вимірах, а й формулою комунікативного символічного засобу встановлення зв'язку з універсальними цінностями, закодованими у міфотворчих актах, засобу гармонізації людини і природи, способу розуміння міфу як ключа до інтерпретації інших культурних явищ» [200, с. 83]. Як зазначає І. Костюк, у практиці використання міфологема наближена до філософеми та теологеми. Від філософеми міфологема відрізняється меншою прив'язаністю до певного типу філософської системи, а від теологеми – вільною від константної одиниці амбівалентністю [135, с. 410].

Похідним поняттям від міфу, продуктом використання міфологеми окремо від похідного міфу є міфологізм. У статті «Міфи» в «Літературному енциклопедичному словнику» [169] виокремлено 6 типів художнього міфологізму:

- «1. Створення своєї оригінальної системи міфологем.
2. Відтворення глибинних міфо-синкретичних структур мислення, які повинні виявити до- або надлогічну основу буття.
3. Реконструкція стародавніх міфологічних сюжетів, інтерпретованих з часткою вільного осучаснення.
4. Введення окремих міфологічних мотивів і персонажів у тканину реалістичного оповідання, збагачення конкретно-історичних образів універсальними сенсами і аналогіями.

5. Відтворення таких етнічних пластів національного буття і свідомості, де ще живі елементи міфологічного світобачення.

6. Притчеобразність, лірико-філософська медитація, орієнтована на архетипічні константи людського і природного буття: будинок, хліб, дорога, вода, вогнище, гора, дитинство, старість, любов, хвороба, смерть і т. п.» [169, с. 222–224].

Міфологізм також можна визначити як спосіб поетичної реалізації міфу в художній літературі, смислове переінакшення міфу на основі інтерсеміотичних прийомів, зокрема використання міфологем у новому семантичному полі, що актуалізує їх відмінні значення при збереженні архаїчної домінанти [151, с. 54–55]. Трансформація від міфічного образу в поетичний, літературний, завжди залежить від розуміння письменником відмінності між однобічністю процесу пізнання та всеохопністю дійсності. Міфологічний сюжет, мотив чи образ набуває нових прочитань, змінює свій морально-етичний код у кожній новій епосі, є інструментом для втілення актуальної проблематики того чи того періоду. Цілком імовірно, що елемент міфу може повністю втратити архаїчний елемент або ж здобути його нове, символічне вираження, трансформуватися в неоміф. А. Гоцалюк зауважує, що явище міфологізму є характерним для низки теоретичних досліджень культурного надбання від минулого до сьогодення. Прихильники теорії міфологізму використовують новий підхід для переосмислення сфери міфологічних образів (Джеймс Джойс, Жан Кокто, Томас Манн та інші), вдаються до аналізу свідої міфотворчості у мистецьких проявах (Гійом Аполлінер, Сальвадор Далі, Франц Кафка, Гарсія Маркес та інші).

Міфотворчість побутує в сучасній культурі та літературі не лише як жанр і спосіб здобуття художньої виразності та експресивності, потрібного ефекту, а і в якості філософсько-методологічного прояву (наприклад, сучасні «гносеологічні міфи») [69]. Відзеркалюючись у художній культурі, сучасність розкривається як паралельна пряма та прототип швидкоплинності

життя. Синтез культурної традиції та сучасності створюють емпіричний матеріал для міфологізації [223, с. 79].

Інтерес К. Г. Юнга до міфології не є випадковим, бо міф є формою суспільної свідомості, у якій підсвідоме знаходить своє первинне символічне втілення: «уся міфологія – це як би свого роду проекція колективного позасвідомого» [286, с. 112], яке «містить джерело сил, що приводять душу в рух, а форми або категорії, які все це регулюють, – архетипи» [286, с. 118]. Як зазначає Т. Пуларія, К. Г. Юнг має на меті побудову ієрархії архетипів, проте намагається виділити основні з них, що виступають, як образи-символи у міфах, мистецтві, релігії [215, с. 21]. Уведення терміну «архетип» приписують Платону, але концепт архетипу поширився в літературній теорії та критиці завдяки роботі дослідника К. Г. Юнга. Учений тлумачив прояв архетипу через порівняння його форми з кристалом. Структура кристалу окреслює тільки структуру його виникнення, але не матеріального вираження. Подібно до нього й архетип – «сам по собі порожній і чисто формальний, він не є чимось іншим, як можливістю уявлення, здатністю до виявлення того, що дано а priori. Уявлення як такі не успадковуються, вони – лише форма» [282, с. 214].

К. Г. Юнг трактував архетип як зразок чи модель, що втілюється у варіативних проявах. Але ця модель утілюється тільки завдяки свідомому досвіду і набуває конкретного змісту. А. Львовичка висловила подібну думку в розвідці з етнопсихології нації. Дослідниця порівняла архетип із «сухим руслом, яке визначає рельєф річки, але річкою може стати лише тоді, коли ним потече вода» [159, с. 46]. Це зазначала й Т. Урись [244, с. 97]. К. Г. Юнг характеризує відмінність між давньою людиною та представниками сучасності. Він також акцентує на менш розвинених у першій структурах рефлексії, свідомого «Я», за допомогою якого здійснюється репція індивідуальних психічних та чуттєвих сенсів, які знаходяться на перетині свідомості та зовнішнього сприйняття. К. Г. Юнг вважав, що спочатку при творенні свідомості психіка мала лише зовнішні прояви, що

виражались у намірах, інстинкта, уседозволеності, а тільки згодом, у процесі розвитку та еволюції психіки та свідомість укорінилися всередині людини [285]. Науковець виокремлював гіпотезу про те, що духи, душі предків – це відокремлені фрагменти індивідуальної психіки; призначенням міфів є контакт із пращурами. Міфологія містить інформацію про магію та ритуали. На фактичному прикладі науковець показав рівність, спільність різноманітних видів людської уяви (таких як міф, поезію, сні) [285].

На думку Юнга, раніше у первісному устрої був сформований механізм рефлексії на певні ситуації, обставини, події та стосунки – архетип. Юнг вважав, що архетип переходить у спадок від пращурів та є моделлю підсвідомого сприйняття світу. Цей канон спільний для колективу: членів однієї соціальної групи, нації, раси чи людства загалом. За допомогою символів та образів архетип закарбовує психічну структуру, буденний ланцюжок поведінки й відчуття довкілля. Архетип є константою і невідконтрольний розуму. Теорія К. Г. Юнга знайшла своїх прибічників, проте не стала загальноновизнаною [283, с. 97]. Учення К. Г. Юнга здійснило вплив на роботи зарубіжних дослідників міфології та релігії: Г. Шолема, А. Корбена, К. Леві-Стросса, Є. Мелетинського, А. Руткевича, літературознавців С. Аверінцева, Н. Фрая, М. Бодкін та інших. Як зазначає Т. Пуларія [215, с. 19], докази архетипного та психологічного значення міфу містять також роботи Г. Циммера, Ж. Дюрана, Дж. Кемпбелла і Д. Міллера.

Трактування творів за допомогою архетипів спостерігаємо разом із представленням авторами своїх героїв, які шукають відповіді на вічні запитання. Поняття архетипу є плідним і дієвим у процесі дослідження творів для аналізу наступних поколінь, віднайдення зв'язку та взаємодії минулого та майбутнього. В. Халізов фокусує увагу на ролі архетипів у сюжетах, що беруть початок у міфологічному періоді [257, с. 237]. Поняття архетипу літературознавець асоціює з «началами буття», які «формують широкий і різноплановий комплекс вічних тем, багато з яких «архетипові» [257, с. 51]. О. Галич наголошує: «Архетипи у процесі творчої діяльності

розгортаються і набувають певного пластичного оформлення, що дозволяє охарактеризувати добу, до якої належить твір мистецтва, і дух того часу, що зазнає потужного впливу з боку мистецтва» [51, с. 206].

Архетип не може існувати та функціонувати в одному тексті чи у творчому (у нашому випадку літературному) доробку одного автора. Це явище змушує до рефлексії над створенням, проектуванням образів та алюзій на них, сюжетів, які побутують у творах інших авторів, у фольклорі. Об'єктом уваги дослідників стає метатекст. Він аналізує властивості, ознаки, структуру іншого тексту, установлює межі його функціонування, певні типологічні моделі в межах цього тексту, який дає змогу відстежити функціонування архетипу. У своїх дослідженнях Ж. Дюран пов'язує поняття міфу й архетипу та тлумачить міф як «динамічну систему символів, архетипів та схем мислення, яка від імпульсу однієї зі схем мислення перетворюється на наратив» [296, с. 64].

У праці О. Колесник «Міфопоетичне відтворення архетипу» досліджена сутність міфу як шлях світосприйняття й естетичного поєднання особистісного, соціального та космічного рівнів людського буття [128]. У науковій розвідці пояснюється міфологічне походження та зміст поняття архетипу, а також базові типи його розуміння. Увагу також сфокусовано на дослідженні сутності й ролі реміфологізації в сучасній художній культурі.

К. П. Естес описує гендерні аспекти архетипної критики у своїй монографії «Жінки, що біжать з вовками. Жіночий архетип у міфах і легендах» [97, с. 297]. С. Кримський та І. Набитович розробляють універсальні та когнітивно-національні моделі міфокритичного аналізу. Саме І. Набитович дійшов такого висновку про повернення релігійних образів у світ культури: «В літературі епохи від Модернізму до Постмодернізму особливо відчутно спостерігається й специфічний зворотний процес – повернення до певних форм мітологічного світовідчуття, інкорпорування й переосмислення трансформованих релігійних образів у звичне буття (тут-буття) й найрізноманітніші рівні виявів людської екзистенції» [186, с. 21].

Важливим поняттям для дослідження є термін «міфокритика», що був запропонований Ж. Дюраном. Ж. Дюран визначає мотивацію такого наукового підходу як міфокритика так: «будь-який твір людини [...] у процесі його трактування (спочатку митцем, потім тлумачем і врешті-решт споживачем) презентує живі та хвилюючі обличчя, в яких кожен немов у свічаді може впізнати власні бажання та страхи. Споглядання цих облич провокує виникнення на обрії розуміння стійких «великих образів», які споконвіку живлять міфологічні сюжети та їх персонажів» [295, с. 7]. Г. Драненко формує завдання міфокритики, яке складається з пошуку, відшукування та декодування міфів, наявних у художньому творі, виходячи із трьох критеріїв: «оприявлення», «гнучкості» та «променистості» міфу (терміни П. Брюнеля) [91, с. 243]. Термін «міфокритика» можна трактувати як критичний метод, який фокусує процес сприйняття твору мистецтва на міфологічному наративі, що є невід’ємним складником його загальної будови та композиції. Міфокритична методологія базується на тезі про те, що міф є ключем та розгадкою для розуміння всього художнього доробку людства: від давнини до сучасності. Літературно-художні твори прирівнюють до неоміфу, у більшості текстів знаходимо значну кількість структурних елементів міфу (міфологем, міфем). Міфемами та міфологемами визначають розуміння й оцінку того чи того твору. Міф – це не тільки природне, історично сформоване джерело художньої творчості, напрям та поштовх митцю, а й трансісторичний рушій літератури.

Ознаками міфу визначають циклічний час (на відміну від лінійного або історичного часу), партиципацію (поєднаність усіх об’єктів, суб’єктів і дій у просторі тексту) і нейтралізацію фундаментальних культурних бінарних опозицій (життя – смерть, правда – вигадка, реальність – ілюзія) [234, с. 244]. Вагомим для неоміфологічного твору (як і для інтертексту в більш загальному значенні) є «напружений діалог різних світоглядів і культур» [234, с. 156].

За концепцією Н. Фрая, яку він описав у праці «Анатомія критики» [300], історія світової літератури йде по колу, тобто є циклічною. Література сепарується від фольклору й міфу та створює, розвиває власні історично складені форми, але потім знову повертається до міфу.

Міфологічна критика послуговувалася набутками діалогу літературної творчості з фольклорною та міфологічною традиціями, деколи фокусуючись на прямих уподібненнях та прирівнюванні літературного твору й міфу. Українська міфокритика мала за приклад досвід романтичного та позитивістського міфологізму XIX століття, ідеї аналітичної психології К. Г. Юнга, етнології, символічної філософії Е. Кассіра та інших. П. Іванишин у праці «Українське літературознавство постколоніального періоду» зазначає, що вітчизняні науковці неодноразово спиралися на наукові розвідки західного неоміфологізму XX століття – архетипної, міфоритуальної та семантико-символічної критик. Також вчений вказує, що українські вчені користувалися термінологією, що була запозичена із західних джерел: «міф», «символ», «архетип», «семантика», «міфопоетика», «ритуал», «міфологема», «колективне підсвідоме» та ін. [110].

У європейській літературі XX століття виокремлюємо декілька типів неоміфологізму. Першим типом можна назвати креацію автором своєї оригінальної, нової системи міфологем – авторських міфів, неоміфів. Об'єктом такої міфологізації є не тільки вічні образи та сюжети (любов, смерть, віра, самотність, творчість), а й внутрішній стан, мікросвіт особистості в сучасному соціумі та стрімко розвинутих благах цивілізації, культурних метаморфозах й оточуючих обставинах. Ще один тип міфологічної критики – це відтворення міфосинкретичних структур мислення: порушення ланцюжку причини та наслідку, зв'язку часу та простору, дуальної полюсності особистості персонажів, які прагнуть відшукати божественну, тобто надлюдську, космічну основу буття. Отже, міф не є сингулярною сюжетною лінією: він взаємодіє з іншими міфами, легендами, історією та подіями сучасності.

Ще один інваріант неоміфологізму – це запозичення з міфології (сюжетів, мотивів, образів), створення нових варіацій на теми, які наявні у творах античної міфології. Основні аспекти для сприйняття та пояснення неоміфологізму визначив О. Лосєв. Саме він окреслив діалектичну форму міфу. На сьогодні дослідженням питання неоміфологізму в Україні займаються С. Абрамович, А. Волков, І. Зварич, А. Нямцу та багато інших.

Неоміфологізм як характерне явище літератури ХХ століття був задіяний і як художній прийом, і як світосприймання. І. Фрис указує, що міфотворчість у слов'янських літературах є втіленням загальноєвропейського потягу неоміфологізації літератури. Автори створюють та трансформують міфологеми – маркери, що є характерними та впізнаваними у культурному спадку всіх поколінь [256, с. 230]. Причиною виникнення неоміфологізму, який підкреслив та виявив схожі риси в багатьох творах авторів ХХ століття, можна вважати кризу цивілізації й деструкцію та спад культурної й народної традиції, деградацію людської особистості. Людина стала споживачем матеріальних благ та цінностей, а потреби духовні, культурні вже не є настільки важливими та затребуваними. Міркування французького соціолога Е. Дюркгейма про неможливість усеохопно та цілісно надати характеристику міфу, поки не будуть віднайдені його джерела у фізичному світі, є актуальним. Істинним прикладом міфу, на думку Е. Дюркгейма, є не природа, а соціум. Усі основні мотиви міфу є проєкціями суспільного життя людини, далі метафорично та алегорично змальовані в переказах.

Міфокритичний метод як основу досліджень та праць використовували С. Андрусів, І. Бетко, Л. Голомб, Г. Грабович, О. Забужко, Л. Задорожна, І. Зварич, С. Кирилюк, Н. Колесніченко-Братунь, Т. Колотило, М. Ласло-Куцюк, Т. Мейзерська, С. Мишанич, В. Нарівська, В. Пахаренко, Я. Поліщук, Л. Плющ, Л. Скупейко, О. Слоньовська, Н. Слухай, Т. Шестопалова та ін. Із поміж вагомих неоміфологічних монографій такі: «Вогонь і слово. Космогонічний міф на Україні» М. Ласло-Куцюк (Бухарест, 1992), «Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко»

Н. Слухай (Молотаєвої) (Київ, 1995), «Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Т. Шевченка» Т. Мейзерської (Одеса, 1998)» «Міфологічний горизонт українського модернізму» Я. Поліщука (Івано-Франківськ, 1998) та ін. [див. про це: 110].

Неоміфологізм також визначають як концепцію, що фокусується на міфологізмі (співвіднесеності з міфом) як на найпоказовішій формі художньої думки у мистецтві ХХ століття. Минуле століття вбачається складною системою трансформованих, переосмислених і взаємо віддзеркалених міфів у культурно-естетичних зв'язках. Поняття неоміфологізму є притаманним та одним із визначних та фундаментальних для ХХ століття. Неоміфологізм – різновид художньої думки, основою якого є особливе відношення до міфологічних сюжетів, образів і символів, які не просто відтворюються, але й інтерпретуються та трансформуються, народжуючи нові міфи, актуальні та співставні з подіями сучасності. Неоміфологічна творчість ХХ століття перманентно покликається на доробок попередніх поколінь, співставляє та порівнює твір зазначеного періоду з обраною культурною традицією (наприклад, у романі «Доктор Фаустус» Томаса Манна в ролі міфу виступають різні легенди й художні твори (Крістофера Марло, Йоганна Гете) про доктора Йоганна Фауста, чарівника і чорнокнижника, який жив в ХVI столітті та продав душу дияволу).

У постмодерністській естетиці міф набуває значення естетичного знаку; «ним може стати все, що є достойним для розповіді», – стверджує Р. Барт [19, с. 72], що переносить поняття міфу в контекст семіосфери, що є «зворотною стороною міфологізму» [166, с. 278]. За словами М. Липовецького, «на цій абсолютній взаємодії, що прагне повністю заповнити весь історико-культурний простір, розкрити символічне значення кожного факту реальності, а також пояснити реальний сенс кожного художнього висловлювання, надаючи йому значення події життя, – ґрунтується і весь модернізм у цілому» [147, с. 21].

Поняття «неоміфологізм» визначала як культурологічний феномен ХХ століття вітчизняна дослідниця С. Андрусів. Вона дотримується думки, що вибір митцями міфології як засобу вираження певних «вічних», традиційних, психологічних начал чи сталих національно-культурних канонів і моделей є свідомим та виваженим [8]. Сенса свідомості неоміфологізму, на її думку, перш за все є в актуалізації міфологічних пластів культури – використанні міфологічних і біблійних сюжетів, мотивів, образів, у їх продовженні в національних культурах та літературах.

Як слушно зазначає український дослідник А. Гурдуз, неоміфологізація – це відмінне від класичної міфології явище, хоча й зберігає певні її характеристики. Неоміфологізація стосується різних сфер людської діяльності, зокрема політичної, соціальної, культурологічної, наукової. Статус «неоміфологічних» отримали окремі «традиційні» («вічні») образи авторського походження (Гамлет, Дон Кіхот, Фауст та інші) [81, с. 16].

Трансформація й інтерпретація міфу та його окремих компонентів є фундаментом й об'єктом дослідження для ще одного напрямку в літературознавстві. Так літературознавець Н. Фрай став засновником архетипної критики. В основі цього напрямку закладена ідея літератури як «трансформованої міфології». Найвищим досягненням американської міфокритики стала праця Н. Фрая «Анатомія критики» (1957) [300]. На думку вченого, міфи забезпечують певний кодовий сенс художньому творові, але водночас вони не обмежують письменника в індивідуальному творенні «початкового образу».

Дослідник наголошував на єдності міфу, ритуалу, архетипу і намагався звести до них усі жанри й образи, створюючи своєрідну «антропологію в літературі». Згідно з концепцією Н. Фрая літературу можливо пояснювати як зміщену міфологію. Учений дотримувався думки, що сучасні митці постійно звертаються у своїй творчості до міфів. Відштовхуючись від ідеї напрямку, історія літератури розглядається як форма внутрішнього замкнутого кола, руху, тобто «глобальної історії літератури» – характеристик трансформації

міфологічних засад на різних етапах розвитку літератури. І. Фрис вказує, що змалювання в літературному творі прадавніх міфологічних уявлень та вірувань часто опосередковане через змінені прояви авторського переосмислення та прочитання, зокрема через символи [256, с. 231].

Як зазначає О. Гальчук, антична міфологія є інтертекстом та текстом [54, с. 20]. Термін «інтертекстуальність» уведено у використання постструктуралісткою Ю. Крістевою. Поняття міфу та неоміфу трактуємо як інтертекстуальні, бо ці терміни тісно пов'язані зі способами інтертекстуального: центон, ремінісценція, алюзія, пародія, стилізація, трансформація. Дослідженням античності як інтертексту європейської літературної традиції, аналізом міфопоетики та резонансності античного дискурсу займалися С. Аверінцев, О. Білецький, А. Боннар, М. Грабар-Пассек, В. Іванов, Г. Кнабе, О. Лосєв, М. Майстренко, Ю. Микитенко, Т. Мейзерська, А. Нямцу, В. Пащенко, Г. Підлісна, Я. Поліщук, С. Пригодій, А. Содомора, А. Тахо-Годі, О. Турган, Й. Тронський, О. Фрейденберг, Н. Чистякова та ін.

Інтертекстуальність можна пояснювати як процес, а інтертекст – як кінечний результат, фінал. Античний текст – це інтертекст для світової літератури, він є «одним із найбільш сильних прецедентних текстів» (О. Гальчук [53, с. 6]). Своєю чергою антична інтертекстуальність – загальнокультурний спосіб оновлення авторської творчості в процесі художньої рецепції античності [53, с. 6]. Як зазначає Р. Драгунова, інтертекстуальність – це «ланка, що пов'язує поверхневий рівень тексту із глибинним рівнем тексту» [89, с. 55]. Л. Коробко вказує, що герменевтики та семіотики (Ж. Женетт, Р. Лахман, М. Пфістер, П. Рікер, М. Ріффатер та ін.) формулюють думку про єдність твору й тексту (або ж тексту-читання й тексту-письма), а інтертекстуальні зв'язки розглядають у їх співвіднесеності з текстом [132, с. 87]. Канонічне формулювання терміну «інтертекст» застосовував Р. Барт: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти

культури попередніх поколінь і тексти оточуючої культури. Кожен текст являє собою нову канву, зіткану зі старих цитат» [19, с. 39]. Інтертекст пишеться та створюється в процесі прочитання та вивчення чужого доробку, і тому будь-який текст служить перехрестям декількох творів, де можна знайти та прочитати ще один текст. Будь-який текст є інтертекстом, бо в ньому є поєднання інших текстів: тексти давньої і сучасної культури. І. Ільїн зазначав, що поняття інтертекстуальності застосовується не тільки як спосіб аналізу літературного тексту, але ним також послуговуються для визначення особливого стану світо- і самовідчуття сучасної особистості [109].

На думку Ю. Крістєвої, інтертекст створюється в процесі вивчення чужих роздумів, тому «будь-яке слово (текст) є перетином інших слів (текстів), де можна прочитати щонайменше ще одне слово (текст)» [138, с. 429]. Рецепція античного міфу є сукупністю всіх наявних форм використання (переклад, науково-критична інтерпретація, художнє тлумачення і трансформація) античного доробку в художній процес автора й диференціацію рівнів рецепції (За О. Гальчук: жанровий, сюжетно-фабульний, мотивний, асоціативно-ремінісцентний, образний) [53, с. 6].

Мета рецепції античного міфу – це створення фундаменту для трансформації авторського тексту в інтертекстуальний твір. Тобто новий текст перетворюється на потенційний інтертекст, змістові, ідейні, композиційні, жанрово-стильові, емоційні характеристики якого підкреслені завдяки знаному античному [53, с. 6]. На думку М. Грабар-Пассека, античними сюжетами є не тільки ті, що в античності побутували як літературні твори, а й такі, що пов'язані з аспектами матеріального та духовного буття античної цивілізації [70].

1.2. Літературознавча концепція образу Орфея

Як термін філософії, традиція (лат. tradere – передавати) – це елементи соціальної та культурної спадщини, що передаються від покоління до покоління й зберігаються в певних суспільних і соціальних групах упродовж

тривалого часу. У філософському словнику подано таке визначення традиції: «Традиція (лат. *traditio* – передача) – універсальна форма фіксації, закріплення та вибіркового збереження тих чи інших елементів соціокультурного досвіду, а також універсальний механізм його передачі, що забезпечує стійку історико-генетичну наступність у соціокультурних процесах» [1, с. 724].

А. Нямцу теж вважає, що в усі часи проблема традиції в широкому і вузькому її значенні була принципово значущою та актуальною для кожної національної літератури в усій різноманітності її художньо-публіцистичного, філософського та морально-психологічного втілення і переосмислення [195, с. 13].

У літературознавстві традицію трактують як передавання художнього досвіду від одного покоління письменників до іншого, його творче переломлення в історії культури [51, с. 180]. Вона використовується по відношенню до взаємозв'язку, який об'єднує низку послідовних явищ, і по відношенню до результатів такого зв'язку, до запасу літературних навичок.

У будь-якому літературному процесі існує поєднання двох начал: традиції та особистої творчості. Там, де особиста творчість поглиблює традицію, можна говорити про літературну еволюцію, а там, де особиста творчість повстає проти традиції, виникає літературна революція, яка створює своєю чергою нову традицію.

На композиційному та образному рівнях світової літератури існують сюжети, образи й мотиви, які мають тенденцію повторення в літературах різних часів і народів, кожного разу звучать актуального, сучасно. Створивши групи творів, сюжети, образи й мотиви набули традиційності та поєдналися у своєрідний комплекс загальнолюдських, соціально-політичних, ідеологічних і морально-психологічних проблем. Традиційні сюжети та образи в конфігурації художнього твору сприяють моделюванню й осмисленню процесів сучасності в літературі [195, с. 323].

У порівняльному літературознавстві дослідження розвитку традиційних сюжетів та образів є одним із найважливіших питань, теоретичне обґрунтування якого вивчають А. Нямцу, А. Волков, О. Бойченко та ін.

Матеріалом літературної традиції можуть слугувати всі елементи поетики: тематика, композиція, стилістика, ритміка та ін. Областю літературної традиції є як творчість одного народу, так і творчість міжнародна (наприклад, гоголівська традиція в російській літературі, класична традиція у світовій літературі). Щодо інтенсивності літературної традиції, то вона буває нерівномірною: може слабнути або посилюватися. Згасла традиція може відродитися під впливом сприятливих історичних умов.

Якщо говорити про образи, які активно функціують у національних літературах різних епох, то в сучасному літературознавстві запропоновано кілька варіантів для позначення образів: «вікові образи» (І. Нусінов), «вічні образи» (О. Веселовський, Н. Калустова, А. Метченко, Н. Осипова), «світові типи» (П. Берков, О. Овчаренко), «традиційні образи» (А. Волков, А. Нямцу). Ми цілком підтримуємо думку А. Нямцу, який вважає, що термін «традиційні образи», на відміну від інших, не має метафоричного значення (як, наприклад, «вічні», «світові»), і вже тому він зручний, бо відбиває сутність явища, а не його емоційну оцінку» [195, с. 45].

Тому в нашому дослідженні послуговуватимемося терміном «традиційні сюжети й образи», під яким розуміємо «...сюжетно-образний матеріал, що, переходячи від однієї літературної епохи до іншої, зберігається й активно функціонує протягом тривалого часу» [146, с. 572].

Дослідження традиційних образів, сюжетів та мотивів завжди є актуальним і виправданим, оскільки традиційний сюжетно-образний матеріал окреслює зацікавлення автора, указує на напрям його думок, тобто дає можливість пізнати письменника як особистість.

Найдавніші традиції сюжети та образи (ТСО), як вважають учені А. Волков [48–49], А Нямцу [195] та інші, зароджувалися на стадії побутування міфів, у яких фігурували найзагальніші ситуації, формувались архетипи та міфологеми. ТСО міфологічної генези складають чи не найбільшу групу. Для європейської культурної зони це антична (переважно давньогрецька) і біблійна міфологія (Диявол, Адам і Єва, Всесвітній потоп тощо).

О. Веселовський у роботі «Історична поетика» велику увагу приділяв сюжету і його трансформації. Зокрема йдеться про сюжет як такий, що може змінюватися: «Сюжети – це складні схеми, в образності яких узагальнено відомі акти людського життя і психіки в формах, що чергуються в побуті. З узагальненням поєднана і оцінка дії, позитивна або негативна. Для хронології сюжетності я вважаю цю обставину важливою: якщо, наприклад, такі теми, як Психея і Амур і Мелюзіна, відтворюють стару заборону шлюбів членів одного й того ж тотемного союзу, то примирливий акорд, яким закінчується Апулеєва і споріднені казка, вказує, що еволюція побуту вже відмінила колись живий звичай: звідти і зміна казкової схеми (переклад наш, О.М.»[44, с. 302]. Таке твердження про змінюваність і еволюцію сюжетів застосовувалося не тільки до казки, але й до міфа. При цьому видозмінюються не тільки сюжетні лінії, але й мотивне ядро, і самі образи, задіяні в сюжеті.

Як зазначає А. Волков [48], пізніше виникають традиційні сюжети та образи, у яких поєднуються міфічно-релігійний матеріал з історичним (наприклад, сюжети троянського циклу, що увійшли до світової культури завдяки Гомеру). У античних сюжетах міфологічне тісно пов'язане з історичним (наприклад, у фіванському циклі), але ж до історичних сюжетів (античні, старо- і новозавітні, середньовічні) постійно доєднується міфічно-фантастичний елемент. Далі міфологізація ТСО історичного походження тільки зростає. У переробках і версіях періоду Середньовіччя історичні

деталі звільнили місце для міфологічних, історичні постаті трансформуються у міфічних.

Існує багато ТСО фольклорної генези, бо саме у фольклорі відтворений багатовіковий загальнонародний досвід. Особливістю ТСО фольклорного походження А. Волков [48] вважає синкретичність: вони містять міфологічний, зокрема християнсько-релігійний, елемент, проте більшість із них постала на пограниччі фольклору та літератури (наприклад, легенди про Фауста, Щуролова, Дон Жуана), тому досить важко визначити, що є первинним, а що вторинним.

Група ТСО, що має літературні джерела виникнення є найменшою (Дон Кіхот, Гулівер, Робінзон Крузо, Мюнхгаузен, Шерлок Холмс), а їхні першоджерела здебільшого походять з варіативних фольклорних складників.

Із нагромадженням знань і досвіду людства відбуваються суттєві зміни в інтенсивності звернення літератури до сюжетів та образів минулого: деякі з них зберігають постійну активність, інші мають періодичний характер функціонування. Тому в частотному плані необхідно розрізняти традиційність активну та пасивну.

Активні традиційні структури постійно функціонують у літературі упродовж тривалого періоду, витримуючи суттєві зміни змісту й форми, залежно від вимог літератури, що запозичує ці структури (наприклад, сюжети про Пігмаліона, Прометея, Орфея та Еврідіку та ін.). Пасивні сюжети вимагають специфічних умов для свого входження в культурний контекст епохи. Це переважно сюжети й образи літературного походження.

Першою диференційною ознакою ТСО є відсутність індивідуальної творчості при їх творенні, другою – художнє пізнання й відтворення елементів об'єктивної істини, зокрема важливих повторюваних життєвих, особистісних і соціальних, ситуацій і типів. Саме повторюваність у реальному житті є причиною літературного дублювання, тяжіння до ТСО. В основі майбутнього традиційного сюжету лежить ситуація, яка є типовою й важливою як для певної доби, так і для наступних. Основою майбутнього

традиційного образу є поява особистості, яка втілює таку ситуацію. Наприклад, таким можемо вважати героя античного міфу Орфея.

При використанні тим чи тим письменником традиційних сюжетів та образів часто відбувається їх осучаснення та подальша трансформація, що актуалізує проблематику та надає понадчасового звучання. Також, як зазначає М. Франчук, традиційний сюжетно-образний матеріал може також існувати в тексті як особливий одиничний знаковий код у вигляді образу-деталі, образу-імені, образу-згадки, і тоді традиційний матеріал переходить на рівень алюзії, асоціації, ремінісценції [251, с. 155].

Традиційні сюжети та образи залежно від того, на якій території вони поширилися, називають міжнародними (переважна більшість), полірегіональними, регіональними, національними. Якщо ж сюжетно-образний матеріал узято з національної традиції, то такі твори присвячені національній проблематиці і відображають актуальні аспекти життя певної країни, відповідно є зрозумілими тільки читачеві цієї країни.

Однак, якщо зв'язок сюжету з рідною національною традицією слабне, тоді він починає сприйматися узагальнено. Найяскравішим прикладом є античні традиційні сюжети та образи, які широко використовуються в європейській літературі, адже саме за античних часів уперше в людській історії виникали суспільно-історичні та суспільно-психологічні ситуації, пізніше багаторазово повторювані упродовж усієї історії людства (Атлантида, Олександр Македонський, Юлій Цезар тощо), що й спричиняло їхню традиціоналізацію, тому традиційні сюжети та образи античної генези включені до інтернаціональної проблематики.

Античні образи та сюжети моделюють типові, традиційні життєві ситуації. Наприклад, історія кохання та модель вірних закоханих у міфі про Орфея та Еврідіку є традиційним сюжетом.

Щодо використання ТСО з історії, міфів, переказів сучасних народів, то вони часто перегукуються з національним аспектом сучасних соціально-філософських проблем [48]. Однак у більшості випадків при перейнятті

сюжету з літературних творів інших народів особливості оригіналу слабшають, текст втрачає національні особливості. Зважаючи на нові історичні умови, ТСО тестуються на доцільність художнього відтворення життя, на адаптованість до інших часових і національних ситуацій.

Закономірності літературного процесу повноцінно впливають на становлення, розвиток та функціонування традиційних сюжетів та образів. Ці взаємозв'язки виокремлюються через якість матеріалу, його відомість, кількість ТСО та полінаціональність.

Отже, ТСО є особливим способом художнього освоєння і перетворення дійсності. При використанні ТСО життєвий матеріал береться уже пропущеним крізь творче сприйняття традиції – фольклору, міфу, літератури, історичної легенди. Уже створена раніше дійсність ще раз проходить крізь авторське бачення, трансформуючись, аби оформити явища і проблеми іншої доби.

Письменники часто використовують традиційні образи в найрізноманітніших трактуваннях. Саме таке, оригінальне, трактування традиційного й привертає увагу літературознавців. Античні образи мають свою специфічну природу, яка насичує твір таємничістю, величчю та відчуттям міфу, який водночас і близький, і далекий. Зрозумілість та невичерпність античних міфів дають можливість змінювати різні маски образів під свій особистий стиль та тематику творів. Античні образи, залучені до образної системи того чи того письменника, одразу привертають увагу літературознавців.

На початку XX століття поет Гійом Аполлінер застосував термін орфізм (орфічний кубізм) як визначення напряму мистецтва зазначеного періоду. Літератор зарахував до орфічного кубізму роботи Робера Делоне, Франтішка Купки, Фернана Леже, Франсіса Пікаб'я і Марселя Дюшана. Визначення орфізму (орфічного кубізму) Аполлінер опублікував у статті 1912 р. «Художники-кубісти». Згідно з цим джерелом орфізм – створення

цим мистецтвом композиційних форм, що не є калькою з довкілля, а цілком і повністю фантазією художника; це естетично «чисте» мистецтво [287].

Зараз термін «орфізм» активно використовують у мистецтвознавстві та літературознавстві. Поняття часто асоціюють з ім'ям Робера Делоне, так як Делоне був натхнений терміном, запропонованим Аполлінером, і застосовував його щодо своїх витворів мистецтва. У визначенні, опублікованому поетом, говориться, що світло робіт Пікассо містить мистецтво, яке розвиває Робер Делоне. На підставі цього дослідники, зокрема Дж. Бернсток (Judith Bernstock [289]), шукають походження найменування у взаємозв'язку орфізма і світла, Орфея й Аполлона. При такому підході Орфей є духовним голосом світла. Ім'я Орфея з фінікійської мови перекладається як «той, що зцілює світлом» (aour – «світло» і gophae – «зцілення») [279, с. 281]. Якщо звернутися до грецької етимології, то тут існує декілька думок: ім'я походить від дієслова *orbhaō* – «бути позбавленим» і *orbh* – «відокремитися»; за іншим варіантом, в основі імені лежить слово *orphe* – «темрява» і *orphanos* – «позбавлений батька, сирота»; третій варіант визначає *orphis* як «містичний, що зачаровує»; ще є варіант античного міфографа Фульгенція *Oraia-phonos* – «кращий голос» [311, с. 57]. Тому використання орфічних мотивів у мистецтві загалом та дослідження всіх граней міфу про Орфея є цілком логічним.

Літературознавчі розвідки, присвячені античним образам, мають за предмет як творчість окремого письменника, так і цілу епоху. Так в праці «Античні сюжети в західноєвропейській літературі» М. Грабара-Пассека [70] розвиток традиції античного образу визначений дослідженням літератури Середньовіччя. Науковець детально розкриває особливості використання античних образів на прикладі «Божественної комедії» Данте. Дослідник звертає увагу на синтез впливової, домінантної сфери релігії та античної традиції у творі.

Вагомий внесок у вивчення образу Орфея знаходимо в роботах Е. Мааса, О. Керна, В. Іванова, В. Маккіоро, В. Отто, У. Гутри, К. Керенї,

І. Лінфорта та ін. Ці вчені у своїх працях детально досліджували орфічні культи, зв'язок Орфея з цим феноменом та його особистість загалом. Ще однією ціллю досліджень було визначення ролі міфу про Орфея у тогочасній культурі. Значущою для вивчення орфічної концепції та спадку згадок про Орфея є монографія англійського філолога М. Л. Уеста «Орфічні поеми» (1893), у якій проаналізовані старі й нові пам'ятки та пояснені зв'язки між Орфеєм і культами, віруваннями [321].

Дослідженням образів, що прийшли в літературу з періоду античності, займався С. Аверинцев. У роботі «Образ античности в западноевропейской культуре XX в.» [3] ми знаходимо опис впливу епохи Античності не тільки на літературу, але й на культуру загалом, що дає змогу оцінювати важливість та вагу цього поєднання.

Образ Орфея як символ співця традиційно привертав увагу багатьох літературознавців. Як зазначає Н. Колошук [129], серед літературознавців стосовно архетипу Орфея в модерній культурі немає єдності. За концепцією М. Моклиці, цей архетип – лише один із дванадцяти психологічних типів, які в сукупності є палітрою психології модерного Митця, й один із трьох різновидів-«псевдонімів» Символіста (Сальєрі – Христос – Орфей) [182, с. 80–88]. У книзі одного з кращих російських дослідників і перекладачів західних літератур А. Карельського про австрійську літературу XX століття «Метаморфози Орфея» представлено творчість найвизначніших австрійських митців цієї епохи [118, с. 210].

Дослідниця російської модерної драматургії Л. Борисова пише про втілення Орфея як важливу міфологему у творах російських символістів-теургів (зокрема Вячеслава Іванова – «Орфей» (1912)) та їх наступників, коментуючи нюанси світоглядної й естетично-творчої еволюції від «одностороннього діонісійства» до виразного аполлонізму. У Андрія Белого, за її спостереженнями, «втіленням єдності став для нього Орфей. Белого у цьому цілком підтримав Іванов... <...> Серед багатьох проголошуваних «Золотим руном» істин («Мистецтво – вічне. Мистецтво – символічне.

Мистецтво вільне...») значилось так: «Мистецтво – єдине, бо єдине його джерело – душа» (Золотое руно 1906, 24)» [39, с. 55–56].

У праці «Дискурс маски: «Орфей» у романі Юрія Андруховича «Дванадцять обручів» Л. Печерських зазначала, що «домінантою поетичної картини Юрія Андруховича в усі періоди його творчості є напружене шукання духовної вертикалі буття» [205, с. 153].

У творчості Галини Пагутяк простежується вплив фольклору, що є тісно пов'язаним з міфологічністю. В основі цієї особливості лежить авторська інтерпретація міфологічних персонажів, сюжетів, мотивів (Орфей, Еврідіка, Аїд, біблійні сюжети: Страшний суд та сюжет про Вавилонську вежу тощо) та творення власних міфів (міфологія села Уріж, чоловік-метелик, пан у чорному костюмі).

Г. Бокшань зазначає, що у творчості Галини Пагутяк простежуються основні принципи неоміфологізму: 1) транспонування міфологічних образно-мотивних комплексів у художній часопростір; 2) побудова сюжету антропоцентричного неоміфу як етапів біографії міфологічного героя (індивідуації). У диалогії «Королівство» та «Книгоноші з Королівства» Галина Пагутяк використовує такий неоміфологічний прийом як змішування готичного й комічного в демонологічних образах, створення авторської демонології за традиційними міфологічними схемами. У романі «Слуга з Добромиля» створюється матриця героїчного міфу: сюжет розгортається як біографія головного персонажа, який представляє архетип культурного героя [36].

Провідним мотивом творчості письменниці Галини Пагутяк є синтез і протиставлення демонічності та християнської етики. Поряд із цим протиставленням спостерігаємо такі конфліктні паралелі: духовне – тілесне, логіка – інтуїція, натяк – дія.

Н. Колошук у праці «Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів его-тексту» аналізує опозиційну пару міфологічних архетипів Орфея та Нарциса [129]. Дослідниця також зазначає, що відомий

філософ і соціолог, представник так званої «франкфуртської школи» у філософії XX століття, «теоретик бунту нових лівих» у 1950–1960-х рр. Г. Маркузе в праці «Ерос і цивілізація: Філософські дослідження вчення Фрейда» (1956), продовженій згодом «Одномірною людиною» (1964), поклав цю опозицію в основу свого аналізу західної цивілізації.

Архетипи Орфея і Нарциса в концепції Маркузе виражають неагресивне, любовно-еротичне ставлення людини до природи, до дійсності, яке протистоїть процесові цивілізаційного безупинного відчуження людської праці. Орфей у цьому потрактуванні – «визволитель» [164, с. 247], бо втілює «прообраз поета як визволителя і творця» [164, с. 174]; через нього реалізується «ідея цілісного звільнення людини» [164, с. 197], виявляється людський «бунт проти швидкоплинності, відчайдушні зусилля затримати потік часу» [164, с. 198], протистояти непам'яті, досягти втрачений час [164, с. 243] і навіть боротися зі смертю [164, с. 200]. Через Орфея і Нарциса, які «споріднені з Діонісом – антагоністом бога, що санкціонує логіку панування і царство розуму» [164, с. 166], «примирюються Ерос і Танатос», бо Орфей і Нарцис «повертають досвід світу, котрий не завойовується, а звільняється... Ця сила несе не руйнування, а мир, не страх, а красу» [164, с. 168].

Якщо звертатися до використання образу Орфея в німецькомовній літературі, то чи не найяскравішим зразком можна назвати «Сонети до Орфея» Райнера Марії Рільке, що є частиною пізнього, завершального етапу творчості письменника. «Сонети до Орфея» досліджувалися багатьма науковцями різних країн світу.

Більшість рількезнавців виділяють міфотворення як основний художній принцип письменника в «Сонетах до Орфея». Такий підхід використано у праці Г. Е. Хольтхузен «Райнер Марія Рільке, який свідчить сам про себе і своє життя» [260, с. 123], де автор називає письменника творцем нового міфу про естетичні можливості людини, про всемогутність мистецтва в житті. Мистецтво Орфея для Райнера Марії Рільке (за Г. Е. Хольтхузенем) – це

мистецтво, що підносить до самообожнювання, магія, яка відшукує в звичайних словах глибокий і прихований зміст.

До цієї роботи досить близькою за своєю концепцією є книга В. Рема [316]. Але в його тлумаченні «Сонетів до Орфея» є свої особливості. В. Рем стверджує, що традиція, що йде нібито від Новаліса та Гельдерліна, відповідно до якої поет розглядався як пророк і містик, а його творчість виявлялася включеною до системи релігійних зв'язків, знаходить своє кінцеве втілення у творчості Райнера Марії Рільке. В. Рем дотримується думки, що досягає свого найвищого ступеня процес теологізації поетичних понять, мистецтво набуває рис міфу. Орфей Райнера Марії Рільке замінює для автора образ Христа, переймаючи всі його характерні риси, а пізній етап творчості поета виявляється в такому тлумаченні глибоко релігійним, чимось на зразок нового «Часослова» на честь бога Орфея. З екзистенціалістських позицій підходить до творчості Райнера Марії Рільке О. Больнов. Образ Орфея стає в його розумінні символом людського буття загалом, його слабкості перед обличчям довілля. Але О. Больнов наголошує, що мистецтво Орфея намагається подолати відчай і страх людей, відкрити перед ними достеменні загадки життя [37]. Змістовною працею про «Сонети до Орфея» є книга Г. Мьорхена [312]. Автор коментує кожен сонет Райнера Марії Рільке, детально аналізуючи особливості системи образів та мови. Він не підтримує думку прихильників, які знаходять у «Сонетах» зразок «чистого мистецтва», що зациклилось у власному естетичному вимірі в «алхімії слова». Г. Мьорхен також критикує тих, хто підводить творчість Райнера Марії Рільке під певний філософський (а точніше, екзистенціалістський) світогляд.

Французький мислитель та письменник Моріс Бланшо в збірці критичних етюдів та есеїв «Простір літератури» розглядає міф про Орфея як могутню алегорію творчості загалом, за всіх часів і народів [290]. Як зазначає Н. Колошук [130], образ Орфея є центральною для цілої модерної культури міфологемою, яку не обійшла свого часу (кінець XIX – перша половина XX

століття, тобто період декадансу й високого модернізму) практично жодна європейська література. В українському літературознавстві першими інтерпретаторами міфологічної самосвідомості Лесі Українки стали науковці 20–30-х років ХХ століття: М. Зеров, П. Филипович, О. Білецький та ін. [30]. Однак у подальші десятиліття дослідження антично-римських архетипів, образів, моделей загальнозначимої символіки в доробку поетеси зупинилось на ідеологічно прийнятних спрощених схемах. Наприкінці ХХ століття в центрі уваги літературознавців, зокрема Т. Гундорової, Я. Поліщука, О. Забужко та ін., знову опиняються глибинні пласти культурологічних знаків художньої думки Лесі Українки.

Н. Колошук зазначає, що українське літературознавство не фокусувалось у літературі на пошуці орфеїчного міфу, але зосередилося та піднесло «прометеїзм», «каменярство». Дослідниця вважає, що «це відбиток стану національної свідомості, яка, у такий спосіб загнавши вглиб підсвідомого комплекс історичної вини за безвідповідальне й безпам'ятне, споживацьке ставлення до надбань духовної еліти, віками мириться з тим, що поодинокі найгеніальніші митці беруть на себе важку невдячну працю відбудовувати храми й фортеці національного Духу після чергової Руїни без підтримки загалу, на свій страх і ризик, тоді як спроможна частина народу безвільно йде у рабство до кожного зверхника або шукає по світах хліба насущного, кидаючи напризволяще власних дітей, не те що батьківські домівки й духовні святині» [130, с. 108–109].

Побутування традиційних образів, зокрема й образу Орфея та сюжету про співця, в українській літературі досліджувала Г. Церна [264, с. 10] та інші науковці.

Іван Франко неодноразово звертався до образу співця Орфея, досліджував у літературознавчих працях та втілював вічний образ у своїх творах, був талановитим перекладачем поезії та драматургії стародавньої Греції й Риму. У перекладацькому доробку митця «Антігона», «Електра», «Едіп-цар», «Едіп у Колоні» Софокла, дві пісні з «Одіссеї» Гомера,

гомерівські гімни, поезія Гесіода, фрагменти з комедій Арістофана «Хмари» й «Жаби», антологія античної поезії (понад 40 авторів), поезія Лукреція Кара й Вергілія Марона, Горація Флакка й Овідія Назона [див. про це: 240].

Дослідження Івана Франка про відлуння грецької та латинської літератур в українському письменстві, про Орфея, Солона, Алкея, Сапфо й Овідія Назона заслуговують на особливу увагу, вони написані на підставі детального вивчення творчості поетів, із урахуванням європейської критичної думки. У цих працях віддзеркалюється власне ставлення письменника до античних творів, їх авторів, часто подано нетрадиційну оцінку досліджуваному [240].

Так Іван Франко в праці «Відгуки грецької й латинської літератур в українському письменстві» описує безперервний процес літературної традиції від Русі і до Івана Котляревського та Маркіяна Шашкевича [250].

У праці «Дещо про Орфея та приписувані йому твори» [248] Іван Франко детально аналізує фігуру Орфея та згадки в міфах, художніх текстах. Опис версій походження та смерті, намагання хронологізації та упорядкування окремих творів, присвячених Орфею, дає змогу в подальшому спиратися на ґрунтовну працю при дослідженні образу співця. Звернення до найвідомішого міфу про Орфея та його дружину Еврідіку має важливу роль у зазначеній розвідці.

Розповідь про подорож до царства мертвих – це відправна точка в минуле та майбутнє Орфея, тобто умовно часова пряма ділиться на до і після для дослідника.

Народження, творчість, подорож до пекла, творчість, смерть – ключові моменти життя Орфея, головні факти, на які спирається не тільки Іван Франко, але й попередники. Детально аналізує Франко й згадки про Орфея в художній літературі, що описують подорожі аргонавтів. Співставлення поем та оповідань дає змогу порівняти роль Орфея в різних творах, те, як він взаємодіє з іншими персонажами, і скласти панораму характеру героя та його життєвого шляху.

Творчість Орфея Іван Франко характеризує, спираючись на тексти, що дійшли до нього та його сучасників, і приходить до висновку, що деякі твори не можна вважати оригінальними, оскільки доказів авторства Орфея чи згадок не залишилося. Іван Франко в праці «Дещо про Орфея та приписувані йому твори» [248] також згадує і про орфічну секту, яка могла сфальсифікувати літературні набутки Орфея, але не підтверджує і не спростовує цю думку: «Майже ніщо з тих писань не дійшло до нас, зате дійшли з іменем Орфея три віршовані праці; «Поема про аргонавтів», у 1384 гекзаметрах, «Гімни» (всіх 88) і «Поема про каміння» у 86 рядках. Нічого з тих творів не можна признати за твір Орфея, та коли гімни, колись високо цінені, треба признати пізніми виплодами орфічної секти, позбавленими всякої поетичної вартості, а вживаними хіба при їх таємничих обрядах, а «Поєму про каміння» віднести ще до пізнішого часу, з третього або четвертого віку по Хр(исту), до поеми про аргонавтів, на мою думку, треба поставитися зовсім інакше» [248, с. 85].

Зіставлення гомерівських та орфічних гімнів розкриває відмінності між ними. Романтичність та поетичність, притаманна співцю, віддзеркалюється в гімнах: «В орфеївських гімнах маємо щось дуже відмінне від гомерівських. Коли в гомерівських, особливо просторих, таких як до Аполлона, Гермеса, Деметри та Діоніса, панує епічний стиль у дусі Гомера та Гесіода та змальовано сцени з незвичайним реалізмом, орфеївські гімни – справжні гімни, похвальні пісні, без властивого змісту, заповнені майже самими епітетами та просьбами» [248, с. 96]. Цікавим та важливим для дослідників орфічної традиції є реєстр того, що, згідно з гімнами, повинні приносити в жертву божествам. Реєстр відповідає номерам гімнів, але боги та божества сплітаються з абстрактними ідеями. Особливістю гімнів є відсутність жертвоприношення звірів, металу, грошей: «Як приналежність орфічних обрядів, вони характеризуються надто тим, що майже при кождім із них зазначено, що член, звертаючись до даного божества, повинен принести йому в жертву, звичайно, речі малої вартості: кадило, пахощі, насіння тощо» [248,

с. 93]. Франка-перекладача зацікавив орфічний гімн «До природи», що відрізнявся від інших пантеїстичним настроєм, передрікаючи християнську традицію [248, с. 101].

Міфологізм ХХ століття, крім ідеологічної атмосфери, мав міцні зв'язки з інтерпретацією міфу в самій науці, як зазначав В. Усачов [245]. Наближення міфів до політичних догм та правил переходить до відкриття етнологією того часу ролі міфів у підтримці певного соціального порядку в архаїчних соціальних групах. Міф у давньому соціумі тісно пов'язаний із магією, обрядовістю, також він є одним із засобів підтримки природного і соціального контролю. Поняття міфу та похідних від нього понять розвивалося в літературі та літературознавстві. Європейські та українські літературознавці аналізують, досліджують поняття міфу, міфологеми, міфокритики, неоміфу та неоміфологізму на прикладі різних культур, вірувань, літературних напрямів.

Міф про Орфея є традиційним, архетипним та спільним для досліджуваних нами творів й авторів. Літературознавці трактують міфи про Орфея, спираючись на різні, навіть іноді протилежні вчення, але універсальність міфу про творчу особистість (наскрізний мотив у всіх розповідях про Орфея: історія кохання до Еврідіки, подорож до Аїда, мандри з Аргонавтами, смерть від рук вакханок) та незламність творчості, магічну силу мистецтва приваблювала письменство, надихала на створення нових міфів. До рецепції образу Орфея в європейській літературі ми звертаємося в другому та третьому розділах, де аналізуємо історію трактування та інтерпретацію міфу.

Висновки до розділу 1

Розвиток міфокритики та дослідження поняття міфу продовжуються і сьогодні, оскільки міф – це універсальний культурний концепт, що поєднує в собі досвід поколінь, епох й окремих особистостей, є основою спільної пам'яті. Проблемою міфу та його вивченням цікавилися багато філософів,

мистецтвознавців та літературознавців. Інтерес до формулювання та ідентифікації поняття міфу та похідних від нього простежено на прикладі праць Дж. Віко, О. Веселовського, Є. Мелетинського, О. Лосєва, М. Еліаде, С. Аверинцева і М. Епштейна, Дж.Д. Кемпбелла і багатьох інших. Поняття міфу не є однозначним, кожен науковець пояснює міф та його роль, спираючись на супровідні поняття: вірування, світосприймання, явища природи, божественне начало.

Міфологема є найменшим складником міфу, який формує його основу, але не є настільки прив'язаним до певної культурної системи. Міфи та міфологеми, що найчастіше використовуються в мистецтві різних країн, з часом переходять до категорії традиційних.

Міф є основою та фундаментом для нового тексту та інваріантів інтерпретації й трансформації першоджерела. На нашу думку, продуктом окремого використання певної міфологеми в новій культурі є явище міфологізму та неоміфологізму. Міф про Орфея є традиційним та архетипним, але письменники інтерпретують його по-різному, залежно від епохи та культурних особливостей країни.

Також сфокусовано увагу на літературознавчому інтересі до образу Орфея, його ролі й існуванні в мистецтві загалом та у творах європейських письменників зокрема. Міф про Орфея досліджували такі науковці, як-от: І. Франко, С. Аверинцев, Л. Борисова, О. Вишневська, А. Карельський, Н. Колошук, Г. Маркузе, Л. Печерських, Я. Семків, О. Турган, Г.Е. Хольтхузен, Г. Церна та багато інших.

Міф про Орфея та Еврідіку належить до традиційних сюжетів та образів античного походження, є активною традиційною структурою, продовжує видозмінюватися, трансформуватися.

Походження міфу про Орфея та його розповсюдження, традиційність були спричинені простим і зрозумілим першосюжетом, в якому йшлося про обдарованого музику, про трагічне кохання та смерть. Розповідь про найвиразніші та прості почуття залишилася у пам'яті поколінь, переплелася з

іншими історіями, і з часом стала традиційним сюжетом. Традиційний сюжет про Орфея та Еврідіку, як і образ Орфея, є міжнародним. Поширенню сюжету сприяли переклади європейськими мовами творів Овідія та Вергілія, залучення міфем з цього сюжету: Орфей, Еврідіка, ліра, кіфара та інші в тексти різнонаціональних літератур.

Побутування образу Орфея в європейській літературі, а також його авторські інтерпретації та трактування розглянемо в другому розділі дисертації.

РОЗДІЛ 2.

МІФ ПРО ОРФЕЯ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ І ПОБУТУВАННЯ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Міф про Орфея та Еврідіку є традиційним у європейському літературному потоці, популярним сюжетом нещасних закоханих. Перші згадки про Орфея зустрічаємо в літературних пам'ятках межі VII–VI століть до н.е.

Історія життя Орфея та система географічних координат перебувають у логіці та правилах міфу, тому важко говорити про історичну достовірність портрету. Оповіді та роботи про цього героя античних філософів, міфогравів, трагіків, поетів є часто протилежними за змістом. Єдина спільна риса, що звучить у згадках про Орфея, – це унікальний музичний дар, єднання з таємницями музичного мистецтва. Міф про Орфея з самого початку не був цілісною оповіддю, і в подальшому літературному існуванні класичні історії переходять в окремі елементи сюжету. Із фігурою Орфея пов'язані основні й найпоширеніші для будь-якого мистецтва мотиви: мотив творчої особистості та мотив любові. Кожен варіант міфу був спробою осмислити давньогрецьку легенду. У різних трактуваннях образ Орфея розкривався по-різному.

Для давніх греків Орфей «спустився з неба», був образом «чистого», «ідеального» поета, носієм дорійської (догрецької) культури. Він народився задовго до Троянської війни (тобто належав до догомерівського покоління) і був, за однією з версій, сином річкового бога Еагра і музи Калліопи, за іншими, – сином самого Аполлона й однієї з дев'яти муз. Аполлон подарував Орфею ліру, зроблену Гермесом, і наділив інструмент магічною силою мистецтва: боги, люди, тварини, підкорені піснею Орфея, були зачаровані чудовими звуками [281, с. 154].

Кожна струна семиструнної ліри Орфея відповідала одній із семи планет, а всі разом вони створювали звуки досконалої музичної гами: ліра

Орфея продукувала космічні звуки , «музику небесних сфер». Тому їй були підвладні не тільки живі істоти, але й абсолютно все: скелі рухалися, камені танцювали, дерева схилялися, річки затихали. За свідченням Есхіла, Орфей «заворожував всю природу своїми чарами» [281, с. 154].

Орфей зачаровував серця богів і людей не тільки чарами музики; весь образ співця написаний за аполлонічними канонами: крім гри на лірі, герой обдарований у поезії та складанні віршів у пісні; він мав гарний, виразний голос; зовнішність його була витонченою, рухи – граціозними, одяг – легким. Зазвичай Орфея зображували без бороди, тобто молодого людиною, юнаком. Перше зображення співця, що дійшло до нас, зустрічаємо на фресці колони IV століття до н. е. в Дельфах, де Орфей співає на борту судна. Відтоді його іконографія постійно збільшувалася й обростала деталями. Найчастіше співець зображувався в лавровому вінку і з лірою в руках [45, с. 119] Ліра також символізувала гармонію та взаємодію земних і небесних сил, синтез матерії і духу: сім струн ліри – сума трійки (число Неба, душі) і четвірки (число Землі, тіла); у сімці закодована таємниця створення Всесвіту. У сакральних ритуалах ліру порівнюють із людиною: корпус інструменту – тіло, струни – нерви, а музикант, який видобуває звуки, – душа. Ліра була солярним інструментом Аполлона і часто пов'язувалася з іншим символом бога – лебедем. Разом вони є атрибутами шляху в потойбічний світ. Отже, у руках Орфея був воістину магічний інструмент, який не тільки впорядковує все суще, а й відкриває шлях до іншої реальності. Сила ліри закладена в силі музики, а музика була для стародавнього грека фундаментальною категорією: вона керувала Космосом і запобігала хаосу [281, с. 155].

За переказами, Орфей – учасник походу аргонавтів, який своєю чудовою грою на кітарі та співом багато чим допомагав їм у скрутні хвилини. Ю. Обідіна зазначає, що міф про Орфея належав до складної герметичної системи, яка надавала йому безліч значень [196, с. 58]. Також дослідниця вказує, що була поширена асоціація експедиції аргонавтів з алхімічним

пошуком, а золоте руно інтерпретувалося як поетична фантастика, яка натякає на перетворення металів у золото [318, с. 23–25].

Коли дружина Орфея німфа Еврідіка померла від укусу гадюки, співець нібито спускався за нею на той світ. «Старий Харон не хотів везти його до Аїду, але, почувши чаруючу гру на кітарі, переправив співця за Стікс. Розчулений натхненною музикою, Аїд погодився відпустити Еврідіку. За однією версією, Персефона дозволила Орфею вивести Еврідіку на землю разом з богом Гермесом, але з умовою, що він не гляне на дружину, поки не покине царство мертвих. Попри застереження Гермеса, Орфей порушив заборону і назавжди втратив свою кохану» [140, с. 173–175].

Розглянемо сюжет про подорож Орфея до підземного царства і повернення з нього, не фокусуючись на причині, яка змусила співця пройти це випробування. Адже подорож до Аїду можна трактувати як подорож у минуле, де оживають тіні історії. Так, Орфей, побувавши в царстві мертвих і повернувшись на світло, простягнув нитку пам'яті від колишніх вірувань до майбутніх. В основі орфічної антропології не випадково є твердження про дуальність людської природи. Орфіки вірували, що в людині є такі два начала: тілесне та духовне. Образ Орфея є носієм подвійного знаку – Аполлона й Діоніса – як спроба стародавньої Греції знайти духовну опору на тлі краху релігійних цінностей VI століття до н.е. Відповідь на вічне запитання про те, яким є зв'язок між божеством та індивідом, орфіки намагались знайти в концепції, згідно з якою людина причетна до божественного начала, душа безсмертна, а отже, божественна.

Продовження історії про Орфея можемо побачити в міфі про його смерть. Після смерті Еврідіки Орфей так і залишився вірним своїй коханій. «Якось напровесні сидів співець на пагорбі, а біля його ніг лежала золота кіфара. Підняв її співець, тихо вдарив по струнах і заспівав. Уся природа заслухалась дивного співу. Раптом залунали вдалині гучні поклики, дзвін тимпанів і сміх, це кіконські жінки справляли свято Вакха. Все ближчають вакханки, ось побачили вони Орфея, і одна з них голосно вигукнула: – Ось

він, ненависник жінок! Оточили Орфея вакханки, налетівши на нього, мов зграя хижих птахів. Марно благає пощади Орфей, але його гонку, якому корилися дерева й скелі, не слухають несамовиті вакханки. Скривавлений, упав Орфей на землю, відлетіла його душа, а вакханки своїми закривавленими руками розірвали його тіло. Голову Орфея і його кіфару кинули вакханки в бистрі води ріки Гебру. Все далі й далі відносив Гебр голову і кіфару співця до широкого моря, а морські хвилі принесли кіфару до берегів Лесбосу. З того часу бринять звуки чарівних пісень на Лесбосі» [140, с. 176–177]. Орфей є носієм аполлонічного начала, яке передбачає відчуття міри, самоконтроль, свободу від диких поривів, мудрий спокій творця. На противагу цьому менади – носійки діонісійського культу, який символізує первісний хаос і жах, вакхічне захоплення, трепет сп'яніння й екстазу.

Зв'язок міфу та дійсності, намагання пояснити явища природи та запам'ятати небесні світила також присутні й у міфі про Орфея. «А золоту кіфару Орфея боги помістили на небі серед сузір'їв. Душа Орфея зійшла в царство тіней і знову побачила ті місця, де шукав Орфей свою Еврідіку. Знову зустрів великий співець тінь Еврідіки і з любов'ю обійняв її. Відтоді вони могли бути нерозлучні. Блукають тіні Орфея і Еврідіки по похмурих полях, зарослих асфоделами. Тепер Орфей безбоязно може обернутися, щоб поглянути, чи йде за ним Еврідіка» [140, с. 176–177].

Дослідник А. Відершпан пише, що саме після смерті Орфея місце поховання співця в місті Лібетри стало першим святилищем, звідки згодом поширилося релігійне вчення орфізму. Орфіки вважали, що тіло є гробницею душі, головною метою їхніх таїнств було фізичне й духовне очищення для позбавлення від нескінченного ланцюга перероджень і возз'єднання душі з початком, богом. Очищення прихильників вірування відбувалось через вегетаріанство, аскетичний спосіб життя, гімнастичні вправи, заняття музикою та складання віршів [45, с. 120].

Імовірно, Орфей був родом із Фракії, що знаходиться на території сучасної Болгарії: «Фракія походить від фінікійського «Rakhiwa», що означає

«ефірний простір» або «небесна твердь». Для поетів і для підкорених Грецією таких, як Піндар, Есхіл або Платон, ім'я Фракії мало символічний сенс і означало країну чистої доктрини і джерелом походження священної поезії <...>» [279, с. 282]. Цим зумовлений великий інтерес болгарського письменства до образу Орфея, оскільки часто пишуть про побутування цього героя на території сучасної Болгарії.

А. Орачев [198] систематизував дослідження про походження та рольові моделі Орфея, виділив грані його багатолікого образу [318]. Орфей постає як давній фракійський співець та музика у низці досліджень: Р. Бьоме [291], Б. Богданова [34, с. 77–78] та ін. Першою моделлю античного героя, на якій наголошує дослідник А. Орачев, є співець, що грав на гітарі та лірі [198]. Орфей також постає героєм- заклинателем, який брав участь у поході аргонавтів [309].

Фракійський Орфей є творцем «орфічних містерій», і ця модель проаналізована в праці М. Нільсона [313]. Орфею також приписують «авторство» поем і гімнів, що спровокувало пошук його постаті багатьма дослідниками в історичних джерелах. Орфея також характеризують як посередника між протилежностями, медіатора, якому вдається спуститися до підземного царства і повернутися у світ живих [217]. Як пророка Орфея також розглядає дослідник А. Орачев та покликається на працю болгарського вченого Й. Ілієва [108] та ін.

На думку Н. Гури, привабливість міфологічного матеріалу полягає в парадоксальній ситуації, яка склалася між позаісторичним минулим і сучасністю, що постійно актуалізується в ньому. Аналізуючи міф на перетині минулого та сучасного, вчена говорить, що міф належить до далекого минулого з погляду сьогодення, може бути тлом для переосмислення проблем різного рівня (політичних, суспільних і соціальних). Центральну проблематику найвизначніших міфологічних сюжетів визначають як «проблеми та ситуації, які нас переслідують і з жахливою актуальністю постали ще в давньогрецькій драмі» [298, с. 129].

Важливим є й висновок Н. Гури про те, що зберігаючи свою актуальність, міфологічні сюжети «дістаються» із загальнокультурної пам'яті для осмислення сучасних загальнолюдських, психологічних і філософсько-естетичних ідей [80].

Письменників частіше цікавлять сюжетні схеми, пов'язані з творчою природою героя й любовною темою міфу. Розробляючи останню тему, митці слова або вони найчастіше звертаються до кульмінаційного моменту історії: фракійський співець веде кохану з царства мертвих, але обертається, й Еврідіка зникає. Образ Орфея насамперед асоціюється з образом творця і стає знаковим для світового мистецтва. Вчені вважають, що орфізм вплинув на багатьох філософів, як-от: Парменід, Ксенофан, Емпедокл і, особливо, Платон. Відлуння орфічного вчення знаходимо в Платонових творах «Федон», «Федра» і «Держава» [207]. Прокл у «Коментарях» до «Держави» Платона зазначає, що є вплив орфічних ідей на праці Платона, бо філософ використав переказ про те, що частина душ в Ахеронта очищається й потім мешкають на прекрасному лузі біля глибокого Ахеронта, а частина караються в холодному Тартарі» [12, с. 30].

Одним із перших, хто описав історію Орфея та Еврідіки, вважається Публій Овідій Назон. Він є творцем легендарної поеми «Метаморфози» [197], десята книга якої розповідає про життя Орфея. Також із-поміж інших античних творів, де використаний образ Орфея, є поема Вергілія «Георгіки», поезія Піндара. Образ співця знаходимо в трагедії Есхіла «Агамемнон» і трагедії Евріпіда «Алкеста», про що пише О. Фрейденберг у праці «Методологія одного мотиву» [254, с. 5]. У творах Софокла, Евріпіда, Аристофана, Аполлонія Родоського, Вергілія простежується єдність орфічної філософії та використання мотивів міфу про Орфея.

Римські поети Вергілій і Овідій звернулися до міфу про Орфея та Еврідіку. Саме їх твори стають джерелом орфеїчної теми, зразком і натхненням більшості авторів XX і попередніх, ранніх, століть. Міф про Орфея й Еврідіку викладений у «Георгіках» Вергілія [43, с. 137–140]. Історія

про двох закоханих є вставним епізодом в основній сюжетній лінії. Старець Протей відкриває Арістею причину загибелі його бджіл. Останній терпить численні лиха через смерть Еврідіки, яка, рятуючись від його переслідування, була вкушена змією. Орфей, названий «нещасливцем», насилає на Арістея всілякі біди. Не обмежуючись короткою відповіддю, старець докладно викладає міф про Орфея і Еврідіку. Важливо, що саме в «Георгіках» Вергілія ми вперше дізнаємося про весь розгорнутий опис подій.

Сюжет міфу про Орфея та Еврідіку використаний на теренах Англії ще у IX столітті, коли король Альфред перекладає Боеція; у творі «Розрада від філософії» знаходимо уривок про історію прекрасного арфіста, який міг своєю музикою підкорювати диких звірів і каміння. Утративши кохану, музика вирішує вимолити в богів підземного царства мертвих повернути Еврідіку на землю, у світ живих [35].

Д. Чижевський [266, с. 457] пише, що найбільше згадок та інформації про античність міститься в перекладених хроніках, що існували на Україні вже в XI столітті. Хроніка Малали, яка була перекладена в Болгарії та процитована у Несторовому літописі, у перших чотирьох книгах містить виклад античної історії. До складу цих книг входять і згадки про античну міфологію. Зокрема згадується образ Орфея як «цівницьких гуслів сказителя, премудрого та славного книжника

Роберт Генрісон, шотландський поет епохи Відродження, у поемі «Орфей і Еврідіка» [305] відступає від канону звернення та алюзій до імені міфічного героя у вимірі естетики придворного життя. Варто зазначити, що середньовічна епіка все ж таки помітно впливає на твір поета. У поемі Еврідіка обирає Орфея за чоловіка, спокусившись його славою, фізичною силою та благородними вчинками.

Головний герой поеми Роберта Генрісона не проявляє себе як поет чи мудрець, філософ, мислитель. Король покидає свій край та підданих і навіть не залишає людину, яка змогла б піклуватися про країну. Також головний герой не є зразком оратора чи красномовця; арфа, описана автором, є

джерелом магічної сили музики. Повторна втрата коханої фокусує увагу читача на горі героя, його тузі.

Еврідіка, як частина Орфея, є не духовним складником його життя, а виступає земною та фізичною потребою героя. Роберт Генрісон описує героїню так, щоб читач зосереджував свою увагу на тілесних достоїнствах та принадах. Поет не згадує про моральні й духовні грані особистості Еврідіки. Орфей сумує за фізичним тілом дружини, не духовною, а тілесною її присутністю.

Орфея також знаходимо в одному з найвідоміших творів європейської літератури – «Божественній комедії» Данте [86]. Міфічний герой присутній у творі як персонаж, який знаходиться в першому колі пекла разом із іншими античними героями та філософами. Головна сюжетна лінія цього твору є частковим повторенням і наслідуванням міфу про закоханих Орфея та Еврідіку: поет спускається до царства мертвих у пошуках своєї коханої, яка передчасно покинула світ живих.

Образ Орфея був розповсюдженим у літературі епохи Відродження. Для гуманістів того часу Орфей став символом поета-музиканта, здатного впливати на природу та людей, створювати гармонію. Франческо Петрарка у своїй поезії звертається до античних образів. Поет порівнює свої почуття та історію кохання з Лаурою з відомими античними сюжетами. Міф про Орфея та Еврідіку є одним із них. У 1480 році Анджело Поліціано створює поему для театру «Сказання про Орфея». Твір поєднує жанр міраклю, «священного дійства», та античну тематику, стає новаторським для свого періоду [208].

А. Фатєєва в статті «Час і простір Орфея: принцип естетичної трансгресії» наголошує на тому, що Поліціано, торуючи шлях і до нового жанру в європейській літературі, і до своєрідного італійського театру, опирається на структуру сакральної драми, без натяку на релігійний аспект і дає життя першій пасторальній п'єсі [246]. Захоплює автора не драматизм викладу, а нова форма твору – музикальна та мелодійна. Центральним є не страждання Орфея, а пісня про страждання. Можемо простежити актуальний

і популярний для того часу підтекст перемоги сили мистецтва та душі над матеріальними складниками.

В епоху Відродження розвивається філософія орфізму. Мислителі того часу в своїх працях часто зверталися до цього традиційного образу: М. Фічіно «Про сонце та світло», В. Вебб «Рассуждение об английской поэзии» [320, с. 42]. Для літератури гуманізму Орфей – це уособлення майстерного оратора з безмежним благородним бажанням та вмінням об'єднувати й перетворювати світ на краще за допомогою сили слова та музики. В епоху Відродження Павло Русин використовує образ Орфея евфемічно, не називаючи імені співця:

«Слава йде гучна по широкім світі,
З краю в край гримить – про співця-фракійця:
Милим дзвоном струн він дуби та скелі
Зрушував з місця» [226, с. 18].

Поет натякає на магічну силу музики Орфея, що описана в міфах. П. Білоус та Б. Білоус указують, що «цей образ зітканий ще із цілої низки міфів, серед яких поетична історія про кохання Орфея та Евридіки: коли вона померла від укусу гадюки, то Орфей спускався за нею на той світ, де підкорив своїм співом та грою самого володаря підземного царства Аїда, який дозволив відпустити Евридіку із своїх володінь, але за умови, що співець не гляне на неї, допоки не увійде до свого будинку. Орфей порушив заборону і навіки втратив кохану» [31, с. 121].

Сучасник Вільяма Шекспіра Едмунд Спенсер звернувся до міфу про похід аргонавтів за золотим руном і змалював Орфея як миротворця. Автор акцентує на властивості мистецтва примирювати та об'єднувати людей. Творчість Орфея здатна залагодити конфлікти та принести мир [102, с. 333]. Джон Драйден також наголошує на силі мистецтва Орфея. Співець здатний підкорювати не тільки звірів та предмети, але й безсмертні душі. На цьому і фокусує увагу автор. Навіть коли Джон Драйден звертається до традиційного сюжету про Орфея та Евридіку, він виокремлює саме цю деталь [95, с. 147].

Із XVI–XIX століття різноманітні сюжети міфу активно використовувались у живописі та скульптурі: А. Дюрер «Загибель Орфея» (1494), Х. Леу «Орфей і звірі» (1519), А. Бронзіно «Портрет Орфея» (1537–1539), Н. Пуссен «Пейзаж з Орфеєм та Еврідікою» (1651), Дж. Кадес «Орфей, що зачаровує звірів» (1780), Ф. Лейтон «Орфей і Еврідіка» (1864), Г. Моро «Орфей» (1866), П. А. Ж. Даньян-Бувере «Плач Орфея» (1876), О. Роден «Орфей і Еврідіка» (1893), М. Лехтер «Орфей» (1896), О. Цадкін «Орфей» (скульптура, 1956) тощо.

Активно послуговувалися міфом і в музичному мистецтві та драмі: опера «Еврідіка» Як. Пері (1600), опера «Орфей» К. Монтеверді (1607), опера «Орфей і Еврідіка» К. Глюка (1762), «Душа філософа, або Орфей і Еврідіка» Й. Гайдна (1791), симфонічна поема «Орфей» Ф. Ліста (1853), балет «Орфей» І. Стравинського (1948), камерна опера «Орфей» Ф. Гласса (1993) тощо.

У XVII столітті Педро Кальдерон де ла Барка створює духовну драму «Божественний Орфей», у якій образ фракійського співця потрактований у дусі християнських богословів. У цій п'єсі Орфей є одним із попередників Христа, герой несе божественну та сакральну силу музики і молитви. У драмі «Божественний Орфей» князь тьми, який є корсаром на чорному кораблі, намагається звабити і погубити людську природу, змальовану алегоричною фігурою, але Орфей перемагає його святими піснями і священною музикою.

У західноєвропейських сонетах образ Орфея не є варіативним та різноманітним. Іспанський поет епохи бароко Луїс де Гонгора-і-Арготе у вірші «В озерах, у небі і розщелинах гір...» використовує класичне трактування імені міфологічного героя в контексті любовних страждань. Подібне тлумачення образу Орфея характерне для цього автора. У поезії «Співа Алкіной – і плаче...» ім'я фракійського музики схарактеризоване за допомогою слів, що позначають утрату, горе та смерть [95, с. 357].

П'єр де Ронсар використовує фігуру Орфея як ілюстрацію сили кохання, яке неможливо зруйнувати, та для створення ідеалістичного ілюзорного виміру [95, с. 248]. Схожий контекст знаходимо в ідилії

Джамбаттісто Маріно «Орфей». Герой-коханець з покликанням на античний міф про Орфея є в «Елегії на смерть доктора Донна» Томаса Кер'ю [102, с. 107].

Орфей став одним із символів романтизму недарма. Піднесення як декодування образу Орфея, можливість і бажання досягнути головного та разом із цим проникнення в глибини людської душі – усе це притаманне образу Орфея в трактуванні романтиків, а зокрема німецького романтизму. Особливо активно сюжет про Орфея використовували в ліричних творах. Генріх Гейне, представник пізнього романтизму, у поезії «Орфеїстичне» описує неоднозначні почуття та ставлення до Орфея:

«Прийду я і, мов той Орфей,
Усі жахи пекельні подолаю,
Де б ти в геєні не сховався,-
Тебе в найглибших сховах відшукаю.» [57, с. 368].

У 1820 році, у вірші пізнього періоду творчості Йоганна Вольфганга фон Гете «Urworte. Orphisch» ім'я Орфея не згадується, але філософське вчення, що приписують співцю, є структурною основою всього твору. Письменник визначає основні сили, які диктують логіку людського існування [301]. Наприклад, у вірші «Орфей» Віктор Гюго згадує низку міфологічних героїв – Зевса, Посейдона, Зефіра, Еврідіку, а серед них і Орфея.

В. Єрмоленко зазначає, що ліонський філософ П.-С. Балланш у «Пробах про соціальну палінгенесію» використовує образ Орфея в другій частині своєї роботи, а саме в поемі «Орфей» [98]. Героями твору є учні мага та жерця, які бережуть його знання і прагнуть передати їх наступним поколінням. Ключем до образів поеми є саме поняття «палінгенесія», яке захоплює уяву епохи. П.-С. Балланш відступає від канону традиційних міфів про Орфея. Його персонаж не помирає від рук вакханок, а доживає до старості. Цей Орфей – це старець та пророк, що чекає на нову генерацію, покоління, яке втілить його ідеї [308]. Показовою є поява такого героя в епоху суспільних змін.

Іван Котляревський, у творчості якого є риси класицизму, тяжіє до античних образів та сюжетів. «Енеїда» Івана Котляревського, як зазначав Д.Чижевський, є прикладом синтезу української та античної традиції, але і в інших творах автор звертається до давньогрецьких міфів [267, с. 351]. У хвалебній оді Івана Котляревського до князя Куракіна простежуємо, як античність набуває рис українського повсякдення та культури. Таким чином Орфей трансформується у «неборака» та «козака», грає на «кобзурі» і т. д. [136, с. 211]. Порфирій Кореницький, автор періоду котляревщини, у своєму творі «Вечорниці» користується набутками античності, свою творчість поет порівнює зі співом Орфея, переосмислюючи образ у бурлескному стилі:

«А я кобзу лиш настрою.

Ту, в Орфія що украв

Під парнаською горою,

Як в шинку із їм гуляв.

Гей, Орфію, любий пане,

Музикантів отамане!

Ти й не думав, не гадав,

Щоб бурсак, школяр поганий,

Безталанний, голодраний,

Так швиденько кобзу вкрав» [41, с. 281].

Тарас Шевченко звертається до античності та міфу про Орфея у своїх прозових творах, зокрема, в «Щоденнику» [276] та повісті «Художник» [275, с. 120–207]. Античні образи виражені в творах у формі алегорій, персоніфікацій, порівнянь і метонімії.

Іван Козлов [126] також звертається до міфу про Орфея у своїй творчості. У 1838 році він створює «Гімн Орфея». Основні напрями, що розкривають тему страждання у творчості Івана Козлова, – тяжкий біль та очисний катарсис – розроблені в поезії «Гімн Орфея». Поруч із темою страждання знаходимо також роздуми про силу поетичного мистецтва. У 1866 році Генрік Ібсен присвятив поезію «В альбом композитора» Е. Грігу.

Письменник порівнює Е. Гріга з Орфеєм у музикальній майстерності та надає композиторові рис міфічного співця. Автор наділяє Е. Гріга здібностями підкорювати тварин та оживляти каміння.

Орфей є також героєм трагедії Вячеслава Іванова «Орфей» (1904) [107]. У цій інтерпретації Орфей – син Зевса і німфи Плуто, цар Сипила у Фрігії, покараний за образу олімпійських богів тяжкими муками. Вячеслав Іванов створив власне новий міф, зв'язавши його з духовними колізіями Срібного віку. Тема трагедії поета-символіста – богоборство, що засягає на світову будову та природний порядок речей.

У 1911 році виходить друком «Бестіарій, або Кортеж Орфея» Гійома Аполлінера [15]. Схоже змальовані різні тварини в середньовічних бестіаріях. Ці звірі були втіленням людських вад та недоліків, але грали повчальну, алегоричну роль. Гійом Аполлінер у своїх поетичних мініатюрах коротко описує зображення, образи звірів. У кінці поет подає іронічний або філософський коментар. Так, наприклад, дельфін, що грається в морській воді, наштовхує Гійома Аполлінера на думки про хвилі радості та горя, що змінюються в його власній долі. Усі ці мініатюри об'єднуються навколо образу Орфея. Образ легендарного музики, який мав унікальний талант підкорювати звірів звуками своєї кіфари, автор порівнює зі світлом, ідеальною геометрією ліній променистості творчого начала. [211].

У своїй творчості Володимир Кобилянський використовував орфічні мотиви. Алюзії на античний міф нагадують нам про спорідненість Орфея з творчим началом та архетипом митця. Наприклад, у поезії «О, не дивись...» [123] ідеться про пошук та самоідентифікацію ліричного героя як співця та поета: «з лірою я вийшов на цей нелюдний шлях». Творчість у поезіях Володимира Кобилянського є не тільки магічним началом, але й метою служіння богам, суттю. У доробку Володимира Кобилянського митець описаний у образі лебедя, який часто є втіленням авторського «Я». У греко-римській міфології цей образ пов'язаний із уявленнями про здатність душі мандрувати небом у подібі лебедя. Цей птах є символом відродження,

чистоти, вірності, самотності, мудрості, мужності, досконалості та є передвісником і символом смерті. Як зазначає О. Гальчук, за міфічними переказами, саме лебеді були запряжені в колісницю, якою правив бог мистецтва Аполлон, вирушаючи восени до країни Гіперборею, щоб весною повернутися назад у Дельфи. Поета Орфея, який спускався в Аїд задля порятунку коханої Еврідіки й був розтерзаний шаленими менадами, також пов'язували з Аполлоном: у деяких варіантах міфу він був його сином. А Платон, орієнтуючись на сусідство сузір'їв Лебеда і Ліри, уточнював у «Державі», що душа Орфея обрала життя лебеда, тоді як птах – людське [52].

В оповіданні Володимира Набокова «Повернення Чорба» описаний сюжет про повернення до світу мертвих за коханою. Головний герой оповідання, бідний емігрант і літератор, одружується з дочкою заможних та респектабельних батьків. Під час весільної подорожі його дружина гине внаслідок нещасного випадку від удару струмом, торкнувшись дроту з поваленого бурею стовпа. Повернення головного героя нагадує намагання повернути хід часу та відмотати спогади, це своєрідна подорож до потойбічного світу. Життя Чорба присвячене тільки бажанню воскресити кохану. Він повертається до того міста, де вони познайомилися, підсвідомо розігрує сюжет повернення Орфея за своєю Еврідікою.

Володимир Набоков описує промовисту деталь, яка яскраво вказує на безсмертний сюжет: «За шторою рама була відчинена, і в оксамитовій безодні вулиці видно було кут опери, чорне плече кам'яного Орфея, що виднілося на блакитному тлі ночі» [187, с. 28]. Звичайно, це є грою, підказкою для читача, що фокусує його увагу. Загибель коханої дружини головного героя Чорба настільки ж трагічна, випадкова, лиха, як смерть Еврідіки. Дріт є недвозначним натяком на міфічну змію, чий укусу убив Еврідіку та передчасно відібрав її в Орфея.

Орфей є героєм трагедії Марини Цветаєвої «Федра» (1927) і навіть невеликого віршованого циклу «Федра» (1923) [262; 263], створеного в період роботи над трагедією. Беручи за основу трагедії традиційний

міфологічний сюжет, Марина Цветаєва не модернізує його, надаючи характерам і вчинкам головних героїв великої психологічної достовірності. Як і в інших трактуваннях цього сюжету, конфлікт пристрасті та морального обов'язку для цветаєвської Федри є нерозв'язною внутрішньої дилемою. Водночас Марина Цветаєва наголошує, що, покохавши пасинка Орфея і відкривши йому своє кохання, Федра не робить злочину, її пристрасть – нещастя, рок, але не гріх, не злодіяння.

Однією з найвідоміших поезій збірки Райнера Марії Рільке «Нові поезії» (1907–1908) є вірш «Орфей, Еврідіка, Гермес». У цьому вірші автор уперше звертається до образу міфологічного музики Орфея, який у наступних творах поета є одним із основних та займає значне місце в системі образів. Для австрійського поета Орфей символізував високу поезію, а самого Райнера Марію Рільке названо Орфеєм XX століття. Герой Рільке класично відіграє роль поета, співця, творчої особистості. Також письменник надає цьому образу й рис, зумовлених його власною естетикою. Орфей Райнера Марії Рільке є втіленням пісні усього живого і узагальненим символом мистецтва. Творчість Орфея в поезії є сенсом та способом його існування. Райнер Марія Рільке вважає, що дар Орфея належить земному, реальному світу у своїй буденності й вимірові високому, вічному. Образ Орфея в циклі сонетів Райнера Марії Рільке знаходить не тільки нове звучання. Автор надає образу співця зовсім нового змісту. Письменник осучаснює античний образ, уводить його в контекст атмосфери XX століття, що турбувала Райнера Марію Рільке та не залишала байдужим. За твердженням письменника, мистецтво, утілене в Орфеї, наділене даром повернути світу та соціуму людяність. На його думку, поет є й посланцем Бога, який наповнює моральним сенсом усе навкруги і, «як янгол позначає двері тих, хто буде врятований, легким дотиком торкається душі людини, допомагаючи їй усвідомити вічність» [188, с. 30]. Орфей Райнера Марія Рільке грає роль митця, що закликає до сприйняття, рецепції краси та добра. Автор звертається до забутої у далеких куточках душі здатності сприймати,

розрізняти та милуватися прекрасним. Співові Орфея автор надає потужну здатність та силу трансформації. Голос Орфея перетворює духовне ядро світу, атмосферу творчості. Новий об'єкт поклоніння – храм, створений мистецтвом та творчістю. Безлад та хаос трансформуються у гармонію, гомін та гвалт затихають під впливом мелодії, і у світі зароджується новий початок, новий рух усього живого:

«Ось дерево звелось. О виростання!

О спів Орфея! Співу повен слух.

І змовкло все, та плине крізь мовчання

новий початок, знак новий і рух...

(Сонет 1 (I), пер. М. Бажана)» [221].

Попри те, що Райнер Марія Рільке за основу використовує міф про Орфея, однак він позбавляється основних сюжетних деталей міфів про Орфея. Мандри Орфея до підземного царства мертвих, історія кохання музики до Еврідіки, загибель дружини автор не використовує для створення тексту. Райнер Марія Рільке залишає лише основні риси образу співця. Орфей зображується автором у найвідомішому своєму обличчі – як поет, співець та митець, що має унікальний дар гармонії та сили над живою та неживою природою. Але письменник також надає образу Орфея авторських рис, додає деталі, що притаманні естетиці творчості. Орфей причетний до світу «речей», він здатний бачити їхню сутність, перетворювати їх силою свого мистецтва. Орфей Райнера Марії Рільке є уособленням пісні, яка розчинилася в природі, світі «речей». Також Орфей, як символ творчості та мистецтва, узагальнює мінливість мистецтва, його хронічні метаморфози, що вказують напрямок духовного зростання. Орфей зображений у «Сонетах до Орфея» у втіленні бога. Божественне начало співця є втіленням творення або ж одухотворення світу. Мистецтво Орфея уособлює божественну сутність та божественні сили мистецтва. Перед магічними силами мистецтва безсильним стає все тлінне, минуче, грубе, жорстоке і відступає знесилена смерть [149].

На думку Райнера Марії Рільке, божественна місія таланту та співу Орфея полягає в тому, щоб доповнити всесвіт порядком, гармонією, прекрасним, ясністю. Письменник був добре знайомий із працею Ф. Ніцше «Походження трагедії» [192], до неї він часто звертався у «Сонетах до Орфея». Ф. Ніцше прагнув від процесу творчості та мистецтва «діонісійських» рис та функцій: сп'яніння та екстазу, звільнення прихованих диких інстинктів людини та служіння для поєднання особистості з безладом життя. Райнер Марія Рільке акцентував у своєму циклі на антонімічному, протилежному руслі мистецтва [235]. На думку поета, мистецтво має тяжіти до Аполлона, а не до діонісійського культу. Місія мистецтва полягає в упорядковуванні, гармонії життя, наділенні буття певним сенсом і змістом, проясненні та осмисленні темних сторін існування, обґрунтуванні життя людини й природи з етичної точки зору. Аполон – бог світла, чистоти, міри, гармонії, розуму мав схожі функції, як покровитель таланту та мистецтва. Одним із основних мотивів збірки «Сонети до Орфея» є мотив подолання хаосу засобами гармонії.

Райнер Марія Рільке пояснює мистецтво у образі Орфея як уособлення ядра, що об'єднує цей світ, упорядковує за правилами краси й моралі, які є взаємопов'язаними; як трансформуючу силу, що не віддаляє, а доєднує людину до світу та надає їй інформацію, знання про усесвіт з досвіду та набутків духовної культури.

Відомий мотив подорожі Орфея до підземного царства Аїда не є одним із основних, але знаходження митця в обіймах смерті, його таємне знання прихованих основ усього сущого акцентоване як таке, що духовно виокремлює співця. Подорож Орфея до царства мертвих, як вважає автор, є шляхом до витоків усього живого, коріння життя. Смерть, як логічний фінал, є гарантією, ключем до зростання життя, ніби дерева, вгору. Тільки те дерево може тягнутися вгору, яке зросло з міцного коріння. Завдяки пізнанню загадок смерті й життя творчість Орфея отримує магічну силу та глибину, змогу бачити в речах безкінечне, безсмертне:

«Хто понад тіньми здолав
ліру здійняти,
найсокровеннішу з слав
може співати.
Хто від померлих поїв
маку, той нині
вловить найнижчий з тонів
і в безгомінні.
Образ пізнай, що майне
і пощезає
в темних ставках.
Лиш на небесне й земне
царства лунає
голос в віках
(Сонет 9 (І), пер. В. Стуса)» [221].

Орфей після зустрічі зі смертю ще сильніше розуміє та переймає силу життя та його красу. У знайдений гармонії співець наново бачить земні блага та важливі цінності. Побачене у підземному царстві не змінило Орфея, не вбило його волю, бажання жити, смак почуттів та життя. Орфей так само прагнув до гармонії, яка для співця є протилежною безкінечному рухові від народження до смерті, хаосу, руйнації. Після зустрічі зі смертю Орфей інакше сприймає світ речей, який він прославляє своєю творчістю:

«Справжній цей образ потьмити не в силі
жоден із тих, що живі чи в могилі.
Славить він застібку, перстень і дзбан.
(Сонет 6 (І), пер. В. Стуса)» [221].

Творчість Орфея є способом його існування. Орфея без мистецтва не існує, без музики співець не мислить свого життя. На думку Райнера Марії Рільке, світ без Орфея є недосконалим. Світ без музики, пісень, творчості є позбавленим цілісності та гармонії, він втратив свою ціль, здійснення,

тлумачення, мету. Таким чином, творчість Орфея розділена між земним, реальним, рутинним світом та світом вічним, адже мистецтво – це спосіб досягнення вічного, непідвладного плинові часу, найзаповітніших таємниць існування: «Орфей іде, куди шляхів немає» [221]. Почуття та емоційний стан Орфея та його творчості в циклі відрізняється від настрою вірша «Орфей. Еврідіка. Гермес». У згаданій поезії світ Орфея повен журби, печалі, скорботи, а спів Орфея був уособленням плачу. На противагу цьому віршеві, у циклі «Сонети до Орфея» пісня наповнюється силою, возвеличує життя до життя, проповідує бажання жити. Спів Орфея має і трагічні настрої, але творчість співця у збірці є одою всьому сущому, пісня наголошує на цінності існування, любові до природи та людей. Пісня Орфея є життєдайною, її призначення – надати людству нові сили для життя:

«Славлення! Той, кого ти вподобило,
вийшов, мов мідь із руди, мовчазний.
Серце його, це зужите чавило,
людям неспинно цідило напій.
Тлін над тим голосом буде не владний,
скоро він волю Господню явив...
(Сонет 7 (I), пер. В. Стуса)» [221].

Підземний світ, до якого мандрує Орфей, на думку Райнера Марії Рільке, є не тільки уособленням смерті. Цей вимір є досить різноплановим та широким, зважаючи на цілісність сонетного циклу. Царство Аїда, до якого вирушив Орфей, є не тільки світом мертвих, але й втіленням світу живих, уособленням усіх граней людського існування. Світ тіней символізує тисячолітній спадок духовної культури, досвід тих, хто поринув у світ мертвих, а творчість Орфея надає нового життя цьому спадку. Мистецтво співця є зв'язком між різними вимірами культури. Світ у сприйнятті Райнера Марії Рільке може відкритися усеосяжно тільки за допомогою мистецтва. Автор циклу «Сонети до Орфея» вбачає творчість Орфея як такий спосіб пізнання світу, що оточує співця, та засіб викриття, пробудження самотнього

начала. У художньому вимірі циклу «Сонети до Орфея» матеріальне та земне є невідривними від людської сутності, але ці «речі» мають глибоке гуманістичне трактування та зміст. Проте, коли «речі» позбавляються своєї «людської сутності», це хвилює та тривожить автора. Спів Орфея виокремлює унікальні, приховані риси в самих людях. Людина є найціннішою величиною, неординарною особистістю, бо обдарована талантом оживляти весь оточуючий її світ, трансформувати матеріальні речі у свій духовний набуток. Саме тому людина є центральним об'єктом похвальної оди Орфея. Людська сутність не тільки ідеалізується у циклі, автор виокремлює різні грані людського єства – світлі та темні. Мистецтво Орфея може подолати хиби та темні сторони людської природи, перемогти людську самотність і страх самотнього існування. Творчість співця допоможе зрозуміти вищий, прихований сенс людського буття: «І тільки пісня одна благословляє» [221].

На думку Райнера Марії Рільке, через мистецтво людство відшукує себе та істинний сенс існування. Д. Наливайко вважає, що мистецтво знаходить шлях до єдності зі світом, духовний зміст усіх речей [189]. Творчість Орфея у циклі змальовується як гуманістичне, таке, що надає гармонії та ладу людському існування. Образ співця уособлює культуру та мистецтво. Центральною фігурою у культурі є людина, яка одухотворює навколишній світ та надихається ним. Людина може наповнити світ світлом свого естетичного сприйняття, побачити в навколишньому вищий сенс. Образ Орфея є втіленням вічності мистецтва, думки про непідвладність творчості ні плинові часу, ні смерті. У міфі про смерть Орфея спів його поринає у світ, він поєднується з іншими втіленнями живого: людьми, рослинами, тваринами, туга за Орфеєм звучить у воді, повітрі землі. Смерть Орфея є магичною трансформацією його творчості. Пісні митця перетворюються в образи мистецтва, витвори природи й людського таланту. Мистецтво живе після смерті митця і продукт творчості, спадок співця перемагає її:

«Ти ж, о божественний, ти й до останку співаєш,
 хоч опав тебе глум знавіснілих менад.
 З-поміж руїн, як будівлю, ти спів воздвигаєш
 глушить гамори дикі чудовий твій лад.
 Ні голови, ні ліри твоєї не вразять вони.
 Скільки б гострим камінням у серце твоє не жбурляли –
 з нападом кожним лише ніжніші ставали,
 слух їм відкрило дрижання твоєї струни.
 Нарешті вони тебе вбили в помсті сліпій,
 але відлуння твоє і в левах і в скелях чути,
 птаство і крона дерев слухають відгомін твій
 О Боже загублений! - слід нескінченний в імлі,
 а що роздерла тебе ворожнеча прелюта –
 то придбали ми слуху й стали устами землі.
 (Сонет 26 (I), пер. В. Стуса)» [221].

Паралельно із мотивним комплексом міфу про Орфея в сонетному циклі розкрито тема духовності світу, яка не менше цікавила письменника. Сучасність Райнера Марія Рільке змусила його до тяжких роздумів про майбутнє людства, долю всього цивілізованого світу. Поет прагнув гармонії, але не міг не бачити, як духовне цього світу згає, а «речі» є тільки матеріальними благами та знаками існування без духовної чи моральної суті. У листі до польського перекладача «Дуїнянських елегій» В. Гулевича Райнер Марія Рільке писав: «Ще для наших дідів та бабусь був «дім», був «колодязь», знайома їм вежа, нарешті, їхнє власне убрання, їхнє пальто — все це було безмежно більшим, безмежно ріднішим; майже кожна річ правила за посудину, з котрої вони брали людське і в котру складали людське про запас. І ось з Америки вторгаються до нас порожні, байдужі речі, речі-привиди, бутафорія життя. Будинок в американському розумінні, американське яблуко, а чи тамтешня виноградна лоза не мають нічого спільного з будинком, плодом, виноградом, у які увійшли сподівання й думи

наших пращурів. Оживлені, пережиті нами речі, речі – наші співучасники, – сходять нанівець і не можуть бути чимось замінені. Ми, можливо, останні, хто ще знав такі речі. На нас лежить відповідальність не лише зберегти пам'ять про них (це було б мало й ненадійно), а й їхню людську цінність і цінність як ларів (ларів – у значенні домашніх божеств)» [220, с. 271–272].

Райнер Марія Рільке був зацікавлений та стурбований і внутрішнім емоційним та духовним станом людини, яка перестала чути розчинені в світі пісні і тяжіє до матеріальних благ та продуктів технічного прогресу: машин, техніки, шуму міста. Людина, на думку поета, перестає бути собою, губить своє справжнє втілення. Райнер Марія Рільке в листі до В. Гулевича виражає свою думку про смерть: «Смерть — це інший, невидимий і не освітлений нами бік життя: ми повинні спробувати досягти найвищої свідомості нашого буття, яка перебуває в себе вдома в обох не розмежованих між собою сферах і живиться з невичерпного джерела обох...» [220, с. 270]. У «Сонетах до Орфея» знаходимо сумні роздуми митця про атмосферу XX століття:

«Боже, новий це час?

Гамір, дрижання –

чуєш? Вони для нас –

як віщування.

(Боже, йде час новий?

Гамір, дрижання,

двигіт, грім горовий –

як віщування).

Цей знавіснілий плин

все поглинає,

кожна бо із машин

слави бажає.

Бачиш – навалюно

мчить той двигун повсякчас,

геть він спотворив нас,

силу людську пожер,
 ось і жене тепер
 й служить безжально.

(Сонет 18 (I), пер. В. Стуса)» [221].

Стрімкий технічний прогрес, возвеличення машин, гамір двигунів, що замінив спів та музику – усе це Райнер Марія Рільке вважає трагедією, бачить у цьому невідвороність деструкції. Шум машин та галас міста є передвісниками загибелі, самогубства цивілізації. На думку поета, будь яка цивілізація набуває сенсу за умови високої духовної наповненості, розвитку культури, відчуття прекрасного. Цивілізований світ має слугувати внутрішній еволюції людини, а не її деградації. Поет наголошує на протистоянні нового часу та вічного, безсмертного; галасу та шуму машин – спів Орфея, силі двигуна – сили людини.

Райнер Марія Рільке протестує проти підкорення людини новій ері технічного прориву та мертвої, бездушної машини. Після спостережень за життям покоління своїх сучасників, автор з тривогою говорить про необхідність повернення забутого сенсу та духовного навантаження «речей» та про повернення особистості людини до першосуті. Особистість має бути гуманною, унікальною, не шаблонною, а індивідуально неповторною. На думку письменника, пісня Орфея, втілення торчості та мистецтва має надихнути людство обрати правильний шлях, будувати цивілізацію не для деструкції, а для служіння гуманістичним ідеалам. На думку Д. Наливайка, [189], філософія С. К'єркегора мала значний вплив на творчість Райнера Марії Рільке. Філософське вчення приваблювало письменника визнанням цінності суб'єктивного, особистісного начала в людині, загостреного відчуття власної індивідуальності. На думку С. К'єркегора, головною місією та ціллю людини є побудова та створення особистості, пошуки «екзистенційної істини». Цей пошу робить людину самою собою, повноцінною, довершеною особистістю.

У «Сонетах до Орфея» також простежуємо бажання письменника повернути людині її духовний світ, царину «внутрішніх речей». Автор намагається спонукати людство до розуміння цінності особистісного життя, взаємодії внутрішнього і зовнішнього життя людини. Саме ця взаємодія і є справжньою. Однак, якщо у С. К'єркегора людина пізнає істину тільки лиш у апелюванні до глибин власного «Я», то Райнер Марія Рільке трактує самопізнання невід'ємною частиною дослідження світу і возз'єднання з ним. Відчуття повної гармонії, на думку поета, є неповним тільки у внутрішньому світі. Гармонійне існування може вважатись повноцінним тільки за умови, коли людина є невіддільною від Всесвіту частиною усього матеріального та духовного. Ідеалом цієї класичної гармонії є образ Орфея, що відчуває спорідненість із кожною живою істотою та природою: людьми, тваринами, рослинами, ріками, повітрям, землею.

Міфічний образ Орфея в сонетному циклі Райнера Марії Рільке «Сонети до Орфея» набуває нового авторського прочитання. Поет зображує Орфея у новому, іншому контексті. Це вже не античний вимір, а сучасність, контекст духовної та культурної тенденцій ХХ століття, те, що викликало в поета занепокоєння. На думку автора, Орфей, як втілення мистецтва, спороможний повернути цьому світові гуманістичні стремління та погляди. Навіть загибель Орфея не здатна знищити магічний вплив творчості співця. Спів Орфея – незгасне світло сонця, яке дарує життя, безкінечно линучи в просторі й часі.

Орфей – герой трагедії Жана Кокто «Орфей» (1928) [127]. Письменник використовує античний матеріал у пошуках вічного й сучасного філософського сенсу. Саме тому він не застосовує стилізацію й описує сюжет, що занурює читача до сучасної Франції. Жан Кокто мало змінює міф про «поета-чарівника», який спускається до царства мертвих, аби повернути до життя дружину Еврідіку, та гине. Для Кокто це міф не про вічне кохання, а про «розірваного поета».

Драматург протиставляє світ поетичної свідомості (Орфей, Еврідіка) світу ненависті, ворожнечі та байдужості (вакханки, поліція), що знищує творця і його мистецтво. Крім того до античного сюжету французький драматург вводить біблійні мотиви. Жан Кокто порівнює персонажа своєї драми Ертебіза з янголом із біблійної оповіді. Християнські мотиви виражені не тільки в образах головних дійових осіб, але й у проблематиці п'єси.

На межі 1940–1941 років в окупованій фашистським рухом Франції з'являється п'єса Жана Ануй «Еврідіка». Чергова робота відомого французького драматурга має мотиви, що зв'язують цю п'єсу з його ранніми творами. Наприклад, дійсність, у якій знаходяться герої, представлена як світ, що потонув у вульгарності та бруді буржуазності. Переносячи події з античної епохи в сучасну, автор дегероїзує своїх персонажів, робить Орфея не великим музикантом, а бідним скрипалем, який грає за гроші в різних закладах, а німфу Еврідіку – актрисою мандрівного театру. Французький драматург показує зародження чистого і зворушливого кохання, якому не судилося знайти своє щастя в цьому світі. Почуття подане як сила, здатна змінити людину [13].

Жан Ануй тяжіє до використання традиційних сюжетів із міфології або історії. Міф для драматурга є універсальною ситуацією, класичним сюжетом, тлом для випробування ідей на міцність. Жан Ануй надає старій формі міфу нового звучання та змісту. Він об'єднує історичні епохи, його герої знають фінал трагедії, вони є сучасними [211].

В «Еврідіці» [14] трагедія виникає із зіткнення високого кохання і фарсу життя. О. Помазан зазначає, що розлучені та знищені прекрасні герої не випадково мають античні імена, вульгарно-гротескові персонажі, які символізують «правду життя», не мають власних імен, отож при всій їх характерності вони не мають обличчя, є лише тлом для юних героїв. Герої ж протиставляють їм своє чисте і тому таке беззахисне почуття. Ці твори автор об'єднав у збірку «Чорні п'єси» (1942 р.) [211].

Англійська письменниця Айріс Мердок звертається до міфу у своєму романі «Море, море» [167]. Для авторки це можливість з'єднати минуле та теперішнє, міфологізувати реальність. Міф у романі є таємним, завуальованим елементом розповіді. Декодування міфологічного задуму роману дає змогу ширше трактувати поведінку героїв та акцентує на вагомості подій. Основною сюжетною лінією роману є історія головного героя та його коханої, в основу якої закладено міф про Орфея та Еврідіку.

Тема Орфея знаходить своє відображення у творчості Ірини Бем, поетеси, яка емігрувала в 1919 році. Більшу частину життя вона прожила в Чехословаччині, де в 1943 році недрукарським способом вийшла єдина її поетична збірка «Орфей» [23].

У творі «Погляд Орфея» (1944) французький письменник Моріс Бланшо описує помилку Орфея, його погляд на Еврідіку. Еврідіка виступає безплотною тінню, натхненням, ідеєю Орфея. Його мандрівка описана як алегорична подорож митця в процесі творення [32].

Архетипний образ Орфея – це уособлення творця, самотника, містичної творчої особистості. Орфей є не тільки закоханим, але й самотнім, відчуженим. Спотворений та зламаний Орфей, геніальний творець, закодований в образі Жана-Батіста Генуя у творі Патріка Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці» [106]. Чарівна сила Жана-Батіста не знаходить свого призначення, її носій деформований під тиском обставин, його особистість не є емпатично розвиненою. Розуміння та сприйняття соціуму головним героєм уходить у дисонанс із його природою та стає неможливим.

Трагедія Жана-Батіста полягає в його кволій нездатності донести свій талант до людей. Подібно до Прометея він має іскру і подібно до Орфея тримає магічну ліру в руках, але не може і не знає, як віддати продукт свого таланту людям. Показово, що Гренуй не має запаху, але є генієм у парфумерній справі. Як дзеркало, він здатен відтворити емоцію, настрій, характер, але не відчуває і не здатен це пережити. У такому мистецтві Орфей, як втілення творчості та прекрасного й оживлення предмету через гармонію,

знаходиться в тіні інших архетипів або деміфізується. У знаменитому бестселері Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці» [106], як зазначає Н. Колошук, «у фінальній, пародійній щодо міфу про Орфея, канібалістичній сцені генія-парфумера розривають на шматки й пожирають ті, кого він привів у стан любовного шалу-екстазу своїм неперевершеним ароматом, виготовленим із тіл юних красунь, яких перед тим холоднокрівно вбивав заради суто мистецької мети – оволодіння аурую всевладної Краси» [129, с. 68].

Також Орфей є героєм роману Гюнтера Грасса «Бляшаний барабан» (1959) [83]. Оскар Мацерат-Орфей народився в бідній, далекій області німецької провінції. Життя Оскара припало на роки Веймарської республіки, потім влади нацистів і війни, яка закінчилася поразкою. Доля головного героя складається з випадкових зв'язків, пиятики, розбоїв та дебошів. Протестуючи, Оскар вирішує перестати дорослішати та рости. Маленький герой інсценує падіння та отримує травму, що впливає на його подальшу долю: він залишається карликом упродовж усього життя, ця вада заважає йому користуватися життєвими благами та прихильністю жіночої статі. Оскар-Орфей наділений незвичайним даром – пронизливим голосом, що може розбивати скляні предмети. Головний герой навіть тішиться, розбиваючи на друзки вітрини, люстри, посуд. У дитинстві Оскару подарували бляшаний барабан, і виявилася ще одна дивина – на цьому барабані він вистукує історію своєї країни і свою власну. Такий Орфей є віддзеркаленням нової епохи.

Польський поет Чеслав Мілош теж звертається до міфу про Орфея та його коханої Еврідіки й інтерпретує його у своїй поемі «Орфей та Еврідіка» [171]. Традиційні інваріантні мотиви присутні в поемі: Орфей – поет, творча особистість, музика; Орфей та його кохана Еврідіка, Орфей та його мандрівка до підземного царства мертвих. Поема була написана у 2002 році, після смерті дружини поета. Давній міф та трагічна подія допомогли поету описати власні переживання та горе втрати.

Образ Орфея Іван Франко використовує і у власній поетичній творчості. Збірка «Зів'яле листя» змальовує закоханого співця:

Душа безсмертна! Жить віковічно їй!
 Жорстока думка, дика фантазія,
 Лойоли гідна і Торквемади!
 Серце холоне і тьмиться розум.

Носити вічно в серці лице твоє,
 І знать, що з другим зв'язана вічно ти,
 І бачить з ним тебе й томиться —
 Ох, навіть рай мені пеклом стане! [249, с. 171]

Образ Орфея як загубленого співця та нещасного закоханого простежується в цій поезії. «Душа безсмертна! Жить віковічно їй!»: поезія з третього жмутку описує почуття сильної людини, приреченої на самотність. Згадка про рай та пекло нагадує читачу про подорож до античного пекла й нещасливий фінал міфу про Орфея та Еврідіку. Міф про закоханих також легко прочитується в поезії з другого жмутку «Зів'ялого листя» під назвою «Що щастя? Се ж ілюзія...»:

«Я хтів зловить тебе, ось-ось,
 Та враз опали крила:
 З тобою жить не довелось,
 Без тебе жить несила.

З тобою жить — важка лежить
 Завада поміж нами;
 Без тебе жить — весь вік тужить
 І днями, і ночами.
 Нехай ти тінь, що гине десь,
 Мана, луда — одначе
 Чому ж без тебе серце рвесь,

Душа болить і плаче?» [249, с. 150].

Нерозривними в цьому творі Івана Франка є образи Орфея та Еврідіки. Тінь останньої ніби тільки-но вислизнула з обіймів Орфея, і читач чує монолог співця, який прощається зі своєю коханою. Образ Орфея у творах Івана Франка не має відтінку національного та революційного героїзму, а стає ліричнішим, романтичнішим. Біль та скорботу за втраченою другою половиною Іван Франко описує в кожній поезії по-різному, але історія Орфея та Еврідіки, вічний сюжет трагічного кохання розкриває поезія «Що щастя? Се ж ілюзія...» [249, с. 150–151].

Проблема митця і його місця в суспільстві загострюється в період нового Відродження, у літературі 1920-х років, особливо у творчості «неокласиків», які часто звертаються до образів античної міфології, зокрема до образу Орфея. Як слушно зазначає Г. Церна [264, с. 2], однією з характерних особливостей української літератури 1920-х рр. є частотність звернення письменників до «вічних» образів. «Це був свого роду сплеск, що виніс із надр минувшини на поверхню сучасності персонажів Біблії, героїв античних міфів, історичних осіб, героїв літературних творів попередніх історичних епох, які знову оживали перед читачами» [264, с. 2].

Мистецька інтерпретація архетипу, породженого орфеїчним міфом, сприяє виявленню особливостей національної культури, спільноти в період модернізації. Із цього виходить у своїй есеїстичній книзі про Леся Українку О. Забужко [101]. Адже Леся Українка неодноразово втілювала комплекс значень, пов'язаних із архетипом Орфея, у своїх творах.

«Лісова пісня» Лесі Українки – багатогранний твір. Л. Скупейко в дослідженні «Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки» (Київ, 2006) [229] указує, що персонажі цього твору є носієм «своєї драми», яка є неповторною для кожної постаті, але й об'єднує водночас спільними умовами життя. В. Петров пише про схожість Лукаша і Мавки та Орфея й Еврідіки [113, с. 152–153].

Лукаш був здатний зачаровувати природу й дикий ліс за допомогою гри на сопілці, так само, як і Орфей за допомогою звуків арфи зрушував із місця камені й дерева і примушував тварин коритись йому. Ім'я Орфей перекладається як той, що лікує світлом. Ім'я Лукаш з латинської найправдоподібніше означає «мешканець Луканії», але співзвучне також з латинським словом *lux* – світло. Про це пише у своїй статті ««Лісова пісня» про Орфея та Еврідіку(метаморфози античного міфу у творчості Лесі Українки)» Я. Конєва [131]. Прикметно, що рисами рятівника з класичного міфу про Орфея, який спускається до підземного царства за коханою, наділено Мавку. О. Забужко [101, с. 254] вважає, що лицарем та рятівником (Орфеєм, Фаустом) в українській культурі виступає жінка, у цьому творі Мавка, а ще ширше – сама Леся Українка. Не погоджувалася з цією думкою та критикувала дослідницю Н. Зборовська [103].

В. Агєєва зазначає: «У Лесі Українки не раз акцентується цей конфлікт людини і поета: мистецька творчість живиться найінтимнішими почуваннями, найдорожчі, найзадушевніші переживання й мрії, навіть підсвідомі, ледь сугестовані, ніколи неосмислені порухи стають лише матеріалом для вірша. Засади естетизму, модерністська суб'єктивістська поезія сповідували підпорядкування етичного – естетичному, вимагали якнайщирішого саморозкриття. Леся Українка не раз оскаржує цю вимогу як непомірно тяжку жертву, домагається права щось залишати для себе, не виносити на велелюддя, – але в творчому процесі ці наміри завжди залишаються нездійсненими» [6, с 6].

Для української літератури періоду модерну і далі твір Лесі Українки «Орфееве чудо» є одним із показових прикладів інтерпретації міфологеми Орфея. Однак детальних розвідок стосовно цієї проблеми майже не маємо. Н. Колошук говорить, що зокрема в лесезнавстві, українські дослідники традиційно розглядають міфологему Прометея [129, с. 66]. Сучасні літературознавці звертаються до образів Орфея й Нарциса, досліджуючи романи Юрія Андруховича [78; 205] та інших письменників.

Використання та обробка традиційних сюжетів є характерною ознакою творчості Лесі Українки, і її свідомим сміливим творчим вибором (як зазначала письменниця: «я mit Todesverachtung кидалася в дебрі всесвітніх тем (як, наприклад, з Кассандрою своєю), куди земляки мої, за виїмком двох-трьох одважних, воліють не вступати...») [242,с. 400]).

Із-поміж творів Лесі Українки про сутність мистецтва та особистості митця драматична поема «Орфееве чудо» посідає особливе місце. В основу її лягли як реальні факти й особи, так і міфологічний сюжет та образ, творчо переосмислений письменницею відповідно до власних поглядів. У центрі твору стоїть митець із промовистим ім'ям Орфей.

Показово, що Леся Українка саме в зрілому віці звертається до образу Орфея. Її легенда «Орфееве чудо» стала складником триптиху, присвяченого 40-річчю письменницької діяльності Івана Франка.

Твір Лесі Українки – етюд мистецького дива, водночас його можна осмислити як закодовану недосяжну мрію, роздуми поетеси про читача, якого так не вистачало їй у житті, – реципієнта, здатного відчувати всю естетичну глибину і спонукальний потенціал її творчості. «Орфееве чудо» Лесі Українки не користувалось особливою увагою дослідників, позаяк вони здебільшого його сприймали як народницький твір, просякнутий певністю в непереможність творчих сил народу.

Однак Ліна Костенко визначає «Орфееве чудо» Лесі Українки «маленьким шедевром», найсумнішою з відомих легенд. Головну думку твору дослідниця вбачає в репліці: «Такий митець – і був у нас як раб». Мотивно-образний комплекс твору Лесі Українки є цікавим для детального подальшого вивчення та аналізу, а саме у руслі аполонівсько-діонісійської проблематики. Ліна Костенко підкреслює, що в «Орфеевому чуді», як і в низці інших творів, поетеса виразно постає «великим Будівничим нашого національного духу» [133,с. 54].

Митець у творі «Орфееве чудо» є головною дійовою особою. Фокус на головному герої, як творчій особистості, створює для письменниці спектр

образів, ситуативних моделей, різноплановість розкриття Через життєві ситуації Лесі Українці вдається донести до читача зовнішні та і внутрішні конфлікти героїв, звернути увагу на роль творчості у житті. Розглядаючи низку творів авторки, звертаємо увагу на тяжіння письменниці до інтеграції античних образів до тексту, авторської інтерпретації. Драматургія Лесі Українки наповнена варіативними сюжетами та різноманітністю образів, часто митців, серед яких вимальовується певна єдина модель творчої особистості. В. Агеєва слушно зауважує, що таке злиття – натхнення, чарівне: твір не дарма має в назві «чудо». Для подібного союзу і уможливлення такого явища, необхідний контакт митця та його слухачів. Тобто, важливою рисою Орфея Лесі Українки можна означити не тільки його боротьбу, але й єдність із народом, скорочення, жага подолати розрив між каноном і реальним світом [6].

Як зазначив М. Жарких, «Орфееве чудо» містить у собі подвійне прочитання – подвійне дно. Мотиви таланту, боротьби та митця можуть прочитуватися як абстрактно, так і більш конкретизовано. Сюжет твору можна поєднати з тогочасними подіями та конкретними людьми, з якими на той час спілкувалась письменниця [99].

Н. Колошук вказує, що О. Забужко описала асоціації сюжетів, образів, мотивів із Орфеєм, так званий «орфічний слід», у своїй праці: «Психея-Орфей»: в «Одержимій» [101, с. 88 – 89]; Лукашева сопілка – чарівна Орфеева флейта – в «Лісовій пісні» [101, с. 254 – 256]; загибель Антея під час вакхічної оргії – аналогія із загибеллю Орфея – в «Оргії» [101, с. 205]; пряме звернення до орфеїчного міфу – втілення «жінки-Орфея» в «Орфеевому чуді» [101, с. 565 – 566].

Леся Українка вважала, що головна праця митця – творчість, у якій його не можуть замінити інші герої. Саме ця думка стала головною в поемі. Зображений у поемі митець здатний тільки на мистецтво, а не на фізичну працю, яка розбиває на друзки його унікальний талант. Війна та негаразди породжують не тільки злодіїв, але й героїв різного ґатунку. Фізично сильні,

здатні на подвиги та безстрашні вчинки герої протиставлені героям творчим, які талантом надихають людей до дії. Орфей, зображений Лесею Українкою, постає не сильним та радісним співцем, а втомленим та знесиленим фізично й духовно. Письменниця не вдається до ідеалізації та поетизації митця. Орфей на початку твору, – це забутий та покинутий на обороні з каменю герой, якого забув його народ, зневірився в його силі та вже давно забув його талант. Саме останні зводять мури в легенді «Орфееве чудо». У творі Лесі Українки «Орфееве чудо» образ Орфея зазнає трансформації та художнього переосмислення. Мотив міфу про співця та філософія орфіків знаходять відображення у низці творів письменниці: «Лісовій пісні», «Місячній легенді», «Сафо», у поезіях із циклів «Ритми», «Сім струн» та інших. У кожному своєму творінні поетеса звертається до різних граней, відтінків і прочитань відомого давньогрецького міфу та трансформує його відповідно до свого бачення в поєднанні з міфологічними рисами героя.

Легенда «Орфееве чудо» стала складовою частиною триптиху, присвяченого 40-річчю письменницької діяльності Івана Франка. У листі до сестри Ольги Леся Українка ділиться, як саме був створений триптих: «Підгоївшись і воспрянувши духом, я зробила маленьку роботку: написала і послала до збірника на честь Франка дві невеличкі речі, що вкупі з третьою, написаною дуже давно, становлять наче якусь цілість. Я не можу докоряти собі за таке 'нарушення режиму', бо не прийняти участі у цьому збірнику здавалось мені морально неможливим, а якби я тепер нічого не написала, то не мала б нічого відповідного, щоб туди послати, а воно вже час» [242, с. 435]. За десять років до написання твору, у листі до Івана Франка 1903 року, надісланому з Сан Ремо, Леся Українка переповідає сюжети майбутнього триптиха, присвяченого письменнику: легенду про в'язня, про тавматургів і про розтрату та марнування таланту, про українських поетів, які «скручують голови» своїм творчим задумам на користь громадської рутини: «Ви сказали, що дійсно мусили «скрутити голову» планові через незалежні від Вас причини: «умови моєї роботи... умови мого життя... умови нашої

сцени...» Що я могла на те сказати? Але мені було жаль того плану із скрученою головою, як чогось рідного» [242, с. 13].

Подібно до поета, що боровся з рутиною та вимогами суспільства, Орфей у творі Лесі Українки був змушений будувати мури кам'яні, а не творчі. Часто Орфея дослідники ставлять у порівняння з Прометеем (як і самого Івана Франка), але сила Прометея радше у хитрощах, волі, вчинку героїчному, теж народженому любов'ю. Орфеевий подвиг відчайдушно пронизливий, створений останнім променем творчості, а не полум'ям. Сила, здатна вести за собою людей, звірів та каміння, легко згасла, зіткнувшись із монотонною й важкою фізичною працею, спіткнувшись об камінний мур. Показово, що праця ця вимушена, а не добровільна. Давньогрецькі митці Амфійон і Орфей, чия сила полягає в таланті, разом із воїном Зетом будують міський мур, що захистить наляканий люд від нападу ворога. За переказами та міфами, під час будівництва стіни навколо Фів Амфійон, на відміну від Зета, рухав глиби не фізично, а музикою: «покірні звуку його золотострунної кіфари, самі рухались камені і складалися у високий незламний мур» [140, с. 197].

У легенді «Орфееве чудо» здатність рухати камінні брили приписують Орфею, тим самим об'єднуючи можливості двох персонажів та сюжет двох міфів. Г. Левченко зазначає, що Леся Українка «іронічно моделює ситуацію, коли архетипні давньогрецькі герої-співці Амфійон і Орфей, наче забувши своє співацьке призначення, разом із героєм-воїном будують міський мур і лише випадково в розмові згадують, що музична гра Орфея здатна зрушити з місця каміння» [144, с. 303]. Іронія та трагедія полягають у знеціненні творчого начала перед обличчям небезпеки, творець більше не творить і не спонукає людей до дії, відваги, праці спільної та для спільного, а сам стає до праці заради людей. Тобто сама місія творчості нівелюється, акцент зміщується на роботу, каменярство. Недарма Леся Українка писала легенду, присвятивши її Іванові Франку. У післямові до

«Орфеевого чуда» І. Старовойт згадує про тривоги Івана Франка, схожі на Орфееві, що розривався між каменярем та ліриком [233].

Орфей відрізняється від Амфіона розгубленістю та виснаженням. Амфійон – утілення розважливості, спокою, упевненої рутинної, важкої, але спланованої праці. На думку Н. Колошук, Амфійон у легенді «Орфееве чудо» не лише розважливий та приземлений:

«...я не Зет, щоб вірити в казки,
а все-таки дає розвагу пісня,
скоріше час минає» [243, с. 113],

а також і «політизований»: у його думки та уста вкладені прагматичні тези захисників моралізаторсько-дидактичного мистецтва, просвітницької праці, важливі для України впродовж десятиліть формування сучасної нації, у неминучих відступах і поразках. Його словами міг би говорити поміркований прихильник «поступовства», «малих діл» [130]. Орфея цей процес потроху вбиває, і сам герой розуміє це:

«Я збувся себе самого» [243, с. 110].

Дезорієнтація, апатія головного героя легенди демонструє не тільки виснаження Орфея від монотонної праці, а й минулі події його життя: утрату коханої, подорож до Аїда, неминучу смерть, яку він побачив та прийняв.

Невідворотність смерті, можливо, сприйняття її як наступного етапу після життя, можливість єднання з Еврідікою не лякають Орфея, а лише показують йому два паралельних шляхи – життя та смерть, світ живих та світ мертвих. Як вуаль тексту, видніється у діях та словах співця *Todesverachtung* (погорда смерті), яку Леся Українка намалювала словом побіжно, тонким візерунком доповнивши основний сюжет [242, с. 400]. Інструментом таланту Орфея, його творчою зброєю є цівниця, «що інакше зветься свиріль або флейта Пана» [243, с. 116]. Магічні якості цівниці, описані в легенді Лесі Українки, схожі на міфічний опис таланту Орфея. Звісно, каміння не рухається від співу флейти, але інша цінність цієї гри – спонукати людей до дій, пробуджувати жагу до життя, совість та гідність:

«Перший

Хто ж нам буде мурувати,
коли герой узявся до свирілі?

Другий

Спитав би краще, хто нам буде грати,
як він замовкне» [243, с. 118].

«Неокласики», які дотримувалися поглядів довершеного, досконалого мистецтва, класичної творчості, не оминули увагою у своїй поезії ті трагічні часи, період жорстокого самовиживання митців. Цю тенденцію спостерігаємо у поезії Миколи Зерова: «Świątokradstwo» (1920), де Ерот, Псіхе і Рама – утілення любові, духовності і мудрості – одягнуті «во вретисще лихе»; «Арістарх» (1923), де в образі мудрого Арістарха поет описав своїх побратимів-поетів, своїх однодумців. Протестом проти насильного примітивізму мистецтва та позбавлення творчої незалежності митця звучать поезії «неокласиків», у яких міфологічні образи Орфея, Хірона є втіленням ідей письменництва ХХ століття (Павло Филипович «Не злато, ливан і смирну...» (1922), Микола Зеров «Хірон» (1922), Максим Рильський «В освяченім гаю...» (1922)). Микола Зеров у поезії «Хірон» влучно переплітає образи одразу двох героїв античної міфології – Орфея і Ліна, які пов'язані між собою любов'ю до мистецтва. У цьому творі автор використовує традиційні образи як своєрідне підвищення, урочистість, а не тільки як данину античності. Орфей та Лін, як хтось незвичайний у «Хіроні», підпорядковуються законам підземного світу та прирівнюються до інших смертних, хоч і залишаються великими митцями:

«І спів його, мов тиховода Лета...

Його побожно п'ють Орфей і Лін,

І горя людського гіркий полин

Вмить перетворений на мед Гімета» [105, с. 57].

У творі «Четверта еклога» Миколи Зерова поміж інших античних персонажів постає образ «Орфея-ісмарійця» як славетного співця та поета:

«Ні, проти мене не встояв тоді б ні Орфей-ісмарієць,
 Ані досвідчений Лін, хоч обом їм боги помагали –
 Калліопея Орфею, а Лінові – Феб гарнолиций» [105,с.201].

Є й безпосереднє звернення поета до сюжету про двох закоханих у поезії «Орфей і Еврідіка» (IV, в.453–529, оповідання Протея) [105, с. 205-207], що є переспівом з Вергілія та в інших творах. Як і Микола Зеров, Максим Рильський часто полемізував з образом поета орфеїстичного типу, який оспівує «квітки і соловейка». У післяреволюційні часи, зазначає О. Вишневська [47], у віршах таких поетів образи квіток і соловейків перетворились на «крицю і бетон», але суть і якість віршів від цього не змінилась: це суцільні декларації, повтори, клішовані засоби. Максим Рильський створює образ альтернативний – поетів, «в панцирі закутих», які «з фотель негідних мрійників зіпхнуть».

Психологічний конфлікт, проблема творчості спровоковані соціальними зрушеннями. У поезії Михайла Драй-Хмари «По клітці кованій...» (1929) поет алегорично показує психологічний стан митця в тоталітарній, диктаторській системі та привертає увагу співвітчизників до проблеми «митець і влада»:

«Поете, це – твоя така химерна доля:
 пручатись, борсатись у путах суєти
 і марити про рай, як Піко Мірандоля» [90, с. 113].

Розглянувши творчість Михайла Ореста, слід виокремити образ Орфея, який автор запозичує з античності. «Отець вельможних поетів», образ Гесперид та образ «руна золотого» також побутують у доробку поета. Звернення до античного мистецтва зумовлене кредом неокласиків – орієнтація на античність як утілення недосяжної гармонії пропорцій. Найбільшим послідовником цієї тенденції був Микола Зеров, активно використовував античні образи й мотиви.

У Михайла Ореста переважають античні образи міфологічного походження. У міфах Орфей славився як «співець і музикант, наділений

магічною силою мистецтва, якій скорялися не тільки люди, але і боги, навіть природа» [168, с. 411]. Цикл «Ars poetica» закінчується поезією «До Орфея», у якій герой звертається з благанням до «отця вельможних поетів» узяти на себе місію посередника між поетами і божественним началом всесвіту та допомогти митцям оволодіти священною магією слів:

«З самоті темної визволь, з неласки відрубності вирви

Душі співців, покажи путь неподільності їм;

Дай їм потуги своєї і з серцем великого світу

Легідно їх пов'яжи вищого спрагли серця!

Вождю і друже божественний!

Словом навчи їх магічним

На отяжیلій землі світлі творити дива» [199, с. 141].

Г. Церна слушно зауважує, що творчість неокласиків є способом художнього переосмислення дійсності, як естетичного орієнтиру, на який має рівнятися кожен обдарований творець. Неокласики власним прикладом демонстрували сучасникам цю думку та ставали на захист прав вільної й досконалої творчості [264, с. 15–16]. Художник має насамперед правдиво змальовувати рефлексію світу, прагненні довершеності в житті й мистецтві.

Міф про Орфея набуває нової інтерпретації у творчості німецького письменника Ганса Еріха Носсака. Історія Орфея та Еврідіки художньо переосмислена в новелі-притчі «Орфей і ...» (1946) [314]. Письменник втілює в невеличкій новелі несподівано велике коло питань, тем і можливостей для розгалуження та альтернативного розгортання міфологічного сюжету, руйнує стереотипи. Автор грається зі своїм героєм і з читачем, ставить героя в становище множинного вибору, не тільки в сенсі того, чи піддатися спокусі хвилиної слабкості, озирнутися назад, але й самого кохання. Згідно з античним міфом, дружина Орфея Еврідіка раптово померла від укусу змії. Туга за коханою привела співця до царства мертвих. Він хотів за будь-яку ціну знову поєднатися з Еврідікою чи попросити, умовити богів, щоб вони відпустили її на землю. Звернувся герой до володарів підземного світу,

співаючи пісню. Його спів, наповнений розпачем, скорботою та любов'ю, зворушила богів. Вони погодилися відпустити жінку, але за однієї умови: Орфей не повинен бачити дружину, доки не повернеться додому.

Сучасні письменники, такі як Юрій Андрухович, Галина Пагутяк, теж звернули увагу на міф про Орфея. Риси поета та митця можна виокремити в образах Богдана-Ігоря Антонича, Грицька Штундери, Самійла Немирича, Ореста Хомського, Ростислава Мартофляка, Отто фон Ф., Стаха Перфецького, Карла-Йозефа Цумбруннена. У творах Юрія Андруховича Орфей не втіленням лише співця та вправного музиканта. Письменник акцентує на пограничному стані персонажа. Ефект помежів'я досягається завдяки прийому перевдягання, зміни масок, гри та кризових ситуацій до яких потрапляють герої. Версія Юрія Андруховича українського апокаліпсису відтворює віртуальну смерть постмодерного суб'єкта, який блукає у світі знецінених вартостей.

Як зазначає Р. Семків [228, с. 78], наскрізним у творчості Юрія Андруховича є орфеїчний міф. Головні персонажі усіх романів письменника постають творчими особистостями: Хомський, Мартофляк, Немирич, Отто фон Ф., Перфецький, Артур Пепа, фотограф Карл- Йозеф Цумбруннен, Богдан-Ігор Антонич. У фокусі будь-якої оповіді в романах та поезії Юрія Андруховича є геніальний митець. Головний герой твору спостерігає та аналізує дійсність навколо себе. Подібно Орфею мандрує до метафоричних вимірів потойбіч, знаходиться в постійному творчому процесі і у роздумах про цей процес. Р. Семків зауважує, що відповідно до традиції орфеїчного міфу головні герої творів Юрія Андруховича обов'язково мандрують в той потойбічний світ – Чортопіль, підземелля московського метро, містичні особняки Венеції і тому подібне [228, с. 79].

На думку більшості дослідників творчості Галини Пагутяк, у новелах і оповіданнях письменниці риси неоміфологізму виявляються в реактуалізації і ресемантизації архаїчних понять міфологічних сюжетів, мотивів та образів, що спрямовані на переосмислення важливих для письменниці феноменів

сучасності в контексті вічності. Галина Пагутяк вимальовує фантастичний образ митця в «Видіннях Орфея», майстерно вплітаючи його в канву шалено-хімерної образної системи твору. Образ Орфея тут має також філософське, дуже містке значення.

Античний образ Орфея як творчої особистості та співця є одним із прихованих символів у творі болгарського письменника Івана Давидкова «Човен Харона» [84]. Сучасного Орфея письменник протиставляє суспільству, наголошує на конфлікті творчої особистості з існуванням у соціумі. Есеїст, Перекладач, Фокусник – усі вони Орфеї, загубу вплітає внутрішнє, творче «Я» у двоплановість твору. Звичне життя, плин часу та повсякденних справ переплітаються з внутрішнім конфліктом героїв.

Співець Івана Давидкова незвичайний, нетиповий, нестереотипний. Крім проблеми творчості автор додає тягар плинності часу як проблему для існування нетипової особистості. Для героїв твору цей конфлікт постає по-різному: для Перекладача це хвороба, для Есеїста – старість. Побутові, типові поняття незрозумілі співцям, важкі для сприйняття.

У творі Томаса Манна «Смерть у Венеції» [161] головний герой твору Густав Ашенбах – письменник, чоловік середнього віку. В Ашенбахові втілюється образ співця Орфея. Коли дружина героя (Еврідіка) пішла з життя, він заповнив цю пустоту роботою та вихованням дочки [161]. Відбиток мистецтва і творчості якнайкраще відтіняє Маннівського Орфея від інших персонажів твору. У пошуках натхнення Густав Ашенбах вирушає у подорож до Венеції, ніби Орфей-аргонавт за золотим руном чи Одисей у пошуку творчого притулку.

Роман «Маг» Джона Фаулза складається з трьох частин. Події двох розділів, які відбуваються у Лондоні – події реального світу для головного героя Ніколаса, частина ж присвячена Греції, а саме острову Фраксосу, де головний герой твору втікає від рутинного життя та обирає нову для себе маску та роль вчителя, – це підземний, ірреальний світ, царство Аїда.

Шлях Орфея (Ніколаса Ерфе) до потойбічного світу починається з відчаю, втрати та жаги нового. Вілла Бурані, як і Тартар, приховує безліч пасток та випробувань. Подібно до античних героїв, Ніколас зіштовхується з низкою перепон, так само як і міфічний співець на шляху до Еврідіки [299].

Отже, у доробку європейських письменників образ творчої особистості, співця часто є алюзією чи ремінісценцією на орфеїчний міф, рідше письменники покликаються на давньогрецький міф прямо. У ХХ столітті інтерес до міфологічних сюжетів спалахнув із новою силою в європейській літературній традиції. У нашому подальшому дослідженні фокусуємося на прозових творах української, болгарської, англійської та німецької літератури, де автори звернулися до образу міфічного співця в його різних інтерпретаціях.

Детальніше звернемо увагу на рецепцію образу Орфея у творах Івана Давидкова «Човен Харона», Томаса Манна «Смерть у Венеції», Ганса Ерїха Носсака «Орфей і...», Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Джона Фаулза «Маг».

Висновки до розділу 2

Модифікація міфу про Орфея в художньому тексті бере початок ще з античності. Міф про Орфея містить такі ідеї як ідея про вірних один одному, але нещасних закоханих та нерозривний зв'язок між ними; ідея про магічну силу музики та всесильне мистецтво; ідея самовідданості; ідея невідворотності смерті, спосіб возз'єднання з коханими.

Міфологічний образ Орфея та сюжетна канва міфу розповсюдилися в мистецькому, зокрема літературному, просторі європейських країн. Інтерпретація та трактування досліджуваного образу письменниками бере початок від античності і продовжується до сьогодні.

Овідій у «Метафорфозах» переказує міф про Орфея, і саме цей твір є одним із основних, що слугували джерелом натхнення для письменників та

творців наступних поколінь та епох. Ще одним джерелом для інтерпретації образу Орфея стали «Георгіки» Вергілія, де подається легенда про історію Орфея та Еврідіки з вуст Протея.

У Середньовіччі образний та мотивний комплекс міфу Орфея частіше були інтерпретовані як історія про співця, наділеного унікальним музичним даром, чи історія про нещасних розлучених закоханих.

Письменники епохи Відродження тяжіють до філософії орфізму завдяки потігу до прекрасного, оспівування творчості й культу краси.

У літературі гуманізму Орфей є втіленням оратора з неосяжним бажанням та даром єднати та змінювати світ на краще за допомогою сили творчості, слова та музики. У період бароко в міфі про Орфея виокремлюється мотив горя та смерті, який гіперболізується в сентименталізмі, поєднавшись іще загостреною чуттєвістю та прагнення катарсису через співпереживання чужого горя, смерті закоханих.

Орфея можна вважати одним із символів романтизму. Возвеличення таланту, подорож до захованих пластів людської душі – це роль образу Орфея в інтерпретації романтиків, особливо німецького романтизму. Орфей модернізму є втіленням краси та одуховорення, але він зазнає спрощення. Пізніше образ Орфея інтерпретували більш вільно та широко, покликаючись на оригінальний сюжет та літературні набутки описаних періодів.

Особливої ваги набуває міф про Орфея в епохи модернізму та постмодернізму, а також задля унаочнення екзистенційних пошуків у письменстві XX ст.

Образ Орфея в прозових творах XX століття на прикладі текстів української, болгарської, німецької та англійської літератур детально розглянемо в третьому розділі нашого дослідження.

РОЗДІЛ 3

ОРФЕЇЧНИЙ МОТИВ У РІЗНОНАЦІОНАЛЬНИХ ЛІТЕРАТУРАХ: ТИПОЛОГІЯ І ПОЕТИКА

Культурно-мистецький простір ХХ століття сповнений протиріччя синтезу традиції та новаторства. Стрімкий розвиток міста та індустріалізація, низка революцій, глобальні соціальні потрясіння, світові війни, а також швидкий науковий прогрес мали вплив на літературу та мистецтво загалом. Конфлікт старого та нового устрою на теренах європейських країн породжує нові форми та напрями. Перехідний етап кінця ХІХ – початку ХХ століття – модернізм – уже трансформує традиційні образи та сюжети. Імпресіонізм, символізм, кубізм, футуризм відкидають стару форму і створюють нові, базуючись на класичних сюжетах, поняттях, мотивах та образах. Постмодернізм зміщує акцент із форми на зміст, місію твору.

Першочерговою місією, фокусом митця ХХ століття є вплив на читача, глядача чи слухача, сприйняття та наслідок творення мистецького матеріалу, а не сам процес чи вигляд твору. Трансформація й інтерпретація традиційних сюжетів та образів, гра з покликаннями на літературні й мистецькі здобутки минулих століть лягає в основу творів європейської літератури ХХ століття. Образ Орфея поєднує в собі творче начало, неординарність дій, новаторство та традиційність, що є рисами, притаманними літературі ХХ століття.

3.1.Орфей і Пігмаліон: митець і його доля

Міф про Пігмаліона та міф про Орфея мають багато спільних мотивів та образів, які часто використовуються в художній літературі. Мотив вічного кохання, творчої особистості, геніальності й таланту, божественного у витворах мистецтва та впливу богів на людську долю об'єднують міф про Орфея та міф про Пігмаліона.

Міф про Пігмаліона та Галатею набуває в літературі XX століття різного смислового та авторського наповнення, є традиційним сюжетом. Він трансформувався в Тобіаса Смоллетта (роман «Пригоди Перегріна Пікля» (1751)), Жан-Жака Руссо (одноактна п'єса «Пігмаліон», (1770)), Олександра Дружиніна (повісті «Полінка Сакс» (1847), «Лола Монтез» (1848); роман «Жулі» (1849); оповідання «Фрейлейн Вільгельміна» (1848), «Шарлотта Ш-ц. Істинна пригода» (1849) та ін.), Вільяма Швенка Гілберта (роман «Пігмаліон і Галатея», (1886)), Володимира Набокова (роман «Король, дама, валет», (1927–1928)), Булата Окуджави («Пісенька про московську мурашку», (1979)), Юрія Буйди (роман «Єрмо» (1996), оповідання «Скоріше хмара, ніж птах» (2000)), Ірен Роздобудько (роман-алюзія «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» (2006)) та багатьох інших творах світового письменства.

У переказах Пігмаліон був талановитим скульптором. Він сторониться від жінок, тому є думка, що зневажає їх, уникаючи шлюбу. Справжнє натхнення, пристрасть Пігмаліона – це творчість, скульптура. Як справжній художник, із слонової кістки, мертвої та безликої, він відсікає усе зайве, створюючи гармонію, досконалий витвір мистецтва. Але зневага до кохання та жіночої статті розгнівали Афродіту, і вона вирішила провчити та покарати скульптора. Пігмаліон натхненно витворює зі слонової кістки (з каменю, за іншою версією) скульптуру дивовижної краси. Талановитий митець бачить постать прекрасної, досконалої жінки і закохується в неї. Пігмаліон позбувається спокою та забуває про байдужість до жіноцтва. Він благає Афродіту допомогти йому та перетворити скульптуру на справжню людину. Давньогрецька богиня кохання та покровителька жіноцтва зжалюється над скульптором та виконує його прохання, яке було було подане у свято Афродіти. Пігмаліон отримує дівчину Галатею. Вона вже просто не статуя чи просто тілесне втілення ідеальної зовнішності, а душа, що є такою ж прекрасною. За однією версією, у подружжя народжується дві доньки –

Мефарма й Пафо. У іншому варіанті міфу, у пари народились два сини – Паф і Кінір [197].

У міфі про Пігмаліона заковані важливі ідеї, положення та естетична система, споріднена з міфами про Орфея. Звернення до божеств за допомогою поєднує Орфея та Пігмаліона. Скульптор отримує відповідь на свої молитви наповнити життям холодну статую від богині кохання Афродіти (Венери), і його доля та кохання залежать від рішення богині. Схожий сюжет бачимо під час мандрів Орфея до підземного царства мертвих і благань до Аїда та Персефони про повернення Еврідіки. Нездатність Пігмаліона полюбити звичайних жінок через нехтування та зверхність перегукується з міфом про смерть Орфея. Апатія співця та сум за Еврідікою, вірність їхньому кохання відвертає його від інших жінок.

У переказі Овідія тілесна краса дівчини приваблює Пігмаліона. Важливо, що Овідій був представником римської культури, де тілесна краса мала перевагу та найбільшу цінність [197]. У Стародавній Греції духовна й тілесна краса доповнювали одна одну, були складниками канону, ідеалу. Пігмаліона приваблює не тільки тілесна краса Галатеї, але й її духовна чистота. Суперечливий, але алегоричний момент твору – це роль Пігмаліона у творенні Галатеї. Пігмаліон є вільним художником, генієм, творцем свого щастя, але тільки Афродіта, богиня, здатна здійснити його мрії. Також варто зазначити, що міф про Пігмаліона замовчує особистість Галатеї, її характер та ставлення до Пігмаліона.

Образ Пігмаліона є інтернаціональним у культурі та літературі. Сюжет та персонаж міфу набуває нових рис характеру, він розвивається й демонструє своє існування в різних творах різних країн та епох.

Жан-Жак Руссо, французький філософ і письменник, у ліричній п'єсі в прозі «Пігмаліон» переосмислив традиційний образ. Письменник змалював творчу особистість, яка прагнула до перфекціонізму. Невичерпне бажання ідеалу, утілення його в життя робить цю п'єсу романтичною. Однак поряд з ідеєю ідеалізму п'єса «Пігмаліон» демонструє вічну проблему

протиставлення мрії та реальності. На шляху до мети людині необхідно демонструвати свою волю, характер, а проблеми та негаразди, з якими вона зіштовхується, роблять сюжет твору максимально реалістичним [317]. М. Гуцол говорить, що «міф Пігмаліона – міф у міфі, адже утверджує давньогрецький ідеал краси та гармонії, зовнішньої і внутрішньої, коли людина постає досконалою в своїй природі, фізичній довершеності, душевній чистоті й духовній високості» [82, с. 9].

У детально досліджуваних нами творах Томаса Манна, Івана Давидкова, Галини Пагутяк, Ганса Ерїха Носсака образи Орфея та Пігмаліона перегукуються й синтезують нових персонажів у текстах європейських письменників ХХ століття. Пошук натхнення, сил творити та вихід, реалізація творчого «Я» об'єднують образи Орфея й Пігмаліона у творах Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Івана Давидкова «Човен Харона», Томаса Манна «Смерть у Венеції».

Пігмаліоном є Ашенбах у творі Томаса Манна «Смерть у Венеції» [176]. Творчість та пристрасть, кохання та любов до прекрасного притаманні головному героєві твору. Пристрасть письменника показана Манном символічною та має різні обличчя: від порочності, примарності, смерті до релігійно-творчого екстазу, доступного тільки художнику.

Давні греки сприймали світ, природу, космос через естетичні категорії, сплетені та пов'язані між собою. Ці категорії є наскрізними для античної культури і надалі еволюціонували в мистецтві – краса, міра, гармонія. Краса – це усе прекрасне, згідно з ученням Арістотеля, що існує в цьому світі. В основі категорії краси закладені характеристики та онтологічні поняття: виваженість, завершеність, визначеність, обмеженість і єдність у багатогранності.

Міра є вихідним принципом буття конкретної визначеної одиниці. Міра – це константна, зрозуміла характеристика довершеності. Демокріт характеризував прекрасне як потрібну міру в усьому. Напис на фронтоні Дельфійського храму Аполлона – «Нічого занадто!» – характеризує

аполлоністичні вірування та філософію. Міра побутує у філософській, політичній, естетичній і етичній культурі Давньої Греції і є однією з основних категорій буття.

Логічним є те, що упорядкування понять та звичка систематизації, сприйняття конкретних уявлень та образів робить людину спроможною розуміти й бачити гармонію в матеріальному та духовному вимірі. Ще однією рисою основи існування для давніх греків була гармонія, тобто єдність у різноманітті, синтез явищ та понять у мірі, внутрішня природа речей. Найвищий прояв гармонія, як і міра, знаходить у творчості та мистецтві, продуктах творчості. Зразком для творів є гармонія зовнішня і внутрішня: у космосі, природі гармонія людини, соціуму.

Як митця, Ашенбаха надихає краса та довершеність навколо. Саме вирушивши за відпочинком та натхненням, головний герой твору «Смерть у Венеції» віднаходить прекрасне в буденній зустрічі з молодістю, яка поступово покинула його.

Перша зустріч із предметом його натхнення та опис зовнішності хлопця Тадзьо пронизана протиріччям монотонності відпочинку та свіжістю юного життя, утраченого головним героєм: «Його обличчя, бліде, граціозне, облямоване медового кольору волоссям, з рівною лінією носа, гарним ротом і чудесним, божисто-поважним виразом, нагадувало грецькі скульптури найкращої доби і, разом з найчистішою, довершеною формою, мало в собі стільки неповторного, своєрідного чару, що Ашенбахові навіть здалося, ніби такої щасливої досконалості він ще ніколи не зустрічав ані в природі, ані в образотворчому мистецтві» [161].

На символічність любові в новелі натякає багато прийомів та деталей: відгомони міфів про Афродіту (два, за Платоном, типи поклоніння богині, яка народилася з морської піни: «вульгарне», «людське» і «небесне»); історія кохання Ашенбаха розгортається саме на березі моря, у присутності «бога», що вийшов з вод – Тадзьо) й Орфея, міркування Сократа (вони відтворюються у свідомості Ашенбаха, ніби у зверненні особисто до нього),

ремінісценції з Гете (юнак на березі моря). Пам'ятаємо, що Пігмаліон та Орфей – це не тільки про історію закоханості, любові, але й про ідею творчості та митця. Прагнення творити для Ашенбаха є наслідком почуттів до Тадзьо та є проявом, варіантом моделі поведінки Пігмаліон – Галатея та Орфей – Еввідіка, як приклад одержимого та геніального митця, а також ідеї недосяжного, ірреального кохання.

Для Ашенбаха Тадзьо – ідеальний витвір, подібний скульптурі, бездоганний: «Який добір, яка точність думки була втілена в цьому виструнченому, по-юнацькому довершеному тілі! Але хіба сувора й чиста воля, що, творячи в темряві, дала змогу появи на світ цей божистий витвір, не була знайома, притаманна і йому, митцеві? Хіба не діяла вона і в ньому, коли він, сповнений тверезої пристрасті, вивільняв із мармурової брили мови струнку форму, яку побачив своїм духовним зором і відтворив як образ і віддзеркалення духовної людської краси?» [161].

У творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» музика Орфей живе заради творчості, та все його існування залежить від таланту: «Лайдак Орфей жив, як грав, а грав він класно» [202, с. 244]. Мистецтво для Орфея Галини Пагутяк є складним, але єдиним шляхом буття.

Процес створення музики був найприємнішим у житті Орфея – це спосіб жити та відчувати: «Він забув про власне тіло й інші тлінні тіла, котрі є притулками безсмертних душ, тимчасовими і недостойними. Під дією його музики душі вилущувались із тих притулків і, наче метелики, пурхали довкола Орфея. Він грав, не помічаючи нічого на світі, бо існувала тільки музика, непідвладна тілу й розуму. А коли доводилося відводити флейту від пересохлих вуст, Орфеевій душі було нестерпно боляче, наче вона розлучалася з ритмом навіки, падаючи в гидке провалля дисгармонії» [202, с. 249].

Магічна сила музики Орфея також алегорично змальована письменницею: своєю грою музика підкорює царя-хмародера – лева, царя звірів. Алюзія на міф та могутній талант Орфея контрастно змальовує

фантазмагоричне існування головного героя «Видіння Орфея» як творчої особистості.

Рисами Пігмаліона, тобто творця скульптора, наділена Еввідіка у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея». Пігмаліонівська личина захована від вуаллю турботи та беззастережної відданості коханої Орфея. На перший погляд, слабка та покірنا дружина головного героя твору підтримує його, не заважає творити та забезпечує тільки комфортні умови для митця. Але Еввідіка – модель сильної жінки, що притаманна українській літературі. Ніби Пігмаліон, вона створює свою ідеальну скульптуру, витвір мистецтва та об'єкт обожнювання. Саме Еввідіка формує своє та Орфееве майбутнє, не виказуючи, ховаючи свою силу та видає її за слабкість.

Пігмаліон–споглядач так і не трансформується у Пігмаліона – митця в постаті Ніколаса Ерфе у романі «Маг» Джона Фаулза. Потенційний талант митця та почуття прекрасного, тонке розуміння міри згасає під тиском характеру та самодекструкції особистості героя. На допомогу Ніколасу у його житті заявляється Алісон - Галатея, з якою він міг би розвинути свій дар та спрямувати своє внутрішнє почуття любові та краси на зовні. Але зляканий Ерфе губить Орфея-Пігмаліона та втікає від неї.

Роздуми про роль почуттів у парі з творчістю, нерозривний зв'язок пристрасті та творення описані у творі Томаса Манна «Смерть у Венеції»: «Бо знай, що ми, творці, не можемо йти шляхом краси, якщо нам не товаришить, не веде нас ним Ерот; і хай би навіть ми по-своєму були героями й добрими вояками, однаково ми схожі на жінок, бо наша відзнака – пристрасть, а нашою палкою метою повинна лишатися любов; у цьому наша радість і наша ганьба. Тепер ти бачиш, що ми, творці, не можемо бути ані мудрими, ані гідними? Що ми неминуче збиваємось на манівці, неминуче вплутуємося в розпусну авантуру почуття?» [161].

«Човен Харона» є калейдоскопом образу митця [173]. Іван Давидков наділив героїв твору талантом та, на противагу, змалював розвиток цього дару з різних поглядів. Проблема творчої особистості та соціалізації митця,

особистих взаємин є алюзією до міфів про Пігмаліона та Орфея. Ідею творчого начала, його початку та згасання, вдало ілюструє цитата: «Ще один ювіляр, який зростав під південним сонцем Пиринського краю, після бучного вшанування повірив, що він справжній Орфей, лише не тримає арфи в руках»[85, с. 18].

Іван Давидков описує життя декількох митців, об'єднаних спільною ідеєю. Образи Орфея та Пігмаліона як творчої особистості, співця – приховані символи у творі. Перекладач, Есеїст, Фокусник – приховані Орфеї та Пігмаліони, що прагнуть до творчості та ідеалу в мистецтві. Пігмаліон – це ідеаліст, перфекціоніст, що став романтиком. А Орфей – романтик, геній, що заховав романтичне і залишив тільки творче.

Новела Томаса Манна містить найрізноманітніші ремінісценції (Платон, Сократ, Йоганн Вольфганг Гете, Фрідріх Гельдерлін, А. Шопенгауер, Р. Вагнер, Ф. Ніцше, Г. Малер) та пропонує нове трактування знаменитих образів (діалоги Платона, «класична Вальпургієва ніч», архетип Трістана та Ізольди як тотожності любові-смерті). Автор загадує читачам типову символістську загадку про взаємодію мистецтва й життя, творчості й еросу, життя та смерті, натхнення й знесилення.

Жага до творчості та дезорієнтація в матеріальному світі, задуха натхнення також переслідують героїв твору Івана Давидкова: «Опівдні онук Есеїста залишав недописану сторінку нової п'єси, над якою мучився стільки років. Він нахвалявся, що або народить лева, або роздушить п'ятою своє дітище, якщо виявиться мишкою» [85, с. 45]. Ідея творчого начала та ролі натхнення для митця, подорожі до потойбіччя закодована в образі головного героя, який є Орфеєм та Пігмаліоном для Томаса Манна.

Персонажів творів Томаса Манна та Івана Давидкова об'єднує фанатичне прагнення творчості та щирості почуттів. Вічні сюжети, міфічні та ірреальні, описують цілком реальне життя початку та кінця ХХ століття. Оскільки людство завжди прагне нового, воно завжди буде творити та

надихатися ідеєю кохання. Унаслідок цього міфи про Орфея та Пігмаліона й досі залишаються актуальними.

3.2.Орфей і Еврідіка: любовне ядро мотиву

У середньовічній літературі Орфей утілений в образі лицаря-трубадура, а Еврідіка – Прекрасна Дама, янгол, полонянка підземного царства Аїда. Примас Орлеанський у своїй поезії описує молитву Орфея до Плутона (Аїда). У благанні наголошено, що Еврідіка не дожила свій вік, тобто не закінчила існування у світі живих. Спираючись на оригінальний міф, вона знаходиться на пограниччі світів, між світами живих і мертвих. У творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» Еврідіка також знаходиться на межі, проводить Орфея до іншого світу, виміру, а сама тінню залишається чекати його (Видіння Орфея) [201].

У класичній історії про Орфея та Еврідіку, давньогрецькому міфі про двох закоханих, роль Еврідіки є романтичною та трагічною, але не такою простою, як звикли вважати. Передчасна смерть коханої є каталізатором для вибуху таланту та характеру Орфея, його подальших відчайдушних вчинків та страшної гибелі від рук вакханок. Задля повернення свого кохання співець бере кіфару та вирушає до підземного царства, де зачаровує своєю грою спочатку Цербера, а потім і Аїда та його дружину Персефону. Пробудження рішучості й відчайдушності музики було спровоковане саме долею Еврідіки та, беззаперечно, коханням. Після повторної втрати коханої Орфей обрік себе на самотність.

Дж. Кемпбелл пояснює феномен інтересу до міфологічного сюжету про двох закоханих. Дослідник вважає, що міф про Орфея та Еврідіку, як і безліч інших подібних сюжетів світової культури, містять ідею про те, що, незважаючи на перешкоди, існує можливість повернення закоханого разом з його втраченою коханою, що опинилася по той бік жахливої межі. Відкрити шлях між світами унеможливиле найменша помилка, найдрібніший прояв

людської слабкості у вирішальну мить. Тож складається ілюзія того, що якби цієї невеликої, прикрої випадковості можна було уникнути, то все було б добре [120].

Історичні події гостро впливають на культурне життя та мистецтво, трансформують літературу країни, що переживає соціальні потрясіння та зміни. Показово, що у перші післявоєнні роки, на території Німеччини суспільство дійшло висновку, що життя, побудоване на фундаменті старих етичних засад, цінностей та законів є неможливим. Саме це усвідомлення стерло ілюзії та призвело до подальшого переосмислення гуманізму, який був розчавлений війною та пошуку нових канонів та ідеалів.

Опираючись на нові тенденції, письменництво усе частіше тяжіє до використання міфічних сюжетів та образів, здебільшого античного походження. Звертаючись до античної міфології, письменники мали за мету взяти натхнення та зразок для нових канонів та ідеалів. Античність є безперечною основою західноєвропейського західного, європейського суспільства.

Сюжети та образи міфологічного походження частно задіяні у творчості письменників-екзистенціалістів. Звернення до міфу було їхньою спробою наблизитися до ліпшого сприйняття сучасності через детальний аналіз традиційних образів та класичних сюжетів античності.

Як зазначає О. Чайка, одним із письменників, який звернувся до міфічних сюжетів, є Ганс Ерх Носсак. У своїх творах він прагнув створити власний художній міф, який би найбільш адекватно відтворював трагічне й суперечливе буття сучасної людини. Прозаїк розмірковував про самотню особистість, що залишилася наодинці з байдужим до неї Всесвітом. Використовуючи традиційну систему персонажів, митець намагався наблизитися до кращого розуміння сучасності через глибоке осягнення вічних цінностей і констант буття, закладених у міфах [265].

Міф про Орфея трансформується у творчості німецького письменника. Історія кохання Орфея та Еврідіки художньо переосмислена у творі «Орфей і

...» (1946) [314]. Згідно з античним міфом, дружина Орфея Еввідіка раптово померла від укусу змії. Туга за коханою привела співця до царства мертвих [179].

Античний міф про закоханого співця модернізувався, сповнився глибоким філософським змістом у дусі екзистенціалізму. Орфей забирає свою дружину з царства мертвих, але порушує заборону й озирається назад. Проте побачити він хотів не Еввідіку, а сумний образ цариці потойбічного світу Персефони; раз поглянувши в обличчя смерті, він уже не міг його забути: «Вони, напевне, помітили, що співав він уже не для земної жінки, а для богині смерті» [194, с. 556].

Помилка Орфея символізує проблему вибору, сумніви та спокусу, що притаманні людській натурі. Цей погляд у потойбіччя – це роздвоєння, роздоріжжя, притаманне екзистенціалізму, перехрестя, на якому стоїть не тільки закоханий Орфей, але й внутрішнє «Я» кожної людини. Заборонене, невідоме – другу дорогу – символізує Персефона. Недосяжна цариця підземного світу також є бранкою Аїда і також підкорена співом Орфея, але, на відміну від Еввідіки, не була обіцяна, що і є спокусою.

Назва твору «Орфей і...» є сюжетною. На початку новели вона продовжена: «...Еввідіка – одразу ж готові ми продовжити, бо ми так звикли» [194, с. 555]. Однак уже в кінці твору Ганс Еріх Носсак зазначив: «Але все ж із певного моменту цю історію слід було б назвати історією Орфея і Персефони» [194, с. 556].

У цій новелі об'єднано особистий досвід письменника (бомбардування Гамбурга, яке пережив автор, коли згоріли майже всі його праці) і післявоєнний досвід митців, переконаних, що після пережитого вже неможливо писати, як раніше. А. Панов зазначає, що Ганс Еріх Носсак у деяких інтерв'ю називав руйнування Гамбурга «мандрівкою до царства мертвих» [203, с. 280]. Якщо ж оцінювати змістову лінію твору з позиції філософії екзистенціалізму, то поразка Орфея у творі ознаменувала крах ідеї

бунту особистості проти світобудови та марності її намагань піднятися над людською природою.

За пориванням співця оживити Еввідіку стояло по суті його бажання повернути колесо природного буття у зворотному напрямку, порушити звичний порядок речей, коли життя людини рухається від народження до смерті, а померлі назавжди покидають царство живих. Прагнучи власною волею воскресити кохану, Орфей намагався подолати межі людських можливостей, зробити те, що під силу лише богам.

Поразка співця яскраво продемонструвала приреченість ідей, схожих із тими, що панували в духовному житті людей на початку XX століття: ніцшеанські положення про «надлюдину», усілякі політичні утопії, сподівання нацистів на те, що фашизм сприятиме повному оновленню світу.

Ганс Еріх Носсак також указав на причини поразки насильницького втручання Орфея в закони буття Всесвіту. З одного боку (як і зазначено в античному міфі) не витримав сам співець: він озирнувся. А озирнувся герой тому, що хотів побачити Персефону. Його тримав досвід, набутий ним в іншому світі. Це переломний момент в житті Орфея, коли він усвідомив беззмістовність буття і неможливість подальшого існування за старими принципами. «Тричі намагався він побороти цю невимовну муку, тричі силувався переступити поріг – і все даремно» [194, с. 556].

Еввідіка в житті Орфея – це точка відліку долі, зустріч із нею, її загибель провокує та спричиняє усі подальші події, увіковічнює історію Орфея, його талант та почуття до неї. Орфей, як багатогранний герой, згадується у творах самотійно. Поет, співець, музикант, творча особистість, закоханий, сподвижник, обдарований магічним умінням і талантом – ось як використовують міфологічний образ Орфея у своїх творах письменники. Еввідіка ж завжди згадана як кохана, жінка Орфея, супутниця. Саме їй та її загибелі, фатальному повороту в історії завдячує історія про Орфея.

Від романтичного трансформованого міфу Ганса Еріха Носсака кардинально відрізняються стосунки Орфея та Еввідіки у творі Галини

Пагутяк «Видіння Орфея». Закохані, перенесені у фантастичну реальність, зустрічаються з повсякденною плинністю життя. Еврідіка не покидає Орфея, і талановитий музикант намагається забезпечити себе та свою кохану. Прозаїчна рутинна форма існування пари й деякі буденні звички. Цікавою деталлю є опис зборів Орфея та піклування Еврідіки: «Жінка спеціально прибігла в обід додому, щоб його погодувати перед виступом, але Орфееві не ліз шматок в горло. То вона сварила, а потім допомогла увібратися в найкращий костюм і зовсім нову сорочку, провела на зупинку, поцілувала» [202, с. 244]. Геніальний талант митця – спосіб заробітку, а не його натхнення та творчість. Кохана залишається у світі людей, але досить символічно проводить його на зупинку, звідки він мандрує до царини звірів: «Було ще завидна, він сів у автобус і дивився крізь біле скло на її тендітну постать у куцому осінньому пальтечку, на змарніле лице з тривожними очима й блідими вустами. Відчув, що вона йому повірила і ще не раз повірить, але жінка вже зникла з очей – і він мусив думати про гру» [202, с. 244] .

Еврідіка у творі Галини Пагутяк є опорою, а не натхненням митця, вона опікується ним. У цій історії вона не є німфою, неземним створінням, мрією. Роллю Еврідіки є підтримка творчості Орфея, його кар'єри та заробітку. Приземлена суть коханої, розуміння цього Орфеем трансформує історію кохання Орфея та Еврідіки, переносить її до іншої площини.

Томас Манн у «Смерті у Венеції» описує тугу головного героя за своєю дружиною і його намагання заглушити цей біль, творчий пошук у спробах заповнити пустоту від смерті жінки та віддалення дружини. У подорожі до Венеції Ашенбах зустрічає хлопчика – підлітка Тадзю – і знаходить у ньому натхнення та відображення втраченої молодості й любові. Взаємодія між цими двома персонажами є алюзією на міф про Орфея, описаний у «Метаморфозах» Овідія:

«79] Ось уже втретє зімкнув, та Орфей, одцуравшись любові,

80] Жодної жінки не знав, чи тому, що до них став байдужий,

81] Чи через те, що беріг свою вірність. А з ним поєднатись

82] Прагнули різні й відмову гірку не одна тоді чула.

83] Став він призвідцем того, що й суворі фракійські племена,

84] Хіть невгамовну свою перенісши на хлопців незрілих,

85] Віку людського весну, наче квітів первинки, зривають» [197].

Гіпотези про причини відмови Орфея від супутниць жіночої статі та тілесні стосунки з юнаками, описані у цитованому уривкові, є основою сюжету твору «Смерть у Венеції» і пояснюють відсутність образу класичної коханої Орфея. Продовженням міфу є смерть Орфея: так само і Томас Манн завершує життя свого героя смертю, але від хвороби. Повернути з підземного царства втрачену Еврідіку не є можливим, єдиний вихід – тільки возз'єднатися з коханою після смерті:

«61] Тінню спустився під землю співець. Що там бачив раніше,

62] Все впізнає. На полях, де відведено праведним місце,

63] Він Еврідіку знайшов і, щасливий, обняв свою милу.

64] То вони поруч ідуть неквапливо, за руки побравшись,

65] То він услід їй ступа, то, простуючи поперед неї,

66] На Еврідіку свою не боїться Орфей озирнутись» [197].

Н. Лихоманова аналізує трансформацію образу давньогрецького міфічного співця в романі Юрія Андруховича «Перверзія» [150]. Головний герой, відомий тим, що «всього імен його було сорок і жодне з них не було справжнім» [11, с. 157]. Маски та імена – це не пошуки своєї власної ролі, адже він є втіленням Орфея з ознаками міфологічного образу. Його унікальний музичний талант захоплює оточуючих. Згідно з сюжетними поворотами міфічної оповіді в романі трансформується образ Еврідіки, яка і після смерті назавжди закарбувалася в серці головного героя та в пам'яті – у вигляді зображення в середині його медальйона.

Проходження лабіринту (спуск у підземелля, печеру, тунель і т.д.) – символу, своєрідного ритуалу сходження до підземного, потойбічного світу – є наскрізним мотивом у постмодерністських творах із типовими елементами пошуку, ребусу, загадки, рефлексії. Так само, як Ніколас Ерфе в романі

«Маг» Джона Фаулза знаходиться в лабіринтах та пошуках, подорожує до уявного та реального підземелля. Літературознавці [150] зосереджують увагу на тому, як Стах Перфецький (він же Орфей) у «Перверзії» Юрія Андруховича уявляє та осмислює культурологічний лабіринт: «...вона зачухла по підземеллях. Андеграунд не для кожного. Бувають люди, що платять за нього життям» [11, с. 291]. Загибель коханої, що в романі є алюзією на смерть мовчазної й тінеподібної Еврідіки, також відображує зв'язок твору з міфом. «Хоч я думаю, що тут не обійшлося без змії...», – використовуючи алюзію, вказує далі на міф автор [11, с. 291].

У творі Джона Фаулза «Маг» історія про Орфея та Еврідіку теж трансформується, осучаснюється. Прізвище Ніколаса – Ерфе, що співзвучне з іменем міфічного співця Орфея та є натяком на творчу натуру головного героя. Еврідіку, яку зустрічає Ніколас Ерфе, теж чекає не традиційний сценарій міфу про двох закоханих, а заплутаний психологічний ребус, що підготував автор.

Когнітивний процес головного героя Ніколаса Ерфе в романі «Маг» Джона Фаулза відбувається за допомогою психологічного експерименту. Для досягнення ефекту Кончіс порушує канву дійсності та замінює реальні спогади на химерні. За допомогою травестії, вистав та інсценувань подій минулого він створює нову реальність для Ніколаса. Конфабуляція, що виникає на тлі підміни спогадів власних та розповідей про історичне минуле острова Фраксос, молодості Кончіса та долі деяких персонажів, допомагає осмислити дії та завершити самоаналіз Ерфе. Химера та спогад також впливають на становлення Ніколаса Ерфе не тільки як повноцінного окремого персонажа, але й на зображення цілого покоління, до якого належить і сам автор роману Джон Фаулз. Ніколас зустрічає Алісон, стюардесу з Австралії, єдину дівчину в його житті, у яку, як йому здається, він закоханий. Страх перед серйозними почуттями, відповідальністю, неготовність до дорослого життя лякають його та викликають бажання скоріше втекти до Греції. Проте опис Алісон від Ніколаса Ерфе говорить про

суперечливі, але глибокі та тонкі почуття: «Alison was always female; she never, like so many English girls, betrayed her gender. She wasn't beautiful, she very often wasn't even pretty. But she had a fashionably thin boyish figure, she had a contemporary dress sense, she had a conscious way of walking, and her sum was extraordinarily more than her parts. I would sit in the car and watch her walking down the street towards me, pause, cross the road; and she looked wonderful. But then when she was close, beside me, there so often seemed to be something rather shallow, something spoilt-child, in her prettiness. Even close to her, I was always being wrong-footed. She would be ugly one moment, and then some movement, look, angle of her face, made ugliness impossible»[299]. («Алісон завжди була жінкою; вона, на відміну від багатьох англійських дівчат, не зраджувала своїй статі. Вона не була красунею, дуже часто навіть здавалася негарною. Але вона мала модну струнку хлопчачу фігуру, сучасне почуття стилю, її хода була виразною і у сумі усе це складало привабливу картину. Я сідав у авто і дивився, як вона йде до мене вулицею, зупиняється, переходить дорогу; вона виглядала чудесно. Але потім, коли вона була поруч зі мною, так часто здавалося, що у її вроді було щось поверхнєве, щось зіпсоване, дитяче. Навіть біля неї, не міг зрозуміти. Якоїсь миті вона була потворною, а потім якийсь рух, погляд, кут її обличчя враз робили потворність неможливою.» (переклад наш. О.М.))

Випробування, які створюють перешкоди головному герою в Бурані, на розкішній віллі мага, є алюзією спуску Орфея до підземного царства. В одному з епізодів Ніколас спускається до підземного таємного місця. Орфей спускається до підземного царства, щоб повернути свою Еввідіку, але помічає химерні загадки Кончіса. Перебування на острові обертається для Ніколаса низкою дивовижних подій, зміст яких для нього залишається незбагненим упродовж тривалого терміну.

Фальшива загибель Алісон, спільна подорож у гори перед звісткою про її загибель, відродження та остаточна втрата коханої нагадують відомий міф

про Орфея, але історія про двох закоханих кардинально відрізняється від міфу.

Спочатку Алісон шукає Орфея, намагається стати для нього Еввідікою, пізніше вже Ніколас розуміє втрату та розплутує клубок загадок і своїх почуттів. Повернення Алісон порівнюється з тінню Еввідіки, що покидала Тартар: «We walked more silent paces. She indicated with her head an empty bench beside a tree-lined path. She seemed as strange to me as if she had come from Tartarus; so cold, so calm» [299]. («Ми йшли тихішими кроками. Вона вказала головою на порожню лавку біля алеї, обсадженої деревами. Вона видалася мені такою ж дивною, ніби прийшла з Тартару; такою холодною, такою спокійною» (переклад наш О.М.)).

Після знайомства із загадковим паном Кончісом, володарем вілли Бурані, Ніколас потрапляє в театральну павутину, виткану з величезного різноманіття різних образів від античності до сучасності, що утворюють навколо нього лабіринт міфів і таємничих випробувань, який закінчується імпровізованим судом і стратою. Усі вистави об'єднані однією спільною ідеєю – пошуком істинного сенсу в усьому, що відбувається з головним героєм.

Мотив пошуку шляху до Еввідіки, дороги та мандрів єднає міфи про Орфея, Одісея. У творі «Маг» Джона Фаулза ремінісценції та алюзії на «Одіссею» використані не тільки для трансляції етико-естетичних почуттів головного героя, але й для акценту на еротичних, любовних мотивах. Ніколасу Ерфе доводиться шукати свій шлях у лабіринті, тобто віднаходити любов, віру і мораль – поняття, які є розмитими для шукача. Таке відродження міфу в просторі героя та твору не тільки нищить відчуття часу, але й є символом боротьби та конфлікту з безликістю власного «Я».

Потрапивши у процес пошуку, герой Джона Фаулза відчуває плинність свого буття, дезорієнтацію, але одночасно йому подобається бути жертвою театального місця дії – Греції (а точніше, її історії, культури й природи), відчувати свою нікчемність поруч із вічними образами й сюжетами.

Так само дезорієнтованість відчуває й Орфей у творі «Видіння Орфея», коли намагається знайти шлях, щоб оминути спокусу та небезпеку, що зустрічає в новому вимірі – хмародері. Щоб повернутися до Еввідіки, Орфей має не спокуситися на «сирен» чи вакханок, двох дівчат, на яких він натрапляє в химерному світі тварин, – Алегорію та Фантазію.

Ніколас Ерфе на віллі Кончіса так само зіштовхується з оманливою спокусою – близнючками, які збивають з пантелику Орфея-Ерфе. Протиріччя почуттів до Лілі (однієї з близнючок) та Алісон (Еввідіки) розривають Ніколаса.

Герой потрапляє в ситуацію Одиссея, коли той прив'язує себе до щогли. Так стримуючи себе, Ерфе намагається протистояти красі й недоступності Лілі. Герой відчуває себе загубленим і не може зізнатися самому собі в нових почуттях, що зародилися душі, коли пише лист до Алісон.

3.3. Орфей і Нарцис: творець і автор

Давньогрецька антична міфологія є невичерпним джерелом натхнення для творчості письменників і художників. Ремінісценції, алюзії, прямі покликання на героїв, богів та смертних наповнили європейську літературу XX століття новим баченням старих історій, вічних образів.

Міфи про Орфея та Нарциса є джерелом натхнення для багатьох письменників. Герої міфів протилежні за своєю суттю: Нарцис – самозакоханий, захоплений тільки власним відображенням, егоїстичний та слабкий, на противагу йому, Орфей – здатний віддавати, люблячий, заради коханої готовий до самопожертви.

Задоволення людських потреб та матеріальні цінності протиставлені стремлінню до прекрасного та створенню мистецтва в житті людини. Естетичний аспект людського існування недооцінений та вторинний, часто відсутній в рутинному та прагматичному повсякденні. Естетика як наука та вчення про прекрасне, необхідність мистецтва та духовної насолоди у

спілкуванні, набула самостійного статусу завдяки працям німецького філософа А. Й. Баумгартена [21, с. 203]. Світогляд прагматизму Ч. С. Пірса описує людську діяльність з боку матеріальних благ та доцільної, раціональної діяльності людини в соціумі [21].

Дж. Кемпбелл у праці «Тисячоликий герой» трактує образ Нарциса, пояснює суть героя як самопізнання, утілення самоаналізу, результатом якого є самодостатність, довершеність. Стадія Нарциса, що дивиться в воду, Будди, зануреного в споглядання в точці спокою не є кінцевою метою, це необхідний етап, але не останній.

Мета споглядання – не побачити, а усвідомити, що людина і є цією сутністю. У такому стані індивід знаходить свободу мандрувати світом. Понад те, сам світ виявляє себе в цій сутності. Сутність людини в собі і сутність світу є неподільними, тому зникає необхідність відчуженості, відходу з світу [120].

Творчість Джона Фаулза є джерелом для багатьох досліджень. Доробок письменника розглядають в галузі літературознавства: І. Кабанова [114], А. Пірузян [206], І. Горобченко [68], Н. Лобкова [152], В. Тимофєєв [236] та інші.

Міф про Нарциса впродовж багатьох століть був популярним у письменників та художників і також був предметом численних досліджень. Науковці намагалися зрозуміти та пояснити характер і поведінку носія нарцисичних ознак. Г. Маркузе зазначає, що орфеїчно-нарцисичний код акцентує увагу на естетичному вимірі як джерело й фундамент їх реальності, він пробуджує силу Ероса, що зациклена на ідеї краси. Сила впливу краси активізує естетику пасивного споглядання: «виправдання задоволення, ухід від часу, забуття смерті, тиша, сон, ніч, рай – принципи нірвани як життя, а не смерті» [163, с. 143].

Детальну розвідку про образ Нарциса здійснила у своїй роботі Н. Гладка [62]. Дослідниця [62, с. 14] зазначає, що в дослідженнях професора класичної літератури Карлтонського університету К. Ціммермана,

присвячених образу Нарциса, перелічені всі відомі версії міфу про нього. Зокрема, розглянуті версії, пов'язані з перетворенням у квітку, і запропонована цікава інтерпретація, де порівнюється любов нарцисів до води й міфологічного героя [322]. Існують інші версії трактування Овідієвого міфу. Шведська дослідниця Л. Вайн вказує, що Нарцис не є символом самозакоханості [319, с. 19]. Дослідник А. Ф. Гарді, який вивчав творчість Овідія, розглядає історію Нарциса як рефлексію на античну філософську дискусію про ірреальне та реальне, ґрунтуючись на розгляді почуття і психологію пристрасті [304, с. 143–173].

У вітчизняному літературознавстві спроби дослідити окремі прояви нарцисизму представлені в низці праць про українську й зарубіжну літератури. Зокрема Н. Гладка [62, с. 11] слушно виокремлює насамперед такі наукові розвідки з проблеми: «В українському літературознавстві спроби дослідити окремі прояви нарцисизму містяться у ґрунтовних працях О. Білецького (проблеми саморефлексії та інтроспективний нарцисизм), Н. Гаврилюк (образ Нарциса у творчості О. Білецького), М. Гірняк (проблема авторської свідомості та дзеркального відображення у творчості В. Петрова-Домонтовича), Т. Гундорової (проблеми естетизованої дзеркальності та нарцисичні ознаки персонажа у творчості О. Кобилянської), М. Ільницького (проблеми двійництва у творчості І. Франка та Ф. Достоевського), Г. Левченко (проблеми психоаналітичної інтерпретації прози О. Кобилянської), А. Печарського (нарцисичні прояви особистості в творчості В. Винниченка та В. Підмогильного), І. Чернової (образ Нарциса в поезії О. Олесея). Літературознавці створили багато цікавих праць про інтертекстуальні зв'язки, поетичні порівняння образу Нарциса з іншими образами античної міфології, зокрема з Орфеєм, Пігмаліоном, Химерою, Протеєм, Едіпом (Р. Меговен (R. Magowan), Дж. Рейпер (J. Raper), Дж. Расел (J. Russell), В. Гамільтон (V. Hamilton)» [62].

Н. Колошук [129] у своїй праці «Орфей і Нарцис у парі» описує багатоаспектність модерну в культурі та вплив міфологічних образів на

літературні твори цього періоду. Дослідниця характеризує архетипні образи в модерністських текстах – Орфея, Нарциса. Міфологема Орфея постає однією з провідних в літературно-мистецькій міфології модерної доби, тому саме цей архетип визначає її головні риси, зокрема й розуміння ролі митця як творця гармонії й краси.

У мистецтві загалом, як і в літературі зокрема, образ Нарциса є дуже поширеним. Упродовж культурної історії людства сюжет про Нарциса набуває нових прочитань у різних творах мистецтва. Його використовували живописці Леонардо да Вінчі, С. Далі, А. Бойд, К. Брюллов, Караваджо, Г. Кафі, Ф. Лемуен, Н. Пуссен, З. Серебрякова, Дж. Вотерхаус, Т. Шевченко та ін., скульптори П. Дюбуа, Поліклет, Челліні та ін., композитори М. Черепнін, К. В. Глюк,. Митці барокової епохи часто використовують прийом оптичного обману, ілюзії, дзеркала, для видозміни реальності, оптичної двозначності художнього полотна.

Н. Гладка описує еволюцію міфу про Нарциса на межі XVI–XVII століть: від скульптур Челліні до живопису Караваджо й Пуссена. «Останній, ніби наслідуючи Овідія, як і античні художники, не акцентує уваги на відображенні у воді. Караваджо, започаткувавши барочну традицію, протиставляє фігуру Нарциса і її відображення як молодість і старість, життя і смерть, дзеркально змальовує образ міфологічного героя. Українські художники також зверталися до мотивів нарцисизму. Наприклад, «Нарцис та німфа Ехо» – малюнок, створений Тарасом Шевченком на сюжет «Метаморфоз» Овідія» [62, с. 15].

У дослідженні М. Шах-Майстренко «Шевченко і антична культура» детально розглядається взаємодія Тараса Шевченка з античним мистецтвом, зокрема розглядається малюнок «Нарцис та німфа Ехо»: «Пластика малюнка, тісний контакт з класичним стилем міфу, сюжетом, перевага світла над тінню виділяють «Нарциса та німфу Ехо» з десятка малюнків часів заслання поета», – зауважує М. Шах-Майстренко [274, с. 252].

Поширеною в літературі та мистецтві різних часів є міфологема «сльози Нарциса», що була об'єктом дослідження в філософії, психології, літературознавстві. Так у «Словнику з психоаналізу» (1996) Ж. Лапланша та Ж.-Б. Понталіса нарцисизм розглядається, як любов до власного відображення [141, с. 24]. У дослідженнях Х. Елліса, З. Фрейда, Е. Фромма «нарцисизм» постає синонімом діагнозу «аутоеротизм» – хворобі особистості, що пов'язана з гіпертрофованим бажанням плекати свою хворобливу красу. При цьому відбувається відторгнення реальності, абстрагування від впливу оточуючих.

З. Фрейд, трактуючи міф, писав про ефект фундаментальної причетності суб'єкта до матеріальної та метафізичної реальності, вживав «нарцисичний розлад особистості», «нарцисична патологія», «нарцисична динаміка» [253].

Орфеїчний та нарцисичний коди зустрічаємо у творчості Юрія Андруховича. Письменник звертається до образів Орфея та Нарциса. Внутрішній світ міфічних героїв побудований на нереалістичності, протиріччі.

У творі «Дванадцять обручів» Юрій Андрухович використовує мотив втрати, який поєднує міфи про Орфея та Нарциса. У «Переверзії» нарцисична модель теж наявна. Прикладом нарцисичного героя є Стах Перфецький. Беззупинна подорож, швидкоплинність вражень, імен, оточуючих, занять – це протидія, намагання втекти від себе. У стосунках із жінками головний герой постає Нарцисом: «Як усі нарциси, він завжди і в усьому бачив лише власне відображення, тому жінки продиралися в його внутрішнє царство лише в тому випадку, коли першими виявляли свій потяг до нього» [11, с. 72].

Лейтмотивом у творі «Смерть у Венеції» Томаса Манна є зіставлення Тадзьо з образами античних богів, героїв, міфологічних персонажів (Нарцис, Гіацинт, Ерос і т. д.). Порівняння юнака з Нарцисом стосується ідеальної зовнішності, уособлення античного ідеалу, краси.

Згубною краса стає не для її носія, а для споглядача – Ашенбаха: «На ньому проступили радість, подив і захват, їхні погляди зустрілися, – і тієї ж миті Тадзьо усміхнувся Ашенбахові: уста його поволі розтулилися, і на них заграла промовиста, довірлива, мила, відверта усмішка. То була усмішка Нарциса, що схилювся над водою, глибока, чарівна, знадлива усмішка, з якою той простягав руки до відображення своєї власної вроди, – трохи гірка усмішка, бо його прагнення ніколи не здійсниться, ніколи він не поцілує в чудесні губи свою тінь, кокетлива, допитлива, ледь болісна, зачарована й чарівлива» [161].

Античний образ Орфея як митця є одним із прихованих символів у творі «Човен Харона». Сучасного Орфея Іван Давидков протиставляє суспільству, наголошує на конфлікті творчої особистості з існуванням у соціумі. Есеїст, Перекладач, Фокусник – вони Орфеї, загублені в суспільстві. Створивши власний літературний вимір, Іван Давидков уплітає внутрішнє, творче «Я» у двоплановість твору.

Звичне життя, плин часу та повсякденних справ переплітаються з внутрішніми конфліктами героїв. Крім проблеми творчості, автор додає тягар часу як проблему для існування нетипової особистості. Для Перекладача це хвороба, для Есеїста – старість. Побутові типові поняття не зрозумілі митцям, важкі для їх сприйняття [85].

Образ творця, «несправжнього» Орфея також зображено в романі болгарського белетриста Івана Давидкова «Човен Харона»: «Думаю зараз – для чого все це було? Я міг написати багато книг за своє життя, але не зробив цього. Чому? Може мені не вистачало сил? Ні – я не захотів обрати труднощі і страждання, я шукав легкого життя... Я чув, що мене називають флюгером, але не дуже замислювався над цим. Зараз розумію, що це була правда» [85, с. 14]. Герой твору Івана Давидкова вважає, що таке життя є марнуванням часу – шляхом, який не вартий був ані його уваги, ані його сил. Самоглиблення як свідчення нарцисизму певною мірою оприявнюється в образах і Перекладача, і Есеїста, людей творчих і таких, що потребують

слави та визнання.

Інтерпретація міфологічних образів та мотивів у творах Галини Пагутяк привертала увагу дослідників В. Агеєвої [5], А. Артюх [16] Т. Бовсунівської [33], Г. Бокшань [36], М. Гірняк [61], Я. Голобородька [63; 64; 65], Т. Гребенюк [72; 73; 74; 75; 76], І. Гречаник [77], Т. Гундорова [78], Ю. Джугастрянської [88], Є. Нахліка [190], В. Неборака [191], Я. Поліщука [210], О. Романенко [222], Н. Ткачик [237; 238], Н. Чухонцевої [268; 269; 270; 271; 272] та ін..

Конфлікт естетичного та прагматичного зустрічається в багатьох літературних творах. Дилема буття митця у соціальному устрої людства є яскравим зразком суперечності між прекрасним (піднесеним) і практичним (низьким). Авторка «Видіння Орфея», Галина Пагутяк, наділяє образи твору алегоричними рисами. Орфей у творі є традиційним образом співця, що потрапив до ірреального виміру, фантастичного світу прагматичних, приземлених тварин.

Музика Орфей змушений заробляти на шматок хліба та знаходить підробіток у хмародері звірів. Музика знову є провідником за межу, до ірреальності. Естетичні, моральні принципи заважають герою Галини Пагутяк перетворитися на тварину та забути людяність: «Ми звірі, бо живемо інстинктами, і тільки старість та невдачі можуть нас перетворити на людей. Безтурботність – ось за чим тужить людина, відколи порвала з природою. У нас кожен стає тим звіром, на якого заслуговує» [202, с. 249].

У творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» музика не втрачає людяності попри обставини фантасмагоричної реальності, іде на ризик задля забезпечення добробуту Еввідіки. Фантастичний світ, у який поселяє авторка своїх героїв, живе за дивними законами, у ньому існують два виміри, два класи: люди та звірі, вежа та простір поза нею.

Люди в художній реальності твору Галини Пагутяк перебувають під владою звірів, багатшого класу, жорстокого світу звіриних законів. Людина вже не є вінцем еволюції, а головними людськими вадами є саме якості, які

входять до поняття людяності: доброта, співчуття, прагнення творити та співпереживати.

Не тільки головний герой твору Орфей здатен на самопожертву, але й Еврідіка здатна спустатися за ним до Аїду: «Лайдак Орфей жив, як грав, а грав він класно. Інша річ, що Орфееве життя не всім було до вподоби і кінець кінцем фурії мали розірвати його на дрібні кавалки. Ця відома байка розповідала ще про смерть Еврідіки і відвідини пекла, але щодо Еврідіки Орфей був певний: вона не вмере раніше за нього, бо мусить про нього дбати, залишаючись при цьому осторонь музики та інших високих сфер» [202, с. 244].

Тут героїня не тільки муза поета, але й його тінь, його берегиня, яка присвятила власне життя таланту чоловіка. Така сцена стосунків між головним героєм та його дружиною нагадує модель поведінки Нарцис / Ехо. Поки Орфей концентрується на власних почуттях та творчому «Я», розвиткові таланту, Еврідіка змушена присвятити своє життя потребам свого чоловіка. Попри це Орфей не може тут ототожнюватися з Нарцисом, оскільки герой здатен на співчуття, людські емоції, може порушити егоцентричне ставлення до самого себе й втрутитися в справи суспільні. Навіть сама згода грати на початку твору є виходом за рамки самозакоханості.

В оповіданні «Видіння Орфея» звірі як панівний клас відрізняються жорстокістю, егоїзмом, самозакоханістю. Прекрасні зовні, але з примітивними бажаннями всередині, сповнені бажання самовдоволення, тварини уособлюють не найкращі риси, притаманні міфічному Нарцису. Їх зовнішність є характеристикою притаманних їм тваринних інстинктів, кожен звір має свою роль, роботу. Фантастичний алегоризм перетворює папугу на гримера, лева – на ватажка, а ведмедя – на швейцара.

Зовнішня ідеальність природи та її створінь протиставлена жорстоким законам та інстинктам царства звірів. Подібно Нарциса, що бачить лише себе, звірі бачать лише свою силу та її переваги. Еволюція чи деградація,

кожен вирішує сам, перетворює людину у творі Галини Пагутяк на звіра, якого більше не обтяжують людські почуття.

Омана райського саду в тому, що він не є раєм чи беззаперечною перепусткою до катарсису: тільки людяність та самопожертва, любов до інших, що не притаманна нарцисичним персонажам, здатна здійснити бажання та залишити людину людиною. Самозакоханість та пріоритетність власного «Я» змальовані у «Видінні Орфея» як примітивні для людини риси, які прирівнюють її до тварин.

Не тільки тваринам із твору Галини Пагутяк «Видіння Орфея» притаманний нарцисизм. Джон Фаулз демонструє віртуозну гру з простором і часом та організовує в систему літературний та художній матеріали. Процес реміфологізації на основі ігрового принципу, вважає К. Солодовніка, наближує постмодерний стиль до бароко завдяки калейдоскопу образів, алюзій та міфологем [232]. Головний герой роману – Ніколас Ерфе – зовні цілком благополучний молодий чоловік, випускник Оксфорда, який вважає себе поетом і тонким інтелектуалом, манірний «нарцис» і порожня людина, хоча й навчався в Оксфорді. Він самовпевнено відчуває себе оригінальною, незвичайною та зайвою людиною в сірому, посередньому світі середнього класу, вихідцем з якого є сам.

Вихований у традиціях вікторіанської моралі, Ніколас ненавидить лицемірство цієї епохи, прагне звільнитися від нав'язаних йому уявлень та від непотрібних зобов'язань. Лише в задоволенні своїх власних егоїстичних бажань молодик убачає справжню свободу. Він не шкодує зусиль, щоб отримати чергову любовну перемогу, і насолоджується «свободою волі» при розставанні з «переможеною».

Ніколас-Нарцис не помічає закохану в себе Алісон- Ехо, бо вона не має голосу. Алісон, загублена вічна мандрівниця, як і міфічна Ехо, не може привернути до себе увагу коханого, не відчуває взаємності. Причиною є зацикленість головного героя на собі. Ніколас Ерфе у класичному прояві нарцисизму зваблює Алісон, здобуває бажане і втрачає інтерес до вже

здобутого. Поведінка героїв підпадає під твердження Д. Хломова: «Нарцистичний шлях розвитку – це шлях зваблення, гіпероцінювання і наступного обезцінювання – розчарування. Такий шлях розвитку нарцистичної складової і такий шлях розвитку нашої цивілізації в наш час (переклад наш – О.М.)» [259, с. 40].

Описуючи подорож до Греції та зустріч з близнючками, автор ще раз наголошує на егоїзмі Ніколаса: «There grew in mean intuition that she had, right from the beginning, found me physically more attractive than she wanted to admit. Narcissus-like I saw my own face reflected deep in her indecision, her restlessness» [299] («У середені піс лихий здогад, що вона з самого початку вбачала мене фізично більш привабливим, ніж вона хотіла визнати. Подібно до Нарциса, я бачив своє власне обличчя, відображене в її нерішучості, її неспокої.» (переклад наш, О.М.)). Відображення – це лише фантазія, так само, як і Джулі, а реальністю є Алісон. Туга за домівкою, непричетність до життя в Лондоні та рідній Австралії, життя на пограниччі перетворюють Алісон на Ехо, яка в усьому буде поряд з Нарцисом, але його відображенням не стане.

Фарс та вистава навколо Ніколаса Ерфе є ідеальним тлом для змалювання нарцисичних рис головного героя. Нарцису притаманна романтичність та заміна реальності на ідеальну картинку буття й образи. Х. Хензлер вказує, що «яскравим прикладом нарцисичного ставлення до об'єкта є романтичний світогляд. З психологічного погляду пристрасний пошук глибинного змісту світу, невтолима туга за безкінечністю, поза сумнівом, живляться відчайдушним пошуком втраченої гармонії, ... прагнення до єдності є складником душі романтики» (переклад наш – О.М.)» [258, с. 472].

Орфей перевтілюється в Нарциса і навпаки – Нарцис позбувається своєї самозакоханості та стає чистим аркушем, відкритим для творчого начала. Егоцентризм головного героя грає з ним злий жарт: його амбіції карають його самого. Спочатку Ерфе використовує людей заради втіхи, а

потім і над ним маніпулятор Кончіс ставить експерименти заради забави. У фіналі твору Ерфе розгледів у Алісон не Ехо, а Еввідіку, але занадто пізно: «I gave her bowed head one last stare, then I was walking. Firmer than Orpheus, as firm as Alison herself, that other day of parting, not once looking back» [299] («Я востаннє дивився на її схилену голову, коли я йшов геть. Непорушний, твердіший за Орфея, такий же непохитний, як і сама Алісон, як і у той день розставання, жодного разу я не озирнувся» (переклад наш, О.М.)).

Сприйняття світу з погляду Орфея та Нарциса протилежні за своєю суттю. Зцілення Нарциса породжує нового Орфея, який здатен бачити та творити красу, а не тільки споглядати власне відображення. Навпаки ж, Орфей, згубивши творче начало та здатність до співпереживання, перетворюється на Нарциса, стає відголоском творця та естета, але зацикленого на власному его.

Непросте переродження з людини у звіра у «Видінні Орфея» та з егоїста в мислителя в романі «Маг» є протиставленням та водночас історією, що перетікає з кінця до початку та з початку до кінця. Орфей у творі Галини Пагутяк мусив би пройти шлях до Нарциса, проте прохання полегшити страждання незнайомої жінки рятує героя від остаточного перевтілення.

Нарцис у творі Джона Фаулза, використовуючи жінок, утрачає себе, але знаходить нове «Я» через катарсис у фіналі. Обоє письменників творять нові варіанти міфу про Орфея, сполучаючи його з міфом про Нарциса, поселяючи своїх героїв у незвичні обставини за межами античного світу. В обох творах, хоч і різних за жанром, авторам удалося накреслити психологічні портрети Орфея-Нарциса та їх супутниць.

Шлях Ніколаса Ерфе у творі «Маг» Джона Фаулза А. Акатова характеризує як «шлях Одиссея», мета якого – це «розуміння, розкутість, набуття власного «я» на тлі загального простору історії та культури. Це подорож до самого себе через занурення в ірреальний простір, це руйнування звичних понять реального і нереального, це своєрідна дезінтоксикація від стереотипів буття» [7, с. 12].

Дезорієнтація власного сприйняття, тяжіння до потойбічного та смерті також притаманні Ніколасу Ерфе, героєві твору Джона Фаулза «Маг». Ніколас не знайшов власного призначення та не застосував свій талант письменника. Він спустошується та намагається зрозуміти власну суть через свої почуття та сприйняття зовнішнього світу, створеного штучно та особисто для нього. Ерфе-Орфей починає знову, ніби з нуля пізнаючи свій талант.

Зробивши у грі неправильний вибір, він потрапляє до калейдоскопу подій, що на перший погляд є випадковим, але насправді згенерований для нього. Свою Еврідику-Алісон Ніколас не встиг урятувати, відвернувся та піддався чарам близнючок, сам знайшов спільне з Аїдом, але не зумів правильно розшифрувати код: «The more I read, the more I began to reidentify the whole situation at Bourani – or at any rate the final situation – with Tartarus. Tartarus was ruled by a king, Hades (or Conchis); a Queen, Persephone, bringer of destruction (Lily) – who remained «six months with Hades in the infernal regions and spent the rest of the year with her mother Demeter on earth.» There was also a supreme judge in Tartarus – Minos (the presiding «doctor» with a beard?); and of course there was Anubis-Cerberus, the black dog with three heads (three roles?). And Tartarus was where Eurydice went when Orpheus lost her.» [299]. («Чим більше я читав, то краще я почав переосмислювати всю ситуацію в Бурані – або, у всякому разі, остаточну ситуацію – з Тартаром. Тартаром правив король Аїд (або Кончіс); королева, Персефона, що приносить руйнування (Лілі) – яка залишалася «шість місяців з Аїдом у пекельному царстві, а решту року з матір'ю Деметрою була на землі». У Тартарі також був верховний суддя - Мінос (головний «лікар» з бородою?); і звичайно був Анубіс-Цербер, чорний пес із трьома головами (три ролі?). І Тартар був там, куди пішла Еврідіка, коли Орфей її втратив» (переклад наш, О.М.)).

Момент прозріння виникає, коли Ніколас Ерфе порівнює Алісон з Еврідикою, ніби знайшовши сенс, натхнення: «Because this was now the active mystery: that I was not allowed to meet Alison. Something was expected of me,

some Orphean performance that would gain me access to the underworld where she was hidden... or hiding herself. I was on probation. But no one gave me any real indication of what I was meant to be proving. I had apparently found the entrance to Tartarus. But that brought me no nearer Eurydice.» [299]. («Тому що тепер загадкою було те, що мені не дозволено було зустрітися з Алісон. Від мене чогось очікували, якої-небудь Орфейської вистави, яка дала б мені доступ до підземного світу, де вона була захована ... або ховалася. Це було випробування. Але ніхто не дав мені реальних вказівок на те, що я мав робити. Мабуть, я знайшов вхід до Тартару. Але це не наблизило мене до Еврідіки» (переклад наш, О.М.)). Смерть (інсценована) Алісон стала точкою відліку до катарсису Орфе, спустошення цілющого, перезапуску його творчого шляху та життєвих пріоритетів.

Гра – це також і захист, медитація, утеча від реальності в постмодерному тексті, де змщені чіткі межі між маренням і дійсністю. Митець ніби втрачає навколишній світ, поринаючи в глибини творчого процесу, внутрішнього переосмислення, пошуку.

У творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» головний герой також намагається захиститися за допомогою гри: «Посередині стояло велике різьблене крісло, в кутку – великий канделябр із свічками, а поруч із канделябром – портфель Орфея. І більше нічого. Орфей аж затрусився, коли побачив свій портфель. Руки були на місці – цілі, неушкоджені, з гнучкими натренованими пальцями, насподі у футлярі лежала флейта. Він торкнувся її і водночас почув жалібний крик бідної жінки, що ніяк не могла розродитися. Тоді прихилився до холодної стіни, заплющив очі і тихо загравав» [202, с. 249]. Творчість Орфея і талант – це і його робота та заробіток, але в творі така гра виявляється не добровільною працею, а вимушеним кроком, тому викликає подвійні відчуття і в Орфея, і в читача.

Панівний клас звірів є водночас і ворогом, і порятунком, що дає змогу прогнати його. Захист і порятунок Орфей Галини Пагутяк («Видіння

Орфея») та Лесі Українки («Орфееве чудо») знаходять в істинному творенні та насолоді творчистю.

Природа як основа людства проникає у твори та сюжети. Кожен автор використовує одну з «тисячі форм» природи, «смакуючи» цю форму, уплітаючи її у свій твір з усім різноманіттям природного. У творі «Видіння Орфея» Галини Пагутяк природа домінує над людиною, змушує людське суспільство підкорюватись хижим, первинним законам природи. Циклічність природи та швидкоплинність людини змальовано у взаємодії між звірами та людьми.

Авторка наділила тварин інтелектом, змусила їх еволюціонувати, але не вбила інстинкти, що допомогли їм вижити серед людей. Своєрідним віварієм у творі є хмародер, куди подався на роботу головний герой твору Орфей. Хмародер – територія панівного класу, тварин, де люди є обслуговуючим персоналом, розвагою для звірів. Орфей зіштовхується з різними людськими вадами, якими наділені тварини, та звіриними достоїнствами, яких так не вистачає людству.

Насолода прекрасним, творчистю, молодістю та силою є одним із лейтмотивів твору Томаса Манна «Смерть у Венеції». Остання подорож Густава фон Ашенбаха наповнена смутком за згаслим талантом та швидкоплинною молодістю й красою, ідеалом якої постає підліток Тадзьо. Тема насолоди від мистецтва, краси, творчості переплітається з темою смерті, фінальної пригоди письменника Ашенбаха. Холера у Венеції є контрастним, лячним і захопливим фоном для прекрасного і доповнення до хворобливого захоплення Густава підлітком [162].

Нарцисичне та орфеїчне начало героїв творів Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Томаса Манна «Смерть у Венеції», Джона Фаулза «Маг» та Івана Давидкова «Човен Харона» доповнюють портретну характеристику персонажів, уможлиблюють оприявлення екзистенційних проблем пошуків сенсу існування. Важливим є вибір героїв-митців, для яких важливим стає

вибір між талантом, натхненням, творчістю і ремеслом, заробітком, амбіціями, славою.

Боротьба самопожертви та егоїзму перетворює ідеального Орфея в чоловіка, якому притаманні сумніви і слабкість (Ніколас Ерфе, Ашенбах, Орфей з «Видіння Орфея»). Відмова від власних амбіцій задля щастя і нарцисизму коханого не робить щасливою, але дарує сенс існування для приземленої натури Еврідіки з «Видіння Орфея», або ж навпаки, допомагає позбавитися від ілюзії щодо коханого Еврідіці-Алісон.

3.4.Орфей і Аїд: втома від життя

Проблема смерті як один із основних напрямків онтологічної рефлексії цікавила філософів та науковців ще з часів античності, її розробкою займалися Сократ, Епікур, Іоан Дамаскін, М. Лютер, Б. Паскаль, М. Монтель, Г. В. Ф. Гегель, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, М. Гайдеггер, К. Ясперс, А. Камю та ін.

Сучасна наука про смерть – танатологія – є міждисциплінарною, охоплює різні сфери науки. Перехід від життя до смерті є настільки містичним та таємничим, що низка гуманітарних наук займається вивченням ірраціонального характеру. Літературознавство також є складником у великій системі дослідження танатологічної тематики. Переплетіння життя та смерті є невід’ємною частиною літературної традиції та є актуальною для літературознавчих досліджень. Дослідник Р. Красільников вважає, що базовими для сучасної літературознавчої танатології можна зазначити праці Арістотеля, Е. Ауербаха, М. Бахтіна, Д. Лихачова, Г. Поспєлова, Р. Барта, Е. Мелетинського, О. Клінта та інших [137].

В українському літературознавстві проблема смерті, як слушно зауважує І. Девдюк, є різнобічно дослідженою та вивченою в працях В. Даниленка, Є. Іщенка, Є. Лепьохіна, М. Нестелєєва, І. Нечиталюк, І. Томбулатової, О. Харлан, Г. Хоменко, І. Цюп’як та ін. Специфіку

художнього втілення танатологічних мотивів у творах англійських авторів розглядали О. Галактіонова, С. Гаррет М. Мор, Н. Петрова, М. Рагачевська, Л. Руотоло, Г. Сторл, А. Фрідман та ін. [87].

Міфологія Давньої Греції змальовує смерть як наступний етап після життя. Смерть матеріальна, представлена в особі бога Танатоса і потойбічним світом, де царює Аїд. Ставлення до смерті було направлене на переосмислення і переборення страху перед нею. Смерть – неминуча, частина та фінал існування людини. Перемога страху смерті також проповідувалася в християнських віруваннях. З одного боку християнство проповідувало ідею посмертного існування, а з іншого – Страшного суду та праведного життя на пошану Богу. Основною ціллю стало спасіння душі після смерті за допомогою смиренного існування.

Як зазначав М. Легкий, феномен смерті можна розглядати із таких аспектів: фізіологічного (пов'язаного із поступовим чи раптовим завмиранням життєдайних функцій), психологічного (єднається із проблемами сприймання особистістю чужої і проєктуванням власної смерті), філософського (зокрема онтологічного, екзистенційного, морально-етичного та метафізичного його вимірів), соціального [145]. Усі вони тісно пов'язані й залежать від авторської системи поглядів на явище смерті.

А. Білецький вважає, що фантастичні історії про виникнення світу, народження богів, перших людей на землі, про первісні прояви культури: уміння користуватися та кресати вогонь, про взаємостосунки людей та приручення тварин, про дива та все надприродне – це міфи, що в своїй сукупності складають міфологію. Коли мова йде про первісне, донедаване, світосприйняття пращурів сучасного людства, то це світосприйняття також можна вважати «міфологічним» [30].

Антична міфологія подарувала багато впізнаваних сюжетів та образів, письменники неодноразово переосмислювали давньогрецькі міфи, поєднували античну та свою історії. Міф про Орфея та Еврідіку є традиційним у європейському літературному потоці, популярним сюжетом

нешасних закоханих. Любовний сюжет, безперечно, вартий уваги, але також важливим і цікавим є танатологічний мотив у міфі про Орфея. Реалізація танатологічного мотиву в прозі, яка інтерпретує образ Орфея в різних іпостасях відбувається як на рівні сюжету, так і на рівні творення образів.

О. Гальчук наголошує на тому, що саме антична міфологія сформувала основні моделі теми «кохання – смерть» [54, с. 20]. Дослідниця зазначає, що ця модель безліч разів була інтерпретована у творах європейської літератури та у різноманітних моделях (За О. Гальчук) [54,с. 20]:

- смерть як кара за почуття. Вагома частина історій кохання безсмертних богів зі смертними з часом трансформуються в мотиви соціальної, культурної, інтелектуальної прірви між закоханими
- кохання, яке здатне перемогти смерть (наприклад, Орфей і Еврідіка);
- смерть, яка єднає закоханих, коли за життя це не є можливим (Пірам і Тісба – попередники Ромео і Джульєтти, Орфей та Еврідіка – після смерті Орфея);
- смерть-метаморфоза, грає роль порятунку невзаємного, важкого, небажаного почуття (Дафна – Аполлон, Сірінга – Пан);
- спільна смерть двох закоханих, як дарунок за вірним коханням (Філемон і Бавкіда) тощо. Також О. Гальчук зазначає, що тематична дуальність пари «кохання – смерть» закодована в міфології дволиким трактуванням Ероса як однієї з чотирьох могутніх світотворчих стихій і образом Ерота - вічної дитини. Смерть символічно закодована в отруєних стрілах Ероса, що несуть або смерть, або блаженство кохання [54, с. 20].

Танатологічний мотив у європейській літературі ХХ століття можливо простежити, наприклад, у творчості Альбера Камю. Як зазначає І. Девдюк, Альбер Камю переносить смерть у центр свідомості, розглядає завершення життя невіддільно від абсурду та бунту як базових показників людської свободи [87]. Абсурд у розумінні Альбера Камю – це вибір, народжений із сумніву, «це гранична напруга, яка підтримується всіма його силами в абсолютній самотності» [116, с. 54]. Смерть змушує до пошуків, виштовхує

людину зі стану шоку, аморфності, ступору. Французький письменник звертається до образу Орфея у творі «Чума». Замкнуте коло, у якому живуть гості та мешканці міста Оран, монотонно привчає їх до постійної присутності смерті, сусідства з тінню втрат. Химерний мікс реального (місто у пазурах чуми) та ірреального (спектакль, який дає театр, що застряг у зачумленому місті) раптово нагадує глядачам про смерть, що вже переросла в буденність. На сцені, під час спектаклю «Орфей та Еврідіка», помирає головний герой вистави Орфей, і ця смерть викликає паніку й нагадує про стерту межу між Ораном та Аїдом. Смерть Орфея від чуми є символічною, багатогранною: у ній закодована гибель мистецтва від чуми того часу, безсилля творчості перед режимом.

У романі Крістофа Рансмайра «Останній світ» Орфей та Еврідіка [315] також постають персонажами видовища поміж іншими показами. Така ілюзорність героїв міфів робить їх несправжніми, штучними в цьому реальному світі, у постмодерному ілюзії, настановлює на думку про смерть персонажів. Завдяки своєму музичному талантові міфічний Орфей зміг дістатися підземного царства та переконав Аїда повернути йому Еврідіку. Але коли Орфей вів Еврідіку з царства мертвих, він не витримав спокуси й озирнувся, щоб побачити тінь коханої, і так знову вбив її:

«Вдруге звідавши смерть, на Орфея, свого чоловіка,
Не нарікала вона: на любов хіба хтось нарікає?» [197].

Л. Бербенець, аналізуючи «Перверзію» Юрія Андруховича, пише, що «в образі Орфея життя та смерть, любов та смерть, Eros і Thanatos поруч. Перфецький також має стосунок до смерті» [24, с. 52]. Стах закохується в Аду (натяк на пекло, аїд, ад – з російської), коли знаходиться серед гостей семінару, організованого фундацією «Смерть у Венеції», що є алюзією на однойменний твір Томаса Манна та пророкує його фатальний сюжет, що прямо вказаний в назві твору. Перфецький зустрічає смерть в одному з венеційських каналів, що є своєрідним лабіринтом, порталом, дзеркалом. Стах – не просто герой, який називає себе Орфейським, Орфеєм, він прагне

бути бездоганим [24, с. 52]. Таке прагнення мав і Жан-Батист Гренуй, герой роману «Парфуми. Історія одного вбивці» Патріка Зюскінда. В образі Гренуя теж бачимо орфеїчне начало, примітивного та жорстокого Орфея. Як творча особистість, збирав, «колекціонував» натхнення, прекрасні витвори світу (запахи вбитих дівчат), щоб потім скомпонувати їх у власне творіння (свій власний запах).

Щоб творити, йому, Греную, потрібно «вбивати» цих митців та використати їхні ідеї в «концентрованому» вигляді, бо іншого засобу він не знає. Л. Бербенець вважає, що Юрій Андрухович ототожнюється зі своїм персонажем Перфецьким, прагне запрограмувати унікальний «запах» власних текстів, маючи за основу тексти попередників [24, с. 53]. Гренуй теж настигає Орфеева смерть, його розриває натовп у захваті та екстазі (Орфея – «шалені менади» [214]).

У творі Томаса Манна «Смерть у Венеції» [161] головний герой твору Густав Ашенбах – чоловік середнього віку, представник творчої професії (письменник), є втіленням співця-Орфея, що також є бранцем у місті, охопленим епідемією. Міфологія була першою формою суспільної свідомості в стародавніх греків, що трактувала світ з релігійно-фантастичного погляду. Іншою особливістю цієї форми освоєння світу була схильність до уособлення навіть таких абстрактних понять, як-от: справедливість, право, єдність, кохання і т.п. Грецька міфологія служила невичерпним джерелом для літератури і образотворчого мистецтва.

В. Белінський вказує на те, що міфи «являють собою повний розвиток в поетичних, привабливих образах, глибокого філософського змісту, в них полягає вся мудрість еллінська, яка назавжди залишається мудрістю людською ...» [22]. Ця теза В. Белінського означає, що прадавні греки всі надбання своєї культури, процесу пізнання природи, світу та суспільства закріплювали в міфологічній формі.

Поетизовані у міфах навіть поняття смерті, егоїзму, егоцентризму, розлуки. На противагу їм виступають ідеї вічного життя, повернення з

потойбічного світу, жертовності, абсолютного кохання та возз'єднання. Усі ці цінності розглянемо на прикладі двох відомих античних міфів: міф про викрадення Персефони Аїдом і міф про Орфея та Еврідіку. Саме ними надихався Ганс Ерїх Носсак при написанні твору «Орфей і...». Тракткування традиційного міфу, альтернативний фінал та сюжет-гра наділяють персонажів міфу неочікуваними рисами, новими моделями поведінки.

На прикладі Аїда та Орфея описано яскравий зразок протиставлення егоїзму, егоцентризму та жертовності. Т. Лісянська пише, що поняття егоїзму та егоцентризму часто поєднують, плутають. Егоцентризм відрізняється від егоїзму, що є моральною ціннісною орієнтацією особистості та проявляється в корисливій поведінці всупереч інтересам інших людей. Егоїст може усвідомлювати цілі й цінності оточуючих, але навмисно нехтує ними; так, він може і не бути егоцентричним. Егоцентрик же може вести себе як егоїст, але не обов'язково тому, що він протиставляє свої інтереси інтересам іншого, а тому, що чужу позицію він не сприймає, будучи цілком сконцентрованим на власних інтересах [148].

Аїд, здатний діяти егоцентрично, не зважає на чужі інтереси: викрадає Персефону проти її волі, забирає Еврідіку. Власний інтерес володаря потойбіччя знецінює потреби, бажання та прагнення Персефони, Еврідіки та Орфея. На противагу егоцентризму Аїда, Персефона проявляє жертовність та співчуття, погоджуючись залишитись у царстві мертвих після викрадення та вимоливши визволення Еврідіки в Аїда. Ідея абсолютного, ідеального кохання, утілена в історії Орфея та Еврідіки, набуває неочікуваного фіналу у творі Ганса Ерїха Носсака. Жертовність Орфея химерно перетворюється в зраду та егоїзм, коли закоханий повертається та очікує побачити обличчя Персефони замість Еврідіки. Смерть кохання до Еврідіки стає моментом зради. Водночас Орфей приречений на інше кохання – до Персефони, яке породжене смертю попередніх почуттів. Сильні емоції, яких потребує митець, потреба постійної нездійсненої мрії у Ганса Ерїха Носсака знаходяться в неочікуваному повороті подій. Коротеньке оповідання є наче

анонсом великого розгортання сюжету про нове кохання, який обривається з виходом Орфея із царства мертвих.

Тема смерті є наскрізною у творі «Смерть у Венеції» Томаса Манна. Із теми смерті починається і нею закінчується дія. На початку новели Густав фон Ашенбах гуляє Мюнхеном і потрапляє до майстерень каменярів поруч з Північним кладовищем. Він бачить хрести, надгробні плити й пам'ятники, читає написи на каплиці: «... вибрані цитати зі Святого Письма, що стосувалися потойбічного життя, як от: «І ввійдуть вони в оселю Господню» або: «Хай сяє їм вічне світло»» [161].

Ще одним елементом, символом, пов'язаним із закінченням земного існування, є початок перебування у Венеції, а саме незвична погода та атмосфера міста для головного героя. Спосіб переміщення та перевізник також алюзійно натякають на персонажа давньогрецьких міфів Харона та річку Стікс. Ашенбах асоціює човен, на якому збирається переправитися до Лідо, із предметом обряду поховання: «Дивне суденце, що без будь-яких змін дійшло до нас із сивої давнини, таке чорне, – тільки труни ще бувають такі чорні, – воно нагадує нам про нечутні, злочинні пригоди серед нічного шемроту хвиль, а ще більше нагадує про саму смерть, про мари, про жалобний похід і мовчазний похорон» [161].

Густав, герой новели Томаса Манна «Смерть у Венеції», утративши свою дружину «Еврідіку», заповнив свій біль письменництвом та вихованням дочки. Томас Манн змалював головного героя як чоловіка втомленого життям, екзистенційними роздумами і мистецтвом, яке виснажувало, випивало життєві сили. Автор подає портретну характеристику цього персонажа: «...був ледь нижчий від середнього зросту, брюнет з виголеним обличчям. Голова його здавалася трохи завеликою проти майже тендітного тіла. Зачесане назад волосся, вже поріділе на тім'ї і на скронях зовсім сиве, облямовувало високе, немов рубцями поране чоло. Здавалося, що над його головою, здебільшого по-страдницькому схиленою набік, пронеслися великі випробування, а проте вирізьбило і вдосконалило ці риси мистецтво, а не

тяжке, тривожне життя. За цим чолом народилися блискучі репліки з розмови Вольтера і короля про війну; ці очі, що стомлено й пильно дивилися на світ з-за окулярів, бачили криваве пекло лазаретів Семилітньої війни. Навіть в особистому плані мистецтво робить життя активнішим. Воно обдаровує того, хто йому служить, глибшим щастям і швидше його виснажує» [161]. Відбиток мистецтва і творчості якнайкраще відрізняє Маннівського Орфея від інших персонажів твору.

Неспокійна, непостійна натура творчої людини змушує Густава Ашенбаха до пошуку натхнення, нових вражень та подорожей. Мотив подорожі та пригод асоціюється з подорожжю Одиссея. Як і Одиссей, головний герой твору шукав пристанку, творчої батьківщини. Бажання побачити й творити у Венеції споріднене з Одиссеївською мрією жити та померти на рідній землі. Також мотив подорожі пов'язаний зі звичним плином життя, природнім переходом людини до смерті.

Ще по дорозі з Мюнхену до Венеції Густав бачить знаки та передвісників смерті. Одним із них став молодик-підробка, літній чоловік у компанії юнаків. Дивно (занадто яскраво та молодіжно) одягнутий літній чоловік з пофарбованим волоссям та обличчям у пудрі, ніби в театральному гримі, – це відображення его Густава Ашенбаха, його глузливиий та комічний двійник, майбутня доля та намагання перехитрити плин часу та підмінити кінець початком, підживитися енергією молодості та безтурботності. Танатологічний мотив чітко вплетений в канву твору з моменту прибуття письменника у Венецію. Ніби паралельний вимір, де все відбувається за тамтешніми законами, Венеція зустрічає героя твору. Перша ремінісценція з рікою Стікс та мовчазним Хароном виникає з моменту сходження Густава Ашенбаха на береги Венеції. Опис гондольєра та човна нагадує переправу до царства Аїду: «То був чоловік з непривітною, навіть лютою фізіономією, одягнений у синій матроський костюм, підперезаний жовтим шарфом, у солом'яному брилі, що давно вже втратив форму і місцями навіть почав розплітатися, але був хвацько зсунений набакир. Форма його обличчя, біляві,

хвилясті вуса під коротким кирпатим носом не мали в собі нічого італійського. Худий, майже хирлявий і, здавалося, не дуже придатний для такої праці, він, проте, завзято орудував веслом, за кожним помахом напружуючи все тіло. Кілька разів він від зусилля закусував губи, блискаючи білими зубами. Нахмуривши рудуваті брови і дивлячись кудись понад головою свого пасажира...» [161]. Провідник до останнього притулку здався Ґуставу схожим на злочинця чи вбивцю. І насправді він став помічником смерті, одним із кроків до вічного покою головного героя твору.

У пошуках творчого катарсису герой шукає життєві сили у мистецтві: «Навіть в особистому плані мистецтво робить життя активнішим. Воно обдаровує того, хто йому служить, глибшим щастям і швидше його виснажує. Воно залишає на його обличчі сліди уявних чи духовних пригод, породжує в ньому, навіть якщо зовнішнє буття його минає серед монастирської тиші, таку розпещеність, надмірну витонченість, утому, нервову цікавість, яку навряд чи може викликати найбурхливіше життя, сповнене пристрастей і насолод» [161].

«Шедевром» для письменника став хлопчик-підліток із Польщі Тадзьо. Юнак є спочатку предметом натхнення, об'єктом естетичної насолоди. Перше враження від підліткової краси надихає письменника на літературну творчість. Ніби Пігмаліон закохувався у своє ідеальне творіння, так і Ґустав Ашенбах захопився ідеальною красою хлопця.

Закоханість письменника була спрямована до витвору мистецтва у людській подобі, закарбованої в юнакові молодості, образі, а не до особистості чи характеру. Тадзьо віддзеркалює настрої та почуття Ашенбаха і стає в концепції новели антиподом митця мимоволі, раба виснажливої праці, неживої людини. Тадзьо та Ашенбах – дві крайнощі, дві вічні категорії: початок та кінець, розквіт та занепад, життя та смерть. Прекрасне завжди викликає жагу до себе, так само і юне творіння, ідеальний зразок класичної краси, є магнітом для письменника, об'єктом його спостережень та спогадів про свою юність.

Але чим більше герой думає про свого кумира, тим сильніше починає бажати його, тим більше прив'язується до нього і вже не може не слідувати за ним всюди. На порозі агонії, коли Венеція занурюється в хаос смертей, Ашенбах остаточно втрачає свої моральні підвалини.

Ашенбах не соромиться того, що оточуючі можуть помітити його пристрасть, і мріє про те, що пусте від хвороби місто стане ідеальним місцем, де вони залишаться вдвох: «Отже, Тадзьо залишався; і охопленому пристрастю Ашенбахові часом марилося, що втеча або смерть зможуть змести все живе навколо, яке стояло йому на заваді, і він лишиться на цілому острові сам з прекрасним хлопцем, – і коли вранці над морем він не відводив важкого, впертого погляду з того, до кого линули його почуття, коли надвечір він ганебно йшов назирці за ним вулицями, якими скрадалася гидотна смерть, неможливе, потворне здавалося йому можливим і сприйнятним, а моральний закон необов'язковим» [161].

Новела закінчується смертю головного героя і життям, у яке, як у море, тільки вступив польський підліток Тадзьо. Чуттєва краса останнього – це теж смерть: творча свідомість Ашенбаха не в змозі винести того факту, що слово, якому він віддав усе своє життя, може лише оспівати невимовну чарівність людини, але ні відтворити його юність, ні володіти ним за власним бажанням. Різкий контраст між Тадзьо і Ашенбахом символізує в новелі одвічне протистояння між юністю і старістю, красою зовнішньою і внутрішньою, життям і смертю.

Г. Бондаренко слушно зауважує, що образ Тадзьо має для Томаса Манна загальнозначущий філософський і символічний зміст: як єдність та боротьба протилежностей, як протиставлення хворобливої декадентської свідомості та античної краси і природності [38, с. 48].

Розповідаючи про «венеціанський період» життя Ашенбаха, Томас Манн використовує ремінісценції та алюзії на низку античних міфів. Головний герой твору знаходить для себе красу та естетику світу й захоплюється, насолоджується нею. Юний Тадзьо є втіленням прекрасного,

досконалого, джерелом натхнення. Для опису та розповідей про об'єкт обожнювання Ашенбаха автор користується образами та сюжетами міфів про Аполлона і Зефіра, Семелу і Зевса, Анелоя і Геракла, Гіацинта та Нарциса. Описуючи Ашенбаха, Томас Манн натякає на міф про Орфея та його подорож до потойбіччя. Усі ці міфи – про кохання у різних проявах, у якому почуття та пристрасті призводять до смерті когось із героїв.

Кожна художня епоха встановлює свої зв'язки з класикою, виявляючи так власну сутність та індивідуальну природу. Сучасна західна література відзначається діалектичним ставленням до літературної спадщини, яку водночас і заперечує, і засвоює. Вона вступає зі своїм минулим у продуктивний діалог, звільняючись від влади загальноприйнятих авторитетів і звертаючись до них же в пошуках стимулу художнього розвитку.

Як зазначав Джон Фаулз у передмові до видання «Мага» (1976): «Я задумав Кончіса як набір личин, що відображають уявлення про Бога — від містичного до псевдонаукового, обтяженого фаховим арго; тобто набір хибних понять про те, чого немає в дійсності, — про абсолютне знання і абсолютне могуття» [247, с. 11].

Кончіс – Зевс, Аїд, поганський бог, демон, маг, чарівник, лялькар, поводитир та маніпулятор, режисер та постановник великої гри, вистави для одного глядача. Асоціативний зв'язок між Кончісом та Аїдом очевидний. Кончіс, як і Аїд, є володарем свого царства, сповненого містики, загадок та чуток. Кончіс завжди спостерігає за головним героєм, ніби він, володар маєтку, наділений магічними здібностями.

Опис зовнішності Кончіса теж наштовхує на спорідненість персонажа з потойбічним світом, павутинням омани. Очі, схожі на очі мавпи, – ще одна риса дволикості образу. На відміну від симпатії до мавп у культурних та релігійних традиціях Африки, Індії та Китаю, у християнській культурі образ цієї тварини сприймається з підозрою та ототожнюється з гріхом, обманом та дияволом: «The most striking thing about him was the intensity of his eyes; very dark brown, staring, with a simian penetration emphasized by the remarkably clear

whites; eyes that seemed not quite human.» [299]. («Найбільш вражаючим був його (Кончіса) погляд; яскравий, темно-карий, пильний, з мавпячою проникливістю, підреслений дивовижно чистими білками; очі здавалися незовсім людськими» (переклад наш, О.М.)).

Роман «Маг» складається з трьох частин. Події двох розділів, які відбуваються у Лондоні, – події реального світу для Ніколаса, частина ж присвячена Греції, а саме острову Фраксосу, де головний герой твору втікає від рутинного життя та обирає нову для себе маску та роль вчителя – це підземний, ірреальний світ, царство Аїда. Провідником до вілли Бурані, своєрідним Хароном є шкільний учитель Дімітріас. Будинок, як і власник, схожі на туман пліток, невизначеності та загадковості. Бурані, мов царство Аїда, до якого місцеві не наважуються потрапити, – це не тільки небезпека, але й шлях до пошуку себе, шлях до очищення та катарсису. Шлях Орфея (Ніколаса Ерфе) до потойбічного світу починається з відчаю, втрати та жаги нового. Вілла Бурані, як і Тартар, приховує безліч пасток та випробувань. Подібно до античних героїв, Ніколас зіштовхується з низкою перешкод, так само як і міфічний співець на шляху до Еврідіки.

Як справжній Орфей, Ніколас сподівається відшукати своє кохання серед спокус та оман потойбічного світу. Класичний сюжет любовного трикутника зустрічається в романі «Маг» декілька разів. Любовний сюжет базується на підозрі, заплутаних стосунках, ревнощах та спокусі. Орфей-Ерфе бачить свою Еврідіку в Алісон, Лілі та Жюлі. Ніколас не здогадується, що від початку до кінця його почуття знаходяться під владою Кончіса. Як і в класичному сюжеті античного міфу, Аїд-Кончіс підштовхує головного героя до самоаналізу, а згодом – до катарсису. Від деградації людського та творчого начала Орфей-Ніколас еволюціонує до пізнання своєї ролі та нового початку. Алісон – справжня Еврідіка, вона є початком та кінцем, центром лабіринту та розгадкою ребуса. На противагу світлому образу вічного кохання, Лілі та Жюлі трансформуються в жорстоких вакханок, сирен, фурій. Міф про Орфея та Еврідіку – романтична лінія твору, історія Ніколаса та

Алісон – є сучасною історією, трансформацією міфу в постмодерній манері. Кохання не забирає нещасний випадок, а сам Ніколас поступово вбиває почуття, віддаляє від себе сенс. Алісон сама звертається за допомогою до Кончіса, тобто Еврідіка йде до Аїда з проханням повернути Орфея.

Цікаво, що світи ірреальний (острів Фраксос) та реальний (Лондон) для Ніколаса Ерфе існують не одночасно, а ніби дві окремих реальності. Потрапивши до Аїду, Ніколас, так само як і Орфей, заморожує у своїй свідомості та відкидає світ земний, ховає лондонське повсякдення в глибині спогадів: «All the time I had expected some spectacular reentry, some mysterious call, a metaphorical, perhaps even literal, descent into a modern Tartarus. Not this. And yet, as I stared at her, unable to speak, at her steady bright look, the smallest smile, I understood that this was the only possible way of return; her rising into this most banal of scenes, this most banal of London, this reality as plain and dull as wheat. Since she was cast as Reality, she had come in her own; and so she came, yet in some way heightened, stranger, still with the aura of another world. From, yet not of, the crowd behind her. » [299]. («Увесь час я очікував якогось видовищного повернення, таємничого сигналу, метафоричного, а чи може навіть буквального, спуску до сучасного Тартару. Але ж ні. І все ж, я вдивлявся в неї, не в змозі промовити і слово. Дивився на її рівний, сяючий погляд, шукав найменшу посмішку, розуміючи, що це єдиний можливий спосіб повернутися. Дивився, як вона підіймається на найбанальнішу з існуючих сцен - Лондон та у цю реальність, настільки просту та сумну. Оскільки вона була у ролі Реальності, вона була одна, піднесена та відчужена з вуаллю аури іншого світу. З натовпу, але поза ним.» (переклад наш, О.М.)).

Життя після смерті в «Метаморфозах» Овідія символізує не тільки зустріч Орфея та Еврідіки в царстві мертвих, але й сцена після смерті Орфея:

«51] Гебр підхопив. Поки серед ріки їх погойдує хвиля, –

52] Важко й повірити! – сумно про щось озиваються струни,

53] Сумно щось мовить язик, береги їм одлунюють сумно.

- 54] Далі не в рідній ріці – по широкім пливуть вони морі,
 55] До метімнейського Лесбосу їх допровадила хвиля.
 56] Там, на чужому піску, вже чигає змія на Орфея:
 57] Мітить в уста й у вологе од солі морської волосся.
 58] Та перейняв її Феб; щойно зуб устроити збиралась –
 59] Каменем стала нараз: для укусу роззявлена паща
 60] Вже не зімкнулась, у вищирі хижому зціпенівши» [197].

Спів голови та чарівної ліри – символ безсмертя, переродження таланту та катарсису. Подібний катарсис Ніколас Ерфе переживає після повної смерті на суді, психологічному аналізі-виставі, де він знаходиться в ролі піддослідного. Переродження наздоганяє його в Лондоні, у місті, яке символізує кінець і початок. Еврідіка-Алісон стала для нього водночас і справжнім коханням і приви́дом, недосяжною мрією.

Орфей у підземному царстві, Аїд, Еврідіка, Харон – образи новели «Смерть у Венеції» Томаса Манна та роману «Маг» Джона Фаулза – є схожими та полярно протилежними водночас. Література ХХ століття грає з мотивом смерті, а на прикладі цих творів можна спостерігати її невідворотність, страх чи навпаки шлях до переродження та катарсису. Танатологічний мотив у прозі Томаса Манна та Джона Фаулза – це опис шляху, а не кінця, завершення подорожі.

Проблеми ж декількох поколінь описує Іван Давидков у романі-есе «Човен Харона». Пам'ять та спогади є одним із провідних мотивів у творі. Роздуми, спостереження – це невід'ємна частина життя Фокусника, Перекладача, Есеїста та Мартина. Ріка життя, ріка пам'яті, створена зі спогадів та життів персонажів, стає останнім прихистком для Мартина, що пливе по ній із Хароном. Агонія змішує химеру та спогад: подібно до агонії Ніколаса Ерфе, що повертається до життя, агонія Мартина також збурює спогади та змушує поєднати непоєднуване з минулого та теперішнього героя [84].

Зв'язок між реальним і потойбічним світами символізує образ Провідника в романі «Човен Харона» Івана Давидкова. «Найняли човняра, влаштувались на лаві позаду й, дивлячись, як його широкі плечі, розпинаючи пропотілу матроську тільняшку, похитуються в такт веслам, попливли гладенькою вечірньою водою, в якій блищали зірки. Штани в човняра були закасані, і в дно човна впиралися його босі ноги з порепаними п'ятами. Облисіла голова сяяла під зоряним небом, рідкі пасма посивілого волосся тремтіли на скронях, наче вилитих з гіпсу, а коли човняр обертався назад, Чоловік з люлькою бачив його схоже на зів'яле яблуко широке обличчя, а з-під кошлатих брів дивилися тихі, якісь незрозумілі, збляклі від старості очі...» [85, с. 15]. Човен у літературі символізує рух, дорогу, переправу, спосіб переміщення між вимірами та світами.

У романі «Човен Харона» він з'єднує реальність та ірреальність, алюзійно вказує на міфологічного персонажа Харона, перевізника через річку Стікс, яка була межею між світом живих та царством мертвих. «Раптом за бортом човна почала з'являтися мряка – спочатку менша, потім більша, ще більша, наче під двома мандрівниками та провідником парував величезний казан, що кипів на пекельному вогні... з киплячої глибини чулися голоси... здавалося, човен тримався не на темній водній поверхні, а на плечах невидимих людей, що прийшли з небуття, відчувши страх, він подумав, що, мабуть, сам Диявол прийняв вигляд Харона, щоб заманити їх у свій човен, і зараз віз їх крізь темряву, крізь голоси щезлих душ, до потойбічного берега – туди, звідки немає вороття» [85, с.15].

Г. Іванова [111] наголошує, що у творі «Човен Харона» Івана Давидкова творчість протиставлена меркантильній моралі. Цінність матеріальних благ переважає в суспільстві та охоплює усе більші верстви соціуму. Прихильником матеріальної моралі є Есеїст. Він загубив себе в «кам'яних джунглях» великого міста. Дослідниця Г. Іванова [111] слушно зазначає, що Іван Давидков описує кам'яні катакомби сучасного міста за допомогою таких деталей, як-от: асфальт, бетон, блоки. Безликі будинки не

відрізняються один від одного та монотонною чергою, армією тиснуть на людину. Будівлі такого типу в сучасній Болгарії символічно названі місцевими – «блоки». Асфальт – це символ урбанізації, зазіхання міста на життєвий устрій села; він знищує все, роблячи простір довкола красивим і мертвим. Іван Давидков не визнає штучності: тільки природне може бути гарним. Сірість, монотонність каменю та нагромадження неживого, штучного пейзажу символізують смерть та її домінування над живою природою творчості.

У творі Івана Давидкова «Човен Харона» оригінальним образом, що символізує життя людини та його завершення, екзистенційні проблеми, є образ дерева. Один із героїв твору Мартин знаходить дерево, якому вже давно судилося загинути, але в ньому ще тліє життя. Персонаж роздумує над людським існуванням у цьому ключі: «Є роки в житті, думав він довгими безсонними ночами, коли людина буває схожа на весняне дерево. Друзів у неї стільки, скільки листя на ньому. Замолоду життя здається безконечним, кожна втрата – лише непомітний листок, що впав з розкішної крони... Але якщо дерево пощадить сокира й воно, доживши до пізньої осені, побачить під собою затоптане брудним взуттям листя, що колись, у його безтурботні дні, вигравало смарагдом, то чому тут радіти? Останньому листячку, яке пощадила паморозь, чи синичці, тій самій, яка вранці сідає на шишку? Єдиній надії, що не все втрачено?» [85, с. 34].

Іван Давидков обрав до свого роману-есе «Човен Харона» промовистий, символічний епіграф. Джек Лондон, фразу якого взяв за епіграф автор твору «Човен Харона», написав: «Справжнє призначення людини — жити, а не існувати» [85]. Герої роману шукають сенс життя, намагаються творити чи навпаки придушують талант, марнують швидкоплинний час і забувають про головне. Наповненість твору пейзажними образами-символами описують повноту життя, його цінність та багатогранність. Миттєвості та спогади героїв, якими Іван Давидков наповнює твір і є сенсом їх існування. Одна з героїнь згадує, що для неї є

символом життя: «Вона дивилась на тюльпани у зеленому дворі і згадувала інший, ніжний вогонь, який зажеврив через кілька років у її душі, перетворивши ці скромні квіти на символ життя.»[85, с. 32].

Опозиційні образи міста та природи також присутні у творі «Видіння Орфея» Галини Пагутяк. Хмародер, до якого приходить Орфей, у своєму скляному й бетонному коконі приховує дикість та первинність життя – сильний клас, що має владу над людьми, – звірів. Сад, як символ спокою та вічного життя, раю, контрастує з сірістю та масивом міста. Прийшовши до саду, Орфей відчуває сили, натхнення.

Співець намагається зрозуміти тварин, але й переконує їх у потребі людяності. Поєднуються в образі Орфея міфологічні мотиви та християнські мотиви спасіння, самопожертви. Образ саду може розглядатися як алюзія до біблійного саду, а порятоване немовля – як людство заради спасіння якого Христос Орфей іде на жертви, тож і два світи постають на перетині міфологічної образності та християнської філософії. Т. Гребенюк зазначає, що у «Видінні Орфея» Галини Пагутяк присутня логіка та символіка сновидіння [72, с. 44]. Видіння, марення, сон – пограничні стани: межа між реальним та ірреальним, життям та смертю. Інтерпретувати сон у тексті можемо як художню деталь і також як унікальну дійсність. Сновидіння – це «яскраві візуальні образи, суб'єктивно пережиті уявлення, що виникають під час «швидкого» сну, сюжет якого в символічній формі відображає основні мотиви та настанови індивіда, фрагменти його душевної діяльності» [125, с. 414].

Назва «Видіння Орфея» описує хиткий, пограничний стан марення Орфея, ірреальність дій у творі, пограниччя між життям та не життям. Т. Гребенюк пише про те, що письменниця Галина Пагутяк використовує «ресурс умовної містичності» [72, с. 44]. Умовна містичність присутня у вимірі хмародеру, магічній силі таланту Орфея, наділенні звірів людськими та надлюдськими силами. Хмародер у «Видінні Орфея» є ірреальним виміром, утіленням фантастичного. Дух загубленості людства, безпорадність

серед небезпечної первозданності охоплює музику у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея», і герой намагається вирватися зі всепоглинаючого мікросвіту природи, але, сам не розуміючи того, йде з ними однією дорогою.

С. Журба вбачає інтертекстуальність образу Орфея у творі «Видіння Орфея» Галини Пагутяк іронічною [100, с. 56]. Такий прийом, на думку С. Журби, дає можливість реінтерпретувати міф залучивши містичне та надреальне до твору. Орфей Галини Пагутяк звичайний чоловік, а не син бога, але наділений талантом. Також цікавим є прийом переодягання. Абсурдність ситуації носить комічний характер. Орфей наближується до свого античного прототипу, коли починає грати та повністю занурюватися у музику, творчість.

А. Артюх пише, що «образ саду, який символізує втілення духовної досконалості людини, але залишається недосяжною, огороженою територією, куди вільно може потрапити лише дитина з чистим серцем» є герметичним часопростором [16, с. 16]. Ізольованість, невидима межа скляних стін хмарочосу робить сад недоступним. Фінал твору змальовує проблему шкоди людини, що народжена природою. Маленька дівчинка символізує початок, вибір, який робить людство: стати людиною чи стати звіром, умертвити творчість і залишити тільки первинні інстинкти її й розмноження. Жінка, що народжує, символізує страждання, передсмертну агонію, розплату за гріхи. Саме страждання жінки дає нове життя, занепад веде до відродження: «Орфей схилився над візком. Із білого згортка на нього глянули розумні людські очі, яким недовго судилося лишатися людськими й розумними» [202, с. 250].

Авторка цією фразою попереджає про смерть людського й розумного в нових поколіннях. Водночас Орфей, який рятує дитину, розуміє, що, можливо, цей порятунок не дасть нічого, бо від самої людини залежить вибір: жити твариною чи обрати людське життя в муках. Alegоричне зображення звіриного й людського переплітається; копіюючи вади двох світів, висміюються недоліки та застерігає людство.

У прозі ХХ ст. бачимо втілення різних моделей теми «кохання–смерть» (за О. Гальчук), зокрема в різних інтерпретаціях образу Орфея. Модель «смерть як кара за почуття» втілена в новелі «Смерть у Венеції» Томаса Манна, де Густав Ашенбах гине, споглядаючи предмет свого поклоніння – Тадзю. Модель «смерть, яка єднає закоханих», реалізована у цьому ж творі, але на прикладі кохання пари Ашенбах-його покійна дружина. Модель «кохання, яке здатне перемогти смерть» бачимо у романі Джона Фаулза «Маг», де за допомогою складної психологічної гри Кончіс на прохання Алісон провокує смерть старої сутності Ніколаса Ерфе, цим самим народжуючи нову версію головного героя. Також це можна означити як модель «смерть-катарсис», як і в романі-есеї Івана Давидкова «Човен Харона», де автор, з постмодерною грою залучає героя до екзистенційного розуміння сутності життя на порозі смерті. Модель «кохання, яке здатне перемогти смерть» трансформується в модель «смерті кохання через зраду» у новелі Генріха Еріха Носсака «Орфей і ...», коли вмирає кохання до Еврідіки в Орфея, в момент розуміння того, що герой очікував побачити за собою Персефону.

Висновки до розділу 3

Прозові твори представників української, німецької, болгарської та англійської літератур є прикладами культурного набутку кожної країни, у якому задіяний міф про Орфея.

На основі досліджених творів Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Ганса Еріха Носсака «Орфей і...», Томаса Манна «Смерть у Венеції», Івана Давидкова «Човен Харона», Джона Фаулза «Маг» ми виявили спільні та відмінні риси в інтерпретації античного міфу й розкрили взаємозв'язок між Орфеєм та іншими античними образами і сюжетами.

Підрозділ «Орфей та Пігмаліон» присвячений висвітленню лейтмотиву творця. Для Орфея й Пігмаліона мистецтво означає любов. Порівняння

творів Івана Давидкова, Томаса Манна, Ганса Еріха Носсака, Галини Пагутяк, Джона Фаулза в цій площині допомогло визначити роль творчості для кожного персонажа обраних текстів. У міфі про Пігмаліона та міфі про Орфея є спільні мотиви й образи, що базуються на ідеї творчості, яка, своєю чергою, не розривна від любові. Образ творця є розповсюдженим, навіть традиційним у художній літературі. У міфі про Пігмаліона закладені ідейні концепти та естетична система, споріднена з міфологічними сюжетами про Орфея.

У другому підрозділі «Орфей і Еврідіка: любовне ядро мотиву» інтерпретовано авторський міф та історію кохання, описану у творах. Важливо було дослідити й з'ясувати роль Еврідіки та авторський задум наявності чи відсутності любовного сюжету у творах Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Ганса Еріха Носсака «Орфей і...», Томаса Манна «Смерть у Венеції», Івана Давидкова «Човен Харона», Джона Фаулза «Маг». Ми намагалися прослідкувати зміну образу, наслідки трансформації та інтерпретації для першосюжету й неоміфу, створеного авторами досліджуваних текстів. Джон Фаулз, Галина Пагутяк, Ганс Еріх Носсак та Томас Манн інтерпретували образ Еврідіки як модель дружини, як тінь, кохану, коханку, утрачену чи заміщену іншим міфічним персонажем.

«Орфей і Нарцис» пояснює інтерпретації образу Орфея та Нарциса в прозі досліджуваних письменників. У творі «Видіння Орфея» Галини Пагутяк нарцисичні риси є визначенням для тваринного начала, звіриного товариства; Джон Фаулз наділяє нарцисизмом головного героя роману «Маг» Ніколаса Ерфе, і образ співця вже не може відірватися від свого еґо. Іван Давидков у романі «Човен Харона» подає образи творчих особистостей у різних обличчях і різними мотивами: Орфей та Нарцис теж супроводжують творче «Я» персонажів.

У четвертому підрозділі «Орфей і Аїд: втома від життя» виокремлюємо танатологічні мотиви й образи оповідання Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Ганса Еріха Носсака «Орфей і...», повісті Томаса Манна «Смерть у Венеції»,

романів Івана Давидкова «Човен Харона», Джона Фаулза «Маг» і міфу про Орфея.

Зв'язок творчого, любовного, танатологічного в обраних творах є нерозривним. Інваріанти образів співця та смерті отримали розвиток і продовження у європейській літературі завдяки реалізації різних моделей теми «кохання – смерть».

Нерозривність життя та смерті є прихованою ідеєю міфу про Орфея. Возз'єднання Орфея й Еврідіки реалізується через смерть, так само і сила таланту є протилежною смерті – життєдайною, але й водночас близькою, знаходиться на межі зі смертю.

Образ Орфея багатогранний, здатний поєднати в собі декілька іпостасей. Орфей – це творчість, особистість, кохання та фатум невідворотної смерті.

ВИСНОВКИ

Зацікавленість письменства міфологією різних країн і звернення до міфологічних сюжетів, мотивів та образів зумовили переосмислення та інтерпретації традиційного міфу і творення нового. Міфологічні сюжети та образи виокремлюються та інтегруються в літературну творчість.

Поняття міфу розглядають у літературознавстві, фольклористиці, філософії. Єдиного визначення поняття не існує, тому для кращого розуміння поняття в теоретичному розділі висвітлено різні погляди на цю проблему. Міф є пам'яттю та системою вірувань попередніх поколінь, способом передавання інформації, культури, звичаїв, моралі. Міфологема – найменший елемент міфу, що з часом відокремився від початкового міфу та почав використовуватися для творення нового тексту. Так міф набуває нових інтерпретацій.

Використання автором міфологічних елементів у тексті спричинює міжтекстову взаємодію, яка виражається в різних формах інтертекстуальності. Античний текст можна вважати одним із головних джерел, інтертекстом для європейської літератури. Зв'язок основних та закодованих образів і мотивів у тексті розривається за допомогою інтертекстуальності. Алюзії, цитати, ремінісценції на той чи той твір, окрему деталь або образ створюють ланцюжок між художніми текстами, культурами, епохами, традиціями. Деякі образи та сюжети, що корелюються в культурному середовищі багатьох країн, стають традиційними. Останні, що побутують у літературах різних країн, частково теж беруть початок із міфів і є відокремленими міфологемами, що набули нових рис, але й зберегли традиційні. Такі образи є складником неоміфологізму, що є характерним явищем XX століття.

Образ Орфея з часом став традиційним для європейської літератури. Відокремившись від міфу, він набуває нових форм та прочитань.

Трансформація образу Орфея в літературі, простежена в другому розділі, дає змогу побачити шляхи інтерпретації та сприйняття античного міфу, різне потрактування одного образу. Важливим є і вплив епохи, літературного напрямку, жанру та особистості митця на інтерпретацію міфу про Орфея.

Мотиви творчої особистості, нещасного кохання, магічної сили мистецтва століттями є актуальними або популярними в літературі, а окремі деталі, герої міфу про Орфея – символічними, на що часто покликаються митці. Різноманітність, наповненість символами та варіативність переказу міфу, специфічний хронотоп, із динамічною зміною місця дії, вимірів, робить міф про Орфея джерелом натхнення для художників слова. У ньому можна виокремити різні іпостасі Орфея: музикант, співець, мандрівник, поведир, вірний закоханий, відчайдух, мудрець. Багатогранність міфологеми Орфея та мотивного комплексу міфу є фундаментом для подальшого його використання письменниками.

Класичний сюжет міфу про Орфея починає свій шлях інтерпретацій ще в літературі європейського Середньовіччя та продовжує його в епоху Ренесансу. У період Відродження митці зверталися до духовного та тілесного в міфі про Орфея й інтерпретували почуття міфічних героїв, зверталися до таланту музики та сюжетної лінії міфу про подорож до підземного царства мертвих. Також Орфей є втіленням ідеального оратора, мандрівника (подорож за золотим руном), миротворця в літературі гуманізму. У період романтизму місією Орфея стало проникнення в людські душі, піднесення духовного. Модерністи також використовували цей образ як постать митця чи володаря унікального магічного таланту.

Від «Метаморфоз» Овідія до сьогодення образ Орфея набув безлічі прочитань та інтерпретацій, змінювався залежно від епохи та країни. На прикладі творів німецької (Томас Манн, Ганс Еріх Носсак), англійської (Джон Фаулз), болгарської (Іван Давидков) та української літератур (Галина Пагутяк) простежуємо шлях образу Орфея, інтерпретації міфологічного образу співця в ХХ столітті.

Міф про Орфея, його мотивний комплекс (любовний, творчий, особистісний, танатологічний мотиви) знаходять продовження в прозових творах письменників ХХ століття. Епоха, що несе в собі дух різких змін та катаклізмів, як природних, так і суспільних, наклала відбиток на увесь мистецький світ. Живопис пережив трансформації і знайшов нові форми та втілення, так само й скульптура, театральне мистецтво тощо.

У прозі Івана Давидкова, Томаса Манна, Ганса Еріха Носсака, Галини Пагутяк, Джона Фаулза образ Орфея є одним із провідних, навіть якщо не згадується відкрито. У третьому розділі виокремлено чотири блоки, за якими схарактеризовано обрані прозові твори європейських письменників: Орфей та Пігмаліон, Орфей та Еврідіка, Орфей та Нарцис, Орфей та Аїд. Спираючись на першоджерело, міф та перші його записи («Метаморфози» Овідія), а також на спільне та відмінне у тлумаченні та інтерпретації міфу в художніх текстах, описано любовне, творче, особистісне, танатологічне ядро творів.

Сила мистецтва, роль любові, деструкція та розвиток особистості, невідворотність смерті є основними мотивами міфу, що реалізують у своїх творах Іван Давидков, Томас Манн, Ганс Еріх Носсак, Галина Пагутяк, Джон Фаулз. Від романтичної історії про двох закоханих до нероздільності кохання і творчості від смерті та царства тіней, від абсолютного таланту до втрати власного «Я» і творчого хисту – такі абсолютно антонімічні обриси Орфея містять проаналізовані твори.

Розвиток персонажа та його характер базуються на концепті таланту. Обдарованість лежить в основі кожного Орфея з досліджуваних творів. Навколо творчого начала розгортається формування образу головного героя: його ставлення до свого дару, відносини з навколишнім світом, піднесення та знецінення таланту, пошук застосування творчих ресурсів. Головні герої досліджуваних творів – це письменники й музики, які знаходяться на різних етапах творчого та життєвого шляху.

Різний вік, соціальний статус, культурний та національний код, різний хронотоп творів контрастно виділяють роль творчості для митця ХХ століття. Орфей та Пігмаліон отримали унікальний дар таланту від богів і стали втіленням митця в багатьох літературних текстах. Для аналізу мотиву творчості та образу творчої особистості спираємося на пару Орфей – Пігмаліон. За допомогою таланту обидва змінюють реальне на магічне, намагаються віднайти кохання, звертаються до богів із проханням. Тісний зв'язок потреби відчувати та творити об'єднує спільною тематикою й проаналізовані твори Галини Пагутяк, Томаса Манна, Івана Давидкова, Джона Фаулза, Ганса Еріха Носсака.

Краса надихає Орфея, відроджує у співці натхнення до невичерпного творення, вчинків, пробудження його дару. У творах Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Томаса Манна «Смерть у Венеції», Івана Давидкова «Човен Харона», Джона Фаулза «Маг», Ганса Еріха Носсака «Орфей і...» предметом натхнення головних героїв є прекрасний абсолют, іноді не очікуваний у своїх проявах, але бездоганний зразок краси. Підсвідомо чи цілеспрямовано шукаючи натхнення, Орфеї в проаналізованих творах прагнуть до прекрасного, знаходяться у вічному пошуку.

Пошук натхнення та проблема самоідентифікації, деструкція особистості, гармонія жертвності та прагматизму в досліджуваних прозових творах є спільними та об'єднані образами Орфея і Нарциса. Перший є прикладом самопожертви та відчайдушного кохання, а другий – прикладом самозакоханості, егоїзму. Виокремлення нарцисичних рис із образів головних героїв, які є втіленням Орфея, допомагає повніше проаналізувати основні мотиви творів.

Асоціативно міф про нещасних закоханих пов'язаний для широкого загалу з постаттю Орфея. Роль кохання та почуттів репрезентовано за допомогою аналізу любовного ядра творів на прикладі пари Орфея і Еврідіки. Кохання та любов – джерело натхнення, тло для творчості та сенс існування – виокремлено в кожному проаналізованому тексті, письменники

різнопланово розкривають їх роль, але у всіх випадках саме цей мотив є одним із головних. Зв'язок любовного та творчого ядра творів є нерозривним, сильне почуття є поштовхом для творчості, натхнення митця. Традиційний сюжет про Орфея та Еврідіку також інтерпретується як приклад відчайдушного вчинку, угоди зі смертю.

Ще одним спільним мотивом у творах Галини Пагутяк «Видіння Орфея», Томаса Манна «Смерть у Венеції», Івана Давидкова «Човен Харона», Джона Фаулза «Маг», Ганса Еріха Носсака «Орфей і...» є танатологічний. Міфологічні образи Орфея та Аїда символізують нероздільність життя і смерті та зв'язок початку й кінця, молодості та старості, загибелі й народження. Мотиви смерті, загрози, подорожі до підземного царства пронизують художні тексти та взаємодіють з любовним, особистісним, творчим мотивами. Смерть, кохання, творчість, пошук себе – основні мотиви, що об'єднуються навколо Орфея, центрального образу творів. Пограничний стан між життям і смертю, у якому знаходяться головні герої Галини Пагутяк, Томаса Манна, Івана Давидкова, Джона Фаулза, Ганса Еріха Носсака, засвідчує особливості прози ХХ століття, невизначеність та дезорієнтацію суспільства.

Звичайно, що історія про відчайдушний вчинок фракійського музики та його відданість дала початок для інтерпретації образів Орфея й Еврідіки в елітарній та масовій культурі, але продовження історії, магічний талант співця, мотив подорожі та ще безліч елементів культурного коду давніх греків є невід'ємною частиною міфу про співця. У ХХ столітті звертаються до безлічі граней Орфея, осучаснюють образ музики, переносять історію на терени свого культурного простору, змінюють традиційний сюжет, грають зі зразком античної міфології.

Архетип Орфея як Мудрого старця (за К. Г. Юнгом) – це не початковий образ Орфея, а результат його розвитку. На прикладах катарсису (Ніколас Ерфе в романі «Маг» Джона Фаулза), милостивості (Орфей у «Видінні Орфея» Галини Пагутяк), самоаналізу та примирення («Човен Харона»

Івана Давидкова), віднайденого натхнення та переродження («Смерть у Венеції» Томаса Манна), вірності та зради («Орфей і...» Ганса Еріха Носсака) формуємо уявлення про Мудрого старця в європейській літературі XX століття. Боротьба та примирення, вічний пошук – усе це формує образ співця.

У кожному художньому тексті Орфей досягає своєрідного катарсису через смерть, зустріч, спустошення, вибір, тобто зображено досягнення цілі, логічного або неочікуваного фіналу. Вибір є одним із основних мотивів, що об'єднує твори Галини Пагутяк, Томаса Манна, Івана Давидкова, Джона Фаулза, Ганса Еріха Носсака. У міфі про Орфея та Еврідіку нещасний закоханий робить вибір та озирається, прирікаючи себе й кохану на розлуку. Так само, обираючи, головні герої творів програмують свій подальший шлях, формують долю.

Зв'язок античних образів та сюжетів з міфом про Орфея простежується й у прозі європейської літератури XX століття. Орфей і Пігмаліон, Орфей і Нарцис, Орфей і Еврідіка, Орфей і Аїд – за допомогою зіставлення образу співця з персонажами античних міфів, виокремлення синонімічних та антонімічних рис у парах Орфей постає багатогранною живою постаттю в прозових творах англійської, української, болгарської, німецької літератур.

Творчість письменників Галини Пагутяк, Томаса Манна, Івана Давидкова, Джона Фаулза, Ганса Еріха Носсака належить до різних літературних напрямів та різних періодів XX століття, тому інтерпретації образу Орфея відображують зміни й особливості літератур того чи того часу та творчого напрямку.

Образ Орфея у творах Галини Пагутяк, Томаса Манна, Івана Давидкова, Джона Фаулза, Ганса Еріха Носсака, закодований у текстах, є символом різних часових відрізків століття та проблеми творчості цього періоду. Пригоди міфологічного героя переносяться в сюжети XX століття та інтерпретуються більш сучасно, злободенно й приземлено; це наближує

Орфея до реалій ХХ століття, конфлікту творчості та перешкод на шляху носія таланту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абушенко В. Л. Традиция. *Новейший философский словарь* / сост. А. А. Грицанов. Минск : Изд. В. М. Скакун, 1998. С. 724–726.
2. Аверинцев С. С. Мифы. *Литературный энциклопедический словарь*. Москва, 1987. С. 222–225.
3. Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 480 с.
4. Аверинцев С. С. Символ художественный. *София–Логос : словарь* / 2-е, испр. изд., сост., авт. послесл. К. Сигов. Київ : Дух і Літера, 2001. С. 155–161.
5. Агеева В. Про книгу Галини Пагутяк «Потрапити в сад». *Слово і час*. 1990. № 3. С. 74–76.
6. Агеева В. П. Поетичний візіонеризм Лесі Українки. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 2007. Т. 72: Філологічні науки. С. 3–11.
7. Акатова А. А. Мотив Одиссеи-путешествия в метатексте Дж. Фаулза : лингвокультурологический аспект. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2017. №3(69). С. 11–13.
8. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX століття. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. 340 с.
9. Андрухович Ю. Дванадцять обручів : роман. Київ : Критика, 2003. 320 с.
10. Андрухович Ю. Орфей хронічний. *Критика*. 2003. Ч. 9 (71). С. 30–32.
11. Андрухович Ю. Перверзія : роман. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. 320 с.
12. Античные гимны / под ред. А. А. Тахо-Годи. Москва : МГУ, 1988. 362 с.

13. Ануї Ж. Пассажир без багажа. Дикарка. Евридика. Москва : АСТ: Астрель, 2011. 320 с.
14. Ануї Жан. [Евридика](#) (п'єса, переклад Е. Бабун). *Ануї Ж. П'єси: в 2-х тт.* Москва : «Искусство», 1969, т. 1. С. 171–272.
15. Аполлінер Гійом. Поезії / пер. з фр. М. Лукаша. Харків : Фоліо, 2014. 253 с.
16. Артюх А. В. Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2009. 20 с.
17. Афанасьєв А. Сказка и миф. Стаття А.Н. Афанасьєва, перепечатанная из I и II выпусков журнала «Филологические Записки» за 1864 год. Воронеж : В типографии В. Гольдштейна 1864. 68 с.
18. Баліна К. Н. Постмодерністська парадигма творчості Юрія Андруховича: автореф. дис. ... д. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2011. 20 с.
19. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : ИГ Прогресс, 1989. 616 с.
20. Баткин Л. М. Ренесансный миф о человеке. *Вопросы литературы*. 1971. № 9. С. 112–133.
21. Баумгартен Александр Йоган *Філософський енциклопедичний словник* / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін. ; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори) ; І. О. Покаржевська (художнє оформлення). Київ : Абрис, 2002. С. 480.
22. Белинский В. Г. Избранные философские сочинения. В 2-х т. Т. 1./ под общ. ред. М.Т. Иовчука и З.В. Смирновой, ред. текста и примеч. В.С. Спиридонова. Москва : ОГИЗ, Гос. изд-во полит. лит., 1948. 641 с.
23. Бем И. Орфей: Стихотворения. Москва : Водолей, 2010. 96 с.
24. Бербенець Людмила. Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича. *Слово і час*. 2007. № 2. С. 49–59.

25. Бердяев Н. А. Проблема человека. (К построению христианской антропологии). *Путь*. 1936. № 50. С. 3–26.
26. Берков П. Н. Вклад восточных славян в разработку так называемых «мировых образов». *Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, авг. 1968): доклады советской делегации*. Москва : Наука, 1968. С. 166–221.
27. Бетко І. Містерія відчуження душі від тіла в українській постмодерній прозі *Слово і час*. 2013. № 2. С. 44–52.
28. Бетко І. П. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки (Проблемний огляд). *Слово і час*. 1991. № 3. С. 28–36.
29. Бирлайн Дж. Ф. Параллельная мифология. Москва : КРОН-ПРЕСС, 1997. 336 с.
30. Білецький А. О. Міфологія і міфи Античного світу. *Словник античної міфології*. Київ, 1985. 236 с.
31. Білоус Б., Білоус П. Художньо-образна структура міфу в «Похвалі поезії» Павла Русина. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : Вид-во КПУ, 2009. Вип. 12–13. С. 112–122.
32. Бланшо Моріс. Літературний простір. / переклад. Леонід Кононович. Львів : Кальварія, 2007. 272 с.
33. Бовсунівська Т. Типологія української посттоталітарної художньої деструкції світобудови (на матеріалі роману «Писар східних воріт притулку Г. Пагутяк»). *Сучасність*. 2003. № 10. С. 146–151.
34. Богданов Б. Орфей и древната митология на Балканите. София : СУ «Климент Охридски», 1991. URL: <https://chitanka.info/text/39751-orfej-i-drevnata-mitologija-na-balkanite> (дата звернення: 07.09.2020).
35. Боецій С. Розрада від філософії. Київ : Основи, 2002. 146 с.
36. Бокшань Г. І. Неоміфологізм у художній прозі Галини Пагутяк : дис... канд. філол. наук / Херсонський державний університет; Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2017. URL:

https://shron1.chtyvo.org.ua/Bokshan_Halyna/Neomifologizm_u_khudozhnii_prozi_Halyny_Pahutiak.pdf (дата звернення 6.07.2020)

- 37.Больнов Отто Фрідріх. Філософська антропологія та її методичні принципи / пер. з нім. А. Гордієнка. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія*. Київ : Ваклер, 1996. С. 95–111.
- 38.Бондаренко Г. Ф. Літературознавчі перспекції: компаративістська генологія. Житомир : Вид-во «Полісся», 2014. 240 с.
- 39.Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория житнетворчества. Симферополь, 2000. 220 с.
- 40.Букіна Н. Готичний хронотоп в оповіданнях "Видіння Орфея" Г. Пагутяк і "Павло-диякон" В. Шевчука в контексті постмодерного дискурсу. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2014. Вип.19. С. 222–227.
- 41.Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини ХІХ ст. /упорядк., підгот. текстів, передм., прим. Г. А. Нудьги]. Київ : Держлітвидав УРСР. 1959. 599 с.
- 42.Бэкон Ф. Сочинения: В 2 т. Сост., общая ред. и вст. статья А.Л. Субботина. Москва : Мысль, 1978. Т. 2. 575 с.
- 43.Вергілій. Буколіки. Георгіки. Малі поеми / з латинської переклав Андрій Содомора. Львів : Літопис, 2011. 404 с.
- 44.Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 408 с.
- 45.Видершпан А. А. Орфический миф в философском сознании XX века. *Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования*. Омск : Изд-во ОмГПУ, 2017. № 1 (14). С. 118–121.
- 46.Вико Джамбаттиста. Основания новой науки об общей природе наций / пер. и комментарии А. А. Губера. Ленинград : Художественная литература, 1940. 456 с.

- 47.Вишневецька О. А. Рецепція античності у творчості неокласиків, акмеїстів і скамандритів : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2001. 20 с.
- 48.Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (деякі питання теорії). *Питання літературознавства*. 1995. Вип. 2. С. 3–15. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_1995_2_3 (дата звернення 23.02.2018).
- 49.Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (нарис теорії традиційних сюжетів та образів). *Волков А., Рихло П., Бойченко О. Наскрізні сюжети і образи в літературах Європи*. Чернівці-Київ : ЧДУ, 1998. С. 3–15.
- 50.Вундт В. Миф и религия / переводчик: Базаров В.; перевод с фр.: Юшкевич П.; под ред. Овсянико-Куликовского Д.Н.; Изд. 2-е. Санкт-Петербург : Издание Брокгауз-Ефрон, 1913. 2, II, 2, 416 с.
- 51.Галич О. А. Історія літературознавства : підручник для філологічних спеціальностей. Луганськ : Книжковий світ, 2009. 264 с.
- 52.Гальчук О.В. Орфічні мотиви й образи в поезії Володимира Кобилянського. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. Філологічна*. 2012. Вип. 27. С. 136–139.
- 53.Гальчук Оксана Василівна. Художня трансформація античності в українській поезії 1920– 1930-х років: типологічні моделі: дис... д-ра філол. наук: 10.01.05, 10.01.01 /Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2013. 380 с.
- 54.Гальчук О. В. Античний «текст» танатологічної рецепції мотиву кохання: дві версії Гі де Мопассана. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія Філологія* (79). 2018. С. 19–26.
- 55.Гальчук О. В. Микола Зеров і античність : навч. посіб.; Київ. ін-т «Слов'ян. ун-т». Київ : [б.в.], 2000. 191 с.
- 56.Гегель Георг. Феноменологія духу. Київ : Основи, 2004. 548 с.
- 57.Гейне Г. Вибрані твори [Текст] : в 4-х т. : перекл. з нім. Київ : Дніпро, 1972. Т.1. Поезії. 1972. 431 с.

58. Генрісон Роберт. Орфей і Еврідіка URL: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/parkinson-henryson-complete-works-orpheus-and-eurydice> (дата звернення 23.07.2018).
59. Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т.1. Стихотворения: пер. с нем., под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста. Москва : «Художественная литература», 1975. 528 с.
60. Гете Й.-В. Фауст. Лірика / пер. з нім. мал. І. Гаврилюк; передм. Д. Наливайко. Київ : Веселка, 2001. 478 с.
61. Гірняк М. Поетика пограниччя у «Книзі снів і пробуджень» Галини Пагутяк. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Вип. 60 (2). С. 330–341.
62. Гладка Н. В. Інтерпретація міфу про нарциса та нарцисизму в «Метаморфозах» Публія Овідія Назона. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди*. Сер. : Літературознавство. 2013. Вип. 1(2). С. 11–17.
63. Голобородько Я. Ірраціо-world Галини Пагутяк. *Кур'єр Кривбасу*. 2008. № 222–223 (травень-червень). С. 288–296.
64. Голобородько Я. Ірраціональні модуси Галини Пагутяк : літературознавчий есей. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2012. №11. С. 2–5.
65. Голобородько Я. Перебувати над реальністю : несучасна температура духу Галини Пагутяк. *Українська мова та література*. 2009. №44. С. 3–5.
66. Голомб Л. Антеїзм лірики Олександра Олеся. *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : зб. наук. праць. Вип.24. Ч. 2. Київ : Акцент, 2006. С. 22–35.
67. Голомб Л. Новаторські тенденції в українській літературі кінця XIX–перших десятиліть XX ст. Ужгород : Гражда, 2008. 296 с.
68. Горобченко И.В. Романы Джона Фаулза: творческая эволюция : дис. ... канд. філол. наук. Москва, 1996. 184 с.

- 69.Гоцалюк А. А. Неотрадиціоналізм як соціокультурний феномен України : автореф. дис. ... д. філософ. наук : 09.00.03 / Інститут вищої освіти Національної академії педагогічних наук України. Київ, 2016. 36 с.
- 70.Грабарь-Пассек М. Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. Москва : Наука, 1966. 320 с.
- 71.Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. 2-е випр., авториз. вид. / перекл. з англ. С. Павличко. Київ : «Критика», 1998. 207 с.
- 72.Гребенюк Т. Форми художньої умовності у прозі Галини Пагутяк. *Дивослово*. 2013. №6. С. 43–47
- 73.Гребенюк Т. Галина Пагутяк. *Історія української літератури ХХ–поч. ХХІ ст. : навч. посіб. : у 3 т. / за ред. В. Кузьменка*. Київ : ВЦ «Академія», 2017. Т. 3. С. 254–266.
- 74.Гребенюк Т. В. Подія в художній системі літературного твору (на матеріалі української прози кінця ХХ – початку ХХІ століття) : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06; 10.01.01. Запоріжжя, 2010. 409 с.
- 75.Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози) : навч. пос. з курсу “Культурологія”. Запоріжжя, 2007. 136 с.
- 76.Гребенюк Т. В. Роман Г. Пагутяк «Урізка готика» в контексті сучасної української літературної містики. *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 83. С. 106–112.
- 77.Гречаник І. Афективний часопростір у романі-фентезі Галини Пагутяк «Королівство». *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки*. 2010. №11 (198). Ч. 2. С. 38–43.
- 78.Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.
- 79.Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ : Критика, 2006. 352 с.

80. Гура Н.П. Інтерпретація й трансформація міфу: міфопоетичний аспект. *Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2011. № 2. С. 21–26.
81. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. : монографія. Миколаїв : Видавництво МДГУ ім. Петра Могили, 2008. 215 с.
82. Гуцол М. І. Рецепція традиційних сюжетів і образів в українській драматургії кінця ХХ–початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2015. 22 с.
83. Грас Г. Бляшаний барабан : роман, /пер. з нім. О. Логвиненко. Київ : Юніверс, 2005. 784 с.
84. Давидков І. Лодката на Харон : роман. София : Българ. писател, 1987. 141 с.
85. Давидков І. Човен Харона : роман-есе /пер.з болг. Олександра Кеткова. *Всесвіт*. 1988. №5. С.2–49.
86. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія / переклад Є. Дроб'язка. Харків : Фоліо, 2001. 608 с.
87. Девдюк І. Екзистенційне осмислення смерті в українській та англійській прозі міжвоєнних десятиліть. *Синопсис: текст, контекст, media*. 2019. Т. 25, Вип. 2. С. 75–85.
88. Джугастрянська Ю. Радісна пустеля Галини Пагутяк. *Літературна дефіляда : сучасна українська критика про сучасну українську літературу*. Київ : Темпора, 2012. С. 32–48.
89. Драгунова Р. Подходы к определению интертекстуальности и интертекста, скрытая цитата как форма интертекстуальных связей. *Сб. науч. тр. / Москов. ин-т иностр. языков*. 1990. Вып. 361. С. 55–63.
90. Драй-Хмара М. Вибране. Київ : Дніпро, 1989. 542 с.

- 91.Драненко Г. Міфокритика та рецептивна теорія: продуктивний діалог. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 78. С. 243–251.
- 92.Дюркгейм Э. О разделении общественного труда, /пер. с фр. А. Б. Гофмана ; примеч. В. В. Сапова. Москва : Канон, 1996. 432 с.
- 93.Дюркгейм Э. Самоубийство: соц. этюд; /пер. с фр. А.Н. Ильинского; под ред. В.А. Базарова; /с предисл. и библиогр. указ. рус. лит. о самоубийстве Г. И. Гордона. Санкт-Петербург : Н.П. Карбасников, 1912. XXXII, 541 с.
- 94.Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии. Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения: антология: пер. с англ., нем., фр. / [сост. и общ. ред. А.Н. Красников]. Москва, 1998. С. 176–231.
- 95.Европейская поэзия XVII века. Библиотека всемирной литературы. Москва : Художественная литература, 1977. 928 с.
- 96.Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання /пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ : Основи, 2001. 592 с.
- 97.Естес К. П. Жінки, що біжать з вовками. Жіночий архетип у міфах і легендах (пер. Наталя Валеvська). Yakaboo Publishing, 2019. 480 с.
- 98.Єрмоленко В. А. Орфей, Діоніс і мрії про регенерацію : філософсько-літературні сюжети XIX ст. *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX-XXI ст.)* /упоряд.В. Моренець, М. Ткачук, /наук. ред. В. Моренець; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ : [Унів. вид-во «Пульсари»], 2010. С. 54–75.
- 99.Жарких М. Метод «подвійного дна» у творчості Лесі Українки. URL: <https://www.l-ukrainka.name> (дата звернення 3.02.2018).
100. Журба С. Інтертекстуальні зв'язки малої прози Галини Пагутяк. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія*

- літературознавство* / за ред. д ф.н., проф. М. П. Ткачука. Тернопіль, 2016. Вип. 44. 2016. С. 54–58.
101. Забужко Оксана. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. 2-е вид., випр. Київ : Факт, 2007. 640 с. (Сер. «Висока полиця»).
 102. Западноевропейский сонет (XIII–XVII века): Поэтическая антология. Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. 496 с.
 103. Зборовська Н. *Моя Леся Українка : есей*. Тернопіль : 2002. 228 с.
 104. Зварич І. М. *Міф у генезі художнього мислення*. Чернівці : Золоті литаври, 2002. 236 с.
 105. Зеров М. К. *Твори : в 2 т., /упоряд. : Г. П. Кочур, Д. В. Павличко*. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1 : Поезії. Переклади. 843 с.
 106. Зюскінд П. *Парфуми. Історія одного вбивці : роман*. Харків : Фоліо, 2003. 288 с.
 107. Иванов В. *Стихотворения, поэмы, трагедия*. Санкт-Петербург : Новая библиотека поэта, 1995. 912 с.
 108. Илиев Й. *Антични извори за пророческите способности на Орфей. Докторански и постдокторантски четения 2012. ИФ – СУ «Климент Охридски»*. София : Издателство на Софийския университет, 2014. С. 7–22.
 109. Ильин И. П. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. Москва : Интрада, 1996. 256 с.,
 110. Іванишин П. *Українське літературознавство постколоніального періоду*. Київ : ВЦ «Академія», 2014. 192 с.
 111. Иванова Г. В. *Символ як художній засіб творення цілісної картини світу в белетристиці Івана Давидкова (болгаро-українські паралелі). Слов'янський світ: Зб. наук. пр.* Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2010. Вип. 8. С. 85–97.
 112. Івженко К. О. *Поетика неоміфу у творчості Мішеля Турньє та її відтворення у перекладі (на прикладі новели-казки «Нехай радість*

- завжди буде з нами»). *Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи*. Київ : Логос, 2011. С. 146–153.
113. Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації / упорядник В. Агеєва. Київ : Факт, 2002. 223 с.
 114. Кабанова И. В. Тема художника и художественного творчества в английском романе 60-70-х гг.: (Дж. Фаулз, Б.С. Джонсон): дис. ... канд. філол. наук. Москва, 1986. 244 с.
 115. Калинская Л. М. Прозовая творчість Юрія Андруховича як феномен постмодернізму : автореф. дис. ... д. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2000. 17 с.
 116. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Москва : Политиздат., 1990. 415 с.
 117. Камю А. Вибрані твори у трьох т.. Харків : Фоліо, 1997. Том 3. Есе. Упоряд. О. Жупанський; Худож. О.Пустоварова, М. Квітка. 623 с.
 118. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2 : Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века, / сост. Э. В. Венгерова. Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1999. 303 с.
 119. Кассирер Эрнст. Философия символических форм: В 2-х тт.; /пер. с нем. С.А. Ромашко. Москва; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2001. Т. 2: Мифологическое мышление. 280 с.
 120. Кемпбел Д. Герой із тисячею облич; /пер. з англ.. Київ : Альтернативи, 1999. 392 с.
 121. Кереньи К. Введение в сущность мифологии. *Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов*/ пер. с англ. А.А. Юдина. Москва–Київ: ЗАО «Совершенство»-«Port-Royal», 1997. С. 11–210.
 122. Кирилюк О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури: монографія. Одеса : ЦГО НАН України/ Автограф, 2008. 416 с.
 123. Кобилянський В. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1959. 349 с.

124. Ковалів Ю. І «Філософія життя». *Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М–Я. С. 533–534.*
125. Ковалів Ю. І. Сновидіння. *Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / авт.-укладач Ю. І. Ковалів. Київ, 2007. Т. 2, С. 414.*
126. Козлов И. И. Полное собрание стихотворений. Ленинград : Советский писатель. 1960. 507 с.
127. Кокто Ж. Орфей. URL :<http://www.lib.ru/PXESY/KOKTO/orfej.txt>. (дата звернення 7.12.2019).
128. Колесник О. Міфопоетичне відтворення архетипу : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.08. / Чернігівський державний педагогічний університет ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2002. 17 с.
129. Колошук Н. Г. Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів его-тексту. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки; [редкол.: В. Ф. Давидюк та ін.]. Луцьк, 2011. № 13: Філологічні науки: Літературознавство. С. 64–71.*
130. Колошук Н. Інтерпретація орфеїчного міфу у драматичному етюді Лесі Українки «Орфееве чудо». *Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки : зб. наук. пр. / Тавр. нац. ун-т ім. В.І. Вернадського, Крим. респ. від-ня Товариства «Україна – Світ» / відп. ред. В. І. Гуменюк. Сімферополь, 2008. С. 98–110.*
131. Конєва Я. «Лісова пісня» про Орфея та Евридіку (метаморфози античного міфу у творчості Лесі Українки). *Філологічні семінари. 2011. Вип. 14. С. 101–106.*
132. Коробко Л. Літературознавчі поняття в інтертексті культури: спроба кореляції. *Слово і час, 2009. Т. № 12. С. 86–93.*
133. Костенко Ліна. Поет, що йшов сходами гігантів. *Українка Леся. Драматичні твори. Київ, 1989. С. 5–58.*

134. Костомаров М. Слов'янська міфологія: Витяг із лекцій, читаних в Університеті Св. Володимира в др. пол. 1846 р.; [пер. з рос. В. Кордун] *Антологія українського міфу: Етіологічні, космогонічні, антропологічні, теогонічні, солярні, лунарні, астральні, календарні, історичні міфи. У 3 т. / [зібрав та упоряд. В. Войтович].* Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2006. Т. 1. С. VII–XXXV.
135. Костюк І. Міфологема: історія поняття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2011. Вип. 22. С. 405–416.
136. Котляревський І. П. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи., ред. кол.: І. О. Дзеверін та ін., упоряд. і авт. прим. М. Т. Максименко, вступ. ст. М. Т. Яценка; Академія наук УРСР. Київ: Наукова думка, 1982. 320 с.
137. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию). Москва: Языки славянской культуры, 2015. 448 с.
138. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: от структурализма к постмодернизму.* Москва: Прогресс, 2000. С. 427–457
139. Кристева Ю. Полілог. /пер. з фр. П. Таращука. Київ: Юніверс, 2004. 480 с.
140. Кун М. А. Легенди і міфи Стародавньої Греції. 4-е видання./ Худож. оформл. В. І. Бариби. Тернопіль: АТ «Тарнекс», за участю МП «Мальви», 1993. 416 с.
141. Лапланш Ж., Понталіс Ж.-Б. Словарь по психоанализу, /пер. Н. С. Автономова. Москва: «Высшая школа», 1996. 623 с.
142. Ласло-Куцюк М. Вогонь і слово: Космогонічний міф на Україні. Бухарест: Критеріон, 1992. 259 с.
143. Леви-Стросс К. Мифологии: В 4-х т. Москва; Санкт-Петербург: Культурная инициатива: Университетская книга, 2000. Т. 1: Сырое и

- приготовленное / пер. с франц. З. А. Сокулер, К. З. Акопян]. 2000. 406 с.
144. Левченко Г.Д. Семіосфера лірики Лесі Українки: становлення, типологія, контекст: дис. ... д. філол.наук : 10.01.01; 10.01.06 / Житомирський державний університет ім.Івана Франка. Житомир, 2015. 446 с.
 145. Легкий М. Танатологічні виміри Франкового тексту. *Записки НТШ : Праці філологічної секції*. Т. 250. Львів, 2005. С. 241–257.
 146. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
 147. Липовецкий М. Н. Русский модернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 1997. 317 с.
 148. Лисянська Т. М. Педагогічна психологія. Практикум. Київ : Каравела, 2009. 224 с.
 149. Литвинец Н. С. «Сонеты к Орфею» Р.-М. Рильке. *Филологические науки*. 1974. № 6. С. 46–55.
 150. Лихоманова Н. О. Трансформація міфу про Орфея у романі Юрія Андруховича "Перверзія". *Питання літературознавства*. 1998. Вип. 5. С. 112–121.
 151. Літературознавча енциклопедія: у 2 томах./ автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : Вид центр «Академія», 2007. Т.2. 624 с.
 152. Лобкова Н. В. Взаимодействие языков искусств в творчестве Дж. Фаулза : дис. канд. філол. наук. Н.-Новгород, 2001. 174 с.
 153. Лозова О. М. Міф як первинна метамова суспільної свідомості: огляд проблематики. *Педагогічна освіта: теорія і практика. Педагогіка і психологія: зб. наук. пр. редкол.: Огнев'юк В. О., Бех І. Д., Хоружа Л. Л.* Київ : Київський міський педагогічний ун-т ім. Б. Д. Грінченка, 2010. № 13 (1). С. 18–21.
 154. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва : Директ-Медиа, 2007. 468 с.

155. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Москва : Наука, 1964. Т. 1. 561 с.
156. Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. Москва : Мысль, 1994. 920 с.
157. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва : Искусство, 1995. 320 с.
158. Лотман Ю. М. Три функции текста. *Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история.* Москва : Языки русской культуры, 1999. С. 11–22.
159. Львовичкіна А. М. Етнопсихологія : навч. посіб. Київ : МАУП, 2002. 144 с.
160. Малиновский Б. Магия, наука, религия и другие труды; научн. ред. О.Ю. Артемова, /пер. с англ. А.П. Хомик. Київ, Москва : РефлСбук, 1998. 289 с.
161. Манн Т. Смерть у Венеції. *Зарубіжна проза першої половини ХХ сторіччя: новели, повісті, притчі. 11 клас : посіб. для загальноосвіт.навч.закл. / уклад. Б.Я. Бігун, /наук. ред. Д. В. Затонський. Київ : Навч. кн., 2002. С. 63–124. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Mann_Thomas/Smert_u_Venetsii/ (дата звернення (4.07.2020).*
162. Манн Т. Трістан. Новели. Київ : Дніпро, 1975. 292 с.
163. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. /пер. с англ., послесл., примеч. А. А. Юдина; Сост., предисл. В. Ю. Кузнецова]. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2002. 526 с. (Philosophy).
164. Маркузе Г. Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда; пер. с англ. и предисл. А. А. Юдин. Київ : ИСА, 1995. 352 с.
165. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології. Міфотворчість Т. Шевченка. Одеса : Астропринт, 1993 128 с.
166. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа/ 4-е изд., репр. Москва : Вост. лит., 2006. 407 с.

167. Мердок Айрис. Море, море: роман / пер. М. Лорие. Київ : Борисфен, 1995. 476 с.
168. Мифы народов мира : энциклопедия / гл. ред. С.А. Токарев: в 2 т. Москва : БРЭ, 1998. Т. 1 : А. Киев : [б. и.], 672 с. ; Т. 2 : К–Я. 700 с.
169. Мифы. *Литературный энциклопедический словарь* / под общ. ред. У.М. Кожевникова. Москва : Советская энциклопедия, 1987. С.138.
170. Михайлов А. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX веков. Михайлов А.В. *Языки культуры: Учебное пособие по культурологии*. Москва : Языки русской культуры, 1997. 912 с. (Язык. Семиотика. Культура).
171. Мілош Чеслав. Орфей та Еврідіка. URL: <https://stihi.ru/2010/10/04/7230> (дата звернення 23.03.2018).
172. Мітракова О. Конфабуляція, химера та пам'ять (на прикладі романів «Маг» Джона Фаулза та «Човен Харона» Івана Давидкова). *Художні феномени в історії та сучасності («Пам'ять та ідентичність»): тези доповідей VI Міжнародної наукової конференції*. Харків : ФОП Бровін О.В., 2020. С. 72
173. Мітракова О. Трансформація міфу про Орфея у творі Івана Давидкова «Човен Харона». *Мова і соціум: етнокультурний аспект: матеріали VI Міжнародної наукової конференції молодих учених (м. Бердянськ 20-21 жовтня 2016 р.)* : збірник тез / гол.ред. О.П. Колінько. Бердянськ : БДПУ, 2016. С. 97–98.
174. Мітракова О. О. Містичний вимір природи у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея». *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»): Тези доповідей III Міжнародної наукової конференції*. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2017. С. 67–68.
175. Мітракова О. О. Орфей VS Нарцис (Трансформація міфів у «Видінні Орфея» Галини Пагутяк та «Магові» Дж. Фаулза). *Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред.*

А.Г. Гудманяна, О.Г. Шостак. Київ : Талком, 2019. С. 84–87.

176. Мітракова О. О. _Орфей і Пігмаліон: «Смерть у Венеції» Томаса Манна та «Човен Харона» Івана Давидкова. *Наука III тисячоліття : пошуки, проблеми, перспективи розвитку : матеріали III Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (25- 26 квітня 2019 року) : збірник тез.* Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 256–257.
177. Мітракова О. О. Орфей і смерть у творі Томаса Манна «Смерть у Венеції». *Наука III тисячоліття : пошуки, проблеми, перспективи розвитку : матеріали II Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (25-26 квітня 2018 року) : збірник тез.* Бердянськ : БДПУ, 2018. Ч. 2. С. 150–152.
178. Мітракова О. О. Орфей-аргонавт у романі Дж. Фаулза «Маг». *«Усі ріки течуть у море: мариністика в літературі та культурі: зб.наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 26–27 вересня 2019 р.) / под.ред. О.П. Новик,* Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 76–77.
179. Мітракова О. О. Інтерпретація міфу про Орфея та Еврідіку у творах Джона Фаулза «Маг» та Ганса Еріха Носсака «Орфей і...». *Наука III тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції (20-21 квітня 2017 року) : збірник тез.* Бердянськ : БДПУ, 2017. Ч.2. С. 276–278.
180. Мітракова О. О. Прагматичність проти естетики у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» та Івана Давидкова «Лодката на Харон». *«Троянди й виноград: феномени естетичного та прагматичного в літературі і культурі»:* [зб. наук. Матеріалів конференції (Бердянськ, 27-28 вересня 2018 .)]. Бердянськ, 2018. С. 113–114.
181. Мовчан Раїса. Чи легко потрапити в сад?: [Рецензія на книгу Г. Пагутяк «Потрапити в сад : Роман, оповідання». Київ : Молодь, 1989. 224 с. *Дзвін* (Львів), 1990, №11. С. 149–151.

182. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика : монографія. 2-ге вид., переробл. і доповн. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.
183. Мюллер М. Объединенная мифология. *Летописи русской литературы и древности*. Москва, 1963. С.
184. Мюллер М. Сравнительная мифология: Пер. с англ. *Летописи русской литературы и древности*. Москва, 1963. Т. 5. С. 3–122.
185. Мюллер М. Очерки сравнительной мифологии. Москва : Наука, 1991.
186. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму) : монографія. Дрогобич; Люблін : Посвіт, 2008. 600 с.
187. Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. /сост. В.В. Ерофеев. Т. 1. Москва : Правда, 1990. 415 с.
188. Назарець В. М. Матеріали до вивчення творчості Рільке. *Зарубіжна література*. 2006. № 10. С. 29–31.
189. Наливайко Д. В пошуках єдності зі світом і людьми. *Всесвіт*. 1973. №10. С. 176–181.
190. Нахлік Є. Між природою і цивілізацією (Пагутяк Галина. Господар. Київ : Рад. письменник, 1986). *Київ*. 1988. №1. С. 141–144.
191. Неборак В. Слуга опиря з Добромиля : спроба переказу. *Критика прози : статті та есеї*. Київ : Грані-Т, 2011. С. 206–224.
192. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 1/1 : Рождение трагедии. Из наследия 1869– 1873 гг. Москва : Культурная революция, 2012. 416 с.
193. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания; /пер. с англ.. Москва : «Рефл-бук»; Київ : «Ваклер», 1998. 464 с.
194. Носсак Г. Э. Избранное: Сборник / пер. с нем. [Сост. А. Карельский, авт. предисл. П.Топер]. Москва : Радуга, 1983. 624 с.

195. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : монография. Черновцы : Рута, 2007. 520 с.
196. Обидина Ю. С. Бытие мифа об Орфее и аргонавтах в античной и ренессансной традиции: от мифологических образов до исторических архетипов. *Вестник Нижегородского университета им.Н.И. Лобачевского*. 2019.№1. С. 55–62.
197. Овідій Назон Публій. Метаморфози. Київ : Дніпро, 1985. 304 с.
198. Орачев Атанас Стойчев. Орфей во фракийских крестьянских верованиях и обрядах. *Религия. Церковь. Общество*. 2019. №8. С. 102–135. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/orfey-vo-frakiyskih-krestyanskih-verovaniyah-i-obryadah> (дата звернення: 02.08.2020)
199. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / упоряд. та авт. передм. С. Павличко. Київ : Основи, 1995. 701 с.
200. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори. Київ : Основи, 1994. 420 с.
201. Пагутяк Г. Потрапити в сад : роман, оповідання. Київ : Молодь, 1989. 224 с.
202. Пагутяк Г.В. Видіння Орфея. *Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі. Книга вершинна: Романи, повісті, новели та оповідання*. Вид.3-тє, доп. Львів : ЛА «Піраміда», 2016. С. 244–250.
203. Панов А. А. Античная мифология в прозе Г.Э. Носсака. *СОФИЯ: Альманах: Вып. 2: П.А. Флоренский и А.Ф. Лосев: род, миф, история*. Уфа : Изд-во «Здравоохранение Башкортостана», 2007. С. 278–283.
204. Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система. Москва : «Языки русской культуры», 1998. 376 с. (Язык. Семиотика. Культура).
205. Печерських Л. Дискурс маски: «Орфей» у романі Юрія Андруховича «Дванадцять обручів». *Вітчизна*. 2005. № 9–10. С. 153–154.
206. Пирузян А. А. Проза Джона Фаулза : (Эстетические принципы и их художественное воплощение) : дис. ... канд. філол. наук. Москва, 1992. 203 с.

207. Платон. Держава. Київ, 2000. 355 с.
208. Полициано А. Сказание об Орфее. Москва; Ленинград, 1933. 82 с.
209. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.
210. Поліщук Я. Спокуса історією. *Реактивність літератури*. Київ : Академвидав, 2016. С. 166–185.
211. Помазан І. О. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : підруч. для студентів гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл; Нар. укр. акад. Харків : Вид-во НУА, 2016. 264 с.
212. Потебня Олександр. Естетика і поетика слова : збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 301, [1] с. (Пам'ятки естетичної думки).
213. Потебня А. А. Слово и миф. Москва : Правда, 1989. 624 с.
214. Публій Овідій Назон. Метаморфози. Київ, 1985. 304 с.
215. Пуларія Т. В. Архетип, міф, символ: до співвідношення понять. *Аркадія* 2015. №1(42). С. 19–25.
216. Пятигорский А. М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. Москва : Языки русской культуры, 1996. 259 с.
217. Рабаджиев К. Орфей в Хадес. *Jubilaeus V. Сборник в чест на проф. д.и.н. Маргарита Тачева*. София, 2002. С. 348–354.
218. Радциг С. И. История древнегреческой литературы. Москва : Высш. школа, 1982. 487 с.
219. Рансмайр К. Останній світ. Київ : Основи, 1994. 208 с.
220. Рільке Райнер Марія. Думки про мистецтво і поезію. *Райнер Марія Рільке. Збірник*. Київ : Мистецтво, 1986. 292 с.
221. Рільке Р. М. Сонети до Орфея. URL: http://rilke.org.ua/verses/orpheus_bazhan.html ;
http://rilke.org.ua/verses/orpheus_stus.html (дата звернення 5.0.2019).
222. Романенко О. Архетип села у високій та масовій літературі (на матеріалі творів Г. Пагутяк, В. Медвідя, Люко Дашвар).

- Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика: вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка.* 2011. №22. С. 15–19.
223. Рочняк О. В. Р.Вагнер як засновник нового філософського погляду на міф. *Мультиверсум. Філософський альманах.* Київ : Центр духовної культури, 2005. № 46. С. 78–88.
224. Руднев В. Миф. *Руднев В. П. Словарь культуры XX века.* Москва : АГРАФ, 2001. С. 242–247.
225. Руднев В. П. Орфей. *Руднев В. П. Словарь культуры XX века.* Москва : Аграф, 1997. С. 203-205.
226. Русин П. Похвала поезії. *Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія: У 2 кн. Кн. 1.* Київ : Основи, 1995. С. 18.
227. Савельєва М. Ю. Лекции по мифологии культуры. Київ : Видавець ПАРАПАН, 2003. 268 с.
228. Семків Я. Творчість Юрія Андруховича у контексті стильових пошуків української літератури кінця XX ст. *Після постмодернізму?* Київ, 2012. С. 68–82.
229. Скупейко Лукаш. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ, 2006. 416 с.
230. Слухай Н. Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко. Київ, 1995. 486 с.
231. Смирнов И. П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) 2-е изд., исправленное и дополненное автором. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1995. 193 с.
232. Солодовник К. Б. Миф как модель текущей реальности в английском постмодернистском романе (на материале раннего творчества Дж. Фаулза). *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.* 2007. № 43–1. С. 319–323.

233. Старовойт Ірина. Орфей без Еврідіки. Післямова до «Орфеевого чуда». *Українка, Леся. Драми та інтерпретації*; передмова, упорядкув. В.П. Агеєвої. Київ : Книга, 2011. 912 с.
234. Стеблин-Каменский М. И. Миф. Ленинград : Наука, 1976. 102 с.
235. Стус В. «Ну, а тепер – Рільке». *Всесвіт*. 1991. № 1. С. 177–183
236. Тимофеев В. Г. Философская дидактика Дж. Фаулза: о методах и технологии воздействия на читательское сознание: дис. ... канд. філол. наук. Санкт-Петербург, 1998. 179 с.
237. Ткачик Н. Міфологічна парадигма внутрішнього світу повісті Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі». *Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність*. Вип.25. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім.В. Гнатюка, 2008. С. 188–193.
238. Ткачик Н. Міфопоетика простору в повістях Галини Пагутяк. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія (літературознавство)*. 2008. Випуск XVII–XVII. С. 35–40
239. Трунов Д. Г. Миф как экстраконцепция (формальное определение мифа). *Формирование гуманитарной среды, внеучебная работа в вузе, техникуме, школе : материалы VIII научно- практической конференции*. Т. I. Пермь : ПГТУ, 2000. С. 119–122.
240. Турган О. Рецепція античності в українській літературі (діахронічний аспект). *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 72–81.
241. Уваров М. С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. Санкт-Петербург : Изд-во Балтийского гос. техн. ун-та, 1996. 214 с.
242. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т. 12 : Листи (1903 – 1913). Київ : Наук. думка, 1979. 696 с.
243. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т. 2 : Поєми. Поетичні переклади. Київ : Наук. думка, 1975. 368 с.
244. Урись Т. Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії.

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія.
2016. Вип.1. С. 96–100.

245. Усачов В. А. Звернення до тематики міфу у світовій культурі на рубежі XIX–XX століть. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2012. № 4. С. 114–120.
246. Фатеева А. С. Время и пространство Орфея: принцип эстетической трансгрессии. *Уникальные исследования XXI века*. № 7, 2015, С. 415–440.
247. Фаулз Дж. Маг : роман, /пер. з англ. О. Короля. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного дозвілля», 2016. 528 с.
248. Франко І. Дещо про Орфея та приписувані йому твори *Франко І.Я. Зібрання творів у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1976. Т. 9. С. 81–100.
249. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 2. 543 с.
250. Франко І. Я. Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві. *Франко І.Я. Зібрання творів: у 50 т.* Київ : Т. 30. 1981. С. 240–252.
251. Франчук М. Традиційні сюжети в сучасному літературознавстві: до проблеми термінології. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 152–157.
252. Фрезер Дж. Золотая ветвь. Москва : Политиздат, 1984. 703 с.
253. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. Минск : Поппури, 2003. 480 с.
254. Фрейденберг О. М. Методология одного мотива /подг. текста, примеч. Н. В. Брагинской. *ТЗС*. 1987. С. 120–130.
255. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., Москва : Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1998. 800 с.
256. Фрис І. Б. Неоміфологізм в слов'янських літературах XX ст. *Проблеми слов'янознавства*. Львів, 2007. Випуск 56. С. 228–236.

257. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник. /4-е изд., испр. и доп. Москва : Высшая школа, 2007. 405, [1] с.
258. Хензелер Х. Теория нарциссизма. *Энциклопедия глубинной психологии*. Москва : MGM-Interna, 1998. Т. 1. С. 463–482.
259. Хломов Д. Индивидуальная история нарциссизма. *Геиштальт-98*. Москва, 1998. С. 39–45.
260. Хольтхузен Г. Э. Райнер Мария Рильке, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск : Урал LTD, 1998. 293 с.
261. Хюбнер К. Истина мифа. Москва : Республика, 1996. 448 с.
262. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. Москва, 1994, 816 с.
263. Цветаева М. И. Сочинения : в 2 т. Т.1: Стихотворения; Поэмы; Драматические произведения. Москва : Художественная литература, 1980. 575 с.
264. Церна Г. М. Творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі 1920-х рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філологічних наук : спец. 10.01.01 «Українська література»/ Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. Кіровоград, 2001. 19 с.
265. Чайка О. Визначальні риси екзистенціалізму у новелах-притчах «Орфей і ...» та «Кассандра» Г.Е. Носсака. *Теоретична і дидактична філологія. зб. наук. пр.* Київ : Міленіум, 2011. Випуск 9. С. 398–406.
266. Чижевський Дмитро. Українське літературне бароко. Київ : Обереги, 2003. 576 с.
267. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк, 1956. 511 с.
268. Чухонцева Н. Міфологема двійництва у романі Галини Пагутяк «Магнат». *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Вип. 264. Т. 276. *Філологія. Літературознавство*. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 151–154.

269. Чухонцева Н. Міфологема метелика у творчості Галини Пагутяк і Віри Вовк. *Поетика художнього тексту: матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої сторіччю Херсонського державного університету*. Херсон : Айлант, 2017. С. 63–65.
270. Чухонцева Н. Наративні дискурси у романі Галини Пагутяк «Магнат». *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*: зб. наук. праць. Херсон : ХДУ, 2016. С. 92–99.
271. Чухонцева Н. Неоміфологізм у романі Галини Пагутяк «Урізка готика». *Поетика художнього тексту : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року)*. Херсон : ХДУ, 2016. С. 92–93
272. Чухонцева Н. Семіосфера концепту «музика» в романах Галини Пагутяк. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»* : зб. наук. праць. Херсон : ХДУ, 2017. С. 110–115.
273. Чухонцева Н. Художній світ роману Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки». *Сучасна українська белетристика: координати «Коронації слова»: колективна монографія / за заг. ред. С. Підпризори*. Миколаїв : Іліон, 2014. С. 236–258.
274. Шах-Майстренко М. І. Шевченко і антична культура. Київ : Фахівець, 1999. 288 с.
275. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / редкол.: М.Г.Жулинський (голова) та ін. Київ : Наук. думка, Т. 4: Повісті. 2003. 600 с.
276. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. Київ : Наук. думка, Т. 5 : Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості. 496 с:
277. Шеллинг Ф. В. Й. Введение в философию мифологии: Историко-критическое введение в философию мифологии.

- Сочинения в 2 т.*; /пер. с нем.. Москва : Мысль, 1989. Т. 2. С. 159–374.
278. Штейнер Р. Истина и наука (пролог к «Философии свободы»); /пер. с нем. Б. Григорова. Москва : Московский центр вальдорфской педагогики, 1992. 56 с.
279. Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Москва : Олма Медиа Групп, 2013. 304 с.
280. Элиаде М. Аспекты мифа; /пер. с франц., 2-е изд., испр. и доп.. Москва : Академический Проект, 2001. 240 с.
281. Элиаде М. История веры и религиозных идей: в 3т. Т. 2. От Гаутамы Будды до триумфа христианства. Москва : Критерион, 2002. 512 с.
282. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов; пер. А.А. Спектор. Москва : АСТ, Мн. : Харвест, 2005. 400 с.
283. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. *Архетип и символ*. Москва, 1991. С. 97–98.
284. Юнг К. Г. Поздние мысли. *Юнг К.Г. Собрание сочинений: в 19 т.* / пер. с нем. А. Темчина. Москва : Ренессанс, 1992. Т. 15 : Феномен духа в искусстве и науке. С. 271–302.
285. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени; пер. А.М. Боковиков. Москва : Прогресс Универс, 1996. 331 с.
286. Юнг К. Г. Структура души. *Проблемы души нашего времени*/ /пер. с нем. А. Боковиова. Москва : Академический Проект, 2007. С. 98–118.
287. Apollinaire Guillaume. Les peintres cubists/ Paris : les Éditions de Paris-Max Chaleil, DL 2018. 101 p.
288. Bergson H. Les deux sources de la moral eet de la religion. Paris, 1932. V.1,0 : Les Échos du Maquis, avril 2013. URL: <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Les-deux-sources-de-la-morale-et-de-la-religion.pdf> (дата звернения 12.12.18).

289. Bernstock Judith. Under Spell of Orpheus. The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art. Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1991. 241 p.
290. Blanchot M. L'Attente l'oubli. Paris : Gallimard, 2006. 123 p.
291. Böhme Robert: Orpheus: der Sänger und seine Zeit. Bern : Francke, 1970. 576 p.
292. Cassirer E. Philosophie des symbolischen Formen, Zweiter Teil. Berlin, 1925, Bruno Cassirer Verlag, 608 p.
293. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen 3 Bde. 1. Auflage : Bruno Cassirer, Berlin, 1923–1929.
294. Chevrel Yves. Réception et mythocritique. *Questions de mythocritique : Dictionnaire sous la dir. de D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter*. Paris : Imago, 2005. P. 283–294.
295. Durand Gilbert. Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse. Paris : Dunod, 1992. 364 p.
296. Durand Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris : Dunod, 1984. 535 p.
297. Estés Clarissa Pinkola. Women who Run with the Wolves : Myths and Stories of the Wild Woman. 1992, 608 p.
298. Flashar H. Die Antike im Theater und Musiktheater der Gegenwart. *Die Antike in der europäischen Gegenwart*. Göttingen : hg. Von Walther Ludwig, 1993. S. 125–134.
299. Fowles John. *The Magus*. URL: <http://www.a7sharp9.com/Magus.html>. (дата звернення: 15.05.2020).
300. Frye N. Anatomy of Criticizm: Four Essays. Princeton : Princeton University Press, 1957. 383 p.
301. Goethe Johann Wolfgang. Sämtliche Gedichte. Zweiter Teil. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1961. 353 s.

302. Guthrie William Keith Chambers. A History of Greek Philosophy: Volume 2, The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus. Cambridge University Press, 1962. 576 p.
303. Guthrie William Keith Chambers. Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement. Edited by L. Alderlink. 291 p.
304. Hardie Philip R. Ovid's Poetics of Illusion. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 365 p.
305. Henryson Robert. Orpheus and Eurydice. from The Complete Works /ed. by David J. Parkinson, Michigan : Medieval Institute Publications, Kalamazoo, , 2010. URL: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/parkinson-henryson-complete-works-orpheus-and-eurydice>. (дата звернення 4.08.2019).
306. Jacobson R. Linguistics and Poetics. *Style in Language*, ed. by T.A. Sebeok. Cambridge: Mass., MIT Press, 1960, P. 350–377.
307. Jolles André. Formes simples. Paris : Seuil, 1972. 221 p.
308. Juden B. Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855). Paris : Editions Klincksieck, 1971. 806 s.
309. Karanika A. Inside Orpheus' Songs: Orpheus as an Argonaut in Apollonius Rhodius *Argonautica*. *Greek, Roman and Byzantine Studies* 50. 2010. P. 391–410.
310. Mann T. Der Tod in Venedig. /S. Fischer, Frankfurt am Main. 1992, 139 s.
311. Miles Geoffrey. Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology. London : Taylor & Francis Ltd, 1999. 470 p.
312. Mörchén Hermann. Rilkes «Sonette an Orpheus». Stuttgart, 1958. 496 p.
313. Nilsson M. Early Orphism and kindred Religious Movements. *The Harvard Theological Review* 28.3. 1935. P. 181–230.
314. Nossak H. E. Orpheus und... *Sie*, Berlin, 3. März 1946. URL: <https://web.archive.org/web/20060509015906/http://www.adwmainz.de/nossack/Orpheus.htm> (дата звернення: 21.05.2019).

315. Ransmayr Christoph. Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire. Roman. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1988. 319 s.
316. Rehm W. Orpheus Der Dichter und die Toten: Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke. Düsseldorf : Schwan, 1950. 704 s.
317. Rousseau J.J. Oeuvres complètes: v.1–4. Pleiade. Paris., 1959. V. 1, 2096 p.
318. Suidae lexicon. Ed. A. Adler. Leipzig : Teubner, 1928–1938. P. II. P. 23–25. URL: <https://archive.org/details/suidaelexicongr01suid/page/n4> (дата звернення: 23.09.2019).
319. Vinge Louise. The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early Nineteenth Century; [translated by Robert Dewsnap, Lisbeth Gronlund and Nigel Reeves, Ingrid Soderberg–Reeves]. Lund, Sweden : Gleerups, 1967. 448 p.
320. Webbe W. Discourse of English Poetry /ed. by Ed.Arber. Treeport, 1970. 164 p.
321. West Martin. The Orphic Poems. Oxford : Clarendon Press. 1983. 275 p.
322. Zimmerman Clayton. Pastoral Narcissus: a study of the first idyll of Theocritus. Boston : Rowman&Littlefield, 1994. 111 p.

ДОДАТОК А

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНО ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Мітракова О. О. Трансформація міфу про Орфея у творі «Орфей і ...» Ганса Еріха Носсака. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки.* 2016. Вип. 10. С. 202–207.

Мітракова О.О. Орфей у рецепції Івана Франка. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету: Філологічні науки. Випуск XIV.* Бердянськ : БДПУ, 2017. С. 95–100.

Мітракова О.О. Поетика міфу про Орфея у творі «Видіння Орфея» Галини Пагутяк та «Човен Харона» Івана Давидкова. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки.* Випуск 45. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. С. 147–150.

Mitrakova Oksana. Orpheus vs Narcissus: Transformation of Ancient Figures in the Works Vision of Orpheus by Halyna Pahutiak and The Magus by John Fowles. *Spheres of Culture / Ed. by Ihor Nabytovych,* 2019, Vol. 19, Ingvarr, Lublin, 2019. P. 107–112.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

Мітракова О. Трансформація міфу про Орфея у творі Івана Давидкова «Човен Харона». *Мова і соціум: етнокультурний аспект: матеріали VI Міжнародної наукової конференції молодих учених (м. Бердянськ 20-21 жовтня 2016 р.): збірник тез / гол.ред. О.П. Колінько.* Бердянськ : БДПУ, 2016. С. 97–98.

Мітракова О.О. Містичний вимір природи у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея». *Художні феномени в історії світової літератури: перехід*

мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»): тези доповідей III Міжнародної наукової конференції. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 67–68.

Мітракова О.О. Інтерпретація міфу про Орфея та Еврідіку у творах Джона Фаулза «Маг» та Ганса Еріха Носсака «Орфей і...». *Наука III тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку* : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції (20–21 квітня 2017 року) : збірник тез. Бердянськ : БДПУ, 2017. Ч.2. С. 276–278.

Мітракова О. О. Прагматичність проти естетики у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» та Івана Давидкова «Лодката на Харон». *«Троянди й виноград: феномени естетичного та прагматичного в літературі і культурі»*: зб. наук. Матеріалів конференції (Бердянськ, 27-28 вересня 2018 р.). Бердянськ: БДПУ, 2018. С.113–114.

Мітракова О.О. Орфей і смерть у творі Томаса Манна «Смерть у Венеції». *Наука III тисячоліття : пошуки, проблеми, перспективи розвитку* : матеріали II Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (25-26 квітня 2018 року) : збірник тез. Бердянськ : БДПУ, 2018. Ч. 2. С. 150–152.

Мітракова О.О. Орфей-аргонавт у романі Дж. Фаулза «Маг». *«Усі ріки течуть у море: мариністика в літературі та культурі»*: зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 26–27 вересня 2019 р.) / за ред. О.П. Новик, Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 76–77.

Мітракова О.О. Орфей і Пігмаліон: «Смерть у Венеції» Томаса Манна та «Човен Харона» Івана Давидкова. *Наука III тисячоліття : пошуки, проблеми, перспективи розвитку* : матеріали III Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (25–26 квітня 2019 року) : збірник тез. Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 256–257.

Мітракова О.О. Орфей VS Нарцис (Трансформація міфів у «Видінні Орфея» Галини Пагутяк та «Магові» Дж. Фаулза). *Національна ідентичність в мові і культурі*: збірник наукових праць / за заг. ред. А.Г. Гудманяна, О.Г. Шостак. Київ : Талком, 2019. С. 84–87.

Мітракова О. Конфабуляція, химера та пам'ять (на прикладі романів «Маг» Джона Фаулза та «Човен Харона» Івана Давидкова). *Художні феномени в історії та сучасності («Пам'ять та ідентичність»)* : тези доповідей VI Міжнародної наукової конференції. Харків : ФОП Бровін О.В., 2020. С. 72.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні та всеукраїнські конференції:

1. Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.). Тема доповіді: «Пригодницький ребус у творах Галини Пагутяк «Видіння Орфея» і Джона Фаулза «Маг»».
2. Міжнародний науковий конгрес «Я єсть пролог» (до 160-річчя від дня народження Івана Франка) на базі Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.). Тема доповіді: «Міф про Орфея в рецепції Івана Франка»;
3. Міжнародна наукова конференція молодих учених «Мова і соціум: етнокультурний аспект» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 20–21 жовтня 2016 р.). Тема доповіді: «Трансформація міфу про Орфея у творі Івана Давидкова «Човен Харона»»;
4. Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» на базі Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна (Харків, 7–8 квітня 2017 р.). Тема доповіді: «Містичний вимір природи у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея»»;
5. Усеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Наука III тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 20–21 квітня 2017 р.). Тема доповіді: «Інтерпретація міфу про Орфея та Еврідіку у творах Джона Фаулза «Маг» та Ганса Еріха Носсака «Орфей

- i...»»;
6. Міжнародний науково-методичний семінар з болгарської мови, літератури, культури та історії на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 2017 р.). Тема доповіді: «Проблема творчої особистості у творі Івана Давидкова «Човен Харона»;
 7. VI Міжнародний Симпозіум на базі Заслуженого Автономного Університету Пуебла (Пуебла, Мексика, 2017 р.); Тема доповіді: «Myth as memory of generations in the work «Vision of Orpheus» by Galyna Pagutyak And «Charon's Boat» by Ivan Davydkov»;
 8. Міжнародна наукова конференція «Свобода в українській літературі: від свободи творчості до свободи сприйняття» на базі Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (Харків, 12-13 жовтня 2017 р.). Тема доповіді: «Свобода творчої особистості у творах «Видіння Орфея» Галини Пагутяк, Дж. Фаулза «Маг», Івана Давидкова «Човен Харона»»;
 9. Міжнародна наукова конференція ««Троянди й виноград»: феномени естетичного та прагматичного в літературі і культурі» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 27–28 вересня 2017 р.). Тема доповіді: «Прагматичність прости естетики у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» та Івана Давидкова «Лодката на Харон»»;
 10. II Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Наука III тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 25–26 квітня 2018 р.). Тема доповіді: «Орфей і смерть у творі Томаса Манна «Смерть у Венеції»»;
 11. VII Міжнародний науково-методичний семінар з болгарської мови, літератури, культури та історії на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 25-27 травня 2018 р.). Тема

- доповіді: «Античний міф у повісті «Лодката на Харон» Івана Давидкова»;
12. III Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Наука III тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 25–26 квітня 2019 р.). Тема доповіді: «Орфей і Пігмаліон: «Смерть у Венеції» Томаса Манна та «Човен Харона» Івана Давидкова»»;
 13. XII Міжнародна конференція з питань національної ідентичності в мові і культурі на базі Національного авіаційного університету (Київ, 22–23 травня 2019 р.). Тема доповіді: «О.О. Орфей VS Нарцис (Трансформація міфів у «Видінні Орфея» Галини Пагутяк та «Магові» Дж. Фаулза)»;
 14. XV Міжнародна конференція молодих учених «Літературознавство XXI століття: сучасні виклики та перспективи» на базі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ, 19–21 червня 2019 р.). Тема доповіді: «Трансформація танатологічного мотиву у неоміфі про Орфея (Томас Манн і Джон Фаулз)»;
 15. Міжнародна наукова конференція ««Усі ріки течуть у море»: мариністика в літературі та культурі» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 26–27 вересня 2019 р.). Тема доповіді: «Орфей-Аргонавт у романі Дж. Фаулза «Маг»»;
 16. VI Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії та сучасності» («Пам'ять та ідентичність») на базі Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (Харків, 3–4 квітня 2020 р.). Тема доповіді: «Конфабуляція, химера та пам'ять (на прикладі романів «Маг» Джона Фаулза та «Човен Харона» Івана Давидкова)»;
 17. I Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Актуальні питання науки» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 30 квітня 2020 р.). Тема доповіді: «Егоцентризм та жертвовність у творі Г. Е. Носсака «Орфей і...»»;

18. Міжнародна наукова конференція «Citius, Altius, Fortius!»: феномен спорту в літературі та культурі» на базі Бердянського державного педагогічного університету (Бердянськ, 24–25 вересня 2020 р.). Тема доповіді: «Ідеал тілесний та духовний у новелі «Смерть у Венеції»Томаса Манна та романі Дж. Фаулза «Маг»»;
19. II Міжнародна міждисциплінарна науково-практична дистанційна конференція «Текст у медіакультурному просторі» Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу (Івано-Франківськ, 15 – 16 жовтня 2020 р.). Тема доповіді: «Інтертекстуальність у романі Дж. Фаулза «Маг»».