

ДО ІСТОРІЇ РОМАНТИЧНОГО ПЕРЕВОРОТУ  
В МОДЕРНОМУ МІФОЗНАВСТВІ

У статті прийняті в науці уявлення про грецький міф гіпотетично розглядаються як не автентична картина давнини, а як філософський конструкт, розроблений ранніми німецькими романтиками на основі кантіанського дискурсу. У ньому міфо-нарація розумілася як спосіб ментальної трансформації ворожого оточення (що його втілював обряд принесення людини в жертву) у плані його гуманізації, естетизації, героїзації, інтелектуалізації; цільність індивідуального існування – як сукупність природи, соціуму та індивіда; занурення в "міфо-середовище" – як умова такої єдності. Простежується подальша еволюція міфу, зумовлена цивілізаційними зрушеннями в Європі, які "фрагментували" людську одиничність і зруйнували первісну єдність міфосвідомості; а це зрештою визначило для міфу вузьку нішу в комерційно-гедоністичному просторі й перетворило його на збаналізовану нарративну матрицю.

*Ключові слова:* німецький романтизм, "модерністичний проект", грецький міф, міфопростір, міфо-середовище, нарратив, гуманізація, героїка, цільність, природа, символ, "фентезі", Арістотель, Кант, Шеллінг, Вагнер, Ніцше, Леся Українка, Фройд, Юнг, Джойс, Фрай.

*Borys Shalaghinov. On History of Romantic Overturn in Modernist Mythology*

The paper deals with a Greek myth adopted by modern scholars, which is hypothetically treated not as an authentic picture of antiquity, but philosophical construct, developed by early German romantics on the basis of Kantian discourse. The myth-narration was understood as a way of mental transformation of the hostile environment (embodied by the rite of human sacrifice) in terms of its humanization, aesthetization, heroization, intellectualization; the purpose of individual existence was interpreted as a unity of nature, society and the person, immersion in the 'myth-environment' being a condition for such unity. A further evolution of the myth took place due to civilizational shifts in Europe, which 'fragmented' human unity and destroyed the original unity of mythology. The modernist myth (Joyce, Messiaen, Bachelard) gave place to deintellectualization, particularization and desocialization of public life that urged to turn towards the blind nature 'before civilization' and stimulated indifference about the last preceding stages of culture. The life force was understood as returning to pure instinct that indicates the presence of nature in man. The distinction between sophisticated connoisseurs of culture and the bourgeois 'mass' became especially sharp; the 'myth' got really destructed by transferring it from actual life to the setting of everyday comfort, bypassing the spiritual state of the individual. The 'myth of intertextuality' (book myth, new-Alexandrian myth) is characteristic of the period of decline, as it is oriented not towards a living person and 'life force', but towards narration. This tendency was most vividly reflected in N. Frye's mythological theory (about literature as myth-making).

*Keywords:* German romanticism, modernist project, Greek myth, mythical environment, narrative, humanization, heroism, integrity, nature, symbol, fantasy, Aristotle, Kant, Schelling, Wagner, Nietzsche, Lesia Ukrainka, Freud, Jung, Joyce, Frye.

## 1. Кант і народження романтичного міфознавства

Проблематика модерного міфознавства була в загальних рисах сформульована в середині XVIII ст. у працях італійця Джамбаттісти Віко; її науково конкретизували німецькі романтики на порубіжжі XVIII – XIX ст. Після цього вона стала воістину "надзавданням" для наступних двох століть. Із того часу в Європі розвинулося філософсько-наукове міфознавство, яке, на відміну від Сходу, уможливило не лише вільну, не обмежену релігійними доктринами рефлексію про міфи давнини й міфологічну свідомість, а й *конструювання* культури як міфологічної, а мислення – як міфотворчого. Цей перехід від притаманного Відродженню та XVII ст. суто художнього засвоєння міфу як артефакту до конструювання міфу як універсального дискурсу європейськості ми називаємо *естетико-світоглядним переворотом*. Не намагаючись розкрити, навіть схематично, усієї модерної історії міфу в Європі, спробуємо тут указати на його історичні витoki й рушійні сили та порефлексувати щодо наступної долі міфознавчої проблематики в час остаточної завершеності історико-культурної доби Модерну<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Стаття відображає результати досліджень на цю тему, викладені раніше в моїх монографіях: "Фауст" Й. В. Гете: Містерія, Міф, Утопія" (2003); "Романтичний словник: до історії понять і термінів раннього німецького романтизму" (2011); "Класики і романтики: штудії з історії німецької літератури XVIII – XIX століть" (2015) та ін.; тож апарат цитування скорочений до мінімуму.

Аристотелеве розуміння міфу як наративу (“розповіді”, “сюжету”, “історії”; “слово, що розповідає”; “слово, що називає”) утрималося аж до XVIII ст. в естетиці європейських класицистів, котрі віддавали перевагу сюжетам із легендарної римської історії, спиралися на принципи картезіанського розуму та на поняття цивілізації як часу людських установлень. Німці ж наприкінці того самого століття запропонували власне бачення; у його основі була міфологія греків, філософія Канта, яка розширювала поняття розуму аж до трансцендентального, та природа як універсальне явище порівняно із цивілізацією. Так були створені передумови для того, щоб розглядати міф не просто як локальне художнє явище, а як феномен універсальний, історично тривалий і надкультурний. Зрештою, така позиція стала панівною в усій наступній добі Модерну.

За Ф. В. Й. Шеллінґом, міф існував лише в перехідний період від природи до свідомості (тобто культури), коли людина *ще* не розірвала всі зв'язки з природою та багато в чому залежала від неї, але водночас уже намагалася самостійно будувати свої віддалені плани й тим доповнювала природний інстинкт, щоби згодом повністю підпорядкувати його розуму. Саме в синтезі природи і розуму полягала, на думку Шеллінґа, *цільність* людини: розум був піднесений на рівень безпомилкового інстинкту, а природні потяги облагороджені інтелектом і красою. Міф відображав стан первісної гармонії природи і цивілізації, волі і необхідності, кінцевого і нескінченності.

Німецькі мислителі, відчуваючи вже на рубежі XVIII – XIX ст. духовну кризу європейської людини та обмірковуючи шляхи її подолання, поклали таке розуміння міфу в основу свого проекту створення нової інтелектуальної раси, а по суті – нового “міфологічного стану”.

Грецький міф сприйняли та канонізували Шиллер, Ґете й романтики в річищі кантіанства як революційної філософської системи того часу. Проте навряд чи ми колись дізнаємося, яким же був *справжній* первісний міф у Греції, бо у своїх умовиводах можемо спиратися лише на суто *художні* розповіді пізніших античних часів та, зрозуміло, на модерну філософську дедукцію. Правильніше було би твердити, що поширені серед науковців і покладені в основу їхніх подальших дискусій уявлення про міф були не що інше, як *створена* романтиками інтелектуальна конструкція – синтез думок трьох найвпливовіших мислителів передромантичної доби: мистецтвознавця й дослідника грецького мистецтва Й. Й. Вінкельмана, естетика і драматурга Г. Е. Лессінґа та засновника модерної гносеології І. Канта<sup>1</sup>. І цим були закладені підвалини модерного міфознавства, проте також і його суперечності, які виявилися найгостріше тоді, коли дослідники, ідучи далі шляхом кантіанства, відійшли від проблематики *стародавнього* міфу і спробували поширити її на сучасний стан мистецтва, при тому саме в той період, коли в ньому виявилися всі ознаки кризовості. Тож і криза сучасних міфознавчих ідей відображала кризу всієї доби Модерну та її “високого наративу”.

## 2. Міф про жертвопринесення як універсальний міф язичництва

Спробуємо уявити в загальних рисах спосіб реконструкції, а фактично *конструювання* грецького міфу, який здійснили молоді кантіанці Ф. Шлеґель, Ф. В. Й. Шеллінґ та інші, і так прийшли до радикальних і всеосяжних висновків стосовно всієї європейської культури.

Міф виник як *розповідь* про магичний обряд жертвопринесення, який був

<sup>1</sup> Дж. Фрейзер у “Золотому гіллі”, К. Леві-Строс у “Структурній антропології” та ін. зробили спробу звільнитися від міфотеорій “кантіанців”, котрі, на відміну від цих авторів, іще нічого не знали про доісторичну, первісну людину, відкриття якої відбулося фактично лише в середині XIX ст., коли всі фундаментальні теорії давнини (релігійно-церковні, історико-міфологічні, філософсько-антропологічні тощо) уже сформувалися.

доміфологічною подією; у первісну добу був поширений звичай принесення в жертву людини. Вийшовши з природи, людина спочатку знала тільки такі елементарні емоції, як страх (страх смерті, страждання й примусу, незрозумілого й потворного тощо), голод і сексуальний потяг, які їй іще належало інтелектуально перетворити й естетично ушляхетнити в перебігу наступних тисячоліть еволюції. Саме розповідь, ментально трансформуючи подію, стала для первісної людини важливою спробою подолати страх, що її скоував.

Гомерові поеми як найдавніше джерело наших знань про грецькі міфи були продуктом уже високо розвинутої міфологічної розповіді й мислення. Розроблена О. Лосевим теорія героїзму, коли герой у двобої перемагає хтонічне страховисько, добре показує цей процес смислової переробки моторошного обряду, що приводить до утвердження самостійної волі, сили й розуму людини, гуманності й краси. Так у міфах, що складали зміст “Одіссеї”, були переосмислені з “протилежним значенням” жорстокі обряди: жертву кидали у воду в дар демонам моря (Скілла й Харибда), залишали на розтерзання диким звірам і птахам (Сирени), наглухо замикали в печері, де зачаївся демон (кіклоп Поліфем)...

Відбитий в “Орестей” Есхіла міф про “учту Пелопса”, коли як їжу було подано людську плоть, відображав іще давніший період, коли принесеного в жертву одноплемінника не просто вбивали, а ще й поїдали на ритуальному застіллі, яке вважали спільною з родовим тотемом трапезою. Значна частина міфів про Геракла дає змогу зрозуміти всю різноманітність демонів, духів і божеств, включаючи мешканців підземного світу, яким приносили страшну жертву. Але якщо міфи про Стімфалійських птахів Геракла або про Гарпій аргонавта Ясона, як і співзвучний із ними фіванський міф про Сфінгу, яка вбивала тих, хто не зумів розгадати її загадку, ще могли стосуватися безпосередньо часів обряду жертвопринесення (на мою думку, вони могли сягати аж перського обряду поховання небіжчиків), то можна припустити, що міф про афінянина Тесея, який убив Мінотавра в лабіринті, мав вторинний, “літературний” характер, бо, відображаючи небезпечно-підступні коридори реального Кносського палацу, повторював у готовому вигляді вже сформований у поезії топос замкнутого простору із замкненими в ньому жертвами.

Подальша естетизація міфу про жертву включає його *гуманізацію*, зокрема в історії Прометея, котрого, прикутого до скелі, терзає тотемний птах; *героїзацію* як піднесення самостійного вольового імпульсу в міфі про страту Антігони з однойменної трагедії Софокла... І нарешті в міфі про Персея, що звільняє від тотемного страховиська принесену в жертву молоду дівчину, всі три елементи досягають найвищої точки, бо тут розкривається новий погляд на *жіночу вроду*, здатну активізувати в чоловікові всі його найкращі фізичні й духовні поривання, і знаменує історичне здолання влади грубого статевого інстинкту.

Група міфів, де панує вже не так живе відчуття подоланого страху чи перетвореного статевого інстинкту, як шаблон поетичної формули й, так би мовити, опрацьовані прийоми краси, особливо часто переходила в ранг *казки*. Такою є відтворена Апулеєм казка про Психею й Амура, де знаходимо пережитки звичаю про порушника найсуворішої заборони (“табу”), котрий завдає образи родовому тотему, а отже, за суворими законами первісного суспільства, має бути страченим; у казці ж героїня була врятована завдяки заступництву чудесного коханого й навіть помирилася зі свекрухою – Венерою<sup>1</sup>.

Ще більше вражає в Овідія розповідь про юнака Наркіса, що потонув у струмку, в основі якої – міф про жертву з метою замовляння весни (квітка

<sup>1</sup> У казкових образах злої мачухи, сердитої свекрухи тощо ми знаходимо пережитки демонічного “хтонізму” далекої доби материнського права.

нарцис у Греції символізує настання весни, як у слов'ян пролісок). До цієї історії примикає чудесна слов'янська казка про Снігуроньку – молоду дівчину, яка має вмерти смертю жертви, щоб минула зима й настала весна. Цікаво, що архетип весняної жертви вгадав Ігор Стравінський у балеті “Весна священна” (1911); композитор-модерніст відійшов від наративної матриці, коли *самій жертві* належало співчуття глядача (бо саме така концепція опери “Снігуронька” композитора-романтика М. Римського-Корсакова), і заглибився в іще давнішу древність, коли внутрішню гармонізацію індивіда пов'язували не з окремою людською одиничністю (жертвою), а з *космічними силами*.

Але найвищою точкою “подолання” міфу жертвопринесення стала його *інтелектуалізація*, зокрема в переказах про те, як тотеми, що раніше навіювали людям страх і настрої беззастережної покори, нині стають тотемами-покровителями й дарують їм закони. Така трансформація міфу про культурних “місіонерів” Прометея, а в “Орестеї” Есхіла – про Аполлона й Афіню, які подарували афінянам закони суспільної поведінки. Власне, боги “олімпійського пантеону” поєднали в собі естетизацію, гуманізацію, героїзацію й інтелектуалізацію як історичні етапи трансформації страшного міфу жертвопринесення.

Отже, розповідь і слово, завдяки притаманній їм багатозначності, “знімають” і переводять первісний страх у сферу мислення, де сама людина стає господарем власних думок і тим перетворює реальність на нову якість. Перебуваючи у фізичній реальності, людина сприймає її за мірками вже не самих тільки реальних предметів, а їх ментальних *образів*, які наче відкидають на них своє світло й роблять їх субстанційно й семантично місткішими та глибшими.

І. Кант і його послідовники докладно пояснювали, як цей перехід чужої (“іншої”) натуралістичної реальності у власне (“моє”) мислення спрямований на подолання залежності людини від деспотичної влади реальності. Розповідаючи про подію, оформлюючи її в словах і вводячи в коло визначених понять (а одночасно формуючи тим і словник, і поняття), людина долає владу обставин над собою і встановлює *власну* владу над реальністю. Нехай ця влада уявна, але вона сприяє її виживанню й розвитку.

### 3. Романтичний міф язичництва

Отже, моделлю для романтичного структурування грецького міфу стали постулати Канта, зокрема: реальний світ, хоч би яким хаотичним (страхотливим, деструктивним, фатальним, насильницьким...) він здавався ззовні, гармонізується вже тим одним фактом, що він перенесений у нашу свідомість. Тоді суб'єкт виступає як його господар і керує образами реальності як власним набутком. При цьому свідомість ніколи не повторює повністю, не копіює механічно емпіричну реальність, а, сказати б, значно випереджає її, тобто *ідеалізує* – естетизує, гуманізує, героїзує, інтелектуалізує, моралізує...

Залишалося тільки перенести ці філософські уявлення на реальну людину, яку романтична філософія почала розглядати під кутом зору “належного буття”, тобто гармонійної єдності елементів гендерно-психологічних, громадянських, соціальних, віросповідних, інтелектуально-творчих, моральних. Моральне тільки те, що продовжує життя, – така філософська квінтесенція кожного стародавнього суспільства, а значить і його головного породження – міфу. Цей високий антропологізм, тобто утвердження людської свідомості всупереч хаосу буття, і відкрили (точніше – сконструювали!) кантіанці в грецькому міфі.

За Кантом, “об'єктивована”, тобто перенесена у свідомість подія набуває *цільності*, що співзвучна з космічною цільністю світу. Такої ж цільності романтики вимагали й від наступної інстанції – розповіді (нарації). Цільність

була для них критерієм оцінки художнього твору, а також – справжності самої людської індивідуальності.

Характерним прикладом був гомерівський Одисей, який, не гублячи з виду головну мету – повернення на рідний острів, завзято обстоює кожну рису власного єства: він суспільна істота, прибічник своїх родових богів і тотемів, мужній воїн і ревний господар власної зброї, патріот своєї батьківщини, повний господар свого тіла та його інстинктів, син свого батька, батько свого сина, господар свого майна й усієї власності, цар своїх підданих, чоловік своєї дружини. Через ці елементи герой розкривається і зберігає себе як особистість *повністю*, не поступаючись жодною, найдрібнішою часткою свого персонального буття, що його він сприймає як частку буття універсального.

Романтичний *культ природи* можна пояснити бажанням розглядати людину як мікрокосм, співзвучний із природним макрокосмом. Шеллінґ, іще в переддень урбаністичної культури, мислив собі подальше культурне існування людини в єдності з природою; тож у роки його мюнхенського професорства подальше ускладнення буржуазного життя, що дедалі відвертіше поривало з природою, суттєво загальмувало його розробку теорії міфу, розпочату ще в добу Канта на зовсім інших засадах.

У синтезі внутрішньої цільності, поетичного духу та єдності з природою розглядав можливість оновлення європейської культури попередник Шеллінґа Й. Г. Гердер, котрий, іще не згадуючи про міф, підводив майбутніх міфознавців до думки, що міф можливий у *природному існуванні*, а не в урбаністичному середовищі. Зокрема, Гердер мріяв про Україну як майбутню Грецію з огляду на її доурбаністичну культуру й поетичну одухотвореність народу: “Україна стане новою Грецією; гарне небо цього народу, його весела вдача, його музикальна натура, його плідна земля та інше коли-небудь прокинуться. З-поміж багатьох маленьких диких народів, якими колись були і греки, виникне культурна нація; її кордони простягнуться аж до Чорного моря й після цього по всьому світу. Угорщина, Україна й частина Польщі та Росії стануть невід’ємними частинами цієї нової культури. З південного Сходу рушить цей дух по Європі, охопленій сном, і підкорить її собі” (“Подорожній щоденник”, 1769 [9, 135]).

Проте, на думку Канта, попри свою привабливість, ця концепція прогресу мала суттєвий недолік: естетизуючи й тим ніби “облагороджуючи” природний стан людини, Гердер залишав його в принципі незмінним для майбутнього (пережиток “руссоїзму”); натомість кантівське “олюднення” природи означало піднесення її на якісно новий рівень регулятивного закону за домінування розуму, а не природного інстинкту. А це означало історичні зміни й у природі, й у самій людині (Див. працю І. Канта “Гаданий початок людської історії”, 1786 [2]).

Романтичні ідеї про міф вплинули на оперного композитора Р. Ваґнера, мистецтвознавця Я. Буркхарда, котрому першому спало на думку поширити романтичну ідею цільної людини також на художні образи Відродження, і послідовника обох мислителів Ф. Ніцше. Останній у своєму концепті “воля до сили” (*Wille zur Macht*) синтезував основні поняття романтичного міфознавства: “краса”, “природа”, “цільність”, “героїзм” (ідеться про фіхтеанський вольовий імпульс як умову існування особистості).

Одисей, прямо кажучи, і є ніцшеанською “надлюдиною” (*Übermensch*); він утілює не лише власну “*Wille zur Macht*”, “пасіонарність” (Лев Гумільов), а й *ідеальну* сутність усього роду людського як такого. І це при тому, що Одисей – герой далеко не “ідеальної” поведінки й зовсім не інтелектуал.

Іще наприкінці XVIII ст. така цільність викликала захват у Ф. Шиллера, котрий за контрастом називав існування сучасної йому людини “фрагментарним”

(fragmentarisch)<sup>1</sup> [7, 213]. А Ф. Ніцше запитував, чи здатен буржуазний обиватель другої половини XIX ст. так само завзято обстоювати власну самобутність, власну ідентичність? І скрушно відповідав: “Ні! Уже ні!”. Партикулярна буржуазна людина зі своїм приватним, відірваним від універсальності буттям уже ніколи не стане героєм міфу, не зможе сприйняти міф і сама не буде здатна створити новий міф.

Іще один цікавий приклад того, як романтики “конструювали” грецький міф – це їхня рецепція “Едіпа-царя” Софокла. Цей твір, узятий історично, був власне вже не міфом як таким, а художньою роботою з міфологічним матеріалом. Митець мислив іще міфологічно, і його трагедія призначена для публіки, яка сприймала мистецтво ще міфологічно. У драмі досліджується порушення “табу” на близькі стосунки з родичами, недоторканність батьків – основа основ патріархального суспільства. Цей устанований вищими силами закон мав для греків значення моральної універсальності. Ф. Шеллінґ у “Філософії мистецтва” стверджував, що, аж допоки людина розглядає саму себе як частку універсальності, вона здатна *сама* регулювати свої вчинки відповідно до вищого морального закону. Тож Софокл, із погляду кантіанця Шеллінґа, підносить мораль на рівень вищого інстинкту. У результаті цар Едіп знаходить у собі сили покарати сам себе за мимовільний злочин – і це був учинок, на який не здатен жодний сучасний буржуа, тим більше сучасний правитель!

#### 4. Народження модерного міфу

Але романтики зовсім не ставили собі за мету відродити грецький міф у буквальному сенсі, інакше це був би просто ще один варіант “класицизму”. Ідея цільного існування, яку в стародавніх греків побачили Ф. Шлегель, Ф. В. Й. Шеллінґ та Новалис, логічно привела їх, шукачів усеохопного синтезу, до християнства. У нових історичних умовах новостворювана людська цільність мала б існувати в “міфологічному стані”, який би синтезував античне життєлюбство з християнським сенсом буття.

Саме християнству завдячує нова модель грецького міфу такою своєю рисою, як *символічність*, що в романтиків поширюється не лише на міф, на мистецтво й мислення як таке, а й на *весь світ*. Нововідкрита багатозначність світу потребувала для свого вираження вже інших понять і образів, яких не знала античність і тим більше грецький міф. Ними стали концепти “верх/низ”, “світло/темрява”, “тепло/холод”, “душа/тіло”, “бог/диявол” тощо. Символічне сприйняття реальності впливало також із Кантової ідеї безконечності трансцендентального розуму, котрий осягав її як власний образ.

З погляду романтиків, саме міф – як предтеча й першоджерело релігійного, філософського, естетичного й наукового образів людської свідомості – найповніше втілював єдність емпіричного буття (“скінченності”) та його символічного змісту (“безконечності”; докладніше див.: [5]). Доступна для безпосереднього споглядання зовнішня природа таїла в собі безмежність смислів, а значить – нескінченність їх інтерпретацій. У цьому й полягала “символічність”. І чим ближче романтики підходили своєю думкою до витоків людського мислення, тим містичнішим здавалося їм те життя. І тим символічнішим і поетичнішим здавалося повсякденне існування тої людини, на відміну від сучасної (“Боги Греції” Шиллера).

Так кантіанці в законили для всієї наступної культури й мистецтва доби Модерну принципи *символічності*, (*естетичного й морального*) *ідеалу* та *історичної тяглості*, що становили зміст “високого нарративу”, який нині, за

<sup>1</sup> Шиллер використовує багатий набір синонімів для позначення цього стану: “розхитаність, розокремленість, уривчастість, фрагментарність” (Zerrüttung, der fragmentarische Anteil, ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen, auseinander gerissen)...

словами Ж.-Ф. Лютара, уже залишився в минулому. Вони включали у своє поняття міфу, крім “розповіді” та її трансформацій, також і саму реальність, із котрої виростав міф. Це означало, що початковою точкою відліку була не персональна фантазія художньо обдарованого індивіда, а те, що Дж. Віко називав “міфологічним станом” – весь уклад фізичного і духовного буття давньої людини, що поставало як нерозрізнена єдність і потенція безкінечного смислового й матеріального розкриття (тобто становлення). Ця обставина привела романтиків до несподіваної проблеми “співдружності” автора і публіки, коли обидві сторони мали би бути занурені в одне спільне “міфо-середовище”, що виступало б запорукою обопільного взаєморозуміння.

Отже, романтичний конструкт грецького міфу – це вербально (*поетично*) виражений синтез реального світу навколо нас і духовного простору в нас, коли сама людина містично занурена в цю універсальність, щоб не умоглядно, а всіма фібрами душі черпати з неї духовну силу, “волю до життя” (Ніцше). Ця містична універсальність зовнішнього і внутрішнього простору, ця позначена потенцією безмежного розгортання “нерозрізненість” (Шеллінґ) і є міфо-простором, у який був занурений і творець “Одіссеї”, і романтичний поет-міфотворець на початку XIX ст. Мистецтво було визнано “органом філософії”; у її основі – містеріальність як вище єднання з універсальністю, а новий “маґ” – це поет-філософ!

Конструкт нового міфологізму найповніше був утілений на початку XIX ст. у творах “Генріх фон Офтердінґен” Новаліса й “Фауст” Ґете. Тут людина долає свою залежність не лише від страху, від грубого сексуального інстинкту та інших низьких бажань, а й від лінійного історичного часу, від матерії, від самозамкнутої свідомості, від дуалізму емпіричного і естетичного начал; вона підноситься над соціумом, політикою, релігією, вузькими національними обмеженнями. Але в цьому доланні вона не розколюється сама, а виходить на новий синтез загального й окремого. Герой Новаліса в ненаписаній другій частині роману перетворюється із простого мандрівника в житейському морі на маґа – *творця життя* й олюднює його своєю присутністю, думкою й діяльністю. Важливим елементом романтичного міфу стає *гуманізація*, що її Г. А. Корф трактує в широкому плані як внесення в неживу, байдужу, сліпу, хаотичну й вороже налаштовану природу людського елементу – силою думки і владою поетичного слова [10, 305, 306].

Схожий процес внутрішньої еволюції (а по суті, “містерії душі”), яка поступово поширюється й на зовнішній простір, переживає Ґетевський Фауст.

У середині XIX ст., у часи буржуазних революцій, ця велична утопія нічим, здавалося б, не загальмованого поступу стала розбиватися об рифи урбаністичної цивілізації. Ріхард Ваґнер, що в операх “Тангейзер” і “Лоенґрін” підніс у дусі Новаліса й Ґете образ митця як місіонера істини, віри й поезії, паралельно писав у теоретичних трактатах, що в умовах буржуазного міського життя вже неможливе існування духовно гармонійної особистості, а якщо вона десь і трапляється, то це – художня натура в неминучому конфлікті з обивательським оточенням. Тож згодом у тетралогії про Зіґґріда композитор розвиває іншу концепцію міфу, намагається воскресити в ньому *доурбаністичне* світовідчуття як далекий утопійний спогад. “Порушення угоди” між богами й велетнями, що у фіналі “Персня нібелунґа” призводить до всесвітньої катастрофи, Ваґнер трактує як порушення гармонійних зв’язків нової, буржуазної людини зі світом універсуму. Яка разюча відмінність від Есхілових богів, котрі виступають місіонерами для людей і дарують їм закони, цивілізацію, суспільний порядок!

Ще один крок убік від Ґете й Новаліса був зроблений у “Парсіфалі” (1883), де головний персонаж виведений як абсолютно не героїчний (на відміну від

Зіґфріда) індивід<sup>1</sup>. Так автор запозичує із християнства останній естетичний і міфологічний ресурс: сила цього “героїчного простака” полягає в його цілковитій покорі, наївності й душевній незайманості<sup>2</sup>. Тут автор прощається з Wille zur Macht – природою як принципом людського життя та ставить крапку на всій романтичній концепції міфу як міфу природи, цільності й гуманізації. Ця опера сигналізувала про прикрий факт, що остаточно руйнував мрію романтиків про спільний міфо-простір, у який однаково занурені аед і його слухачі, – а саме про неподоланий конфлікт між публікою і митцем, а значить і про “фрагментацію” суспільства! Та Ваґнер не відмовлявся від своїх місіонерських спроб, за що його ущипливо критикував Ніцше.

Узагалі автори ХХ ст. не залишали поза увагою проблему публіки, котра руйнувала всі зусилля аеда й робила неможливим повноцінне функціонування міфу. Але проти міфу виступала соціальна диференціація, “кастомізація” (орієнтація на споживача, за Г. Кіссінджером) буржуазного суспільства.

Зокрема, звернення до грецького міфу в Джеймса Джойса в “Уліссі” можна сприйняти як спробу активізувати й “зібрати” воєдино, на противагу британській ідентичності, ірландське міфо-середовище як окрему національно-культурно-психологічну цільність; щоправда, новий аед звертається скоріше до “астральної” спільноти, ніж до реальної.

Ще одна генерація міфотворців, ядро якої утворюють Томас Манн (“Йосип та його брати”), Герман Гессе, Леся Українка, Ромен Роллан та ін., прагнула по-своєму вдихнути нове життя в модерністичний проект романтиків. В умовах нових суспільно-історичних катаклізмів на рубежі ХІХ – ХХ ст. Леся Українка й Томас Манн повертають міф із партикулярного середовища та сфери гедоністичної естетики в історично вирішальну епоху. Українська поетеса оживлює через тисячоліття Софоклової концепцію героїчного міфу (“Антигона” – “Кассандра”). Проте перед нами вже не романтичний, а цілком модерністський міф: героїня Кассандри в однойменній поемі складним чином поєднує відданість високим громадянським ідеалам і подолання чужої волі, яка гніздиться в *ній самій* та несвідомо для неї панує над її тілом і духом. Оскільки пророча одержимість насправді йде від бога Аполлона, то сама героїня сприймає її як психологічно неподоланий тягар і примус. Обидва письменники подумки бачили перед собою нову генерацію публіки, охоплену єдиним поривом оновлення життя перед лицем важких суспільних викликів.

Іще однією спробою сконструювати міф на основі концептів універсальності, цільності, гуманного ідеалу й символіки мав бути “соцреалізм” у радянській літературі (докладніше див.: [6]). Його також можна розглядати як спробу сформувати нову гармонійну свідомість людини шляхом збирання в міцний пучок окремих рис індивіда, що в буржуазній реальності існують у безнадійно “фрагментованому” вигляді. Це синтез ідивідуального і суспільного, реального і естетично-перетвореного, минулого-сучасного-майбутнього; навіть ідея космосу знайшла тут своє місце, а замість покори перед богами фігурувало свідоме прийняття нової політичної ідеології. Шукали засобів утримання емоційно-піднесеного тону повсякденного життя, розвивалися й поширювалися форми колективності, культ “героїв” і великих предків. Так створювалася специфічна атмосфера для своєрідного “нового міфологічного стану”.

За задумом М. Горького як ідеолога соцреалізму, новий міф не розчиняв без залишків окрему індивідуальність у “загальному” й не принижував її; навпаки, він мав збагачувати індивіда символічним синтезом – у суспільному просторі, лінійно-історичному русі, індивідуально-психологічному існуванні, у художній

<sup>1</sup> Паралельно з Ваґнером, але інакше, подав образ “героїчного простака” Г. Ібсен у драмі “Пер Гюнт” (1867).

<sup>2</sup> Аналогічно намагався врятувати міф за допомогою християнських ідей сучасник Ваґнера Фрідріх Геббель; проте спроби обох драматургів викликали лише здивування й нерозуміння в часи панування позитивізму.



творчості, навіть у гендерній і національно-етнічній сферах. За приклад правив той же грек, який, не будучи власне освіченою людиною, був чутливим до суспільно-політичних та естетичних ідей і легко схоплював їх на театральних святах та на всенародних дебатах.

## 5. Міф і постмодерн

У перебігу буржуазної цивілізації розпадалася на очах цільність людського існування, а отже, і “романтичний міф” рано чи пізно мав дійти свого кінця.

Тоді як омріяна романтиками нова інтелектуальна раса з її оновленою міфологічною свідомістю мала піднести культуру на рівень непохитного законодавства природи, де розум мав виступати як “новий інстинкт”, нова генерація мислителів на рубежі XIX – XX ст. запропонувала свій погляд на природу як однозначно ворожу для людини силу. Зокрема, у Зигмунда Фрейда це вже *внутрішня* природа: статеві імпульси та зрештою вся фізіологія, що вносять душевний неспокій, темні й каламутні поривання та інші несвідомі почуття людини, котра, будучи не в змозі протистояти їм, потрапляє до них же в залежність. Цивілізація, з якою вона пов'язана тепер суто формально, уже не здатна нічим допомогти їй. Якщо романтики відкрили в грецькому міфі “інтелектуалізацію” страху й статевого потягу, то Фрейд запровадив спеціальне поняття “амбівалентності”, яке мало наголосити на повній невідконтрольності цих переживань свідомості. Якщо первісна людина долала страх через розповідь, *нарацію*, то нова, охоплена невротичними переживаннями, уже не може навіть побудувати свою розповідь – цю функцію бере на себе інша особа, психоаналітик. “Потік свідомості” як характерна особливість нової літератури свідчить про нездатність людини до самостійного аналітичного осмислення пережитої події. Сновидіння, що колись звітували про участь богів у долі людини, тепер означають її внутрішню травму. Замість поета-маґа, що живиться високими естетичними чи релігійними переживаннями, перед нами автор-невротик, що страждає від незрозумілих для нього внутрішніх, утробних імпульсів.

Суто шеллінґіанські корективи спробував внести у фрейдизм Карл Юнг, котрий намагався в душі романтиків знову зблизити культуру і природу, яка нині перемістилася у внутрішній світ людини. Юнг стверджував, що несвідомі статеві імпульси здатні перетворюватися на продуктивні й породжувати думки генія, наукові відкриття, твори мистецтва, хоча при цьому, попри ідеї Канта, вони так і не ставали власним набутком свідомості людини й не гармонізували її. Новизна Юнга полягала в тому, що він на протигагу Фрейдівій “амбівалентності” розробив поняття “сублімації” – по суті, здолення й “ушляхетнення” страху та грубих інстинктів шляхом їх переведення у план творчості.

У той час, як Фрейд і Юнг виразили нові тенденції доби “декадансу” на науково-теоретичному рівні, у мистецтві їх утілили творці самої урбанізованої тілесності: у художній літературі М. Метерлінк, Ф. Кафка, Дж. Джойс, у малярстві О. Бердслі, П. Пікассо, у музиці І. Стравінський, Б. Барток, О. Мессієн, у міфотеорії – Г. Башляр.

У них ми знаходимо “життєву силу” в іпостасі чистого інстинкту – самовладного й підступного агента природи *в самій людині*; деінтелектуалізацію, партикуляризацію, розсуспільнення життя і, як наслідок, культ сліпої природи ще “до першопочатків цивілізації” та байдужість до попередніх здобутків культури, “адамізм”. Їхня публіка – із числа “високочолих”, обраних – факт, що виключав існування спільного для “творця” і “маси” міфо-простору. Міф переноситься із живого життя (мрія романтиків!) в ізольоване естетичне чи академічне середовище – на театральну сцену, у музичні партитури, на сторінки книжок із золотими обрізами й у салони – скрізь, де він тільки може прикрасити побут, не зазіхаючи при цьому на духовний стан самого індивіда.

На гравюрах Обрі Бердслі (1872 – 1898) *Wille zur Macht*, котру втілює Зіґфрід, естетично нейтралізується тим, що зображена як затишний і вигадливий орнамент, уписаний у домашній інтер'єр буржуазного обивателя. Повне героїзму життя постає тут як предмет спокійного й вишуканого замилювання – почуття, яке вже не має нічого спільного з вольовими й мужніми персонажами німецького епосу чи опер Ваґнера. Таємнича й грізна природа, з якої вийшов герой, щоб успадкувати її силу та трагічну спонтанність, показана тут як манірна декорація, своєрідна “ікебана”, що спонукає до споглядальності й приємно розслаблює.

На відміну від Гомерового Одіссея, котрий на наших очах збирає сам себе в одну тілесну й духовну єдність, Джойсів Улісс на очах у читача, навпаки, “фрагментується”. Замість містичного занурення в насичену об'ємність міфо-поетичного середовища як джерела духовних імпульсів, герой цього урбаністичного “міфу” безнадійно губиться на поверхні монотонної площини сірої одноманітності.

Ці митці, перейнявши від своїх романтичних попередників практику конструювання “міфу”, вже не ставили перед собою за мету сконструювати його як інтелектуально-духовний простір. Розриваючи зв'язки з універсальністю як об'єктивною необхідністю поза людиною, такий підхід перетворював міф на своєрідний естетичний “секонд-хенд”.

Останню крапку в цих змаганнях поставила Друга світова війна, коли європейська людина постала як атомізована особа, котра відчула, що втратила всі суттєві зв'язки із суспільством, державою, релігією, історичним минулим, світом ідеальних понять.

Нова конструкція модерністського міфу утверджувала такі риси, як граничне психологічне спрощення, схематизація переживань; акцент на сексуальності; редування докладно розробленого Геґелем пафосу – трагічного, героїчного, сентиментального, ліричного – до якоїсь деперсоналізованої грізної сили, такого собі фатуму або до несвідомого еротичного потягу, які регулярно нагадують про себе людині й кидають у вир нескінченних пригод. І, нарешті, повернення до магії як фетишистського символу, оволодіння котрим становило мету для темних і виснажливо-сильних бажань первісної людини.

Екзистенціалізм став кардинальним розворотом від філософського ідеалізму до неопозитивізму й – уже в наші дні – до постмодерну. А перемістивши природу в центр самої людини, фрейдизм розірвав зв'язок з універсальною, космічною природою, у яку була заглиблена і з якої черпала для себе духовні імпульси міфологічна людина. Тепер в оточенні абсолютно урбаністичної цивілізації зникли всі передумови для міфологічної свідомості. Міф, якби й міг існувати як повернення до Аристотелевого “наративу”, то тільки суто формально, як естетичний субститут, імітація.

Такий підхід фактично б легітимізував Нортроп Фрай, котрий прийняв естафету *антропоцентризму* від останніх її германських прибічників, що опинилися в американській еміграції (маємо на увазі насамперед “Пробу про людину” Е. Кассіра, 1945), щоб остаточно передати її в руки англосаксонської науки, але вже на принципах *текстоцентризму*.

На думку німецького дослідника Роберта Веймана, Н. Фрай “пропонує розуміти літературу як мову минулих часів, що відзвучала, як систему не творів, а слів, коротко кажучи – як “переплетіння порівняно обмежених і простих формул <...> які тільки й можна виявити у примітивних культурах”. Цей новий “загальний зв'язок” і утворює той координаційний принцип, із якого виводиться співвіднесеність літератури нового часу з первісними формулами, типами й структурами. А оскільки ці “формули знов з'являються у творчості великих класичних письменників”, тому що ці великі письменники загалом повертаються

до них, (то) література в цілому розглядається як система зворотних топологічних “зв’язків, що не тільки ускладнюються в часі, а й поширюються в понятійному просторі від певного центру, який здатна встановлювати теорія літератури” [1, 247] (Узяті в лапки слова Н. Фрая автор цитує за виданням: [8, 17]). Н. Фрай абстрагується від живої людини в царину “цілком позакласової цивілізації <...>, що виступає імпліцитним етичним стандартом, в основі котрого лежить щось принципово відмінне від будь-якої системи суспільної моралі” (курсив мій. – Б. Ш.) [8, 348].

Як тільки теорія Фрая проголосила міф *усього лише* принципом нарації, а не реально пережитим етапом людської культури, то відразу виникла спокуса подальшого конструювання міфів, але вже не з місіонерською метою вдосконалити культуру, а з метою утилітарно використати його естетичні можливості. Відкрита Н. Фраєм “міфологічна матриця” виявилася справжньою скринькою Пандори для імітаторів та конструкторів нового міфологічного наративу. Міф як такий, пов’язаний із реальною життєвою колізійністю, залишається “високим наративом” минулого й у цій ролі, за Ліотаром, зникає назавжди.

## 6. Міф і цифровий світ

Упровадження романтиками в інтелектуально-естетичний простір на рубежі XVIII – XIX ст. класичного художнього мейнстріму, що з того часу йшов паралельно з поточним, урізноманітнює подальший літературний процес у Європі. У наш час остаточного завершення класичного періоду модерності зробилися помітнішими основні лінії цього процесу й зрозумілішою його логіка. Без сумніву, міф назавжди залишиться в історії Модерну як найзахопливіший експеримент для розбудови нової культури в глобальних масштабах, а також – у вузькому сенсі – як оптимально використана наративна матриця, ефективний дискурс (уключаючи казковість, легендарну історію далекої давнини й інші його відгалуження).

На основі поточного мейнстріму в літературі, паралельно з романтичним, “міфологічним”, розвинувся соціальний проект із зовсім іншими принципами наративності, морально-психологічними й соціально-мотиваційними орієнтирами. Орієнтир “цільності” перемістився з надосібної, міфологічної, метафізичної площини в конкретно-історичну та соціальну (Скотт, Бальзак, Стендаль, Теккерей, Толстой, Достоевський...). Обидва ці естетичні мейнстріми примхливо взаємодіяли між собою, проте, у міру ускладнення соціальної практики буржуазного суспільства, соціальна мотивація відтісняла на маргінеси міфологічну, хоча при цьому щедро використовувала її суто естетичний, наративний потенціал (Ібсен, Келлерман, Б. Шоу, Т. Манн, Джойс...).

У наші дні чітко вималювалася ще одна основа для естетичної творчості – віртуальна, цифрова (докладніше про це див.: [4]). Дедалі частіше саме із цифрового світу позичають автори прийоми нарації (зокрема, з комп’ютерних ігор), психологічно-мотиваційні орієнтири, естетику, яка огрублює родові риси до плаского контуру й ігнорує психологічні нюанси та інші риси видової деталізації, відкриттям яких було присвячене все XIX ст. Саме тут знайшла своє віддзеркалення абсолютно “антиміфологічна” думка Мішеля Фуко про те, що людина – це випадковий набір можливостей, а не закономірна субстанціональна цільність. Фундаментальний орієнтир “цільності” з об’єктивної реальності переміщується в саму людину, яка тепер може виступати і як виробник, і як споживач естетичного продукту.

Власне, ми описали естетичну стратегію постмодерного жанру “фентезі”, що фактично остаточно знищив міф, який тепер уже не вкорінений у живій історичній і психологічній реальності, а є лише його *імітацією*, черговою конструкцією; її можна зібрати з готових деталей і варіювати нескінченну кількість разів.

“Віртуальний” маршрут у літературі, потіснивши і “класичний”, і “реальний” мейнстріми, став логічним завершенням дослідницької стратегії “інтертекстуальності”, коли пост-класика взялася досліджувати текст (художній чи нехудожній – байдуже) безвідносно до реальності. Підготовка відбулася у ХХ ст., коли творці міфотеорій поступово припинили розглядати міф лише як історичний етап розвитку людської природи. Але, відмовившись від культуротворчих інтенцій романтиків ХІХ ст., вони підготували вже свій переворот – перехід від “антропоцентричного” дослідження мистецтва до сучасного, “текстоцентричного”. Характерним є тут грандіозне “епістемологічне непорозуміння” в нашій науці – перетрактовка Ю. Кристевою теорії М. Бахтіна про “діалог культур” у теорію “інтертекстуального діалогу”. Проте ідея Бахтіна не постмодерна, а суто романтична, культуротворча й антропологічна: уся сукупність художніх засобів спрямована на відкриття та формування безкінечної духовної потенції людини; цей шлях починається з виникнення міфу, який відкриває подальші можливості для такого вдосконалення в більш спеціалізованих формах свідомості, що ними є релігія, філософія, мистецтво, наука.

### 7. Висновки. Мистецтво Європи і “неоварварство”

Кожний літературний жанр проходить випробування соціальною реальністю. Можна стверджувати, що постмодерне міфознавство не витримало випробування останніх років. Адже нинішні європейці, які не змогли протистояти навалі афро-азіатських мігрантів, – читачі “фентезі” й кібер-панк-літератури, слухачі сучасного року та інших подібних жанрів, які створюють для них лише ілюзію спільноти, душевного підйому, протестності, героїзму... ілюзію глибини та об’ємності власного існування, – усі вони давно втратили внутрішню цільність, і в цього шару людей, багаторазово розбитого на віртуальні “страсти”, давно немає субстанціональної повноти [3, 444-459]. Цей прошарок схожий на тонку райдужну плівку, що виграє химерними образами, які розвіюються при найменшому пориві вітру й зникають при найменших брижах. Ось вони й розвіялися і зникли, коли в Європу прийшли мігранти. Теперішні події показали, що література цього стибу весь цей час фігурувала як естетичний секонд-хенд, як ерзац мистецтва й не витримала випробування. А значить, і на науковій історії міфу можна також ставити крапку. Далі починається “наука задля науки”, “гра в бісер” для всіх, хто має дозвілля та незалежні засоби до існування.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вейман Р. История литературы и мифология. – Москва: Прогресс, 1975.
2. Кант И. Предполагаемое начало человеческой истории // Кант И. Трактаты и письма. – Москва: Наука, 1980.
3. Киссинджер Г. Мировой порядок. – Москва: АСТ, 2015.
4. Шалагінов Б. Національно-культурний суверенітет та сучасна мережна цивілізація // Всесвіт: журнал іноземної літератури. – 2016. – № 7/8.
5. Шалагінов Б. Німецький романтизм і містичне // Поетика містичного: Колективна монографія / За ред. проф. О. В. Червінської. – Чернівці: Чернів. нац. унів., 2011.
6. Шалагінов Б. Соцреалізм як нереалізований проєкт: погляд германіста // Всесвіт: Журнал іноземної літератури. – 2012. – № 5-6.
7. Шиллер Ф. Статьи по эстетике. – Москва: Академия, 1935.
8. Frye N. Anatomy of Criticism. – Princeton, 1957.
9. Herders J.G. Werke: in 5 Bänden. – Bd. 1. – Weimar: Volkerverlag, 1963. (Bibliothek deutscher Klassiker).
10. Korff H.A. Geist der Goethezeit: in 4 Bände. – Bd. 2. / Unveränderter Nachdruck der 4., durchges. Auflage. – Leipzig: Koehler & Amelang, 1958.

Отримано 2 грудня 2019 р.

м. Київ