

УДК 792.2(546.37)

Жукова Н. А.

АВАНГАРД ТА МОДЕРНІЗМ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ІСНУВАННЯ МІФУ В КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена аналізу проблеми трансформації міфу як естетичного феномену в культурі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття, а саме в авангарді та модернізмі, які розглянуто як художньо-естетичні напрями.

Ключові слова: міф, міфотворчість, авангард, модернізм,

Статья посвящена анализу проблемы трансформации мифа как эстетического феномена в культуре конца ХІХ – первой половины ХХ века, а именно в авангарде и модернизме, которые рассматриваются как художественно-эстетические направления.

Ключевые слова: миф, мифотворчество, авангард, модернизм.

This article analyzes the problems of transformation myth, as an aesthetic phenomenon, the culture of the late ХІХ – early ХХ century. Special attention is paid to the myth in the Avant-Garde and Modernism.

Keywords: myth, myth, Avant-Garde, Modernism.

Проблемі міфотворчості та осмислення «існування» міфу в культурі і, зокрема, в художній творчості, присвячено чимало праць. Філософсько-романтичний напрямок міфології, як відомо, був репрезентований працями братів А. і Ф. Шлегелів, Ф. В. Шеллінга, Ф. Крейцера і зазнав подальшого розвитку в концепціях Ф. Ніцше та Р. Вагнера, який, як відомо, створив прекрасну міфологічну музичну драму. Ф. Ніцше підкреслив роль давніх ритуалів для міфу і мистецтва, інтерпретував міф як вічне повернення і як засіб оновлення культури і самої людини. На межі ХІХ – ХХ ст. на підґрунті юнгіанського вчення про архетипи зароджується неоміфологічна теорія, а «неоміфологи» другої половини ХХ ст. починають віддавати перевагу ритуалу над змістом міфу, вважаючи сюжети й образи нової літератури символічно переосмисленими архетипами найдавніших міфів. Протягом ХХ ст. був накопичений величезний фактичний матеріал, пов'язаний із проблемою вивчення міфів, зроблені спроби систематизувати міфологічні тексти, досліджувалися архаїчні пласти людської свідомості (Дж. Фрезер, К. Г. Юнг, Б. Маліновські, М. Еліаде, К. Леві-Стросс, Л. Леві-Брюль, Дж. Кемпбелл, К. Хюбнер, Р. Барт та ін.), причому отримані наукові результати можуть бути застосовані не лише до давніх співтовариств, але й до сучасної соціокультурної ситуації. Взагалі в культурі ХХ ст. відбуваються об'єктивні процеси, які активізують колективне позасвідоме, тому проблема буття міфу (у широкому розумінні) у цей період набуває актуальності.

Поняттю «міф», його змістовим та структурним закономірностям, теорії міфу

присвячені роботи російських, українських та радянських теоретиків різних поколінь: С. Булгакова, П. Флоренського, М. Лосського, Г. Флоровського, С. Франка, О. Потебні, А. Белого, В. Іванова, О. Лосєва, Є. Мелетинського, О. Анісімова, Г. Гаєва, Н. Гречухи, Г. Кадирової, О. Колесник, О. Морщакової, О. Поріцької, Л. Стародубцевої, М. Хренова, А. Щедріна та ін.

Проблема сумірності між міфологічною і раціональною онтологією пов'язана з філософією структуралізму (Р. Барт, К. Леві-Стросс) і постструктуралізму (Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, М. Фуко), яка спробувала зрозуміти науку і міф як різні модифікації якоїсь універсалії - структури, мови або дискурсу як такого. У руслі цього напрямку потрібно відзначити також культурологічні й семіологічні дослідження Ю. Лотмана.

Однак, віддаючи належне всім дослідникам, чий праці тим чи іншим чином торкаються проблем існування міфу в культурі і зокрема в художній творчості, усе ж зазначимо, що ця проблема залишається актуальною до сьогодні, особливо це стосується проблеми існування міфу в художній творчості ХХ ст., коли відбувається переоцінка цінностей, «воскрешаються» архаїчні міфи, створюються нові і можна говорити про нову різноманітну міфотворчість.

Отже, переоцінка всіх цінностей культури відбувалася в мистецтві із самого початку ХХ ст. і пройшла кілька стадій, основні з яких - авангард, модернізм, постмодернізм (що наразі розуміються як художньо-естетичні напрями) і одночасно їх антипод, що співіснує з ними, - консерватизм. Авангард - уся сукупність бунтарських, скандальних, епатажних, маніфестарних, новаторських напрямів першої половини століття; модернізм - свого роду академізація і легітимація авангардних знахідок у художній сфері середини ХХ ст. без бунтарсько-скандально-епатажного завзяття авангарду; постмодернізм - своєрідна іронічна калейдоскопічна гра всіма цінностями й феноменами культури, включаючи і авангард з модернізмом, у модусі ностальгічної втоми і затухаючого маньєристського естетизму; консерватизм - безкрайня охоронно-академічна й комерційна сфера художньої культури, яка прагне, найчастіше формально, до збереження й підтримання життя класики шляхом наслідування традицій художньої культури минулого, із включенням якихось новаторських елементів, часто-густо механічно запозичених з авангарду і модернізму.

Розглянемо докладніше ці художньо-естетичні напрями в контексті проблеми існування міфу в культурі кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Слід відзначити, що непрямими, так би мовити, спонукачами авангарду були досягнення практично в усіх сферах наукового знання, починаючи з середини ХІХ ст., й особливо відкриття першої половини ХХ ст. у галузях ядерної фізики, хімії, математики, психології, біології, кібернетики, електроніки й, безумовно, практичні технологічні реалізації на їх основі. Поява різних технічних засобів розповсюдження та тиражування інформації сприяла народженню нових масових видів мистецтва, таких як фотографія, кінематограф, радіо, телебачення, і, як наслідок, отримала розвиток так звана культіндустрія. В межах кожного з видів

мистецтв склалася особлива диференціація кодів, орієнтованих на елітарного споживача та на «профана» (масового реципієнта). Ця нова соціокультурна ситуація створила проблему масового та елітарного мистецтва, свого часу вже окреслену в роботах А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, а згодом й Х. Ортеги-і-Гассета.

У зв'язку з появою фотографії особливої актуальності і навіть драматизму на початку ХХ ст. набуло питання про межі живопису та фотографії. Митці вважали, що художник не повинен більше переобтяжувати себе переданням дрібних деталей, адже для цього є фотографія, яка зробить це скоріше та краще.

Неабиякий вплив на процеси, що відбувалися в означений період, мали й нововведення в гуманітарних науках - виведення лінгвістики на рівень філософсько-культурологічної дисципліни; відхід від європоцентризму і, як його наслідок, інтерес до східних культур, релігій, культів; виникнення теософії, антропософії, нових езотеричних учень і, як реакція на них, новий сплеск неохристиянських рухів (неотомізм, неоправослав'я та ін.) і нового раціоналізму. І, безумовно, теоретичні концепції А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, С. К'єркегора, А. Бергсона, М. Гайдеггера і Ж.-П. Сартра, а також фрейдизм та психоаналіз, який виник на його основі, стали своєрідним підґрунтям течій і напрямів, що з'явилися наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст. А висхідна до Ф. Ніцше «філософія життя» проклала дорогу до сприйняття міфу не як напівзабутого епізоду передісторії культури, а як вічної позачасової живої суті культури.

Природно, що художнє мислення, як найчуйніший барометр духовно-культурних процесів, не могло не відреагувати на всю цю калейдоскопічну бурю новацій і відреагувало адекватно: відбулася радикальна зміна всієї художньо-естетичної парадигми, усієї «культурної матриці», зокрема відбулася «дегуманізація мистецтва» (Х. Ортега-і-Гассет), тобто виключення людини з області інтересів авангарду, що свідчить про кризу антропоцентричного мислення. На зміну йому приходить авангард з його своєрідною архаїчністю. Хоча слід одразу ж підкреслити, що архаїчність авангарду не є проявом реміфологізації. Можна погодитися з Ю. Рижовим, який зауважує, що, дійсно, багато полотен, наприклад П. Пікассо або М. Шагала, нібито свідчать про воскресіння міфу, проте це не реставрація минулого, як могло б здатися через інтерес художників до первісного мистецтва, а спрямованість у майбутнє; не повторення вже наявних зразків, а створення своїх індивідуальних художніх світів, абсолютизація творчого «Я», що для архаїки взагалі непритаманне. Архаїчність авангарду інверсійна, адже його запозичення первісних художніх форм – зовнішнє, внутрішньо ж авангард є логічним продовженням проекту з перетворення світу.

Велика кількість течій, що виникли в першій половині ХХ ст., характеризуються множинністю підходів до осмислення суті буття, звідси – виникнення різнобічних картин світу, сформованих уявою митців, – своєрідних міфів. На це звернув увагу ще О. Шпенглер, підкреслюючи, що під час аналізу художньої творчості «мова буде йти не про те, що є світ, а про те, що він значить для істоти, яка в ньому живе, і від того існує стільки світів, скільки існує

свідомостей» [9, с. 324–325].

Зазначимо, що, незважаючи на всю свою революційність, авангард продовжив і розвинув романтичну традицію розуміння мистецтва як вищої міри вираження духовного, але іншими методами. Як зауважує В. Турчин, авангард - «плід шукань непримиренної інтелігенції, що мріє про свободу... (він) оживляє інтелектуальні і чуттєві сторони буття, це рефлексія про непізнаване» [7, с. 4]. Мистецтво авангарду різними способами занурює в несвідоме, тим самим знищуючи свої ж ідеали творчої особи, людина ж сприймається лише як матеріал, з якого можна ліпити що завгодно. Як відзначає В. Турчин, «сюрреалісти успадкували у романтиків розуміння несвідомого як сфери, що береже таємницю життя універсуму, сферу дійсної свободи. ...Сюрреалізм спирався на віру в те, що в центрі реальності лежить об'єктивна випадковість, зв'язок подій, непіддатливий розумінню розуму, пізнання якої підвладно лише інтуїції, духовному осяянню, ясновидінню, що стимулюється несвідомим» [8, с. 566–567]. Звідси «впливає» міф сюрреалістів - «особистий міф кожного з них, що реабілітує їх право жити за законами бажання, відмову керуватися принципом реальності» [8, с. 573].

Цікавими в цьому контексті видаються враження С. Булгакова від творчості П. Пікассо, які він висловлює в статті «Труп краси»: «Це є якщо не релігійний, то принаймні містеріальний живопис, щось іконографічне, хоча в абсолютно особливому сенсі... всі ці обличчя живуть, вони чимось подібні до чудотворних ікон демонічного характеру, з них струмує містична сила... Це - духовність, але духовність вампіра або демона: пристрасті, навіть і найнизовинні, узяті тут у суто духовній, безтілесній суті... Тут проявлений особливий, нелюдський спосіб сприйняття плоті, поганій спіритуалізм, що зневажає і ненавидить плоть, її розкладальний, але в той же час надихаючий художника, який, за іронією речей, говорить лише в образах плоті і через плоть» [1, с. 531].

Ця характеристика творчості іспанського живописця є своєрідною констатацією того, яка метаморфоза відбулася з мистецтвом: якщо естетизм шукав незвичайного, однак вишуканого, неприродного, однак красивого, досліджував Красу як один із основоположних принципів культури, намагався досягнути її першоприроду, ідучи при цьому, так би мовити, забороненими (у моральному сенсі) стежками, не цураючись при цьому концентрованих, рафінованих форм, то авангардистські течії з їх перманентним експериментуванням, з їх «символічністю», де знак виражає значення і зміст відображуваного, з оспівуванням потворного або аморального, використанням «моральної провокації», часто-густо ставлячи за мету епатаж, не створюють при цьому світогляду (як це було в романтизмі та естетизмі), а модулюють його. Український теоретик О. М. Петрова відзначає, що О. Шпенглер «змушений був визнати, що нова людина соромиться в собі людських якостей. Вона стала „відчуженою людиною” у прориві до надлюдського, до того, що підвладне не інтелекту, а лише інтуїції. ...Таким чином, суб'єктивізм Бодлера, бунт романтиків проти будь-якої нормативності... досяг своєї філософської й творчої оформленості в критеріях

індивідуально-неповторного бачення митцями світу» [6, с. 317]. Звідси й інтерес до ідей З. Фрейда «про „внутрішній пейзаж” як предмет мистецтва, що замінив „мімесіс” зовнішнього світу» [6, с. 317].

Ю. Рижов наголошує, що творчі експерименти авангарду найчастіше здійснювалися між відкритою релігійністю і нерелігійною ідеєю (можна сказати й інтуїцією) космічної всеєдності. Ані побут, ані історія, ані Бог і не людська особа цікавить художника-авангардиста перш за все, а створений ним як одкровення і як явище новий світ – світ майбутнього.

В. Бичков виділяє такі настанови авангарду стосовно духовності: «Матеріалістична, свідомо сцієнтистська, позитивістська, різко негативна позиція щодо сфери об’єктивно наявного Духу, духовності: кубізм, конструктивізм, „аналітичне мистецтво”, кінетизм і деякі ін. Навпаки, інтенсивні (свідомі або несвідомі) пошуки Духу і духовного, як порятунку від культуроруйнівного засилля матеріалізму і сцієнтизму: у ряді напрямів абстрактного мистецтва (В. Кандинський, П. Мондріан), у російському символізмі ХХ ст. (хоча він лише частково може бути віднесений до авангарду), у супрематизмі К. Малевича, у метафізичному живописі, у сюрреалізмі» [2, с. 23].

І хоча пошук духовного може здійснюватися і поза релігійною сферою, можна вважати, що релігійні пошуки авангарду зробили певний вплив на формування нової релігійності – нового міфу. Авангардне мистецтво хоча і було елітарним, але багато в чому відображало колективне, так би мовити, дух доби.

Повоєнний модернізм, що змінив собою авангард першої половини ХХ ст., у творчому плані був набагато слабкіший за свого попередника. Як правило, модернізм широко користувався авангардними знахідками, але принципово нового практично нічого не створив. Говорити про якісь інтенсивні духовні пошуки в модернізмі, на наш погляд, також не доводиться. Проте цей етап також вельми важливий як перехід від авангарду до постмодернізму. Як зауважує М. Еліаде, «більш за все користь художникові приносить нахабство і зухвала поведінка. Від нього вимагають бути дивним, ні на кого не схожим і творити лише „абсолютно нове”. ...усяке новаторство заздалегідь оголошується геніальним і прирівнюється до новацій Ван Гога або Пікассо, однаково, чи йде мова про рвані афіші або про консервну банку, підписану художником» [10, с. 185]. Теоретик таке ставлення до сучасного мистецтва називає «елітарним міфом», зауважуючи, що еліта захоплюється таким мистецтвом, тому що такі твори «становлять замкнуті світи, герметичні всесвіти, куди проникають лише ціною величезних зусиль, порівнянних із випробованнями, через які проходять неофіти в первісних суспільствах» [10, с. 186]. Не можна не погодитись із думкою М. Еліаде про те, що тут виникає відчуття «ініціації», «бажання знайти приховане значення цього руйнування художньої мови, усіх цих „оригінальних дослідів”, які на перший погляд не мають нічого спільного з мистецтвом. Роздерті афіші, порожні полотна, продірявлені ножом і обгорілі, „предмети мистецтва”, що вибухають під час вернісажу, ... усе це повинно мати значення для причетних», які знають

прихований зміст, розуміють натяки на можливі каламбури і т. ін. [10, с. 186].

Слід зазначити, що модернізм у своїх течіях, зокрема поп-арті, концептуалізмі, мінімалізмі, практично повністю відмовився від традиційних видів мистецтва, традиційних матеріалів мистецтва і способів творчості та від класичного розуміння мистецтва, від його художньо-естетичної суті. Як відзначає В. Турчин у роботі «Лабіринтами авангарду», митці роблять акцент на суспільному, банальному, легко впізаному, їх приваблює навколишній світ масової культури, розрахованої на вжиток мільйонами, коли естетичні й соціальні цінності прирівнюються до споживчих, буденних, бездуховних.

Майстри тепер створюють якісь просторові об'єкти, які іноді ще й театралізуються, – хепенінги, перформанси, і які не піддаються раціональному осмисленню й начебто розраховані на позасвідому дію психіки реципієнта, правда вони (ці акції) не претендують на збудження естетичного задоволення, на введення суб'єкта сприйняття культури кудись далі того об'єкта, що споглядається. Яскравий приклад хепенінгу – п'єса Дж. Кейджа «4. 33» (1952 р.), коли протягом названого часу піаніст сидить за роялем, не граючи на інструменті. Заради справедливості слід відзначити, що, на щастя, мистецтво другої половини ХХ ст. не обмежується тільки хепенінгами та перформансами, хоча культура кітч у цей період, на жаль, переважає.

Відзначимо, що в ХХ ст. до міфу звертаються свідомо як до інструменту художньої організації накопиченого досвіду, як до способу вийти за соціально-історичні й просторово-часові межі. Сучасні теорії визначають міф як певну форму культури, яка володіє власним засобом модулювати зовнішній світ, здатна втілити найбільш фундаментальні межі людського мислення та соціальної поведінки, а також художньої практики (Є. Мелетинський). Адже й інтерес до міфу в літературі поновлюється у ХХ ст. не випадково. До певної міри можна сказати, що міф увійшов до літератури через модернізм. Основні типи міфологізму в літературі були сформовані протягом першої половини ХХ ст. і, як правило, співвідносяться з іменами Дж. Джойса, Т. Манна, М. Булгакова, Г. Гессе, Ф. Кафки, А. Камю.

Під типом міфологізму маються на увазі світогляд письменника й використані ним прийоми введення міфологічних образів у текст твору. Необхідно зазначити, що ці прийоми зводяться в основному до організації тексту (паралелі, аналогії, символи). Семантична «завантаженість» цих прийомів на відміну від композиційної функції не є нейтральною, вона, безумовно, визначається художньою концепцією автора. Так, наприклад, Т. Манн розуміє (або можна сказати, інтерпретує) міф як, так би мовити, концентрат історичного досвіду, що дозволяє говорити про історичність міфологічних сюжетів і розглядати їх як варіант сучасної історичної прози, художній час якої орієнтований на вічне начало. Інший приклад інтерпретації міфу бачимо в трактаті «Міф про Сізіфа» А. Камю, який своєю інтерпретацією античного сюжету стверджує абсурдність людського буття, абсурдність творчості взагалі. Автор бачить у цьому міфі модель

людської поведінки, коли, незважаючи на розуміння того, що досягнути мети неможливо, вусе ж слід виконувати своє призначення без надії на успіх. Таким чином, старий міф перетворюється в ідею «вічної людської трагедії» – універсальної долі всього людства. Вихід із цієї трагедії може бути такий: утеча в містику, споглядання абсурду або трагічний героїзм безцільної, безплідної, безнадійної боротьби.

У світогляді письменника лунають мотиви стоїцизму, заклики до бунту людини, яка усвідомлює абсурдність свого буття. В основі творів А. Камю лежить відчуття трагічності життя, яке, як іскра, спалахує, рухаючись між відчуттям абсурдності життя, несправедливості та необхідністю жити. Подібно до всіх філософів-екзистенціалістів А. Камю наголошував на тому, що найважливіші істини стосовно самого себе та світу людина відкриває не шляхом наукового пізнання або «філософських спекуляцій», а за посередництвом почуття, висвітлюючи його існування – «буття-у-світі». Письменник посилається на «тривогу» М. Гайдеггера та «нудоту» Ж.-П. Сартра, пише про сум, *srleen*, який неочікувано оволодіває людиною.

Отже, якщо Ф. Ніцше запропонував людству, що втратило християнську віру, міф про «вічне повернення», у межах якого здійснюється і повернення самого людського буття, звернення ж до втраченого міфу Ф. Ніцше розглядає як засіб оновлення культури і людини, то А. Камю пропонує міф про ствердження самого себе, який означає, що з максимальною ясністю розуму, із розумінням долі, що випала, людина повинна нести тягар життя, не підкоряючись йому – самовіддача та повнота існування важливіша за всі вершини, абсурдна людина обирає бунт проти всіх богів. Так, за А. Камю, буття є абсурдним, але своїм бунтом, своєю боротьбою проти абсурдності, побудовою життєвих планів людина навіть в абсурдному світі може реалізувати своє «Я». Творчість, на думку письменника, – найбільш ефективна школа терпіння та ясності, адже саме творчість надає людині можливість привносити в абсурдний світ дещо визначене власною свободою волі, хоча б у формі вигаданого світу, тобто міфу.

Російський теоретик П. Мартисюк у роботі «Еволюція міфологічної ідеї вічного повернення у європейській культурі» слушно зауважує, що дуальна природа міфологічної ідеї вічного повернення, будучи спроектованою на можливості художньої творчості, отримує оригінальне втілення в протистоянні елементів «раціональних» і «ірраціональних» (аполлонізм – діонісізм), що розкрилися в екзистенціальних орієнтаціях міфу й генетично пов'язаних із ним емоційно-художніх формах культури. Яскравий приклад – сюрреалізм, який можна розглядати в цьому контексті як поєднання непоєднуваного, а також феномен «незавершеної форми», що знайшов вираження в елітарному мистецтві.

Розглядаючи проблему буття міфу в сучасній художній творчості, не можливо не звернутися до дуже цікавої роботи сучасного українського естетика О. Оніщенко «Художня творчість: проект неklasичної естетики», у якій автор, аналізуючи, зокрема, проблему художньої творчості як вияв теоретико-

практичного паритету, звертає увагу на вислів іншого українського дослідника В. Менжуліна про те, що «саме Юнг, попри... всю його... аристократичну ерудицію... може й має вважатися справжнім фундатором... унікального культмасового товару» [5, с. 104]. О. Оніщенко, відштовхуючись від цієї тези та спираючись на роботу К. Г. Юнга «Сучасний міф. Про речі, які ми спостерігаємо в небі», переконує, по-перше, у правоті думки В. Менжуліна, а по-друге - в необхідності детального, уважного вивчення й аналізу цієї роботи К. Г. Юнга, оскільки в ній, як слушно зауважує О. Оніщенко, автор сам виразно окреслив свою позицію: «Влада Риму, що змітала все на своєму шляху, позбавляла окремих людей і цілі народи їхнього права... на духовну незалежність. Сьогодні такою загрозою є масова культура. ...Я добре розумію, що надто ризикую. ...Мене... спонукає не зарозумілість, а сумління лікаря, яке зобов'язує мене підготувати тих небагатьох, кого я зумію переконати, що людство стоїть на порозі подій, які можна порівняти з кінцем часів» [5, с. 104–105].

Передбачення К. Г. Юнга виявляються пророчими, і це відзначає О. Оніщенко, цитуючи швейцарського науковця: «Коли люди починають усвідомлювати, що може йтися про долю людини загалом, фантазія, створюючи проєкції, прагне вирватися за межі земних установ і влади в небо, тобто в космічний зоряний простір, де колись жили володарі доль – боги» [5, с. 105]. Дослідниця відзначає, що «саме тому, на думку Юнга, психопатологічний ефект, що має назву „візіонерський поголос” і безпосередньо споріднений із колективними видіннями „хрестоносців під час облоги Єрусалима”, захисників Монса під час Першої світової війни, юрби вірян біля Фатими, швейцарських прикордонників під час Другої світової війни”, й породив міф про НЛО» [5, с. 105]. О. Оніщенко висловлює думку, з якою не можна не погодитися, про те, що дійсно «символічним видається той факт, що лише кілька років відділяє вихід друком праці „Сучасний міф...” від появи в 1968 р. на екранах світу фільму С. Кубрика „2001: Космічна одіссея»..., що фактично розпочинає „космічну еру” в кінематографі США» [5, с. 105].

Отже, «візіонерський поголос» стає, з одного боку, основою ідеї вічного повернення, а з другого - родючим ґрунтом (як тема) для художньої творчості (твори Г. Веллса, Р. Олдріджа, Р. Бредбері, А. Азімова, С. Лема, І. Єфремова та ін., фільми С. Кубрика, С. Спілберга, Л. Бессона та ін.). Правда, слід відзначити, що в другій половині ХХ ст. й особливо на межі ХХ–ХХІ ст. колективне позасвідоме дивним чином переплелось з усучасненою демонологією, вірою в масові екстрасенсорні можливості і т. ін., що призвело до того, що в сучасній масовій культурі не стільки фантастика, скільки фентезі - жанр, що найбільш зажадався. Цей доволі сумний факт, безумовно, можна пояснити тим, що «людський розум, раціональне, дискредитували себе, знищивши велику кількість людей у двох світових війнах» [4], але, на наш погляд, це просто, по-перше, наслідок загальної профанації, а по-друге - наслідок «смерті Бога», адже свідомість сучасної людини шукає захисту в архаїчній культурі.

Зазначимо, що в художній творчості другої половини ХХ ст. «міфологічне» іноді переплітається із своєрідною інтерпретацією поняття «сакральне», що визначає важливий аспект вивчення буття міфу в художній творчості. Міфологічне постмодернізму базується на понятті «симулякр», яке засвідчує, що міф є частиною ірреального – сфери співіснування минулого і майбутнього. Міф наразі набуває не лише нових інтерпретацій, а й трансформується у, так би мовити, «перегорнутий» міф.

Підсумовуючи все сказане, відзначимо, що, незважаючи на різні ставлення до міфу протягом Нового й Новітнього часів - як сплеску ірраціоналізму, містичних і релігійних настроїв, якогось сукупного духовного імпульсу, єдиним залишається те, що, починаючи з романтиків, міфотворчість ототожнюється з художньою творчістю. Як зазначає А. Лур'є, «те, що зробили Вагнер, Бодлер, Ніцше, Уайльд, Скрябін, Врубель, було не забавою і не балощами. Це була міфотворчість. Це була епоха створення магічних, штучних світів» [3, с. 239]. Здатність до міфотворчості розцінюється як елітарна, притаманна лише обраним. Необхідно зазначити, що ця думка була поширеною як серед митців, так і серед теоретиків, які належали до різних філософсько-естетичних напрямів.

Література:

1. Булгаков С. Н. Труп красоты / С. Н. Булгаков // Сочинения в 2-х т. Избранные статьи / С. Н. Булгаков. – М. : Наука, 1993. - Т. 2. – С. 527–554.
2. Бычков В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2008 – 573 с.
3. Вишневецкий И. Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. Монография / И. Г. Вишневецкий. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 512 с.
4. Костина А. В. Массовая культура: архаические истоки или «новая религиозность»? [Электронный ресурс] / А. В. Костина. – Режим доступа: http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2009/professor.ru/Kostina_AV.pdf. – Загл. с экрана.
5. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект некласичної естетики: монографія / О. І. Оніщенко. – К. : Ін-т культурології АМУ, 2008. – 232 с.
6. Петрова О. М. «Комедія» Данте Аліґ'єрі: мистецький коментар XIV – ХХ століть / О. М. Петрова – К. : Факт, 2009 – 424 с. 7. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
8. Турчин В. С. Образ двадцатого... / В. С. Турчин – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер; [пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. – М. : Эксмо, 2009. – 800 с.
10. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде; [пер. с фр. В. П. Большакова]. – М. : Академический Проект, 2010. – 215 с.