

Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів еґо-тексту

*Роботу виконано на кафедрі теорії літератури
та зарубіжної літератури ВНУ ім. Лесі Українки*

Ідеться про архетипні міфологічні образи в модерністських еґо-текстах – Орфея, Нарциса, Христа. Міфологема Орфея – центральна в літературно-мистецькій міфології модерної доби, оскільки саме цей архетип визначає її засадничі риси, передусім розуміння ролі художника – творця гармонії й Краси. Архетип Христа корелюється з автобіографічним образом, однак відходить на другий план, у тінь Митця. На авансцені літературної міфології авангарду опиняється нарцисичний автобіографічний герой.

Ключові слова: архетип, міфи про Орфея та Нарциса, євангельські міфи, авангард, еґо-текст, модерне мистецтво, покликання митця, інтерпретація, С. Далі, “Спомини в біографії” Б. Бойчука.

Колошук Н. Г. Орфей и Нарцисс в паре, или Модерн сквозь призму архетипных образов эго-текста.

Проанализированы архетипные мифологические образы в модернистских эго-текстах – Орфея, Нарцисса, Христа. Мифологема Орфея – центральная в литературно-художественной мифологии современной эпохи, поскольку именно этот архетип определяет ее основоположные черты, прежде всего понимание роли художника – творца гармонии и Красоты. Архетип Христа сопоставляется с автобиографическим образом, однако отходит на второй план, в тень Мастера. На авансцене литературной мифологии авангарда оказывается нарциссический автобиографический герой.

Ключевые слова: архетип, мифы о Морфее и Нарциссе, евангельские мифы, авангард, эґо-текст, современное искусство, призвание художника, интерпретация, С. Дали, “Воспоминания в биографии” Б. Бойчука.

Koloshuk N. G. Orpheus and Narcissus in Pair, or Modern through Prism Archetypal Artistic Images of Ego-Text. This article is about such archetypal mythological artistic images in modernistic ego-text as Orpheus, Narcissus, Christ. The mythologema of Orpheus is in the literary-artistic mythology of modern epoch central, since just this archetype defines its basic features first of all understanding of artist's role, namely creator of harmony and beauty. The archetype of Christ correlates with autobiographical artistic image, but it departs to the second plan, namely to the shade of master. The Narcissus' autobiographical character finds oneself on the proscenium of literary mythology of vanguard.

Key words: archetype, myth about Orpheus and Narcissus, gospel myths, vanguard, ego-text, modern art, mission of art, interpretation, S. Dali, “Remembrances in the biography” by B. Boychuk.

...Цілком послідовним є те, коли поет знову повертається до мітологічних фігур, щоб знайти для своїх переживань відповідний образ. Ніщо не було б більше перекрученим, ніж припускати, що у таких випадках він творить з успадкованого матеріалу. Поет творить радше із “прадавнього переживання”, темна природа якого потребує мітологічних постатей... <...> Кожна доба має свою однобокість, свою упередженість і своє духовне страждання. Кожна епоха – це як душа окремої людини, у неї свій, особливий, специфічно обмежений стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментом часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого

*очікує незагнана потреба усіх, – в Добрі чи уві сні,
для спасіння епохи чи для її знищення.
К. Г. Юнг [19, 101–102]*

Постановка наукової проблеми та її значення. У процитованій епіграфом праці К. Г. Юнга йдеться, зокрема, про те, що кожна епоха породжує свої культурні міфи й переосмислює та трансформує успадковані від попередніх епох, актуалізуючи ті їхні смисли, котрі найбільш придатні для продукування й сакралізації новітніх концептів. Модерну епоху відзначає особлива увага до міфологій та особливо активна індивідуальна мистецька міфотворчість. І чи не найяскравіший міф модерної культури – міф про Орфея в новій інтерпретації, у якій на основі архетипного ядра, що походить з античності, втілюється комплекс уявлень про Митця-деміурга – людинобога, котрий спроможний творити Красу й гармонію та підкоряти їм світ.

Модерному Орфеєві цілком закономірно виявився близьким Нарцис – неоднозначний герой давньогрецького етіологічного міфу про прекрасного юнака, котрий помер через нерозділене кохання (закохавшись у власне відображення) й ім'я котрого стало назвою ніжної й холодної весняної квітки. Близькість закономірна тому, що тип модерного митця (особливо авангардиста) зазвичай, – яскраво виражений нарцисичний тип. Для прикладу пошлемося на скандально знаменитий “Щоденник генія” Сальвадора Далі (написаний у 1952–1963 рр). Нарцис є також важливим міфологічним персонажем Далі-художника: у 1937 р. створено картину “Метаморфози Нарциса” та однойменну “паранояльну поему” – “у повній відповідності з параноїдно-критичним методом”, як він сам визначав [див.: 7, 75].

Образ Орфея в давньогрецькій міфології корелюється з багатьма архетипами, породженими й продовженими європейською культурою впродовж багатьох віків: Співець, Поет, Жрець, Пророк, Пастух / Пастир [див.: 13, т. 2, 262–263, 292–293, 327–328, 580]; покоритель стихій та одухотворитель мертвої матерії й переможець смерті [див. там само, т. 1, 295, 328, 331, 334, 453]; той, хто зупинив (серед давніх греків) канібальство [там само, 619–620]; той, кому під силу було зачарувати страшних хтонічних чудовиськ, як-от Кербер / Цербер [там само, 640] тощо. Відзначимо також зв'язок міфу про Орфея з міфом про Христа [там само, 501].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих досліджень. Модерна епоха співвіднесла орфічний міф із космогонічним – про Космос у протиборстві з Хаосом та стихіями і про одвічну владу гармонії та Краси. Неперевершений за глибиною значень поетичний вияв такого розвитку бачимо в “Сонетах до Орфея” пізнього Р. М. Рільке (1922). На відміну від багатьох сучасників і попередників, поет відмовився в цій збірці від трактування окремих міфологічних сюжетів, пов'язаних з Орфеєм (та й сам Рільке у ранішому вірші “Орфей, Евридіка, Гермес” (1908 р.) звертався до них), а втілює через давні архетипи-символи розуміння Слова як Абсолюту: Орфей його сонетів – то поетичний геній, вищий дар, носій котрого втілює покликання смертної людини здобути безсмертя Духу в одвічній боротьбі з Хаосом, стражданням і смертю; Орфей Рільке – то поетичне натхнення як божественний першопочаток світу, невичерпне джерело космічної гармонії.

Звернення будь-якого митця до такого багатогранного й місткого міфічного образу, як Орфей, звичайно, не може бути випадковим, бо є виявом “культурного підсвідомого” (за К. Г. Юнгом), його трансформацій певною культурною епохою. Щоб ж до модерної культури, то, оскільки образ Орфея, на нашу думку, є центральною її міфологією, саме тому його не обійшла свого часу (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст., тобто доба декадансу й високого модернізму) практично жодна європейська література та чи не жоден визначний митець. Орфічний мотив постає знаковим ще у видатних предтеч модерного мистецтва, митців другої половини – кінця ХІХ ст. Наприклад, у пізній драмі Г. Ібсена “Будівничий Сольнес” (1892), де у фіналі головний герой гине *під звуки невидимої арфи*, передаючи символічну естафету творчості *новому Орфеєві*, котрого покликано пробудити людство *від смерті до життя*. Ця п'єса сприймається як творчий заповіт Ібсена [див.: 9, 89].

Мистецька інтерпретація архетипу, породженого орфічним міфом, чимало виявляє в становищі відповідної національної культури, спільноти в добу модернізації. Із цього виходить у своїй есеїстичній книзі про Леся Українку О. Забужко [див., зокрема: 8, 88–89, 205, 254–256, 565–567]. Адже Леся Українка неодноразово втілювала комплекс значень, пов'язаних з архетипом Орфея, у своїх творах. Той факт, що українське літературознавство досі не помічає такої інтерпретації у творчості

канонізованого митця¹, промовистий (про це йшлося докладніше в нашій ще не опублікованій статті “Інтерпретація орфеїчного міфу у драматичному етюді Лесі Українки «Орфееве чудо»”).

Серед літературознавців стосовно архетипу Орфея в модерній культурі немає єдності. За концепцією М. В. Моклиці, цей архетип – лише один із 12 “психологічних типів”, котрі в сукупності є палітром психології модерного Митця, й один із трьох різновидів-“псевдонімів” Символіста (Сальєрі – Христос – Орфей) [14, 80 – 88]. Книгу одного з кращих російських дослідників і перекладачів західних літератур А. В. Карельського про австрійську літературу ХХ ст. названо “Метаморфози Орфея”, у ній представлено найвизначніших австрійських митців цієї епохи [10]. Дослідниця російської модерної драматургії Л. Борисова пише про втілення Орфея як важливу міфологеми у творах російських символістів-“теургів” (зокрема Вяч. Іванова – “Орфей”, 1912) та їхніх наступників, коментуючи нюанси світоглядної й естетично-творчої еволюції від “одностороннього діонісійства” до виразного аполлонізму. У 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)” [3, 55–56].

В українській модерній і пізній літературі “Орфееве чудо” Лесі Українки – не єдиний приклад звернення до міфологеми Орфея, проте докладніших інтегральних розвідок стосовно неї не маємо. Зокрема, в лесезнавстві, про яке вже згадувано, українські дослідники традиційно розглядають вужчу в естетичному вимірі міфологеми Прометея. Зате про Орфея й Нарциса часто згадують критики сучасної української літератури, наприклад романів Ю. Андруховича [див.: 4, 79–81, 89–90 тощо]. Вивчення українського модернізму нині – одна з найактуальніших літературознавчих проблем, і незрідка дослідники використовують утверджені щодо модерну стереотипи та моделі й стосовно сучасної доби.

Опозиція міфологеми “прометеїзм” та пари “орфізм” – “нарцицизм” важлива для філософії ХХ ст. Відомий філософ і соціолог, представник так званої “франкфуртської школи” у філософії ХХ ст., теоретик бунту “нових лівих” у 1950–1960-х рр. Герберт 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 Орфей і Нарцис у концепції Маркузе виражають неагресивне, любовно-еротичне ставлення людини до природи, до дійсності, яке протиставляє процесові цивілізаційного безупинного відчуження людської праці. Орфей у цій трактовці – “визволитель” [12, 247], бо втілює “прообраз поета як *визволителя і творця*” (виділення авторське. – Н. К.) [12, 174]; через нього реалізується “ідея цілісного звільнення людини” [12, 197], виявляється людський “бунт проти швидкоплинності, відчайдушні зусилля затримати потік часу” [12, 198], протистояти непам’яті, осягти втрачений час [12, 243] і навіть боротися зі смертю [12, 200]. Через Орфея і Нарциса (котрі “споріднені з Діонісом – антагоністом бога, що санкціонує логіку панування і царство розуму” [12, 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” [12, 168]. Зрештою: “На відміну від культурних героїв прометеївського ряду, в саму сутність героїв миру Орфея і Нарциса входять недійсність, нереалістичність” [12, 169], тому “орфічний і нарцистичний досвід світу заперечує досвід, на якому тримається світ принципу продуктивності. У ньому долається протилежність між людиною і природою... Буття переживається як вдовolenня, що об’єднує людину і природу” [12, 169–170].

Звернемо увагу на особливий аспект використання архетипних образів Орфея та Нарциса (а також Христа, до якого повернемося пізніше) – як аналогій до автобіографічного героя у творах визначних модерністів – у так званих еґо-текстах (щоденниках, нарисах-спогадах, власне мемуарах, нотатках-маргіналіях, котрі відбивають творчий процес, тощо). Адже якщо ці аналогі-архетипи в конкретному такому тексті навіть не названі, вони незримо присутні в ньому, оскільки через них реципієнт, уявно сконденсувавши конфліктну енергетику еґо-тексту, може зрозуміти смисл становлення творчої особистості, про яку йдеться. Приклад в українській сучасній мемуаристиці – “Споми-

¹ Окрім О. Забужко, із лесезнавців про це писала О. Турган [див.: 18]. У кількох сучасних монографіях, автори яких, очевидно, претендують на цілісне дослідження українського міфологізму в мистецтві модерної доби або, принаймні, у творах Лесі Українки, орфічний міф не розглядається [див.: 15; 17].

ни в біографії” Богдана Бойчука (К., 2003). Відомий поет – представник неоавангардної Нью-Йоркської групи – чимало уваги приділяє своєму творчому формуванню. Про що б не писав, згадуючи дитинство, отрочество, юність, родину, полишену батьківщину, – неодмінно наголошує читачеві: ось це, мовляв, мало вплив на мою творчість. Для наочності подаємо підбірку таких наголошень у різних розділах автобіографії (вказуємо сторінку за виданням: 2): “Упродовж мого життя природа вдихала у мою творчість багато містичних і сенсуальних візій” [6]; “І так смерть стала головною присутністю в моїй свідомості й у моїй поезії” [10]; “Пам’ять про неї (про дівчину з юнацьких спогадів. – Н. К.) породила прозо-поетичний цикл поеми «Любов у трьох часах»” [12]; “Всі ці нічні «harpenings» надихнули, мабуть, той еротичний вимір, який проходить через усю мою творчість” [14]; “Усі ці свідки історії входили згодом у мою творчість” [14]; “Крукова гора стала згодом дуже помітною присутністю в моїй творчості” [с. 15]; “Театр і балет мали великий вплив на мене” [154] і т. п. [98–99 тощо].

Складається враження, що власні досвід та життєві цінності цей мемуарист зважає на специфічних терезах: усе, що в житті зустрів, запам’ятав, пережив, виявляється цінним лише остільки, оскільки живило творчість, було їй підґрунтям та матеріалом, формувало її суб’єкта. Ніби він уже від народження знав, що його покликання – бути поетом. В усьому, що переживає й відчуває, несамохіть бачить себе лише творцем, і навколо себе показує лише людей, причетних до мистецтва. Але ж було і є життя й поза творчістю? У свідомості мемуариста воно, безперечно, залишає слід, згадувати про який, проте, він здебільшого не вважає за потрібне, бо міфологія, сформована модерною добою, бере до уваги передусім те, що цінне для творчості, що залишає слід у мистецтві.

У добу декадансу впродовж перших бурхливих десятиліть європейська й американська (тобто західна) культура пережила низку парадоксальних світоглядних метаморфоз, котрі зрештою призвели до епохального перевороту її гуманістичної парадигми, про що Поль Рікер у своєму дослідженні Фрейда (1965) писав як про поворот до “єри підозр”. Він вважав, що Маркс, Фрейд і Ніцше разом здійснили цей епохальний поворот в історії думки й культури. Усі троє були “вчителями підозрілості”, “майстрами підозрілості”: загальним принципом їхнього підходу до дійсності було те, що вони пропонували не вірити людині й суспільству. Адже те, що люди думають і в що вірять, що вважають найважливішим та істинним – лише прикриття для чогось іншого. Культура – лише прикриття для речей, що їх люди не хочуть визнавати, не бажають бачити і враховувати. Мислитель повинен виходити з того, що поведінка людей, їхні цінності та ідеї – то способи містифікації чи обману. Людина культури віднині – та, котра **не вірить**, тобто підозрює за цінностями й ідеями прикриття чогось таємного, ганебного й небезпечного (біологічного варварського начала за концепцією Ніцше, підсвідомості за Фрейдом, класових інтересів за Марксом). Пізнання нового типу являє собою систему недовіри. Пізнання – систематичне виявлення самообманів та обманів, трюків культури, ілюзій і підмін, котрі набувають форми ідеології, моралі, релігії, культурної норми тощо [див.: 16, 199–212, 409–410].

Культура модерної доби переживала стадії перманентного “знімання покрівів”, розвінчань та авангардної саморуйнації. На першому, ще декадентському етапі (кінець XIX – початок XX ст., до Першої світової війни) авангард поведився як *enfant terrible*: не бажано вашої культури, не кажіть мені про музеї, бібліотеки й палаци, я бунтую й закликаю їх знищити. Буде нова земля й нове небо, бо старе життя вичерпане, огидне й безглузде... Але це була особлива – певною мірою плідотворна – руйнація. Російський культуролог, знавець мистецтва авангарду О. Якимович про ранніх авангардистів пише: “Вони підривали основи, але вони не хотіли вчинити жодної шкоди своїм співгромадянам. Навпаки, вони піклувалися про користь. Революціонери найчастіше переконані в тому, що їхнє нове мистецтво потрібне людям, що воно служить суспільству, веде до світлого майбутнього, воно відкриває очі заблукалим, очищує душі й тому подібне” [20, 6].

Інакше поведуться представники зрілого авангарду в міжвоєнну епоху та ще радикальніші їхні наступники – після Другої світової війни, коли утопічна енергія авангарду практично вичерпалася: “Не треба вирішувати світових проблем. Не треба будувати світле майбутнє людства. Боронь Боже від спроб створити нову, досконалу людину. <...> Треба просинатися від безумного сну, треба вчитися виходити за рамки спільноти, культури й людськості. <...> Тепер культурні дискурси старанно вивчаються, вбираються, приймаються, використовуються, але саме для того, щоб проявити “підозрілість”, зірвати маски, розвінчати й демістифікувати все те, що нам пропонують

релігії та філософії, моральні доктрини, естетичні норми та все інше. Мистецтво зрілого авангарду цілком солідаризувалося з новою посткласичною філософією” [20, 7–8, 17].

Зближує ранній і пізній авангард хіба що одна засаднича доктрина: і перші, й наступні поводяться зухвало (почасти й агресивно) щодо “батьків”-попередників. Щоб відмежуватися від них, здійсмають навмисне епатажний галас про своє новаторство (інколи сумнівне, здебільшого очевидно формальне) і саме за нього цінують та вихваляють себе й собі подібних. Ось як Богдан Бойчук пише про Нью-Йоркську групу, чий процес становлення є найважливішим сюжетом його “Споминів...”: “*І ми, використовуючи таку небуденну нагоду (виставка “Об’єднання молодих мистців” у 1955 р. в Українському літературному клубі у Нью-Йорку. – Н. К.), нарobili багато галасу і зчинили багато контрoверсій. <...> Отже, ми починали добре. ...Ми видерлися на літературний Олімп до богів, яких намірялися скинути з літературних висот. <...> Звичайно, як усі молоді, ми починали літературу, особливо модерністичну, від себе” [2, 43]. Така ж тенденція виявляється в його колеги Ю. Тарнавського (у статтях та інтерв’ю про Нью-Йоркську групу та український модерн у сприйнятті її представників [див.: Критика. – 2000. – Ч. 7-8 (33–34). – С. 161–180; Кур’єр Кривбасу. – 2004. – № 176. – С. 162–175; та ін.]).*

Зрозуміло, що в такому мистецтві Орфей як уособлення творця Краси й одухотворення матерії через гармонію поступається іншим архетипам або деміфізується – представники західної постмодерністської літератури свідомо піддають його деміфізації, іронічній деструкції. Приклади бачимо в останні десятиріччя ХХ ст.: скажімо, у знаменитому бестселері Патріка Зюскінда “Das Parfum” (1985; укр. пер. І. С. Фрідріх – “Запахи” / “Парфуми”) 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, котрих перед тим холоднокровно вбивав заради суто мистецької мети – оволодіння аурую всевладної Краси.

Сюрреалістичні нігілістичні впливи в бестселерах постмодерністів, зокрема Зюскінда, очевидні. Саме сюрреалісти навчили нинішню культуру тої глобальної недовіри до цінностей цивілізації, котра нині обігрується чи не в кожному знаменитому постмодерністському тексті. Пересічному читачеві мемуарних творів найбільш скандально відомих модерністів (особливо від часу розквіту сюрреалізму) впадає у вічі передусім гіпертрофованій егоцентризм (наприклад, у “Щоденниках” Франца Кафки) або відвертий нарцисизм авторського alter ego, іноді підкреслений назвою, що мусить привернути увагу й забезпечити скандальну популярність, як-от уже згадуваний “Щоденник генія” Сальвадора Далі.

Самоствердження оповідача-героя в цьому тексті органічне, воно виглядає по-дитячому безпосереднім і шокує “нескромною одвертістю чи одвертою нескромністю”, як висловився у “Передмові” до “Щоденника генія” Мішель Деон (тут і далі вказуємо сторінку за російським перекладом: [5, 40]), лише будучи цитатно виокремленим із контексту: “*Так, я впевнений, що я – єдиний рятівник сучасного мистецтва, єдиний, хто здатен піднести його до вершин прекрасного...*” (запис від 1 травня 1952 р. [72]); “*...Я проживаю кожні 10 хвилин, почергово смакуючи їх, і перетворюю кожні чверть години у виграшну битву, в духовні діяння і подвиг...*” (запис від 18 травня 1952 р. [с. 103]); “*З кожним днем мені все важче досягнути, як інші здатні жити, не будучи Галою чи Сальвадором Далі*” (запис датовано 6 вересня 1953 р. [179]); “*...Моя геніальність досягла апогею*” (серпень 1952 р. [115]) тощо.

Про подібне К. Г. Юнг писав: “Найсильніше в ньому (у митцеві. – Н. К.), а саме, його *Творче*, буде висмоктувати собі найбільше енергії, якщо він дійсно є мистцем, і на решту залишається тоді вже замало, щоб якісь особливі цінності взагалі могли розвинути. Навпаки, людське часто буває на користь творчому настільки знекровлене, що воно ще може жити на якомусь примітивному або так чи інакше зниженому рівні. Часто це виражається як дитячість та безтурботність (*Unbedenklichkeit*) або як безцеремонний, наївний егоїзм (т. зв. “автоеротизм”), як марнолюбство чи інші вади. Ці форми меншовартості є настільки сповненими сенсу, наскільки “я” саме в цей спосіб може отримати необхідну йому життєву енергію. Це “я” потребує отих нижчих життєвих форм, бо інакше воно, повністю знищене, пропало б” [19, 105]. Як бачимо, характеристики Юнга настільки точно накладаються на мемуаристику Далі, що складається враження, ніби вчений виходив у своїх висновках із конкретного прикладу. Але це не так: Юнг узагальнив тенденції, представлені цілою епохою, до формування філософсько-естетичної парадигми, якої й сам був причетний.

Скільки в авторській нескромності Далі (чи інших його сучасників-митців) правдивих почувань чи самооцінки автора й наскільки вона є грою, позою, маскою, свідомою містифікацією, – то окреме питання: в одному із записів 1960 р. художник ніби мимохідь зізнався в “здатності провокувати – адже я найбільший провокатор...” [5, 277]). “Він по-акторськи геніально зіграв своє життя і виліпив свою маску з антенами вусів, звичайно, приміряючись до власного обличчя, але все ж швидше згідно з законами парадоксу, – пише російський перекладач і коментатор даліанських мемуарів Н. Малиновська. – Весь зовнішній, відкритий чужим поглядам бік його життя був ретельно зрежисований ним же. Він сам оформив цей спектакль як декоратор, костюмер, гример, новеліст і т. п. і, природно, сам написав текст, коли завчасно, а коли й *post factum*. А якщо якась із інтермедій розігралася лише в уяві, а потім стала главою “Таємного життя”¹ – що ж! Це не заперечує набутого душевного досвіду: “Пережито – значить, прожито!” Цей постулат Далі непорушний для будь-кого, кому відома сила мрії” [11, 9].

Отже, це тверезий розрахунок, перетворений на стратегію мистецької поведінки, котра має забезпечити успіх в епоху тотальної культурної кризи і в котрій Далі був цілком сучасним та свідомим своєї ролі провокатора. Ще раз процитуємо О. Якимовича: “...Головне творіння Далі – це передусім його власний імідж та артистично вибудована біографія екстреміста. <...> Він брав найгаласливіші, відомі, скандальні ідеї та мотиви, запозичуючи їх без жодних церемоній де завгодно – від гуртка Бретона до клерикальних публіцистів консервативної іспанської “фаланги”, і робив їх ще радикальнішими, оскільки будь-яка позиція, доведена до кричущої крайності, перетворювалася в те, що йому було потрібно” [20, 33].

Для літератури модерну є знаковим також одночасне зближення автобіографічних конотацій з архетипами Орфея та Нарциса, з одного боку, і з євангельськими мотивами Христа, Голгофи та ін. – з другого. Це помітно і в “Сонетах до Орфея” Рільке: у знаменитому XX сонеті з першої частини звернення “Du Herr”² звучить так само, як у ранній “молитвословній” “Книзі годин”, тобто мотив посвяти Господу-творцю від поета-творця опиняється у єдиному семантичному полі з мотивом вищого поетичного / орфічного екстазу-натхнення (втіленого в образі звільненого з прив’язі коня). Показовим є відомий факт, що один із кумирів модерної доби – Фрідріх Ніцше – свої останні божевільні листи підписував позмінно “Діоніс”³ та “Розп’ятий”. Алюзії будь-яких євангельських сюжетів передусім важливі для розуміння авторського “я”, оскільки життєпис Ісуса Христа митці післяпросвітницьких часів сприймають уже не стільки як сакральний міф, а як найуніверсальнішу біографічну парадигму (за К. Юнгом, образ Христа – архетипне ядро “самості”). Зауважимо, що при побіжному зіставленні власне євангельських мотивів у літературі першої й другої половини XX ст. очевидна різниця: в автора-модерніста, як правило, христологічна модель та, зокрема, сам образ Христа не на першому плані, навіть якщо вони є зв’язною, ключовою ланкою всіх інших сюжетів чи колізій – по суті ж, їх заступає авторське “я” / автокоментар; натомість у постмодерніста архетипні символи євангельського тексту й геть перевертаються з ніг на голову. Знову вдамося до загально-відомих прикладів.

У романі М. Булгакова “Майстер і Маргарита” персонаж на ім’я Іешуа Га-Ноцрі є **породженням уяви Майстра**, котрий написав **роман про Понтія Пілата**; і саме **страдну долю Майстра-художника** (образ-персонаж, що має виразні автобіографічні конотації) показано як достойну уваги сучасників та як високу й повчальну трагедію благородного таланту. Інші ж сюжетні лінії служать для неї своєрідним легендарним доповненням, універсалізуючою паралеллю (котра підносить та увічніює) чи бодай контрастним пародійним фоном: ці останні далеко внизу, у людському мурашнику – Майстер же у своїх стражданнях підносить до розп’ятого філософа з Галілеї. Рушійною силою в одвічній боротьбі Кохання й Смерті, Людини-творця та суспільної машини з її земною владою слугують людські пристрасті, до яких **Майстрові немає діла**. А вищим судією тої боротьби є Сатана-Воланд – **не Христос**.

¹ Ідеться про мемуарну книгу художника – “Таємне життя Сальвадора Далі, написане ним самим”, у 1940 – 1941 рр., уперше опубліковану в Нью-Йорку, куди Далі перебрався, залишивши батьківщину з початком Другої світової війни [див. рос. пер.: 6].

²З нім. – “Ти, Господи / Пане”.

³ Міфи про Діоніса та Орфея в античній міфології мають виразні зв’язки: див. статті “Загрей”, “Орфізм” тощо [13].

У кінці другого тисячоліття роман нобелівського лауреата (1998) Жозе Сарамого “Євангеліє від Ісуса” (1991) представляє Христа розгубленою жертвою в протиборстві вищих сил, кинутою на оltар супільних катаклізмів так, як кидають безсловесне ягня: йому не дано розібратися, хто у вселенській боротьбі втілює Добро і хто – Зло. Та й чи виправдана жертва, кого вона врятує? Христос як звичайна стражденна людина, слабка й боязлива, поступово з жахом і відчаєм усвідомлює свою відповідальність за світ та безпорадність зарадити йому. Христова доля – людська доля – неминуча, і молитися про спасіння нема до кого, бо гра вищих сил незбагненна людині, не піддається людській логіці, а вища мораль чи й існує?.. Саме ця думка переводить фокус читацької рецепції з міфологічної паралелі на звичайне людське життя.

Художник-модерніст (тим паче – постмодерніст) не вагається згадувати Христа все – сакральний символ сприймається в ряду буденних реалій, далеко від будь-якого сакрального змісту: Далі, називаючи себе в автобіографії (“Таємне життя Сальвадора Далі...”) невіруючим, а в “Щоденнику генія” – тим, хто знайшов шлях до Господа (через “той першоелемент, яким є Краса, тобто неодмінна умова повного пізнання Бога, котрий просто не може не бути піднесено прекрасним” – запис від 11 травня 1957 р. [5, 239]), про Христа та релігійні символи згадує побіжно, за асоціативною творчою логікою, що непередбачуваними шляхами фантазії приводить до тих чи інших конкретно-плотських образних втілень. І до записів на подобу таким: “***...Якщо в країні нема принаймні п’ятдесяти сортів сиру і хорошого вина, значить, країна занепала. *** Ісус Христос любив сир і їв багато сиру” (із нотаток-фрагментів “Про себе та про все інше” [6, 413]).

Щось подібне бачимо й у споминах Б. Бойчука: чимало міркуючи про стосунки художника з публікою та з дійсністю, про свободу митця й творчий процес, про трагічне відчуження, яке чекає талановиту людину в кінці життя тощо, він практично не згадує своїх стосунків із Богом чи будь-яких духовних пошуків і борінь, не цікавиться такими і в інших людях (із котрих, як уже зазначалося, його цікавлять лише митці): “...Якщо все кінчається чорним мішком, то чи варто приречено чекати на той мішок? Чи не краще вивільнитися емоційно і відпочити той чорний мішок життям до крайніх меж?” [2, 160]. Врешті, моральні мотиви в перипетіях людських стосунків зводяться до банальних розв’язок: наприклад “емоційне вивільнення” полягає в тому, щоб поміняти дружину, про яку згадувано в біографії мимохідь, хоча прожито з нею чверть віку, на молодшу тридцятьма роками жінку (поетесу!), котра потім ще раз буде замінена – на третю дружину; але жодна так і не стане поруч поета повноцінним персонажем у сюжеті життя, усі залишаться епізодами...

Отже, зміни смислових нюансів авторського “я” в літературі ХХ ст. – модерної й постмодерної доби – мають виразну логіку, котру простежуємо через інтерпретації архетипних образів як втілення “самості”: на кожному етапі художник шукає відповідних засобів універсалізації автобіографічного героя – другого “я” в его-тексті. Між обома етапами чимало спільного, передусім – романтично-піднесений ореол чи бодай загально акцентований інтерпретаційний варіант архетипу Митця через паралелі – Орфей, Христос (навіть якщо у виписаних мемуаристом конкретних життєвих обставинах не так і багато підстав для подібної інтерпретації, як-от у “Споминах...” Б. Бойчука чи цілком благополучній біографії сучасного успішного письменника – “Таємниця” Ю. Андруховича). Однак модерна доба успадкувала від декадансу сакралізований вияв постаті Митця (вплив модерного спадку бачимо, наприклад, у мемуарах представників Нью-Йоркської групи, які свідомо й позасвідомо копіюють європейських попередників, підхопивши в американському повоєнному середовищі “вірус” захоплення авангардизмом), а постмодерна піддає деміфізації, десакралізує й водночас тим самим робить ще пронизливішим її трагізм. За висловом О. Якимовича, “людина нової культури, як можна зрозуміти зі штудій Маркса, Ніцше і Фрейда, – це та високорозвинута людина, котра підозрює, що її культурність є свого роду фікція, що культурність є формою прояву монструозності, що культура є формою прояву хаосу, абсурду й випадку. Тобто є сублімованою оболонкою, котра приховує від самої людини те, чого вона дійсно бажає, до чого насправді її тягне” [20, 18]. Нарцисичні прояви архетипу Митця найвиразніше виявляють в його конкретних носіях це приховане.

Орфей як архетип митця в сучасній літературі трапляється, далєбі, не так часто, як століття тому, однак такі зустрічі й надалі промовисті – особливо в українській культурі, котра в попередні епохи вичерпала його можливості з певних, очевидних нині (передусім історично-соціальних) причин далеко не повністю. Наприклад, в останньому, автобіографічному романі Ю. Андруховича (з кокетливим авторським самовизначенням жанру – “замість роману”) досить очікувано звучить

зінання головного героя-письменника уявному біографові: “У мене фонетично-орфоенічне вухо. Я Орфей”. У відповідь лунає: “Ти взагалі геній” [1, 398]. Коментарі, як кажуть, зайві.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Отже, утопізм модерної доби в ставленні до благородного Орфеевого покликання наразі потребуваний нашою культурою. Як каже Ю. Андрухович устами alter ego в “Таємниці”: “Проте до утопій не варто ставитися надто зверхньо. Кожен з нас усе-таки якимось до них причетний. Писання як таке є одним із найутопічніших проєктів. Іноді це має далекосяжні наслідки” [1, 408]. Будемо сподіватися...

Література

1. Андрухович Ю. Таємниця: Замість роману / Юрій Андрухович. – Х. : Фоліо, 2007. – 478 с. – (Література).
2. Бойчук Б. Спомини в біографії / Богдан Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с. – (Сер. “Українські мемуари”).
3. Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества / Борисова Л. М. – Симферополь : [б.и.], 2000. – 220 с.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
5. Дали С. Дневник гения / Сальвадор Дали ; пер. с фр. Л. М. Цывьяна. – СПб. : Азбука, 2002. – 448 с.
6. [Дали С.] Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всём прочем / [С. Дали] ; сост., предисл. и пер. с англ., исп. и фр. Н. Малиновской. – М. : СВАРОГ и К, 1998. – 464 с.
7. Дали: Шедевры графики / сост., концепция, примеч., и коммент. И. Пименовой ; науч. консультант А. Шило. – М. : Эксмо, 2004. – 224 с. – (Шедевры графики).
8. Забужко О. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – 2-ге вид., виправл. – К. : Факт, 2007. – 640 с. – (Сер. “Висока поліція”).
9. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др. ; под ред. В. М. Толмачёва. – М. : Изд. центр “Академия”, 2003. – 496 с.
10. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2 : Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века / А. В. Карельский ; сост. Э. В. Венгерова. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 1999. – 303 с.
11. Малиновская Н. Невольник века / Н. Малиновская // [Дали С.] Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всём прочем / [С. Дали] ; сост., предисл. и пер. с англ., исп. и фр. Н. Малиновской. – М. : СВАРОГ и К, 1998. – С. 5–19.
12. Маркузе Г. Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда / Герберт Маркузе ; пер. с англ. и предисл. А. А. Юдин. – К. : ИСА, 1995. – 352 с.
13. Мифы народов мира : энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев : в 2 т. – М. : БРЭ, 1998. – Т. 1 : А – Киев : [б. и.], 672 с. ; Т. 2 : К–Я. – 700 с.
14. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика : монографія / Марія Моклиця. – 2-ге вид., переробл. і доповн. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
15. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Ярослав Поліщук. – 2-ге вид., переробл. і доповн. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. – 392 с.
16. Рикёр П. Конфликт интерпретаций : Очерки о герменевтике / Поль Рикёр ; пер. с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной. – М. : “КАНОН-пресс-Ц” ; “Кучково поле”, 2002. – 624 с. – (Сер. “Канон философии”).
17. Скупейко Л. Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки / Лукаш Скупейко. – К. : Фенікс, 2006. – 416 с.
18. Турган О. Д. Орфей і Геліос у художній концепції неоромантизму Лесі Українки / О. Д. Турган // Біблія і культура : зб. наук. ст. / за ред. А. Е. Нямцу. – Чернівці : Рута, 2004. Вип. 6. – С. 209–217.
19. Юнг К. Г. Психологія та поезія / К. Г. Юнг // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 1996. – С. 91–108.
20. Якимович А. Епоха и дело Сальвадора Дали / Александр Якимович // Дали С. Дневник гения / Сальвадор Дали ; пер. с фр. Л. М. Цывьяна. – СПб. : Азбука, 2002. – С. 5–36.

Статтю подано до редколегії
18.01.2011 р.