

pragmatic, as well as vector intensified psychological research. The author analyzed of the concept of leading Ukrainian and foreign scientists.

Keywords: *comic, laughter, irony, wit, feeling, game, defensive mechanism, absurdity, disadvantages, superiority, trails, individual, society.*

УДК 82. 091-32: [821.161.2+821.161.1]

Олена КОЛІНЬКО

МІФОЛОГІЧНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В МОДЕРНІСТСЬКІЙ НОВЕЛІ: ЖАНРОВІ І СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ

У статті робиться спроба розглянути міфологічні ремінісценції в новелі рубежу ХІХ-ХХ ст. Наголошується, що міфологічне в новелістичній творчості українських і російських письменників рубежу ХІХ-ХХ ст. (О. Амфітеатрова, В. Брюсова, Н. Гумільова, Н. Кобринської, Д. Мережковського, М. Яцкова) виникає у двох планах: ремінісцентному і міфотворчому. Митці переважно звертаються до античних та слов'янських міфів, однак не замикаються в рамках відтворення, реконструкції міфологічної символіки, а намагаються проникнути в глибинний зміст прадавніх народних уявлень, трансформувати й переосмислити усталені образи, мотиви для з'ясування першооснов людського існування, для осягнення загальних закономірностей буття і смислу сучасного їм життя. Міфологічні ремінісценції демонструють широкі можливості модерністського письма, роблять більш виразною філософську напруженість художнього тексту, його стильову палітру, впливають на генологічно-композиційну структуру, забезпечуючи оновлюючий розвиток жанру новели.

Ключові слова: *міфологізм, міфологічні ремінісценції, модерністська новела рубежу ХІХ-ХХ ст., міф, авторський міф, міфема, міфологема.*

Постановка проблеми. У художній літературі специфіка інтерпретації того чи іншого міфу змінюється в залежності від духовної атмосфери і художньої свідомості епохи. На початку ХХ ст. міф трактується як потужна ідея, яка володіє здатністю захищати людську свідомість від неминучого «шоку», що виникає при спробі осмислити будь-яку неординарну проблему. Є. Мелетинський справедливо стверджував, що міфологізм – характерне явище літератури ХХ ст. і як художній прийом, і як світовідчуття [11, 24]. Утім, не тільки в період порубіжжя ХІХ-ХХ ст., а й упродовж усієї історії розвитку літератури спостерігається зацікавленість міфологічними темами, образами, сюжетами. Така увага митців до міфу спричиняє закономірний інтерес дослідників до особливостей його функціонування в літературі.

Аналіз останніх досліджень. Сучасне літературознавство вже накопичило досить вагомий доробок наукових праць вчених різних шкіл і напрямів, присвячених як загальним, так і вибірково аспектам міфопоетики: С. Аверинцев, Л. Комарніцька, А. Лосєв, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, З. Мінц, А. Нямцу, О. Потебня, В. Пропп, Б. Успенський, В. Топоров та ін. Кожен дослідник пропонує своє бачення проблеми, звертаючись до певної літературної епохи, до творів письменників, які її репрезентують. Однак, незважаючи на активний інтерес до міфу в літературі, роль міфу в літературному процесі рубежу ХІХ-ХХ ст. залишається не до кінця вивченою. Таким чином, є наукова необхідність уточнити причини звернення українських і російських письменників до міфу і специфіки його втілення в малій прозі зазначеного періоду й модерністській новелі, зокрема. Відтак, метою цієї розвідки є визначення характеру і функцій міфологічних ремінісценцій та аналіз ролі міфологем у художній структурі модерністської новели.

Виклад основного матеріалу. У творах рубежу ХІХ-ХХ ст. версії міфу стають більш авторськими, індивідуалізованими. Однією із найважливіших тенденцій є переосмислення міфу, відкриття в ньому смислової універсальності того, що А. Арто назвав «жахіттями віку, які примусили нас повірити в нашу поразку життя». «Нова» міфологія через тісний зв'язок з психологією підсвідомості, акцентування універсальних архетипів і міфологем, варіювання класичних міфів у співставленні з сучасністю стає ознакою модерністських творів митців рубежу ХІХ-ХХ ст. Жанрова структура неоміфологічної прози вирізняється багаторівневістю та багатозначністю, поза-

як міф, символічний за своєю природою, є зручною мовою опису вічних моделей особистісної і суспільної поведінки, суттєвих законів соціального і природного космосу, він відкриває «вихід» за соціально-історичні й просторово-часові обмеження для прояснення загальнолюдського значення і, як «жива пам'ять про минуле, здатенвилікувати хворості сучасності» (Р. Барт).

Апеляція до міфу посилюється і в модерністській новелі рубежу XIX-XX ст. Одним із шляхів взаємодії міфу з літературою є широке використання міфологічних ремінісценцій на рівні міфем і міфологем (термін «міфологема», маючи амбівалентну природу, вживається у значенні й міфологічного матеріалу, і ґрунту для утворення нового матеріалу).

Міфологічні персонажі й сюжети в новелістиці українських і російських письменників рубіжного періоду XIX-XX ст. функціонують головно як використання окремих елементів міфологічного сюжету або міфічних героїв для досягнення ефекту включення у змістову структуру твору семантичного поля міфу. Скажімо, у новелі Д. Мережковського «Любовь сильнее смерти» (із циклу «Итальянские новеллы») автор, змальовуючи кохання Антоніо й Джиневри, звертається до античного міфу про Пігмаліона та Галатею. Інтертекстуальні та автоінтертекстуальні мотиви новели пов'язані з міфопоетичними елементами трилогії Мережковського, зокрема із романом-міфом «Леонардо да Вінчі»: у Джиневри талісман у вигляді камені із зображенням кентавра, у Касандри – різьблена печатка із зображенням Діоніса. Міфопоетика та інтертекст виводять фабулу на філософський рівень, апелюючи до «вічних проблем»: життя і смерті, любові й ненависті та пов'язаних із ними символіко-міфологічних мотивів вмирання / відродження, тіла і духу, поганства і християнства. Використання міфу надає новелі нового значення, вона набуває особливої форми філософування, яка може взяти на себе функцію міфу, а відтак – допомогти зневіреним в абсурдному світі людині побачити своє буденне життя як частину вічної історії, що повторюється, і визначити своє місце у величезному світі та мету свого існування. Окрім античної міфології у новелі присутні імпліцитні літературні цитати та алюзії, що є своєрідними культурними знаками, які поєднують час теперішній і минулий.

У новелі Д. Мережковського «Железное кольцо» образ-символ, винесений в назву, асоціюється з багатьма претекстами, в основі

яких були схожі фабули (казки «Тисяча й одна ніч», комедія В. Шекспіра «Приборкання норовливої», новела «Б'янка, дочка Тулузького графа» Л. Аламані, новела про Гризельду з «Декамерону» Боккаччо), та міфами, втім, не повторюючи жодного, наповнюється новими, антонімічними смислами: з одного боку, символізує любов як священний Ерос, що дарує людині «сприйняття життя як всюдисущої радості» (Е. Авербах), з другого – Танатос як уособлення агресивного потягу, «темних» деструктивних сил.

Поетика ще однієї новели Д. Мережковського «Рыцарь за прялкой» теж містить міфологічні мотиви: образи прялки, веретена, нитки мають міфологічне походження і є атрибутами володарок людської долі – мойр: Клото, Лахесіс, Антропи. Від них залежало людське життя: Клото (Прядильниця) пряла нитку людського життя, Лахесіс (Дарувальниця) вела її крізь усі мінливості долі, Атропа (Невідворотна) перетинала нитку, коли наставала хвилина смерті. Мойри вважалися охоронницями ладу у всесвіті та в стосунках між людьми; вони мали владу й над долями богів. Навіть боги не могли врятувати людину від смерті, якщо це суперечило долі. Образ мойр автор переосмислює й метафоризує: Діанора руками Альберта «пряде нитку» його й своєї долі; другий лицар плете з цієї пряжі «полотно» свого життя. Використовуючи парадигму міфу, автор вільно інтерпретує міфологічні сюжети, звертаючись до окремих мотивів міфу, акцентуючи увагу на значущій, актуальній для рубежу XIX–XX ст. екзистенційній проблематиці, яка у багатьох митців, зокрема, у Д. Мережковського втілюється через тему кохання, тему стосунків чоловіка і жінки. У модерністській новелі Д. Мережковського досить часто присутній складний тип неоміфологічної свідомості, він витворює особливу, загадкову атмосферу твору, і навіть тоді, коли міф не називається, та від того його присутність відчувається ще гостріше.

Новели Н. Гумільова («Радости земной любви» («три новеллы»), «Принцесса Зара», «Золотой рыцарь», «Дочери Каина», «Чёрный Дик», «Лесной дьявол», «Последний придворный поэт», «Скрипка Страдивариуса»), які тяжіють до естетики символізму й модерністської концепції «нового» мистецтва, також насичені низкою складних міфопоетичних та символічних образів. Міфологічні образи й ситуації виконують функції «міфа-коду», який «прояснює таємний сенс того, що відбувається», тобто «план змісту створює співвіднос-

ність зображуваного з міфом» [12, с. 82]. Стилізація як одна з форм інтертекстуальності і як засіб розширення «горизонтів естетичного досвіду» (Т. С. Еліот) відсилає до текстів попередніх епох, провокує їх реінтерпретацію, збільшує виражальні можливості жанру та збагачує читацьке уявлення про них.

Н. Гумільов у дусі символізму не тільки вдавався до стилізації, а й прагнув перейти «від символу до міфу» (В'яч. Іванов), створюючи символістську новелу як авторський, «новий» міф про кохання, про призначення й роль митця. Письменник у новелах висловлював своє бачення світу, визначав власні моральні та філософські пріоритети, пояснював своє ставлення до мистецтва, поезії та місця поета у світі. Жодна з його новел не обмежується рамками фабули, а породжує невичерпні асоціативні ряди, виявляючи незвичайну складність, багатшаровість модерного жанру, відкриваючи широкі інтерпретаційні можливості, як, скажімо, у циклі «Радости земної любови». Він складається з відносно самостійних, але фабульно, сюжетно й композиційно взаємозв'язаних частин. До нього прикладається характеристика, яку Є. Мелетинський дав італійським новелам епохи Ренесансу: «Новела не претендує на універсальність, як великі епічні жанри. Зображаючи окремі випадки й дивні події, новела <...> подається свідомо як свого роду фрагмент, уламок універсальної картини світу, що передбачає наявність багатьох інших фрагментів. Звідси, по-перше, той же новеліст часто передбачає якийсь циклічне зібрання новел, які явно змальовують різні ситуації. <...> По-друге, вихід за межі новели як фрагменту великого світу часто виражається у вставній серії новел; <...> при цьому виникають своєрідна «перекличка», аналогії і контрасти, які уточнюють загальний сенс» [10, 6]. Три новели циклу стилізовані під новели раннього італійського Відродження. Вставна оповідь першої новели – не просто завуальоване зізнання в коханні Примавері поета Гвідо Кавальканті, а авторська інтерпретація міфу про Пігмаліона й Галатею. Здається, дама нічого не зрозуміла. Але, за законами новелістичного жанру, у фіналі Гвідо несподівано удостоєний великої милості: Примавера, удаючи, що шукає каблучку, повторює рух статуї, що ожила, і ніби ненавмисне торкається обличчя Кавальканті й затримується біля його губ. Так сила поетичного слова «оживлює» його кохану.

У другій новелі Примавера вдає повну байдужість до поета, який ревнує її до зухвалого венеційця, пише вірші та присвячує їх дамі його серця. Гвідо опиняється у складній екзистенційній ситуації: «Уехать в далёкие страны или просто ударом стилета оборвать печальную нить своей жизни» [6, 554]. Та в момент найвищої психічної напруги, що притаманне новелі, пристрасний коханець отримує листа від Примавери й дізнається, що його люблять. Відповідність поетиці символізму проявляється в наполегливому прагненні Н. Гумільова створити власний міф не лише про кохання, а й митця, який, попри символістське уявлення про творчу особистість, відрізнявся у своїх поглядах від інших, немовби просвітлюювся «виразним і неупередженим естетизмом поета, який радісно визнавав будь-яке життя» [4, 197], вірою письменника в силу Слова, здатного до перетворення людини і світу. Н. Гумільов не приховував захоплення майстерністю В. Брюсова «точно перекладати життя на мову символів і знаків» [2, 101].

Водночас він полемізував із концепцією В. Соловйова служити Душі Світу, спростовував образ Прекрасної Дами О. Блока, А. Белого, заперечував намагання символістів осягнути таїну горніх світів, надати переваги вищій трансцендентній реальності, а не «радошам земного кохання». Прозаїк переосмислював значення й роль митця, відмовляв йому в теургічності, пророцтві, не ототожнював художника-творця з Творцем, Усевишнім, навіть закликав бути цнотливим і відмовитися від претензії осягнути неосяжне, а для конкретності прикладу пропонував бачити в блоківській Прекрасній Дамі не «Жону, огорнуту сонцем» і не прояв «Вічної Жіночності», а «просто дівчину, в яку був закоханий поет», стверджуючи, що з такої позиції перша книга віршів Блока безперечно вирає в художньому плані [5, 603].

За спостереженням А. Павловського, Н. Гумільов «навчився і наважився небесне опустити до земного, а не тільки земне підняти до романтичних висот» [14, 21]. Вдалим є звернення автора до біблійних міфів: у такому контексті прочитується фрагмент третьої новели з циклу «Радости земной любви», коли Гвідо Кавальканти потрапляє після смерті на небеса, у вічність, розмовляє з Ангелом, який йому пропонує зустріч то з Беатріче, то з молодим Христом і навіть з Богом-Отцем, біля престолу якого «начинається лестница,

сияющая золотом, по которой ангелы сходят на землю, а души праведников поднимаются к райским блаженствам» [6, 556]. Однак Кавальканті на жодні небесні блага не може промінати радощів земного кохання: «Если хочешь исполнить самое сокровенное желание моё, о светоносный, пойдём туда и ускорим наши шаги; и по той золотой лестнице, о которой ты говоришь, я спущусь на землю, где живёт моя Примавера» [6, 556]. Так несподівано автор завершує не тільки останню новелу, а й сюжет усього циклу, а міфологічні ремінісценції увиразнюють символістську ідею двосвіття, яка зумовлює специфіку основного конфлікту «Радостей земной любви».

Спадають на думку слова О. Мандельштама, який писав: «Існувати – найвище самолюбство художника. Йому не потрібно жодного раю, окрім буття» [9, 141]. Тому вічність в авторському міфі Н. Гумільова стає лише тлом для особистісного часу й існування, символізує не спокій та відмову від земних турбот і пристрастей, як це було в християнській традиції, що мала місце в концепції символістів, а, навпаки, – внутрішньо-напружене, емоційне буття. «Золотая лестница» із символічної духовної вертикалі й пов'язаної з нею середньовічної ідеї сходження й спадання трансформується в символ єдності двох світів, бо саме земна любов Поета і Людини, за «новим», суб'єктивно-особистісним авторським міфом, здатна подарувати «вічність». Алюзії з новелами Дж. Боккаччо поглиблюють розуміння символічного змісту циклу новел Н. Гумільова, а міфологема про тимчасову подміну Низом Верху допомагає автору концептуально осмислити його сучасність і, творчо варіюючи сюжетну канву новел Боккаччо, здійснити реабілітацію сучасної людини, радощів її земного існування. Багатозначна символічно-міфологічна образна система новел циклу «Радости земной любви» Н. Гумільова дозволяє інтерпретувати образ Гвідо Кавальканті як поета (*alter ego* автора), образ Примавери – як його Музи, а самі твори циклу – як роздуми про творчість, служіння якій може стати смыслом життя людини.

Міфологічні ремінісценції мають місце в сюрреалістичній новелі В. Брюсова «Теперь, когда я проснулся...» (1902) з підзаголовком «Записки психопата». Автор використовує міфологему «нечистої сили», темних сил Природи, що відсилає нас до слов'янських міфів про відьом і чорта, які в результаті суміші залишків індоєвропейської, іудейської та християнської міфології отримали синоні-

мічні назви – Диявол, Сатана, Вельзевул, Люцифер тощо. Головний герой новели (автор не дає йому імені), збурено-роз'ятрена психіка якого щораз набувала виразної патології – його сонні видіння перетворилися на кошмари, стає ніби став одержимий нечистою силою, бо «насиловал женщин, совершал убийства и стал палачом». Він дійшов до «тієї огидної суміші хіті та жорстокості», яку Ф. Ніцше називав «справжнім відьомським пійлом» [13, 59], коли, навчившись викликати бажані сновидіння, «створив» залу під землею, де були «все принадлежности пыток: дыба, кол, сидения с гвоздями, снаряды для вытягивания мускулов и для выматывания кишок, ножи, щипцы, бичи, пилы, раскаленные брусья и грабли. <...> Усиленным напряжением желанія я вводил в этот подземный покой кого хотел, <...> обыкновенно девушек и юношей, беременных женщин, детей. Я тешился ими, как самый мощный из деспотов земли. <...> Сначала я был один палачом и зрителем. Потом я создал себе, как помощников, свору безобразных карликов. Число их возрастало по моему желанію. Они подавали мне орудия пытки, они исполняли мои желанія, хохоча и кривляясь. Среди них я праздновал свои оргии крови и огня, криков и проклятий» [3, 46]. Ці сцени вражають неймовірною ерогенцією, насолодою серед страждання й нагадують «відьомський шабаш», дикі оргії, шалений і несамовитий лет яких спричиняв до руйнації і вимирання як фізичного, так духовного.

У Брюсовській новелі увага до патологічного, руйнування стіни, що розділяє внутрішній світ душі й фізіологію тіла, доведені до межі. Ірраціональний, фантазмагоричний світ новели настільки наповнений експресією й натуралістичними деталями, що, справді, шокує, жахає реципієнта й переймає відчуттям тривоги, страху, що посилюється з кожним рядком і вибухає в останньому епізоді новели, де герой, остаточно втративши відчуття реальності й сну, з найогиднішою насолодою здійснює свою таємну мрію: «Нагнувшись над телом жены, я сильной рукой сжал её горло, так что она не могла крикнуть. <...> потом сразу ударил эту женщину своим кинжалом в бок, под одеяло. <...> А по моей руке, державшей кинжал, потекла липкая и тепловатая кровь. Я стал медленно наносить удары, сорвал одеяло и колот её, обнажённую, порывавшуюся закрыться, встать и ползти. О, как было сладостно и как страшно лезвием резать упругие выпуклости тела, и всё его, красивое, нежное, люби-

мое, оплетать алыми лентами ран и крови! Наконец, схватив жену за голову, я воткнул кинжал ей в шею, насквозь, позади сонной артерии, напряг все свои силы и перервал горло. Кровь заклокотала, потому что умирающая пыталась дышать; руки её неопределённо хотели что-то схватить или смахнуть» [3, 49–50]. Цей фінальний фрагмент як оргія Танатосу, агресивної й руйнівної сили, виказує, що виплеканий і виношений у сонних хворобливих галюцинаціях героя образ «хтивого звіра» – садиста, гвалтівника і ката – переходить з міфології у реальність.

Приклади використання міфологеми «нечистої сили» знаходимо у творах Наталі Кобринської (1855–1920), яка намагалася «поєднати народну казку з модерністичною візією» [7, 239], про що свідчать її літературні казки-новели, хоча б такі, як «Судильниці» (за народними казками й оповіданнями), «Чудовище» (казка народна) (обидві входять до збірки «Казки», 1904), у структурі яких важливу роль відіграють сюрреалістичні елементи. У першій письменниці через анімальну символіку слов'янської міфології («двох срібно-сизих птахів», що з'являлися перед народженням дітей і пророчили їм фатальне майбутнє: смерть у ранньому віці, вбивство батька і матері, відьміство) актуалізує характерний для поетики сюрреалізму прийом дивовижного чи навіть чудесного. У другій казці атмосфера «надреального», міфічного створюється в цілком реальній обстановці ковальської кузні, у якій на «окопченій, як смола, стіні» «із-за червоного полум'я показувалася довга, витягнена стать, великі, голі, зубаті крила стриміли догори, кудлата голова кінчалася гострою, гейби у цапа, борідкою», тобто «форми і закрої страшного чудовища, котре люде чортом називали» [8, 285–287] і котрому коваль час від часу домальовував то чуприну, то брови, то вишкірені зуби (за такі витівки чорт дуже розлючувався й лаявся на свого творця).

Новела «Рожа» (письменниця, правда, означає її як нарис) також привертає увагу міфологічними ремінісценціями: язичницькими і християнськими, які так тісно пов'язані й переплетені, що між ними майже неможливо провести якусь межу. Гарний панич із чорним волоссям і чорним вогнем у очах та кінськими копитами, який біг за дівчиною Мариною Лукіяною, від якої відвернулися всі дівчата й хлопці, вирішивши помститися їй за те, що часто хлопців у дурні пошивала, а з дівчатами зверхньо поводитися, так нагадує мі-

фологічного чорта, який мав антропоморфну зовнішність, але з додаванням деяких фантастичних чи страхітливих деталей на кшталт світляних очей, ріг, хвостів, козлиних ніг, копит, шерсті, кігтів, крил тощо. Марина «біжить не оглядаючись і не доторкаючися землі. За нею троскіт, гук, падають громи, заводять сови, крякають ворони, таракотять колеса», а «перед очима кровава пляма, люди не люди, а якісь звірі з розжертими пащеками, розпаленими язиками, а довкола глухий шум, ропіт, дивний і помішаний гамір» [8, 280-281]. Та раптом відбувається перехід з одного ірреального світу в інший: дівчина потрапляє під захист («прозору шату») Матері Божої. Богородиця радить їй просити рідню, щоб «живцем у трумну поклали та й у широкому полі на розстайній дорозі поховали» [8, 283]. Хисткий поділ між реальним і містичним зовсім зникає, що увиразнюється сюрреалістичною картиною з'яви серед широкого поля «високої могили», з якої розростається «корч полевої рожі (у яку перетворилася дівчина. – О.К.) <...> під скляною банею чистої блакиті» [8, 284].

Якщо порівняти «Чудовище» Н. Кобринської та «Чёрта» О. Амфітеатрова, то варто зазначити, що обидва автори використовували міфологему «нечистої сили» задля протиставлення двох світів – реального й ірреального та його мешканців – людей і чорта. Українська письменниця образ чудовища (чорта. – О. К.) створила у мареннях і галюцинаціях утомленого й сп'янілого від горілки коваля, а російський митець подав його в життєвій («житейской»), тобто реальній історії, викладеній знаменитим письменником Леопольда Захер-Мазоха. У казці-новелі Кобринської чудовище є символом язичницької міфології, виконує традиційно-казкові функції й наближене до «смішного чортика вуличного Петрушки», а в Амфітеатрова чорт більше схожий на «Сатану Байрона і Мільтона». Втім, російський митець історією з чортом показує не тільки притаманне модернізмові захоплення дивиною, «нечуваною подією», щоб інтенсифікувати враження, а насамперед прагнення пізнати чи радше наблизитися до пізнання того, що ховається в глибинах людської свідомості чи навіть підсвідомості.

М. Яцків у деяких новелах, зокрема («Де правда?») звертається до іншої міфологеми – архетипного образу неба, одного з найдавніших всеохопних образів, за допомогою яких людство сприймає й переживає світ. У міфології небо – найважливіша частина космосу,

«дім усього світу», «душа універсуму» [1, 206–207]. Тому саме небо як маркер переходу з одного світу в інший так приваблює дрібного чиновника Мартина Горбмана під час прогулянки «по зелених ланах в долині», він на нього дивився із «цікавістю хлопця», потупивши «зір в далекім овиді», і думав про тайну життя, загадку смерті. М. Яцків прилучення до невідомого, містичного, перехід почтмайстра в нову якість передає через контакт із «блакитним небом».

Висновки. Таким чином, міфологічне в новелістичній творчості українських і російських письменників рубежу XIX–XX ст. виникає у двох планах – ремінісцентному і міфотворчому. Митці переважно звертаються до античних та слов'янських міфів, однак не замикаються в рамках відтворення, реконструкції міфологічної символіки, а намагаються проникнути в глибинний зміст прадавніх народних уявлень, трансформувати й переосмислити усталені образи, мотиви для з'ясування першооснов людського існування, для осягнення загальних закономірностей буття і смислу сучасного їм життя. Міфологічні ремінісценції демонструють розширені можливості модерністського письма, увиразнюють філософську напруженість художнього тексту, його стильову палітру, впливають на генологічно-композиційну структуру, забезпечуючи оновлюючий розвиток багатьох жанрів і, зокрема, новели рубежу XIX–XX ст.

Перспективою цієї роботи може бути дослідження творчості багатьох, не названих і не згаданих тут українських і російських письменників рубежу XIX–XX ст., крізь призму міфологічних начал, і на основі цього – вихід до з'ясування специфіки впливу їх не тільки на новелу, а й інші жанри малої прози.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Брагинская Н.В. Небо // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. ; [2-е изд.]. – М., 1994. – Т. 2 : К–Я. – 1994. – 719 с. : ил.
2. Бронгулеев В.В. Посредине странствия земного : Документальная повесть о жизни и творчестве Николая Гумилёва. Годы 1886 – 1913 / В.В. Бронгулеев. – М. : Мысль, 1995. – 351 с.
3. Брюсов В.Я. Повести и рассказы / В.Я. Брюсов / [сост., вступ. ст. и прим. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова]. – М. : Сов. Россия, 1983. – 368 с.

4. В.А. (Итин В.). Н. Гумилёв : «Огненный столп», «Фарфоровый павильон», «Мик», «Тень от пальмы», «Посмертный сборник» ; [рец.] / (Итин В.). В.А. // Сибирские огни. – 1922. – №4. – С. 197.
5. Гумилёв Н.С. Золотое сердце России : Сочинения / Н.С. Гумилёв / [сост., вступ. ст. и коммент. В. Полушина]. – Кишинев : Лит. артистикэ, 1990. – 733 с.
6. Гумилёв Н.С. Радости земной любви / Н.С. Гумилёв // Избранное / [сост., прим., коммент. Ю.Г. Кротова]. – Красноярск : Книжное изд-во, 1989. – С. 551–556.
7. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І. О. Денисюк. – [2-е вид., допов.]. – Львів : Академічний експрес, 1999. – 280 с.
8. Кобринська Н. Дух часу : Оповідання, повість / [вступна стат. М.Й. Шалати] / Н. Кобринська. – Львів : Каменяр, 1990. – 352 с.
9. Мандельштам О.Э. Сочинения : в 2 т. – Т. 2 : Проза / О.Э. Мандельштам. – М., 1990. – 464 с.
10. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы : [монография] / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1990. – 280 с.
11. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
12. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Учен. зап. Тартуск. ун-та : Блоковский сб. III. – Вып. 459 : Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. – Тарту, 1979. – С. 76–121.
13. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики / Фрідріх Ніцше // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – [2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 55–70.
14. Павловский А.И. О творчестве Николая Гумилёва и проблемах его изучения / А.И. Павловский // Николай Гумилёв : Исследования и материалы. Библиография. – СПб. : Наука, 1994. – С. 3–30.

Одержано редакцією 22.01.2014 р.
 Прийнято до публікації 27.01.2014 р.

Аннотация. Колинко Е.П. Мифологические реминисценции в модернистской новелле: жанровые и стилиевые параметры. В статье делается попытка рассмотреть мифологические реминисценции в новелле рубежа XIX-XX вв. Акцентируется, что мифологическое в новеллистическом творчестве украинских и русских писателей (А. Амфитеатрова, В. Брюсова, Н. Гумилёва, Н. Кобринской, Д. Мережковского, М. Яцкова) указанного периода возникает в двух планах – реминисцентном и мифотворческом. Художники слова обращаются в основном к античным и славянским мифам, но не замыкаются

в рамках отображения, реконструкции мифологической символики, а пытаются проникнуть в глубинное содержание древних народных представлений, трансформировать и переосмыслить привычные образы, мотивы для выяснения первооснов человеческого существования, для осмысления общих закономерностей бытия и смысла современной им жизни. Мифологические реминисценции демонстрируют широкие возможности модернистского письма, делают более выразительной философскую напряженность художественного текста, его стилиевой палитры, влияют на генологично-композиционную структуру, обеспечивая обновляющее развитие жанра новеллы.

Ключевые слова: мифологизм, мифологические реминисценции, модернистская новелла рубежа XIX-XX вв., миф, авторский миф, мифема, мифологема.

Summary. Kolinko O.P. Mythological Allusions in Modernist Short Story: Genre and Style Options. The article attempts to research the mythological allusions in short stories at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. It is emphasized that in the mythological short stories of the Ukrainian and Russian writers (such as A. Amfiteatrov, V. Bryusov, N. Gumilyev, N. Kobrinskaya, D. Merezhkovskiy, and M. Yatskov) of the specified period two levels are noticeable. They are reminiscential and myth-making.

These writers refer mainly to the ancient and Slavic mythology, but are not confined within the display and reconstruction of the mythological symbolism, and try to penetrate deeply into the contents of the ancient folk performances, transform and rethink familiar images, motives to determine the fundamental principles of human existence for understanding the general laws of life and meaning of contemporary life. The mythological allusions demonstrate ample opportunities of the modernist writing, make more expressive the philosophical tensions of the artistic text, its stylistic palette, affect genological and composite structure, providing renewing development of the genre of the short stories.

Keywords: mythologism, mythological allusions, short story at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, myth, author's myth, mythem, mythologem.