

ВСТУП

1. ВСТУП

2. ПЕРШЕ ПОВІДІННЯ

3. ДРУГЕ ПОВІДІННЯ

4. ТРЕТЄ ПОВІДІННЯ

5. ЧЕТВЕРТЕ ПОВІДІННЯ

6. П'ЯТЕ ПОВІДІННЯ

7. ШІСТЕ ПОВІДІННЯ

8. СЬОМЕ ПОВІДІННЯ

9. ВОСЬМЕ ПОВІДІННЯ

10. ДЕВ'ЯТЕ ПОВІДІННЯ

11. ПОНАДІННЯ

12. ПІСЬМЯ

13. ПІСЬМЯ

14. ПІСЬМЯ

15. ПІСЬМЯ

16. ПІСЬМЯ

17. ПІСЬМЯ

18. ПІСЬМЯ

19. ПІСЬМЯ

20. ПІСЬМЯ

21. ПІСЬМЯ

22. ПІСЬМЯ

23. ПІСЬМЯ

24. ПІСЬМЯ

25. ПІСЬМЯ

26. ПІСЬМЯ

27. ПІСЬМЯ

28. ПІСЬМЯ

29. ПІСЬМЯ

30. ПІСЬМЯ

31. ПІСЬМЯ

32. ПІСЬМЯ

33. ПІСЬМЯ

34. ПІСЬМЯ

35. ПІСЬМЯ

36. ПІСЬМЯ

37. ПІСЬМЯ

38. ПІСЬМЯ

39. ПІСЬМЯ

40. ПІСЬМЯ

41. ПІСЬМЯ

42. ПІСЬМЯ

43. ПІСЬМЯ

44. ПІСЬМЯ

45. ПІСЬМЯ

46. ПІСЬМЯ

47. ПІСЬМЯ

48. ПІСЬМЯ

49. ПІСЬМЯ

50. ПІСЬМЯ

51. ПІСЬМЯ

52. ПІСЬМЯ

53. ПІСЬМЯ

54. ПІСЬМЯ

55. ПІСЬМЯ

56. ПІСЬМЯ

57. ПІСЬМЯ

58. ПІСЬМЯ

59. ПІСЬМЯ

60. ПІСЬМЯ

61. ПІСЬМЯ

62. ПІСЬМЯ

63. ПІСЬМЯ

64. ПІСЬМЯ

65. ПІСЬМЯ

66. ПІСЬМЯ

67. ПІСЬМЯ

68. ПІСЬМЯ

69. ПІСЬМЯ

70. ПІСЬМЯ

71. ПІСЬМЯ

72. ПІСЬМЯ

73. ПІСЬМЯ

74. ПІСЬМЯ

75. ПІСЬМЯ

76. ПІСЬМЯ

77. ПІСЬМЯ

78. ПІСЬМЯ

79. ПІСЬМЯ

80. ПІСЬМЯ

81. ПІСЬМЯ

82. ПІСЬМЯ

83. ПІСЬМЯ

84. ПІСЬМЯ

85. ПІСЬМЯ

86. ПІСЬМЯ

87. ПІСЬМЯ

88. ПІСЬМЯ

89. ПІСЬМЯ

90. ПІСЬМЯ

91. ПІСЬМЯ

92. ПІСЬМЯ

93. ПІСЬМЯ

94. ПІСЬМЯ

95. ПІСЬМЯ

96. ПІСЬМЯ

97. ПІСЬМЯ

98. ПІСЬМЯ

99. ПІСЬМЯ

100. ПІСЬМЯ

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

БАНЯС ВОЛОДИМИР ВОЛОДИМИРОВИЧ

УДК 821.133.1.09.“18”

МІФОЛОГІЧНИЙ ОНІРИЗМ У ТВОРЧОСТІ ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ

10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
доктор філологічних наук, професор,
член-кореспондент НАН України
НАЛИВАЙКО ДМИТРО СЕРГІЙОВИЧ

КИЇВ – 2009

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. РОМАНТИЗМ І МІФОЛОГІЧНИЙ ОНІРИЗМ ЯК ОРГАНІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ТВОРЧОСТІ ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ	12
1.1. Явище “двосвіття” в естетиці західноєвропейського романтизму.....	12
1.2. Міфи в контексті західноєвропейського романтизму.....	29
1.3. Феномен оніризму в контексті західноєвропейського романтизму.....	40
РОЗДІЛ 2. МІФОЛОГІЧНИЙ ОНІРИЗМ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ	58
2.1. Мотив повернення до першооснов у новелі “Сильвія”.....	61
2.2. Мотив блукання в новелі “Октавія”.....	69
2.3. Мотив релігійного синкретизму в новелі “Ізида”.....	72
2.4. Інтертекстуальне підґрунтя оніричного простору повісті “Аврелія”.....	79
2.4.1. Сни, позначені мотивом повернення до першооснов.....	90
2.4.2. Сни, позначені мотивом блукання.....	94
2.4.3. Сни, позначені мотивом релігійного синкретизму.....	97
РОЗДІЛ 3. МІФОЛОГІЧНИЙ ОНІРИЗМ У ЦИКЛІ СОНЕТІВ “ХИМЕРИ” ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ	105
3.1. Мотив повернення до першооснов у “Химерах”.....	112
3.2. Мотив блукання в “Химерах”.....	120
3.3. Мотив релігійного синкретизму в “Химерах”.....	135
ВИСНОВКИ	154
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	160

ВСТУП

Актуальність дослідження зумовлена значною роллю письменника у світовій літературі та відсутності достатньої інформації про нього в українській науці. Gérard de Nerval (Жерар де Нерваль, 22 травня 1808 року – 26 січня 1855 року) належить до найбільш неординарних поетів романтизму Франції, та його творчість виходить далеко за межі літератури та культури тієї доби. Він випередив долю окремих митців (Лотреамон, Пруст, Кафка), твори яких належно поцінували вже наступні покоління читачів і критиків. Очевидною причиною цього було новаторство Нерваля як у плані форми, так і в плані змісту: головними рисами його творчості є не повторені ніким за романтизму фрагментарність на рівні композиційної побудови і насиченість міфологічно-оніричними елементами.

У вітчизняному літературознавстві постать Жерара де Нерваля й досі залишається маловивченою. Констатуємо тут присутність окремих статей оглядового характеру, зокрема у підручниках із зарубіжної літератури ХІХ століття. Порівняно нещодавно (у 2001 р.) з'явився повний літературний переклад циклу “Химери” (головного поетичного твору автора), тоді як прозовий корпус зостається майже не доступним для українського читача, котрий не володіє французькою. Однозначної причини, що пояснювала би даний факт, не існує: він не належав до заборонених у радянські часи авторів, його вага у світовому літературному процесі велика, а перекладацькій школі в Україні ніколи не бракувало видатних постатей. Тобто в даному випадку ми стикаємося з феноменом непоміченого у нас митця. Те, що українське літературознавство відкриває для себе Нерваля тільки через століття опісля його всесвітнього відкриття, є очевидною лакуною вітчизняної науки про літературу. Внаслідок того, що митець, твори якого ми аналізуємо, належить до епохи романтизму в культурі, його постать набуває ще більшої ваги для

української літературної критики, адже нова вітчизняна література постала як цілісне явище саме протягом тієї культурно-історичної доби.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами й темами.

Робота виконана згідно з планом наукової роботи відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України в руслі планової теми “Національні школи компаративістики: генеза і сучасний стан” (Державний реєстраційний номер 0106U000070). Тема дисертації затверджена Вченою радою Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (протокол №3 від 23.02.2006 року) та на засіданні бюро науково-координаційної ради Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (протокол №2 від 11.04.2006 року).

Мета дослідження полягає у з'ясуванні особливостей функціонування елементів міфологічного оніризму в творах Жерара де Нерваля.

У зв'язку з поставленою метою дослідження постають такі **завдання** щодо їх здійснення. 1) Відтворення структури естетики романтизму в прозі й поезії Нерваля. 2) Визначення найбільш характерних міфологічних мотивів оніричного простору прозових творів Нерваля (новел “Сильвія”, “Октавія” й “Ізида”, а також повісті “Аврелія”). 3) Простеження міфологічної основи снів-видінь у циклі сонетів “Химери” Нерваля.

Відповідно, основними положеннями, винесеними на захист, є такі. 1) В літературі романтизму серед кількох засадничих естетичних концепцій, які складають її підґрунтя, виділяється концепція “двосвіття”, згідно з якою константним станом людської душі, є її розірваність поміж екзистенційних суперечностей; цими суперечностями є такі біноми: “реальність/сон”, “світ побутовий/світ казковий”, “людина/її тінь (або двійник)”, “світ речовий/світ абстрактний”, “одухотвореність/філістерство” та інші; твори Ж. де Нерваля містять більшість із них, однаке найпомітнішого проявлення досяг перший. 2) Уся зріла творчість Ж. де Нерваля постає як змішання найрізноманітніших міфів, із яких головні належать до контексту біблійної, давньоєгипетської та давньогрецької міфологічних систем. 3) Полотно пізніх творів Ж. де Нерваля,

значною мірою, складене із записаних автором власних снів, видінь і марень, які стають головною ознакою його художньої манери, а також засобом для осмислення функціонуючих у свідомості митця психічних процесів.

Об'єктом дослідження є збірка “Доньки Вогню” (датована 1854 р.) Жерара де Нерваля: новели “Сильвія”, “Октавія”, “Ізида”, повість “Аврелія”, а також цикл сонетів “Химери”.

Предметом дослідження є онірична основа творів Жерара де Нерваля, розкодування їх міфологічної структури.

Питанням сну і його співвідношенням із дійсністю людина займається здавна. Проте наукового підґрунтя такі пошуки набули тільки в ХІХ столітті, поставши у вигляді окремої дисципліни – оніризму (онейризму) – на початку наступного століття. З того часу набули розповсюдження “три підходи до розуміння снів. Перший, якого дотримувався Фройд, полягає в тому, що кожне сновидіння розглядається як вираження ірраціонального, асоціального в людині. Другий – підхід Юнга, котрий вважає, що сновидіння – це вияв підсвідомого розуму, що виходить за межі індивідуума. В основі третього підходу – уявлення про те, що в снах відображаються будь-які властивості функціонування мозку: як ірраціональні устремління, так і інтелектуальне й моральне начало, як найгірше, так і найкраще з того, що в нас є [122, с. 228]”. Цей останній підхід став результатом багаторічної роботи американського психіатра та культуролога Е. Фромма. Він протиставляв власні розробки напрацюванням засновника психоаналізу, котрий “на початку ХХ сторіччя підтвердив правильність попередніх уявлень про те, що сновидіння мають і смисл, і значення; нам не сниться те, що не є вартісним відображенням нашого внутрішнього життя [...] Фройд не тільки означив природу снів, він наполегливо й неухильно знову й знову підтверджував одне з найстаріших уявлень: сон – це здійснення ірраціональних бажань, що пригнічуються під час неспання [122, с. 191]”.

Близько пов'язаною з цією проблематикою в роботі стає проблематика міфів і міфологічних систем. Простежується подібна еволюція у сприйнятті

європейською культурою цих двох явищ, які тільки за романтизму отримали більш-менш адекватне розуміння своєї суті (це стосується, більшою мірою, оніризму). У дисертації розглядаються основні види сучасних міфологічних концепцій (модернізаторська, ритуалістична, функціональна, символістська, структуралістська й антропологічна), трактування котрих зазначеного явища помітно відрізняються одна від одної, обґрунтовується вибір першої з них як провідної для роботи. Модернізаторська школа вивчення міфів (розробником якої є відомий культуролог і антрополог М. Еліаде) базується на психоаналізі К. Г. Юнга, ідеологічним осердям якого є тлумачення архетипних праобразів – наслідків функціонування т. зв. “колективного несвідомого”, в якому Юнг убачав основне джерело загальнолюдської символіки. Згідно з уявленням Еліаде, міф постає у вигляді певного “документа”, де зафіксована модель мислення всіх “первісних” народностей загалом і їхнє прагнення досягнути навколишній світ зокрема.

Важливою складовою роботи є висвітлення того, що середовище пізніх творів Ж. де Нерваля наповнене химерним змішанням численних персонажів, топонімів і мотивів із різних міфів, причому своєрідним “перехрестям” їхньої діяльності стають поетові сни, відіння та марення. Автор, тексти якого розглядаються у роботі – як і багато інших його сучасників – зробив феномен міфу принципом художньої творчості (вважається, що саме романтизм є першим культурним напрямом, якому властива ця особливість). Звернення до цього феномену, його художнє опрацювання було однією з магістральних особливостей даного мистецького напрямку: інтерес до міфологічного спадку присутній у творах східноєвропейських (Т. Шевченко, І. Котляревський і А. Міцкевич), французьких (Т. Готьє і А. де Віньї), англійських (П. Б. Шеллі, Дж. Г. Байрон, В. Блейк і Дж. Макферсон), німецьких (Й. В. Гете, Г. Гайне та Ф. Гельдерлін) і окремих північноамериканських (Г. Мелвілл і Г. Лонгфелло) романтиків. У дисертації на основі трьох відомих праць “Аспекти міфу”, “Міф про вічне повернення”, також “Міфи, сновидіння, містерії” М. Еліаде розглядаються головні причини, наслідки еволюції сприйняття європейською

культурою явища, вивченню котрого присвятив своє життя згаданий румуно-французький антрополог: спочатку панувало цілковите ігнорування міфів і ставлення до них як до казок; на початку XIX ст. з'явилося розуміння того, що для окремих давніх народів вони є істинними розповідями про дії богів; водночас, у свідомості європейської людини невпинно прогресував процес десакралізації міфу, вивітріння його священного змісту; однак із середини XIX ст., як підкреслює К. Г. Юнг, частково розпочався зворотній процес сакралізації. Проза та поезія Жерара де Нерваля при цьому слугують, деякою мірою, проекцією загальної ситуації.

Методологічна основа дослідження загалом зумовлена поставленими завданнями, специфікою матеріалу та станом його теоретичного осмислення. У роботі ми взяли на озброєння т. зв. тематологічну інтерпретацію, а також наратологію та психоаналіз. Ми віддали перевагу розвідкам Г.-Г. Гадамера, Д. Наливайка, Р. Труссона, С. Зенкіна та В. Фесенко. Також спираємося на окремі напрацювання Ю. Лотмана, М. Бахтіна, В. Халізева, Т. Гундорової та Н. Зборовської, в яких дана проблематика не є акцентованою, втім, наявне глибоке розуміння особливостей загального літературного розвитку.

Тематологічний тип інтерпретації базується на засадничих принципах т. зв. літературної герменевтики. Одним із її розробників є авторитетний німецький мислитель Г.-Г. Гадамер, який надав герменевтиці універсального значення, вбачаючи головне її завдання в проясненні природи розуміння, провідною умовою котрого є всеосяжна вкоріненість у традиції, в культурі. Представники тематології аналізують явище тексту з огляду на його змістову конструкцію. Головним при цьому є фактична абсолютизація семантичного компоненту творчості, тобто, її смислу, тоді як форма вважається цілковито залежною від нього, будучи явищем другорядним. Окрім того, прихильники тематичного розуміння тексту витворюють його градацію відносно змісту, проте в різних дослідників існують відмінні уявлення щодо даної градації. Наприклад, Г. Башляр виходить із переконання в тому, що тематична будова літератури складається з чотирьох елементів світобудови – повітря, вогню,

води й землі. Лінгвістичний аспект тематології розробляє Ж.-П. Рішар, який прирівнює тему до кореня слова, а її варіацію – до механізму взаємодії поміж усіма однокореневими словами. Далі йде Р. Труссон, який убачає семантичну серцевину тексту не в його темах, а в мотивах та лейтмотивах, що в ньому функціонують. Однак найбільш перспективним для даного дослідження є уявлення Ж.-П. Вебера про теми як певні надважливі події з особистого життя митця, котрі стають провідними для його внутрішнього світу. Цими подіями-темами в Ж. де Нерваля є, передусім, рання смерть матері та тяжке психічне захворювання – вочевидь, шизофренія – від якого поет потерпав останні чотирнадцять років життя.

Теоретичні засади дослідження складають роботи, де розглядається романтизм: В. Жирмунського, А. Карельського, Н. Берковського, А. Анікста, М. Ладигіна, В. Лукова, Д. Наливайка, К. Шахової, Т. Бовсунівської, а також П. Клукхона та Р. Жана; праці щодо природи та структурної побудови міфів М. Еліаде, Д. Юма, Ф. В. Й. Шеллінга, К. Леві-Строса, З. Фрейда, К. Г. Юнга, Е. Фромма, Дж. Фрезера, а також О. Лосева, Я. Голосовкера та Г. Грабовича; концепти стосовно суті оніризму Р. Бастіда, Р. Кайуа, З. Фрейда, К. Г. Юнга, Е. Фромма, Г. Башляра, а також Д. Нечаєнка. Крім того, використовуються окремі дослідження М. Фуко та Ж. Дельоза щодо феномену божевілля.

Наукова новизна дослідження полягає, по-перше, у здійсненій спробі систематизації оніричної структури прози й поезії Нерваля – діяльність снів, видінь і марень у його творах розглядається як вияв кількох міфологічних мотивів, у відповідності з якими і класифікуються сновидіння; по-друге, у трактовці зрілого творчого доробку Нерваля на основі модернізаторського напрямку вивчення міфів; по-третє, в акцентуванні візіонерських елементів у циклі сонетів “Химери” зокрема й інтертекстуальності як концептуальної засади творчості Нерваля загалом.

Наразі твори Жерара де Нерваля в українській літературознавчій науці вивчені поверхово, наявні вельми не чисельні статті, присвячені йому. Проте зростаюча кількість розвідок про нього у Франції провокує інтерес до митця і

поза межами його батьківщини. В даній роботі ми відштовхувалися від праць Ж. Омфре, А. Леметра, К. Абаклар, Б. Дідьє, Ж. Ріше, Е. Боматена, А. Вейля, Ж. Пуле, Б. Тріцманса, Ж. Дельоза та С. Роудса, а, крім того, російського дослідника С. Зенкіна й українського Д. Наливайка. Вони звертають увагу на тему дотичну висвітленій у дисертації: образотворення в текстах Нерваля пов'язують із адаптацією міфів (давньоєгипетських, давньогрецьких, а також біблійних), які в просторі зрілих художніх творів автора взаємодіють із його сновидними елементами. У дослідженні зроблена спроба акцентувати те, що два засадничі компоненти творчості митця – стародавні міфологеми і його власні сни-видіння-марення – доцільно сприймати як єдність, ми відкидаємо пануючу в сучасній французькій нервалістиці тенденцію до фіксації інтересу на одному з цих складників (міфах) при заниженні ваги й ролі іншого – сновидінь (це притаманно розвідкам Ж. Омфре, А. Леметра, Б. Дідьє, Ж. Ріше і, як наслідок їхнього впливу, С. Зенкіна), вірогідною причиною чого є те, що сьогодні в інтелектуальному середовищі Франції проблематика психоаналізу сприймається як загалом ненаукова. Тим не менше, для трактовки оніричних елементів у текстах Нерваля саме психоаналітична методологія уявляється нам найбільш адекватною.

Практичне значення дослідження полягає у спробі надання постаті французького романтика Жерара де Нерваля гідного місця у вітчизняному культурному середовищі, оскільки його творчість на сьогодні є своєрідною “білою плямою” в українській літературознавчій науці. Крім того, результати даного дослідження також можуть бути використаними у практичній роботі викладачів вищої школи для розробки курсів із історії зарубіжної літератури та культурології.

Апробація дослідження проводилася протягом його обговорення на засіданнях відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, а також упродовж тематичних доповідей, прочитаних на V Міжнародній науковій конференції “Внесок вчених Карпатського регіону у світовий розвиток науки, культури, суспільства” (Хуст, 19-21.04.2005 р.); VI

Міжнародній науково-практичній конференції “Проблеми сталого природокористування у карпатському регіоні (екологія, освіта, бізнес)” (Хуст – Рахів, 10-11.05.2006 р.); VI Всеукраїнській науковій конференції “Хронозрушення: концепція нелінійного часу у свідомості, культурі та літературі” (Київ, 28.03.2007 р.); VII Всеукраїнській науковій конференції “Схід на заході, захід на сході: діалог світоглядних та художніх парадигм” (Київ, 28.03.2008 р.).

Основні положення дослідження викладено в таких **публікаціях**:

1. Баняс В. В. / Міфологічний простір циклу віршів “Химери” Жерара де Нерваля / В. В. Баняс // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія Літературознавство. – Вип. 4 (48). – Ч. 1. – Х. : ППВ “Нове слово”. – 2006. – С. 56-60. (0,25 др. арк.)

2. Баняс В. В. / Поетика сновидінь у повісті “Аврелія” Жерара де Нерваля / В. В. Баняс // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія Літературознавство. – Вип. 4 (52). – Ч. 1. – Х. : ППВ “Нове слово”. – 2007. – С. 35-44. (1 др. арк.)

3. Баняс В. В. / Міфологічні мотиви у малій прозі Жерара де Нерваля / В. В. Баняс // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія Літературознавство. – Вип. 1 (53). – Ч. 1. – Х. : ППВ “Нове слово”. – 2008. – С. 50-60. (1,1 др. арк.)

4. Баняс В. В. / Осмислення історії розп’яття Ісуса Христа в поемі “Христос на Оливній горі” Жерара де Нерваля / В. В. Баняс // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія Літературознавство. – Вип. 3 (55). – Ч. 2. – Х. : ППВ “Нове слово”. – 2008. – С. 109-118. (0,9 др. арк.)

5. Баняс В. В. / Авторська інтерпретація давньоєгипетського міфу в новелі “Ізида” Жерара де Нерваля / В. В. Баняс // Сучасні літературознавчі студії. – Вип. 5. Схід на заході, захід на сході: діалог світоглядних та художніх парадигм. Збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КНЛУ. – 2008. – С. 24-29. (0,6 др. арк.)

Додаткові публікації:

1. Баняс В. В. / Міфологічні мотиви у поетичному циклі “Химери” Жерара де Нерваля. Тези доповіді / В. В. Баняс // Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції “Проблеми сталого природокористування у Карпатському регіоні (екологія, освіта, бізнес)”. – Хуст–Рахів : ЗАТ “Надвірнянська друкарня”. – 2006. – С. 258-259. (0,25 др. арк.)

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, а також списку використаних джерел, який нараховує 211 позицій. Основний текст дисертації становить 159 сторінок, загальний текст роботи – 175 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

РОМАНТИЗМ І МІФОЛОГІЧНИЙ ОНІРИЗМ ЯК ОРГАНІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ТВОРЧОСТІ ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ

1.1. Явище “двосвіття” в естетиці західноєвропейського романтизму

Епоха романтизму постала як результат тектонічних зсувів у розвитку європейського духу. Подією, котра вивела цей дух на новий рівень, стала Велика французька революція 1789 року: історик А. де Токвіль вважав, що ця революція вже остаточно припинила існування феодального ладу і так само остаточно утвердила існування капіталізму. Щось подібне можна сказати й по відношенню до мистецтва: попередня епоха класицизму та Просвітництва відходила в минуле, натомість усе сильніші позиції завойовувала нова доба романтизму. Однак, на думку Д. Наливайка, “з часом романтизм набрав змісту й характеру реакції передусім на наслідки тих грандіозних потрясінь і перетворень, які відбулися на межі XIX століття, характеру опозиції новому буржуазному суспільству. Іще один важливий момент: романтизм розпочав формуватися задовго до французької революції в надрах доби Просвітництва, десь із середини XVIII ст., що ставить під сумнів тезу про названу революцію як передумову і визначальний стимул романтичного руху [87, с. 10]”. Головні часові рамки романтизму пролягають поміж 1794 і 1848 роками, коли цей мистецький напрям був у європейській культурі домінуючим, а найбільш розповсюдженим поділом його на різновиди є такий: *ранній, фольклорний, байронічний і пізній романтизми*. Спробуємо розглянути кожен із названих різновидів, почавши з течії, що безпосередньо передувала романтизму. Цією течією є преромантизм.

Преромантизмом у сучасних дослідженнях про літературу називають перехідний етап розвитку європейської культури другої половини XVIII ст., який ознаменував поворот від Просвітництва до романтизму. Визначальною ознакою того, що преромантизм слугував переходом від однієї світоглядно-

мистецької епохи до іншої, є те, що саме тоді тотальне заперечення всього не-раціонального і не-цивілізаційного, заперечення, властиве Просвітництву, було спочатку переглянута, а згодом відкинута: “Розчарування в розумі як єдиному спрямовувачі на життєвому шляху і в раціональній культурності Нового часу привело людей до возвеличення природи та безпосереднього почуття, що не пройшло через раціональні визначення [47, с. 11]”. Крім того, під впливом ідей Ж.-Ж. Руссо відбувся поворот до возвеличення природи і чуттєвості. Насамкінець зауважимо те, що передромантична ера відзначилася розробкою естетичної концепції кордоцентризму, котра стала в подальшому однією із засадничих для романтичної епохи. Звернення до неї є винаходом класицистичної доби, що відчувала потяг до універсальності, яка передбачає, за твердженням дослідниці Т. Бовсунівської, присутність “духовного центру, бо класичний універсалізм визначається ієрархічною структурністю [17, с. 192]”. За часів преромантизму серце, як естетична категорія, було піднято на вищий, порівняно з класицизмом, рівень осмислення. Розглядаючи людину як малий Універсум, преромантики його центром (і етичним, і естетичним) бачили серце, що разом із феноменом “двосвіття”, музикальністю та уявою стане згодом світоглядною й естетичною основою романтизму, представники котрого “повернули мистецтву його питому емоційність і трансцендентність, розпорошені просвітницькою схоластиком. Найперші естетичні романтичні розвідки мали відродити поняття “серця” у всьому багатстві його смислових відтінків; категорія серця займає своє природне місце постійної езотеричної субстанції [17, с. 198-199]”. Зазначимо, що концепт кордоцентризму активно проявляв себе на протязі майже всього існування німецького й слов’янських варіантів романтичної доби.

Накреслені вище тенденції набули подальшого розвитку в *ранньому романтизмі*, двома найголовнішими рисами котрого є універсальність та відсутність протиставлення між дійсністю і мрією (“спліном та ідеалом”), що характерна для романтизму на подальших етапах його розвитку. Як зазначає А. Карельський, “Ранній романтизм починає з оптимістичної, переможної

ноти, розгорнувши величні й натхненні програми майбутнього гіпотетичного злиття поезії й життя, універсальної космічної гармонії [63, с. 29-30]”. Серед здобутків раннього романтизму виділимо кардинальний перегляд ставлення до зображення ліричного героя творів, адже представники класицизму в його змалюванні спиралися на зовнішні обставини, котрі керують ним, саме тому фактичними головними героями їхніх творів є не люди, а явища (наприклад, фатум), а для романтиків центром зображення є самотня особистість, що перебуває в неперервній взаємодії з оточуючим середовищем. Також відбулася відчутна зміна пріоритетів стосовно жанрів – на відміну від класицизму, де переважали драма та поезія, романтики розвинули просвітницький нахил до прози, здійснивши, проте, перехід від побутової детальності, характерної для просвітницьких романів, до новелістики, наповненої мотивом споглядання. Крім того, ранній романтизм ознаменував свою схильність до всього нового, що, якоюсь мірою, стало синонімом прекрасного: “Талант художника для романтиків у вмінні вловити нове в людському світі, у здатності відчутти нові сили життя, які щойно вступили в дію. Незвичне, дивне, незвідане – це і є першоджерела романтичної поезії. Що ще не прийшло в життя, а тільки проситься в нього, утопічне очікування, неясні пориви творчого життя – все це область краси та поезії в розумінні романтиків [60, с. 21-22]”. Основними представниками цієї гілки романтизму є Ф. Гельдерлін і єнський гурток у Німеччині, В. Блейк в Англії й митці американського трансценденталізму. Формуючись під безпосереднім враженням від французької революції, вони ще не розчарувалися в ній, і це, значною мірою, визначило цілісний характер їхньої творчості.

Другий напрямок романтизму – *фольклорний* – з’явився трохи пізніше за попередній, вже в XIX столітті та пов’язаний, передусім, із діяльністю гейдельберзького гуртка романтиків. Як випливає з назви, представники цієї течії фундаментальні засади своєї творчості бачили передусім у фольклорі, в народній творчості: “У боріннях за широку історичну основу для своєї поезії романтики прийшли до фольклору, до коріння народності в мистецтві та

культури. Вони в цьому відношенні мали достатньо значимих попередників у XVIII сторіччі, в Англії й особливо в Німеччині: Й. Г. Гердер, рух “бурі та натиску” [...] Романтикам припав до серця “рослинний стиль”, як вони самі його називали, середньовічного життя, вони з охотою підкорювали людину неквапливим ритмам природи [60, с. 32-33]”. Саме тоді стався визначальний поворот у сприйнятті французької революції, котра не принесла бажаного оновлення світу, і через те тогочасні художники шукали в народній традиції, “сивій давнині” певну опозицію до сучасного їм суспільства, їх захоплювала простота, природність, мелодійність фольклору, і саме вони здійснили велику роботу в послідовному збиранні етнографічного матеріалу. Центральними фігурами гейдельберзького гуртка були Л. фон Арнім і К. Brentano, проте найбільшу відомість і любов читачів усього світу здобули, звичайно, казки, опрацьовані братами Якобом і Вільгельмом Гріммами. Завдяки їм, світова література поповнилася не тільки великою кількістю казкових повістей, а й багатьма сюжетами, які зараз вважаються “вічними”. Це, зокрема, стосується сюжетів таких повістей як “Білосніжка”, “Бременські музиканти” (“Зимівля звірів”), “Хлопчик-мізинчик”, “Гензель і Гретель” та багатьох інших, які вже мають окреме “життя”, постаючи основою для численних переспівів у різних мистецьких жанрах.

Останнім яскраво вираженим напрямом літературної епохи, котру ми розглядаємо, є *байронічний романтизм*, названий так у зв'язку з ім'ям свого зачинателя. Дж. Г. Байрон (1788-1824 рр.) був серед найвпливовіших митців XIX ст., він та його художність стали своєрідним символом доби, втіленням образу романтичного героя – пристрасного бунтівника, сильної неординарної особистості, котра протестує проти знедуховленого соціуму. Його творчість – це концепція естетизації заперечення, що спирається на ідею про людину-титана, яка стоїть вище за інших людей, перебуваючи в стані тираноборчої боротьби з Усевишнім. Цій “надособистості” притаманні всі ті почуття, що властиві й “звичайним” людям, але вони набувають у неї гіпертрофованого вигляду: сум повсякчас трансформується в меланхолію, а та, своєю чергою, у

“світову скорботу”. Серед знакових рис “байронічного” героя є вкрай гостре протиставлення “спліну й ідеалу”, внаслідок чого дослідники зараховують до представників цього типу романтизму німця Г. Гайне, французів А. де Віньї та А. де Мюссе, а також італійця Д. Леопарді як найбільш визначних, поряд із засновником, його представників.

Під загальним поняттям *пізній романтизм* розуміють кілька течій, що формувалися вже в період занепаду стилю. Літературознавці Д. Наливайко та К. Шахова розрізняють три провідні його гілки: *гротескно-фантастичну*, пов’язану з Е. Т. А. Гофманом, Е. По і готичним романом, яка реалізувалась у творах із дещо химерним поєднанням буденного і фантастичного; *утопічна* тенденція (Жорж Санд і П. Б. Шеллі), котра позбавлена характерного для “зрілого” романтизму песимізму, її представники пов’язували великі надії з майбутнім людства, виражаючи віру в прогрес; *вальтерскоттівська* течія що проявила себе виключно в літературі з історичної (або ж псевдоісторичної) тематики та мала визначальний вплив на розвиток історіографії в цілому. Ідеологічна й творча розпорошеність даної гілки романтизму пояснюється тим, що напрям загалом у цей час поступово втрачав свою актуальність: як підкреслює Н. Берковський, “Романтики покидали історичну сцену в різні строки, в одній країні їх вплив припинився вже до двадцятих років, у іншій – ці роки були для них часом найголовніших успіхів, але до середини століття романтизм уже стає спогадом [60, с. 35-36]”. Творчість Жерара де Нерваля співвідносна саме з цим етапом розвитку напрямку. Його тексти містять ознаки першої та третьої гілок пізнього романтизму: ми спостерігаємо там наявність містико-фантастичних елементів, а також зразків історизму, причому того, який буде характерним для літератури ХХ століття. Загальне песимістично-трагічне обрамлення його творів доповнює їхню відповідність часові.

Із зазначеного вище стає зрозумілим те, що однією з визначальних особливостей, яка відрізняє романтизм від попередніх культурних епох, є породження ним принципово інакшого ставлення до осмислення дійсності та людини, основою чого стала філософія німецького ідеалізму, що проголосила

первинність свідомості (духу) перед життям (матерією): “Нова романтична чутливість виникає внаслідок перевероту у мисленні та світогляді. Будь-який новітній літературно-мистецький рух завжди заснований на новій чутливості порівняно із реально канонізованою. З’ясувавши генезу нового відчуття, одночасно приходимо до розуміння походження нових літературних форм. Романтична естетична система була результатом розвитку новішої форми почувань, яка вимагає нових художніх форм і їх осмислення [17, с. 192]”. Ця новизна полягає, з одного боку, в наявності деякого оживлення зовнішнього середовища та позбавленні його відомої механічності, котра була властива класицизму і Просвітництву, а з другого боку виник якісно інший підхід до змалювання людини, яка саме у творах художників-романтиків знову постає у всій своїй неоднозначності. Згідно із зауваженням російських дослідників М. Ладигіна та В. Лукова, “Людина розглядається як нероздільна єдність безсмертної душі й матеріальної оболонки [...] Людський розум не здатний дати раціональне пояснення сутності людини та її місця в навколишньому світі. В культурі розуму романтики бачать основну помилку просвітницького вчення про людину [70, с. 6]”. І це кардинально інакше розуміння повинно слугувати відправною точкою в аналізі творів митців епохи романтизму.

Новітній підхід до художнього змалювання складності людини наклав відбиток і на самих художників, які “були у всьому блиску свободи й у всій мізерії самотності. Від цієї самотності походить роз’єднаність романтизму, його суперечливість [60, с. 54]”. У наведеній нами цитаті була зачеплена одна з головних особливостей романтичної системи, чи, точніше, її осмислення в літературознавстві: дотепер побутує думка, згідно з якою єдиного стильового напрямку під загальною назвою ніколи не існувало, через що доцільніше вести мову, в найкращому випадку, не про романтизм, а, скоріше, про романтизми: “Суперечки про романтизм почалися ще тоді, коли цей напрям з’явився, вони тривають і нині, охоплюючи широке коло питань [...] Вивчення романтизму відкрило для дослідників величезне розмаїття фактів, об’єднаних під цією назвою. Навіть більше, в рамках того, що прийнято вважати романтизмом,

впадають в око деякі тенденції, котрі досить важко сумістити одна з одною [...] це і дало привід піддати сумніву необхідність об'єднувального поняття “романтизм” і можливість вивчення всіх складових його елементів як частин єдиного в суті явища [60, с. 1]”. Тим не менше, жоден інший культурно-мистецький напрям не був настільки монолітним, щоби творчість усіх його представників співпадала в ідейно-стильових ознаках. Тож, незважаючи на протиріччя мистецьких манер художників-романтиків, ми будемо розглядати їхню творчість у контексті єдиного цілого, бо усвідомлюємо, що “Художні течії в ХІХ столітті існували й чергувались у тій послідовності, в якій ми звикли їх вивчати. Потрібно всього-лише по-інакшому користуватися цими поняттями [60, с. 51]”. “Інакше” сприйняття в даній ситуації полягає в такому розумінні: сукупність ознак стилів мистецтва ХІХ ст. необхідно поєднати з неповторністю кожного митця – саме на цьому ми будуватимемо розгляд романтичної доби загалом і творчості Ж. де Нерваля зокрема.

Поміж фундаментальних ознак романтичної естетики, виокремлених у попередніх абзацах, найбільш відповідною суті обраного нами дослідження, є концепція “двосвіття”, котра тоді зазвичай проявлялась у світоглядному й творчому розмежуванні реальності та мрії. Хоча варто одразу зауважити, що подібне розмежування не властиве культурі романтичної доби на всіх етапах її розвитку, більше того: говорячи про розрив ідеалу й мрії у творах митців тієї епохи, ми робимо певне узагальнення, яке не у всіх конкретних випадках правильне та доречне. Наприклад, німецький дослідник П. Клукхон вважав, що романтичний світогляд, із його сильним потягом до синтезу протиріч і до гармонії, далекий від трагізму. (Однак за Н. Берковським, “Гармонія виникає в короткі хвилини, а пануючий стан – роз'єднання [14, с. 521]”). Відчуття розколу між “спліном та ідеалом” постало як значущий елемент тогочасного світогляду, перетворившись у концепцію мистецтва, сутність якої полягає у наданні переваги ідеальному над реальним у контексті простору художнього твору, а звідси впливає поворот, здійснений романтиками у сприйнятті мистецтва: була відкинута ідея про мімезис як його основу. Саме цей факт

дозволяє вважати кінець XVIII ст. початком відліку нової доби. Українська дослідниця А. Коваленко зазначає: “Антиномічне протиставлення двох світів – Цього та й Іншого – є одним із базових елементів естетичної системи романтизму. Поета-романтика, внаслідок різноманітних причин, ніколи не влаштовують закони та реалії земного існування, а власною незадоволеністю життям, устремлінням до мрії, ідеалу він наділяє своїх героїв, які шукають, страждають і борються [81, с. 81]”.

За словами Ю. Лотмана, “Універсум романтичної поезії розділений не на два замкнені протиставлені всесвіти: рабський і вільний, а на замкнуту, нерухому сферу рабства та безмежний, позапросторовий світ свободи, що лежить поза її межами [77, с. 105]”. Протиставлення, схоже на романтичне, вперше виникло ще за часів Середньовіччя, тобто з появою християнської теології. В різні культурно-мистецькі періоди воно то затихало, то заново розгорталося зі значною силою. Романтизм, для котрого загалом характерна “наявність двох сфер існування: ближньої, яка вельми гнітить героя і яку він поспішає покинути заради іншого життя, хоча би в думках, а ще краще фізично, й дальньої, на котру направлені його помисли [81, с. 81]”, на наш погляд, не виправдано різко загострив дане прагнення до розмежування: “У відповідності з романтичними уявленнями про *двоєдину* нерозривну сутність дійсності та людини романтики утверджують думку щодо недосконалості реального світу і протиставляють йому ідеальний світ своєї фантазії [70, с. 8]”. Єдиним засобом, який, на переконання романтиків, здатний допомогти людині принаймні на деякий час позбутися її залежності від повсякденного світу, є мистецтво, а головне – музика; саме мистецтво, в їхньому уявленні, може змінити існуючий світ, адже ідеї не можуть існувати в матеріальному світі без смертної оболонки, значить, закладені в художньому творі, вони знайдуть для себе матеріальну форму й утвердяться в дійсності.

В. Жирмунський у розвідці “Німецький романтизм і сучасна містика” прослідковує розвиток світоглядної концепції, яка нас цікавить, у контексті еволюції естетики романтичної доби, зазначаючи, що на початковому етапі

свого існування ідея “двосвіття” проявляла себе в зовсім інакшій площині: творчість Новаліса, ранніх Л. Тіка і Ф. Гельдерліна та інших митців сповнена беззастережної відкритості до життя, внаслідок чого “двосвіття” в їхньому розумінні постає не як біном “світ повсякденний/світ поетичний”, а у вигляді іншого біному – “світ конечний/світ безконечний”. Причому ці два світи не протиставляються через те, що перший, який символізує собою земне життя, переходить у другий, який, зрозуміло, символізує життя вічне – знаменним тут є поетичний збірник “Гімни ночі” (1800 р.) Новаліса. Також доцільно згадати сонет “Золоті рядки” з циклу “Химери” (1854 р.) Жерара де Нерваля, в якому присутня романтична інтерпретація одного із засадничих принципів піфагореїзму про невидимий зв'язок між усіма компонентами світу: “Homme! libre penseur! te crois-tu seul pensant // Dans ce monde où la vie éclate en toute chose? // Des forces que tu tiens ta liberté dispose, // Mais de tous tes conseils l'univers est absent [174, с. 709]” (“Людино! ти, що вільно мислиш! Думаєш тільки ти це вмієш // У цьому світі, де життя буває у кожній речі? // І хоча твоя свобода вміщує багато сили, // Але до всіх твоїх порад всесвіт байдужий”¹).

Очевидно те, що ранні романтики, – особливо це стосується німецьких, об'єднаних в єнський гурток, бачили дійсність крізь призму євангельського оптимізму і саме це стало причиною такої потужної вітальності їхніх творів. Найбільш вірогідною причиною цього умонастрою була, як уже зазначалося, присутність значущих очікувань, пов'язаних із французькою революцією, а вся подальша еволюція теорії “двосвіття” спричинена, зрозуміло, тим, що ці очікування не були задоволені. В нашій роботі, зважаючи на специфіку аналізованого автора, інтерес сфокусований майже винятково на пізнішому варіанті концепції “двосвіття”. Спробуємо розглянути основні її різновиди в творчості романтиків, почавши з виникнення ідеї, котра має безпосередній зв'язок із текстами Жерара де Нерваля, а саме ідеї про поділ навколишньої

¹ “Людино! Думаєш, єдина мислиш ти // В природі, де життя в усіх речах скресає? // Хоч поле власних сил вважаєш за безкрає, // Байдужливі до всіх порад твоїх світи [тут і надалі цитуємо літературний переклад “Химер”, зроблений М. Москаленком: 90, с. 49-53]”

дійсності на реальну й оніричну складові. (Зосередимося на розгляді зразків передусім німецького романтизму: автору “Аврелії” він був ближчим, аніж французький, унаслідок глибокого зацікавлення культурою сусідньої країни та її мовою – Нерваль дебютував у літературі як перекладач із німецької.)

Напевно, потреба у відповідному баченні була зумовлена зовнішніми обставинами та їх неприйняттям із боку тогочасних митців – навколишня дійсність видавалася їм надто недосконалою, й одним із пояснень цього стала думка про те, що вона є лише однією з частин цілого. Відразу зауважимо, що сприйняття снів Нервалем значно відрізняється від романтичного загалом: він бачив у них простір, що скоріше доповнює життя, а не протистоїть йому. Протилежне ставлення проглядає в усіх інших романтиків, зокрема у Е. Т. А. Гофмана (1776-1822 рр.). Візьмемо, як приклад, етюд “Дон Жуан” (1813 р.). Мандрівний поет приїхав у невелике провінційне містечко, де зупинився у звичайному готелі. Він задрімав, сидячи на кріслі, як раптом його розбудила незрозуміла для подібного місця какофонія. Слуга пояснює поету, що цей готель з’єднаний із театром, і для того, щоби туди дістатися, потрібно всього-лише пройти через потаємні двері. Тут етюд переходить в іншу площину: ліричний герой ще не встиг відійти від сну, перебуваючи в проміжному стані між сном і дійсністю, і всі події, котрі з ним стаються, потім набувають дещо містичного наповнення. Наявна паралель: таємні двері (провідник), що ведуть із готелю (буденність) до театру (щось прекрасне) – це ніби зовнішній пласт розповіді, тоді як у внутрішньому пласті роль дверей-провідника грає дрімота, буденності – готель із його жителями, а роль чогось прекрасного – сновидіння-марення. Тобто в уявленні письменника потрібно зробити всього один крок, аби, принаймні тимчасово, відкинути пута буденності й увійти в інший вимір, яким для Гофмана є мистецтво (конкретно, музика). Такий крок може бути здійснений і в свідомості людини: усе, що вимагається – це піти туди, куди веде сновидіння, ослабивши тиск раціонального начала, щоб уже інше начало – ірраціональне – дозволило свідомості вирушити в мандрівку лабіринтами, нею ж породженими. Отож, письменник звертається тут до сну

з метою реалізувати авторський задум щодо умовного поділу свого етюд на матеріальний і оніричний рівні задля їх подальшого протиставлення.

Знаковим елементом вищезгаданої концепції є поява символістських елементів у мистецтві. Одним із перших творів, де вони проявились, є роман “Генріх фон Офтердінген” (1800 р.) Новаліса (1772-1801 рр.), що є, можливо, найвиразнішим зразком умонастрою, який панував у кінці XVIII – на початку XIX сторіч. Умонастрою, провідним виявом якого було відчуття оновлення світу і майбутніх змін, що приведуть до чогось кращого. Ліричний герой твору молодий співак і поет Генріх фон Офтердінген стоїть на порозі чистої сторінки свого життя, ознакою котрої є таємнича синя квітка, що постає в романі як “справжній образ-символ [...] романтичної *Sehnsucht*, туги-нудьги за безкінечним, і поетичного покликання героя з його особливою місією [87, с. 38]”, знайти яку Генріх мріє понад усе. Юнак бачить сон, де, як виявиться згодом, виникає передвіщення всіх подій, що насправді відбудуться з ним у майбутньому: “Йому наснилася спочатку безкінечна далечинь і дикі незвідані місця. Він перепливав моря з неосяжною легкістю; він бачив дивних звірів; він жив із різноманітними людьми, то серед битв, то в дикому сум’ятті, то в тихих поселеннях. Він потрапляв у полон і в страшну нужду. Всі відчуття досягли в ньому невідомої до того напруженості. Він прожив безконечно барвисте життя, помер і знову народився, любив із безумною пристрастю, потім знову настала вічна розлука з коханою [92, с. 11]”. Процитований нами фрагмент слугує моделлю роману в цілому: переповнений міфологічними ремінісценціями, він постає як твір-символ – епоха романтизму ґрунтовно розробила природу символістських тенденцій.

Дані тенденції згодом сформувались у цілісний мистецький напрям – символізм, який має коріння в романтизмі, бо саме звідти взяв свою ідейну основу: уявлення про те, що всі речі у видимому світі є тільки проекцією, натяком на речі, що знаходяться в невидимому, трансцендентному світі. Самі романтики, своєю чергою, згадане розуміння запозичили у християнського неоплатонізму. Найбільш видатний представник цього напрямку філософської

думки Псевдо-Діонісій Ареопагіт, виробивши власну концепцію так званого “ненаслідувального наслідування” (amimeton mimema), наполягав на тому, щоби “не допустити нашу чуттєву природу назавжди зупинитися на низьких зображеннях, а щоби самою неподібністю зображень, збудити і піднести наш розум, так аби видалося йому непристойним і не суголосним з істиною, що істоти вищі і божественні насправді схожі на такі низькі зображення [цит. за 55, с. 127]”. Потім ці інтенції стали настановними для слов’янських варіантів романтизму й символізму.

Проте, як підкреслює Д. Наливайко, їхні західноєвропейські аналоги розвивались інакшим шляхом, зумовленим, очевидно, історико-культурним розвитком, який був їхньою причиною, та відмінністю цього розвитку від східноєвропейського: протестантство і згодом Просвітництво стали найбільш значними етапами еволюції, кінцевою точкою котрої стала десакралізація мистецтва й атеїзм на рівні свідомості людини Західної Європи. Іншими словами, сам культурний контекст не спонукав ані “великих”, ані “малих” символістів (як і романтиків перед тим) до досягнення “потойбіччя”, внаслідок чого абстрактний світ у їхньому розумінні не має майже нічого спільного з трансцендентним, постаючи у вигляді невидимої суті матерії. Вираженням цієї суті “і стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний знак [78, с. 7]”. Варто, однак, зазначити, що окреслене розуміння символічної природи дійсності хоч і було в мистецтві Західної Європи центральним, та ніяк не єдиновірним: наприклад, окремі письменники романтичного напрямку – особливо на етапі його становлення, схилилися також і до “слов’янського”, тобто релігійного варіанту розуміння, ознакою чого може слугувати роман “Генріх фон Офтердінген” Новаліса, де майже кожен символ має міфологічне забарвлення. Художнє мислення іншого представника романтизму – Жерара де Нерваля вміщує в собі обидва ці типи: будучи значну частину свого життя безвірником, він, унаслідок глибокого зацікавлення стародавніми міфами, не міг уникнути впливу символічної структури цього явища, що за визначенням намагається відобразити трансцендентне.

Роздвоєність світу в творах романтиків постає також, як переплетіння ознак реально-побутового та казково-фантастичного при зображенні життя. Письменники доби романтизму започаткували тенденцію, що набуде нового розвитку в творах представників т. зв. магічного реалізму: опис казкового, фантастичного накладається на побутову деталізацію, що часто втілювалось у вигляді гротеску. Особливо яскраво тут виглядають окремі твори Гофмана. Наприклад, у його відомій повісті “Золотий горнець” (1814 р.) на початку шостої вігілії (розділу) перед головним героєм твору студентом Анзельмом відкривається інша, казкова сторона натури Архіваріуса Ліндгорста: “вони прийшли до великої кімнати [...] серед кімнати, на трьох єгипетських левах, вилитих із темної бронзи, лежала порфірова плита, а на ній стояв простий золотий горнець, від якого Анзельм, тільки-но його вгледівши, уже не зміг відвести погляду. Здавалося, немовби в тисячах миготливих відблисків на гладенькому полірованому золоті мерехтіли різні постаті, а іноді він бачив і себе з тужно простягнутими руками [31, с. 56]”. Втім, через кілька абзаців відбувається таке: Анзельм немовби прокинувся зі сну, помітивши, що вони прийшли до просторої кімнати, котра нічим не відрізнялася від звичайного кабінету. Тобто, за порівняно короткий проміжок часу відбувається перехід з реального світу в казково-фантастичний і навпаки, що, тим не менше, ніяк не позначилося на композиційній побудові твору.

В зображенні людських характерів явище “двосвіття” полягає також у розділенні чуттєвої та духовної сфер, унаслідок розуміння їх принципової несумісності (це розділення, звичайно ж, не є винаходом доби романтизму, воно вперше виникло за Середніх віків, але саме епоха, яку ми розглядаємо, надала йому нового потужного імпульсу). Зразок відсутності даної гармонії бачимо в гетевській трагедії “Фауст” (1773-1831 рр.), яка зіграла неабияку роль в житті Ж. де Нерваля, а саме у двоякому вияві любові доктора Генріха Фауста до Маргарити. В душі науковця поєднуються два взаємовиключні, з точки зору романтичної естетики, начала – одухотворене та плотське. Його стосунки з коханою починаються майже куртуазним ставленням доктора до

дівчини: “Мене пройма блаженний жах. // Стояв би тут години цілі... // Це ж тут природа в світлих снах // Створила ангела у тілі; // Вона тут спала, й наливалась // У груди їй теплінь жива, // Тут чисто й свято розвивалась // Ясна подоба божества [28, с. 116-117]”. Проте потім, під впливом диявола, це високе почуття трансформувалось у приземлене бажання фізично володіти нею, і доктору ввижаються зовсім не принади її душі, а тіла. Завершившись трагічно, відносини Фауста й Маргарити втілюють неможливості суміщення, так би мовити, язичницького і християнського компонентів любові.

Звернувшись до творчості Ж. де Нерваля знайдемо там продовження даної теми, котра, проте, набула у нього авторської видозміни: французький письменник розробляє її вже у зрілому віці, поділяючи, слідом за іншими романтиками, впевненість щодо несумісності двох сфер, чуттєвої та духовної (найбільш вірогідною причиною цього була його спроба незадовго до смерті повернутися до католицизму, де дана проблематика опрацьована більш ніж повно). Наприкінці 1837 року він уперше побачив акторку Женні Колон, яка стала прототипом для його головного поетичного образу – прекрасної та недосяжної любові, котрій він дав ім'я “Аврелія”. Внаслідок різноманітних обставин недовгі стосунки Нерваля з Женні (вона померла через п'ять років після їхньої зустрічі) не можна назвати успішними: кількарічні намагання поета добитися її прихильності завершилися нічим. Втім, можливо, саме цей факт і сформував нервалівське бачення суті любові: у його розумінні вона постає як благородне почуття, цілком позбавлене плотськості й чутливості, наповнюючись євангельською релігійністю. Новела “Октавія” (1853 р.) має показовий у цьому плані момент: її ліричний герой (в якому легко вгадується автор), перебуваючи далеко від своєї недосяжної коханої, в Неаполі, подумав про інтригу з незнайомою жінкою. Він проявляє слабкість духу, допустивши у власну свідомість думку з цього приводу, проте навіть такий незначний проступок викликав найсерйозніші наслідки: героєм заволодів незрозумілий і містичний відчай, через що він мало не здійснив самогубство. Тільки перед урвищем, завдяки надзусиллям, головний персонаж новели відмовляється від

свого фатального задуму. Правдоподібною причиною цього не проясненого відчаю є недопустиме, з точки зору романтизму загалом і Ж. де Нерваля зокрема, змішання двох згаданих типів любові. Подальші твори письменника позбавлені подібної слабкості: наприклад, у повісті “Аврелія”, що з’явилася пізніше за “Октавію”, нема і натяку на якусь “зраду” (навіть уявну, в думках) давно померлій Ж. Колон.

Багато спільного з попереднім виявом явища “двосвіття” у творчості художників доби, яку ми розглядаємо, має наступний, що проявляється у роздвоєнні свідомості ліричного героя. Романтики переосмислюють “вічну” проблему – протистояння “поетів” і “філістерів”, чи, точніше, поетичного та приземленого в людській душі, вони першими усвідомили, що перебування у стані постійної внутрішньої боротьби між цими двома початками є одвічною “ долею людською”. Художній твір, у такому випадку, стає плацдармом для поетичного виміру, котрий, за словами французького дослідника Р. Жана, повсякчас прагне “правдами й неправдами, по-зłodійськи прориватися в межі реального життя [167, с. 58]”. За зразком роздвоєності свідомості ліричного героя романтизму повернімося до згаданої трагедії Й. В. Гете, а конкретно до наступної опозиції в ньому: сприйняття ролі знань Фауста і Мефістофеля. Для першого характерна безмежна віра в можливість віднайдення істини й осягнення всесвіту; Фауста часто поглинав відчай і зневіра, та він постійно віднаходив у собі сили для нового зусилля: “І я ладен пірнути в світу море, // Знести земні і радощі, і горе; // Ні грім мене, ні хвиль життя суворе, // Ні згуби страх, ні буря не поборе! [28, с. 22-23]”. Саме прагнення до знань і віра в можливість задоволення даного прагнення підштовхнули його до продажу своєї душі Мефістофелеві, ставлення котрого є цілком протилежним, будучи забарвлене глибоким цинізмом і скептицизмом: “Я – заперечення усього! // Бо всяка річ, що постає, // Кінець кінцем нічим стає, // І жодна річ буття не згідна [28, с. 54]”. Доцільно припустити, що слова Мефістофеля є озвученням думок самого Фауста, тобто це – прояв однієї, приземленої його половини,

котра повсякчас перебуває в сумнівах на противагу іншій – поетичній, яка сподівається та вірить.

Інколи романтики створюють певні образи, в яких суперечності життя приводять уже не тільки до духовного, а й, так би мовити, до фізичного розпаду людського єства, задля чого використовується міфологічний мотив тіні. Найбільш характерним виявом цього є, зрозуміло, повість “Незвичайні пригоди Петера Шлеміля” (1814 р.) А. Шаміссо (1781-1838 рр.), де йдеться про людину, що продала власну тінь дияволу. Мотив тіні в даному творі не є однозначним, але основне його трактування таке: тінь – це ніби поверхнева “форма” людини, що необхідна для нормальної життєдіяльності в соціумі і без якої людина потрапляє у стан роздвоєності, бо відсутність тіні (“форми”, “зовнішньої респектабельності”) суперечить законам, за якими здавна живе суспільство. Втративши її, Петер Шлеміль переживає численні страждання і, кінець кінцем, вирішує знайти того чолов’ягу, котрий купив у нього тінь, для того, щоби забрати її назад, стаючи, за словами Є. Сверстюка, “зовсім іншою людиною, далекою від того вчорашнього легковажного юнака, впевненого, що вся сутність життя – в мільйоні [130, с. 131]”.

Фізичний розпад і роздвоєння свідомості ведуть, у підсумку, до появи двійника, що є завершальним, вершинним виявом романтичного феномену “двосвіття”. Ця тема, котра породила безліч творів у всіх мистецьких жанрах, була започаткована творчістю Е. Т. А. Гофмана, а широкого розвитку досягла одразу після виникнення психоаналізу з його проблематикою підсвідомого. Як підкреслює Т. Бовсунівська, “Двійництво у філософському аспекті – це розгортання духовності, внутрішня еволюція особистості. Романтики, з їхнім нахилом до антиномійних новоутворень, не могли обминути й суперечливу природу людської особистості, оскільки спрямування розвитку духовності, за романтиками, має загалом двоїстий характер, визначається й співіснування зовнішнього та внутрішнього світів, зіткнення яких і переживає особистість [17, с. 298]”. У повісті “Аврелія” (1855 р.) Нервала серед багатьох марень, які бачить її ліричний герой, виділяється таке: “Couché sur un lit de camp,

j'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu. Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine [...] je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un **double** et que lorsqu'il le voit, la mort est proche [174, с. 761-762]" ("Лежачи на похідному ліжку, я чув, як солдати розмовляли про якогось незнайомця. Вібрація його голосу була такою дивною, що мені здалося, наче він виходить із моїх грудей [...] я затремтів, згадавши відому в Німеччині легенду, котра оповідає про те, що у кожної людини є **двійник** і що коли вона його бачить, смерть близька"). [Тут і надалі подаємо власний переклад прозового доробку французького автора. – В. Б.]. Згодом візія повторюється, коли хтось чи щось постає перед ліричним героєм як привид із його (героя) обличчям. Зваживши на те, що основою "Аврелії" є оніричне середовище, тобто згадані марення "надходять" протягом снання, прийдемо до висновку, що двійник у повісті наділений функцією "водорозділу" поміж двома світами – реальністю і сном, він є ніби іншим (темним) боком ества ліричного героя, що існує у просторі сновидінь-марень.

Отож, спробуємо підбити підсумки розгляду явища "двосвіття", котре в романтичному мистецтві зреалізувалося, тією чи іншою мірою, в кількох умоглядних і творчих опозиціях-біномах: "реальність/сон", "світ видимий (чи речовий)/світ невидимий (чи абстрактний)", "світ побутовий/світ казковий", "любов чуттєва/любов духовна", "одухотвореність/філістерство", "людина/її тінь", "людина/її двійник". Концепція "двосвіття" чи не найповніше серед інших відобразила тогочасне розуміння бінарності навколишньої дійсності загалом і культури, творчості зокрема. Різноманітні її прояви при всій своїй неоднорідності утворюють цілісне явище, що належить до магістральних у світоглядній системі романтизму.

Узагальнюючи, зазначимо: мистецький напрям, який ми розглядали, незважаючи на всю свою внутрішню неоднорідність, цілковито відбувся як закінчений, чітко виокремлений між інших, своєрідний культурний феномен. Його засадничим естетичними концепціями слугували явища "двосвіття" й

кордоцентризму, а також уява та музикальність. Серед основних творчих та культурних поворотів, здійснених тогочасними художниками, виділяються такі: вибудовування своєї філософської бази на основі ідеалізму; розширення зображення людської душі, що знову стає головним об'єктом зацікавлення художників; принципове відкинення класицистичного поділу літератури на високі й низькі жанри; взаємопроникнення різних видів мистецтва, звідси родом еkleктичність романтизму; зародження цілої низки творчих принципів (символічність, контраст, поєднання побутового та казково-фантастичного, візіонерство й імагінативність), які у подальшому ляжуть в основу більш пізніх культурних течій; відродження властивих культурі рис емоційності, чуттєвості й ліризму; повернення інтересу до фольклору. Крім того, потрібно відзначити визначальну роль даної епохи щодо осмислення міфологічного спадку людства, а також її вклад в еволюцію теорій щодо суті оніризму. Романтичний напрям не припинив існування в другій половині XIX ст., залишаючись і в європейських країнах, і в США у тій чи іншій видозміненій формі, він “усього-лише трансформувався деякою мірою, але в цілому зберіг і естетику й основні стильові ознаки [...] Не можна не вбачати спорідненості романтизму із символізмом кінця XIX сторіччя. Він постав модифікацією романтизму в такій самій мірі, в якій натуралізм був пізнішою модифікацією реалізму [60, с. 16]”. Отож, робимо висновок про перманентну присутність романтичного напрямку впродовж усього XIX ст., а також про латентну його присутність у наступному столітті.

1.2. Міфи в контексті західноєвропейського романтизму

Серед визначних світоглядних переворотів, здійснених романтичною епохою, виділяється зміна ставлення до міфів. Європейська культура в їх сприйнятті пережила два великих етапи. Перший почався за Середньовіччя і тривав до середини XIX століття. Суттю уявлення цього етапу була думка про те, що міф є нічим іншим, ніж вигадкою. Ця думка спиралася на догму раннього християнства: все, що не вкладалось у контекст Святого Письма,

вважалося або єрессю, або вигадкою, тобто міфом. Із того часу аж до початку діяльності в Німеччині романтиків гейдельберзького гуртка поняття “міф” сприймалося на такому ж рівні як “казка”, символізуючи оповідь, що не мала ніякого чи майже ніякого стосунку до дійсності. Дана ситуація розпочала змінюватись у ХІХ ст., коли, за словами Е. Фромма, “набув поширення інший підхід, згідно з яким на перший план висувалося релігійне та філософське значення міфу. Було навіть встановлено, що явний зміст міфу слід розуміти не просто як породження фантазії “первісних” народів, у ньому є свідчення минулого, які трепетно оберігаються [122, с. 267]”. Європейська інтелігенція з подивом для себе відкрила те, що міфи – це інформація про сприйняття “первісними” народами світобудови, вони постають як зусилля осмислити людську онтологію, зрозуміти взаємодію космічних сил та місце людини в цьому величому дійстві.

Знаковим моментом процесу переосмислення ролі міфу в еволюції мистецтва стала праця “Історико-культурний вступ до філософії міфології” Ф. В. Й. Шеллінга, де цей учений, зробивши загальний огляд попередніх досліджень щодо суті міфів (Д. Юма, Г. Гайне, Г. Германа та ін.), виклав також власну концепцію з цього приводу. Головна ж причина успішного здійснення названого процесу полягає в світоглядній суті романтизму і його відмінності від Просвітництва: позитивістська доба, внаслідок принципового неприйняття будь-якої релігійності, за визначенням не могла продукувати інтерес до міфологічного спадку, адже, як наголошує Шеллінг, герої всіх міфів – це “Боги, певна, як вважається, невизначена множинність шанованих у релігії особистостей, що складають особливий *світ* [...] міфологія виступає як політеїзм [...] це, загалом, учення про Богів [131, с. 163-164]”. Романтизм, відкинувши просвітницький атеїзм, повертається до пошуків універсального центру, що, крім появи гегельянської моделі світу і явища кордоцентризму, спровокувало виникнення нового інтересу до міфології. Одна з причин цього інтересу зумовлена самою суттю міфологічної свідомості та її подібністю до свідомості романтичної: культуролог Я. Голосовкер, аналізуючи явище міфу,

розвинув ідею про те, що міфологічне мислення є імагінативним, іншими словами – воно функціонує як діяльність уяви [29]. Мистецтво романтизму ґрунтується на дещо подібних засадах: відійшовши від раціоналістичності Просвітництва, художники-романтики, спираючись на згадувану концепцію “двосвіття”, прагнули до-сотворити існуючий матеріальний світ. Здатність вигадувати, створювати щось насправді не існуюче, проголошується у них засадничим творчим принципом.

Повертаючись до Шеллінга, зауважимо, що цей філософ окреслив два існуючі на той момент погляди на міфи: нерелігійний і релігійний. Перший погляд, своєю чергою, ділиться на поетичний, алегоричний і синтезований різновиди. Згідно з поетичним уявленням у міфах істина або відсутня взагалі і причиною їх виникнення є прагнення людини до поетичної вигадки, або ж істина наявна в них опосередковано, не будучи вкладеною туди свідомо. Із цього уявлення випливає розуміння того, що структурно міфологія чимось подібна до поезії, тобто, вона так само “вводить нас в оману відзвуком більш глибокого смислу і заманує нас усередину, але ніколи не дає нам чіткої відповіді [131, с. 169]”. Суть алегоричного – або ж філософського – уявлення полягає у такому переконанні: істина наявна не у міфології як такій, вона проглядає через неї, звідси міфи – це алегоричні розповіді про реальних постатей і реальні події, іншими словами вони відображають хід природної історії. Синтезоване уявлення про міфологію ґрунтується на перших двох і згідно з ним внутрішнім змістом міфу є його філософська складова, а поезія утворює його зовнішню форму – якоюсь мірою продовженням цієї ідеї стала думка К. Керенії про те, що міф – це “мистецтво, котре існує як поруч із поезією, так і в ній самій, бо ці дві області частково співпадають [148, с. 13]”. Насамкінець, згадаємо релігійний погляд, у розрізі якого міфи постають як правдиві історії про діяння Бога. Ф. В. Й. Шеллінг скептично ставився до останнього розуміння, вважаючи, що “Безпосереднім предметом людського пізнання залишається природа, або ж чуттєвий світ; Бог – це тільки нечітка ціль, до якої прагнуть і яку спочатку шукають у природі [131, с. 223]”.

Сам німецький мислитель дотримувався нерелігійного синтезованого погляду на міфологію – ця його позиція цілковито вкладалась у контекст естетики романтизму: Шеллінг, будучи одним із її теоретиків, висловлював переконання у двоєдиній суті світу загалом і всіх його складових зокрема. Він став розробником найбільш цілісної філософської доктрини з усіх, що зародилися за романтичної ери. Ця доктрина постала на основі християнської міфології та теології й у її основі уявлення про те, що світ і людина як його частина, є нерозривною єдністю безсмертної ідеї та матеріальної смертної оболонки, в якій ця ідея знаходиться: “Шеллінг вважав, що в тому реальному матеріальному світі, в якому живе людина, безсмертні й безконечні ідеї не можуть існувати інакше ніж у *конкретній* матеріальній оболонці. У той же час будь-який предмет реального світу вміщує в собі обов’язково безсмертну *абстрактну* ідею, без якої його існування було би загалом неможливим. Абстрактну ідею філософ вважав первинною і якраз вона, на його думку, визначає безконечне розмаїття тих кінцевих матеріальних форм, в яких вона може втілюватися [70, с. 5-6]”. Безсумнівною є подібність описаної доктрини до концептуального розуміння міфології за Шеллінгом: вона постає в нього у вигляді неподільного цілого, певного семантико-символічного утворення, з двома складовими частинами – філософією та поезією.

Щось вельми схоже спостерігаємо у просторі творів Ж. де Нерваля: наповнені значною кількістю алюзій на різні міфологічні системи, вони по суті структуровані подібним чином, себто творчість, як цілісне середовище складають два зовнішньо різні компоненти – події реальні та події зі снів (видінь, марень). Хід авторської думки при цьому підтверджує влучність тези антрополога К. Леві-Строса про те, що міф розвивається через ряд бінарних опозицій та примирень поміж ними. У текстах Нерваля цими опозиціями є, передусім, міфологічно-романтична “світ матеріальний/світ абстрактний” і авторська “реальність/сновидіння”, причому письменникове міфомислення у своїй спрямованості до смислового центру синтезує ці опозиції-протиріччя. Задля успішного здійснення цього Нерваль намагається вловити архаїчний

вимір міфу, який, за словами англійського антрополога Б. Малиновського, “у примітивному суспільстві, себто в його первісних і живих формах, не просто казка, але реальність, що проживається. Ми знаходимо в цьому не дух винайдення нового, властивий романам сьогодення, але живу реальність, в яку беззаперечно вірять, тобто вірять у те, що вона мала місце в початкові часи і продовжує здійснювати вплив на світ [цит. за 148, с. 16]”.

Повість “Аврелія” (як і загалом більшість зрілих прозових і поетичних текстів французького митця) наскрізь пронизана вищезгаданою вірою у міф як певну прожиту реальність; художнє полотно цього твору складається з численних елементів найрізноманітніших міфологічних систем, які, будучи пропущеними Ж. де Нервалем через горнило роботи своєї свідомості, стали засобом для індивідуального осягнення світу. Письменник фактично відкидає зазначене розуміння міфу як продукту людської уяви, на його переконання він є проявом трансцендентних шукань людей, які поступово оформлюються у моральні настанови та умоглядні концепти. Творчість Нерваля, значною мірою, складає функціонування кількох основних архетипних мотивів, серед яких – *повернення до першооснов* (або *регресії*), *блукання* (а також близько споріднений із ним *лабіринту*), *релігійного синкретизму* та інших. Вони набувають у його текстах усіляких трансформацій, як, наприклад, у нижче процитованому фрагменті з “Аврелії”, де мотив *еклектичної релігійності* постає у вигляді поєднання відомої індуїстської концепції колеса Дхарми та давньої язичницької теми плодоносної Матері-Землі: “Du sein des ténèbres muettes deux notes ont résonné, l'une grave, l'autre aiguë, – et l'orbe éternel s'est mis a tourner aussitôt [...] Un soupir, un frisson d'amour sort du sein gonflé de la terre, et le chœur des astres se déroule dans l'infini; il s'écarte et revient sur lui-même, se resserre et s'épanouit, et seme au loin les germes des créations nouvelles [174, с. 819]” (“Із надр німої темряви почулися дві ноти, одна низька, друга пронизливо висока, – і тієї ж миті почало крутитися вічне коло [...] Зітхання, трепіт любові виходить із набухлого земного лона і хор зірок розгортається у безмежжях; він то віддаляється, то наближається до себе, звужується та й

розширюється, розсіюючи навколо себе сім'я нових творінь”). Дискурс міфу, тобто послідовне розгортання у рамках художнього твору смислів, шляхом моделювання ситуацій, де “діють” персонажі, топоніми та мотиви-концепти, приналежні до міфологічного спадку культури, потрібен письменникові для того, щоб якомога повніше реалізувати творчі задуми, а також для розробки власного розуміння світобудови.

Отож, під узагальненим поняттям “міф” ми розуміємо певну спробу, намагання “первісної” свідомості подати своє бачення навколишнього світу. Доцільно зразу підкреслити, що це уявлення не є догматичною позицією в науці, адже існують дослідження, представники котрих висувають теорії, що відчутно відрізняється від вищезазначеної: для вчених *ритуалістичної школи* (Е. Джеймс) найголовнішим у міфі є ритуал, що стає своєрідним “двигуном” розвитку культури; функцію моралі й законів вважають основною міфологи *функціонального напрямку* (Б. Малиновський); згідно з *символічною теорією* (Е. Кассінер), міф є різновидністю культури поруч із мистецтвом і мовою; *структуралістська концепція* (К. Леві-Строс) бачить у міфах структуру, де проявляється функціонування мислення “примітивної” свідомості. Значний внесок у вивчення міфів внесли вчені *антропологічної школи*, знаменитий представник якої британський релігієзнавець і етнолог Дж. Фрезер у своїй праці “Золота гілка” розвинув ідею про те, що міф – це всього лиш “зліпок відмиряючого магічного ритуалу [83, с. 17]”, тоді як первинною та найбільш архаїчною формою універсального світосприйняття є магія, привабливість якої для людини полягає в тому, що в її просторі “при подоланні труднощів і небезпек, які дошкуляють їй звідусіль, людина покладається виключно на свої власні сили [201]”, і це те, чого не можуть дати ні наука, ні релігія.

Та, зважаючи на особливості автора, твори якого ми аналізуємо, варто дотримуватися погляду, згідно з яким міф – це, передусім, спроба людини архаїчного суспільства осягнути світ. Такий вибір методології зумовлений, підкреслимо, специфікою світосприйняття Нерваля, елементи якого бачимо в поезії та прозі: у текстах, які прийнято відносити до зрілого періоду його

творчості, помітне, повторимося, устремління митця досягнути саме архаїчну модель розуміння міфу. Науковці, які розробляють цей напрям дослідження, утворюють т.зв. *модернізаторську школу* міфології (її засновник – румуно-французький культуролог і антрополог М. Еліаде), котра базується на засадах психоаналізу “юнгіанського” зразка (інакше кажучи, аналітичній психології). К. Г. Юнг “звернув увагу на спільне в різноманітних видах людської фантазії (включаючи міф, поезію, несвідоме фантазування у снах) і звів це спільне до колективно-підсвідомих міфоподібних символів – архетипів, які виступають у нього як певні структури першопочаткових образів колективної підсвідомої фантазії і як категорії символістської думки, організовуючи уявлення, котрі надходять ззовні [83, с. 18]”. (Зазначена теорія Юнга перебувала в опозиції до ідей З. Фрейда – основоположника *психоаналітичної теорії* міфології – котрий вважав міфи проявом витіснених у підсвідомість сексуальних бажань, мотивів і комплексів.)

Романтики почали освоюватись у міфопросторі вже протягом раннього періоду існування культурно-мистецького напрямку. Хоча порівняно з кінцем XIX сторіччя і особливо з модернізмом вплив на романтизм теорій, ідей і мотивів, коріння котрих простягається до стародавніх міфологем, є порівняно незначним. Представники романтизму поступово, крок за кроком відкривали розмаїття головних релігійно-міфологічних доктрин, передусім, трьох із них: *біблійної* – численні ознаки в творчості Т. Шевченка, драматична поема “Дзяди” (1832 р.) А. Міцкевича, трагедія-драма “Фауст” Й. В. Гете, текстивізії В. Блейка, драма “Каїн” (1821 р.) Дж. Г. Байрона, поема “Оливна гора” (1862 р.) А. де Віньї, роман “Мобі Дік” (1851 р.) Г. Мелвілла; *давньогрецької* (а також *давньоримської*) – кілька переробок (чи переспівів) “Енеїди”, лірика Г. Гайне та Ф. Гельдерліна, лірична драма “Звільнений Прометей” (1819 р.) П. Б. Шеллі, вірш “Прометей” (1843 р.) Т. Готье; *язичницької* – “Пісні Осіана” (1762-1763 р.) Дж. Макферсона і епічна поема “Пісня про Гайавату” (1855 р.) Г. Лонгфелло. Прозова та поетична творчість Жерара де Нерваля наповнена елементами усіх зазначених доктрин, а також давньоєгипетської – цей автор

був чи не першим у новому європейському мистецтві, хто звернув увагу на її багатий культурний спадок. Інтерес Нерваль часто сфокусований на пошуках певних аналогій між міфологічними системами, на розпізнанні впливів, запозичень і переінакшень, функціонуючих поміж ними. Автор намагається прослідкувати відповідність цих систем подіям, які постали передумовою появи релігій, структурне осереддя котрих і складають певні міфологічно-архетипні мотиви.

Доцільно також виокремити наявність у автора, твори котрого стали об'єктом нашого зацікавлення, риси, характерної для однієї з попередніх до романтичної – позитивістській – добі: маємо на увазі спроможність науково сприймати міфологічні історії, вміння побачити за ними певний прихований фасад, який демонструє еволюцію людського мислення та світосприйняття, коли майже кожен міфологічний мотив слугує відображенням архетипного образу, походженням із винайденого К. Г. Юнгом колективного несвідомого. Нерваль уміє простежувати численні “перевтілення” зазначених віковичних моделей-архетипів – особливо це стосується праобразу Жінки-Матері-Богині: в кількох його творах (і прозових, і поетичних) спостерігаємо фіксацію того, що єгипетська Ізида “трансформувалась” у еллінську Кібелу, а та, згодом, у християнську Мадонну. Присутні й інші приклади подібного розкодування символічної структури міфів – відзначимо бачення у старозавітній історії про Вавилонську вежу алегорію всесильності знання, за допомогою якого людина здатна піднятися на незвідану, трансцендентну височінь, але яке, водночас, не зовсім прийнятне для ревнивого монотеїстичного бога: “*Mes livres, amas bizarre de la science de tous les temps, histoire, voyages, religions, cabale, astrologie, a réjouir les ombres de Pic de la Mirandole, du sage Meursius et de Nicolas de Cusa, – la tour de Babel en deux cents volumes, on m'avait laissé tout cela! [174, с. 813]*” (“Мої книги, химерна купа знань усіх часів, історій, подорожей, релігії й кабали, астрології, котрі порадували б тіні Піко делла Мірандола, мудрого Мерсія та Ніколи Кузанського, – Вавилонська вежа із двох сотень томів, мені таки залишили все це!”). Алегорія, себто зображення

абстрактних явищ через конкретні поняття, будучи ознакою окремих (однаке не всіх) міфологічних систем, приваблювала романтиків, унаслідок того, що вона, в їхньому розумінні, придатна до художнього відтворення структури всесвіту: йдеться про двоєдину – “видиму” (матеріальну, несправжню) та “невидиму” (духовну, істинну) – його сутність.

Алегоричність як художній засіб сформувалася в естетичній системі Середньовіччя, проникнувши туди через античну байку. Необхідно відразу зауважити, що вона загалом не характерна для давньогрецьких, а також для давньоєгипетських міфів (на відміну від, наприклад, біблійних): український дослідник М. Ігнатенко наголошує на цьому і підкреслює, “що “другий план” в античному художньому мисленні так і не розвинувся [...] Грек, привчений століттями до конкретного символіко-матеріального переживання божества, усуває розкол міфу на понятійне і чуттєво-предметне. Венера із знака любові і краси перетворювалась у міф про любов і красу, в живу любов і красу, персоніфіковану в живій людині, яка сприймалась після цього не абстрактно, а тілесно-пластично – зором, на слух, дотик [55, с. 121-122]”. Інакше кажучи, образи, персонажі та мотиви міфології еллінів не являються символами, їх потрібно сприймати буквально, не шукаючи за ними прихованого змісту, через те сирени з “Одіссеї” семантично не тотожні новозавітним демонічним спокусникам. Зрозуміло, що така художня структурність не могла зацікавити митців романтичної епохи, для котрої головною творчою та комунікативною моделлю є, передусім, *символ*, саме тому тогочасні автори у своїй трактовці давньогрецьких міфів немовби накладають на них іншу, запозичену в іудео-християнській традиції алегоричність, унаслідок чого, наприклад, Пріам стає уособленням архетипу Батька, Ітака – праобразом домівки, а відвідини Аїду символізують спуск до низин підсвідомості.

Накреслена нами тенденція проявляє себе також і через художні твори Жерара де Нерваля: усі герої, топоніми та концепції, походження котрих старогрецьке чи староегипетське, набувають у нього саме алегоричного або ж символічного наповнення, тому, даючи своєму поетичному циклові назву

“Химери”, автор керувався не початковим значенням цього терміна, який символізує всього-лише демонічну істоту, а його абстрактним семантичним навантаженням. Окрім того, художнє використання міфів Нервалем зокрема і романтизмом (а також усіма подальшими мистецькими періодами) загалом є достатньо показовим, адже воно демонструє фундаментальну відмінність між найдавнішими системами (згадаємо наразі давньоєгипетську, давньогрецьку, шумерську й ін.) та більш пізніми (християнська, зокрема), де міф “рознався на знак, ідею чогось і на саме щось... прадавній істинний міф перетворився у міф-символ [...] а прадавнє істинне міфологічне мислення – у символіко-міфологічне [55, с. 121]”. Утім, для нашого дослідження ця проблематика не є принциповою, тому доцільніше наразі зосередитися на загальних моментах концептуальної суті міфу.

За визначенням Еліаде, він “оповідає сакральну історію, розповідаючи про подію, котра сталася за вікопомних часів “початку всіх початків”. Міф розповідає, яким чином реальність, завдяки подвигам надприродних істот, досягла свого втілення і здійснення, чи то йдеться про всеохопну реальність, космос або ж тільки його фрагмент [...] Це повсякчас розповідь про певне “творіння”. Міф говорить тільки про те, що відбулося *реально* [...] Персонажі міфів – істоти надприродні [135, с. 15-16]”. Процитований фрагмент із праці “Аспекти міфу” дозволяє зрозуміти суть поняття “міф” (у тому його значенні, яке ми обрали для дослідження): це ні в якому разі не вигадка, це оповідь про події, що, на думку архаїчних народів, сталися насправді. Кожна релігія за своєю природою є зібранням певної кількості міфів, саме тому, за словами румунського вченого, у справжнього християнина не виникає сумнівів щодо історичності постаті Христа. Інша важлива особливість міфів полягає в тому, що “міф є *істинною історією* того, що відбулося біля витоків часу, і надає зразок для людської поведінки. Копіюючи типові вчинки бога або містичного героя, або ж просто детально викладаючи їх пригоди, людина архаїчного суспільства відділяє себе від мирського часу та магічним способом знову опиняється у Великому священному часі [138, с. 22-23]”. Дана особливість

виявилася достатньо продуктивною, адже рушійною силою багатьох учинків сучасної людини (святкування Дня народження, Нового року чи новосілля; сприйняття дитинства (або минулого загалом) як “утраченого Раю”; віра в провіденційність сновидінь, і т. д.) являється підсвідоме бажання наслідувати і повторювати певні дії, першопричина котрих знаходиться у наповненій міфологічними уявленнями її (сучасної людини) психіці.

Варто, тим не менше, зазначити, що всі ці дії виконуються несвідомо і, значною мірою, механічно. Причиною цього є радикальна відмова культури Західної Європи від “серйозного” (іншими словами “первісного”) сприйняття міфів. Відмова, що, як уже підкреслювалося, остаточно сталася за Середніх Віків; наступна доба – Відродження – розпочала процес корінного перегляду ставлення до релігійності, процес, який досягнув свого апогею вже за часів Просвітництва: позитивістська епоха різко відкинула все трансцендентне, вважаючи такі поняття як “релігія” і “віра” пережитком відсталого минулого. Результатом цього стала втрата людиною свободи, бо “В усіх традиційних соціумах кожна важлива подія відтворювала свою міфічну, над-особистісну модель, і внаслідок цього, мала своє місце у священному часі [...] Істинне “підкорення часові” розпочинається разом із секуляризацією праці. Тільки в сучасному соціумі людина відчуває себе заручником власної повсякденної праці, в якій вона ніколи не може втекти від часу [...] Тому у величезній більшості індивідуумів, які не практикують ніяких справжніх віросповідань, міфічна позиція – в їхніх розвагах, а також у їхній несвідомій психічній діяльності (сновидіннях, фантазіях, ностальгії і тому подібному) [138, с. 38]”.

На цьому тлі постать Ж. де Нерваля є, вочевидь, визначальною. Будучи “вихованцем” доби Просвітництва, він більшу частину свого життя вважав будь-яку релігію виключно надбанням культури, і саме тому його творчість повинна слугувати своєрідним зрізом отого стану “втрати свободи”, ну, а фанатичний інтерес письменника до власних снів-видінь-марень і давньої міфології був нічим іншим, як потужним потягом до “сакрального часу”, потягом людини-безвірника. Та, зваживши на приналежність Нерваля до

романтизму, можемо припустити, що він не міг не відчути глибинних змін, які спровокувала дана епоха: якщо робити висновки з його творів, наприкінці життя французький митець спробував повернутися до лона католицизму. Подібним чином і європейська культура за часів романтичної доби розпочала поворот до кардинально іншого сприйняття міфологічного спадку. І вже у ХХ ст. один із провідних мислителів К. Г. Юнг, розробивши свою теорію універсальних архетипів, аргументовано довів неспроможність нормального функціонування людської психіки без “живого міфу”.

Підсумуємо: протягом існування романтичного мистецького напрямку була здійснена спроба ґрунтовної переоцінки всього міфологічного “архіву”, внаслідок якої в ньому побачили вартісне свідчення структури мислення т. зв. “первісної” свідомості; біблійні, давньогрецькі разом із давньоримськими, давньоєгипетські, різні язичницькі, а також скандинавські міфи повернулись у коло інтересу нового мистецтва; проте, з іншого боку – романтичний світоглядно-культурний період посилив процес відмежування європейською свідомістю себе від принципів міфологічного мислення і це спровокувало секуляризацію навколишньої дійсності й утрату людиною свободи, внаслідок її “підкорення часові” (термін М. Еліаде); творчість Жерара де Нерваля при цьому доцільно розглядати як індивідуальний прояв над-особистісного стану – еволюція поета в ставленні до явища міфу суголосна загальноєвропейській.

1.3. Феномен оніризму в контексті західноєвропейського романтизму

Ставши поворотним пунктом у процесі переосмислення міфів, епоха романтизму не спромоглася на щось аналогічне по відношенню до снів. Хоч вона, за словами російського дослідника Д. Нечаєнка, “пройшла під знаком пристрасного захоплення містикією. Умами всіх освічених людей світського суспільства другої половини XVIII – початку XIX ст. цілковито заволоділи алхімія, магія, астрологія, окультні науки, пошуки “філософського каменя” й “еліксира життя”, магнетизм, ідеологія масонства [...] а мотив сновидіння як єдиного можливого пояснення окремих неймовірних подій або ж перипетій

сюжету перетворюється в своїй романтичній трактовці в цілу світоглядну концепцію, універсальний засіб сприйняття й осмислення життя [91, с. 104, 107]”. Однак з іншого боку – згадана концепція реалізувалась у тогочасному культурному вимірі частково, будучи, найчастіше, використаною митцями-романтиками в ролі всього-лише засобу пожвавлення художньої інтриги, урізноманітнення фабульної композиції твору.

Тим не менше, мистецький період, котрий слугує предметом нашого інтересу, залишив помітний слід у розвитку тлумачень сновидінь зокрема та осмислення оніричного феномену загалом, адже саме протягом існування романтизму європейська культура розпочала здійснювати істотний перегляд свого бачення явища сну – маємо на увазі поступове його осерйознення та надання йому глибокого психологічного наповнення. І хоча до виникнення психоаналізу – теорії, котра докорінно змінила уявлення щодо суті оніричних елементів – залишалося пройти кілька важливих етапів, певні зародки нового розуміння помітні вже в романтизмі. Втім, пануючим тогочасним кутом зору стосовно походження снів був, усе ж таки, вищезазначений, тобто ігровий. Спробуємо, задля більш повного розуміння цілісної картини, зупинитися на певних умоглядних узагальненнях, які слугували причиною, а потім стали логічним наслідком цього.

Парадигму оніричних потрактувань ділять на два загальних періоди – ранній або ж не-психологічний і психологічний, тобто сучасний. “Історія тлумачення снів починається зі спроб осягнути їхній смисл, зрозуміти, що насправді відбувається з душею, позбавленою тілесної оболонки, зрозуміти голоси духів і привидів. При цьому сновидіння зовсім не розглядалися як психологічне явище [122, с. 228]”, тоді як в основі психологічного підходу – намагання зрозуміти сон як відображення роботи мозку сплячої людини. Відмінність поміж цими уявленнями полягає також у тому, що в першому випадку не виникає питання про тлумачення снів, адже вони сприймаються буквально, будучи приписами майбутніх подій. Французький письменник і антрополог Р. Кайуа влучно виокремлює сутність еволюції, яку спромоглася

пройти культура в ставленні до оніризму – від часів первісного ладу до капіталізму: “Для “первісної” людини сцена з майбутнього, відбившись у дзеркалі сну, в якомусь сенсі *вже* збулася, відповідно вона й має рано чи пізно відбутися знову і саме такою, якою побачив її сплячий [...] Тепер усе навпаки: скептичний герой зі зневагою або ж із відразою ставить до віщого сну, але потроху ошелешено помічає, що реальність поступово зближується з ним і, врешті-решт, відтворює його [61, с. 136]”. Цей процес є відображенням і складовою частиною еволюції людського духу, яку позначають терміном “десакралізація”. Секуляризація сновидінь призвела до іншого їх сприйняття: відтепер сон, що нав’язливо повторюється, є, зазвичай, передвістям всього-лише психічного розладу, аналогічно й видіння, котре неодмінно було би потрактоване як божественний голос; до того ж позбавлення сновидінь їхньої сакральності спричинило те, що вони перетворились у щось суто особисте, цілком замикаючи людину в безвихідній самотності.

Вершинним проявом психологічного періоду розуміння природи снів є виникнення психоаналізу – сукупності теорій і методів, які “спрямовані на систематизоване пояснення несвідомих зв’язків через асоціативний процес [205]”. Попри існуюче неоднозначне ставлення до цієї концепції – побутує думка про її ненаукову суть – вплив, здійснений нею на культуру величезний. Ключовою вона стає і для розуміння творів Ж. де Нерваля: психоаналітична методологія вельми продуктивна щодо розкриття механізмів їх створення й функціонування. Мистецька епоха, котра стала об’єктом нашого розгляду, відзначилася й тим, що в її надрах з’явився один із найперших художніх текстів, де фактично підіймалась основа проблематики психоаналізу задовго до його “офіційної” появи – маємо на увазі вже згадувану нами повість “Незвичайні пригоди Петера Шлеміля” А. Шаміссо. В кінці XIX ст. цю тему розвинули новели “Орля” (1887 р.) Гі де Мопассана, “Випадок на мосту через Совиний струмок” (1891 р.) А. Бірса та повість “Дивна історія Доктора Джекіля і містера Хайда” (1888 р.) Р. Л. Стівенсона. Розглянемо головні

концепти психоаналізу – З. Фрейда, К. Г. Юнга й Е. Фромма – всі подальші теоретичні напрацювання в цьому напрямі є їх фактичним продовженням.

Згідно із психоаналізом, причиною вчинків будь-якого індивідуума є процеси, що мають місце в його підсвідомості. Багато з них є неприємними для людини: йдеться, передусім, про устремління, про бажання, що стають предметом сорому чи страху, і свідомість воліє “забути” або “не помічати” численних прагнень підсвідомості, внаслідок чого вона витворює щось, що можна назвати “цензурою”, яка, своєю чергою, видозмінює бажання. Подібна структура наявна й у функціонуванні сновидінь. За словами З. Фрейда, “в усіх сновидіннях відіграють найбільш помітну роль дві психічні сили (течії, системи), з яких одна утворює бажання, що проявляється в сновидіння, тоді як інша виконує функції цензури і, завдяки цій цензурі, сприяє викривленню цього бажання [...] Із першої системи нічого не може досягти свідомості, не пройшовши попередньо через іншу інстанцію, а та інша інстанція вже не пропускає нічого, не здійснивши своїх прав і не провівши бажаних для неї змін у матеріалі, що прагне до свідомості [121, с. 153-154]”. Себто бажання, котрі свідомість у стані неспання пильно контролює (основною причиною цього є потенційний їх осуд із боку соціуму), під час сну ніби вириваються назовні, однак внаслідок діяльності внутрішнього цензора вони настільки деформуються, що стають справжньою загадкою для людини, коли та вже прокидається. Ця деформація, названа Фрейдом “маскуванням”, є однією з двох аспектів його теорії сновидінь. Інший (і, без сумніву, найголовніший) аспект вищезгаданої теорії полягає в тому, що “сновидіння є здійсненням бажань [...] здійснення бажань є смыслом кожного сну [...] немає інших снів, окрім “сновидінь про бажання [121, с. 130, 144]”. Потрібне уточнення стосується того, що це здійснення бажань є уявним.

Іншу, фактично діаметрально протилежну, позицію щодо походження снів займав відомий швейцарський психіатр К. Г. Юнг. За словами Фромма, “Якщо Фрейд спирався головним чином на довільні асоціації та розумів сновидіння як вираження витіснених бажань, відчутих у дитинстві, то Юнг

відходив від концепції вільних асоціацій і так само догматично схилився до того, щоби загалом інтерпретувати сновидіння як вираження мудрості нашої підсвідомості [122, с. 222]”. Основною ознакою юнгіанського розуміння снів є віра в їхнє трансцендентне походження, отожд, процес їхньої інтерпретації набуває релігійного забарвлення. К. Г. Юнг висловлював переконання, що сні є засобом, за допомогою якого Бог спілкується з людиною, тобто їхнє джерело перебуває за межами кожного окремого “Я”. Ще однією суттєвою відмінністю між концепціями Юнга і Фрейда є те, що другий сприймав сні як фасад, за котрим щось ретельно приховано, тоді як Юнг наполягав на безпосередньому сприйнятті інформації, ними породженої. У книзі “Алхімія снів” швейцарський психіатр описує й аналізує 59 снів-видінь свого пацієнта, імені котрого не називає. Прикладом юнгіанського уявлення про сновидіння постає 21 сон: “Велика прозора куля, котра містить багато маленьких куль. Зверху виростає зелена рослина [147, с. 107]”. Він інтерпретується ним таким чином: “Куля, сфера – це ціле, котре охоплює свої частини. Цілісне життя, що повинне привести до закінчення марної боротьби, знову стає можливим. У кундаліні-йозі назва “зелене лоно” – це ймення Ішвари (Шіви), котрий проявляється зі свого прихованого стану [147, с. 107]”. Бачимо, що на думку К. Г. Юнга, всі предмети вві сні означають те, що означають, іншими словами, інтерпретація сновидінь полягає в зануренні у символічно-образну глибину кожного явища й кожної речі, бачених там; суттю фрейдівського аналізу є пошук асоціацій, тобто тлумач має знайти на що схожі та що символізують речі і явища, котрі стали предметом зображення в сновидінні.

Третій підхід до розуміння сновидінь належить до здобутків психіатра Е. Фромма, уявлення котрого ґрунтується на впевненості, що “Підсвідомість – це дещо інше, ніж міфічний генетичний досвід, як уважав Юнг, і ніж вмістилище ірраціональних сил лібідо, як уважав Фрейд. Свідомість – це діяльність мозку в стані, коли ми оперуємо із зовнішнім світом, тобто коли ми діємо. Підсвідомість – це те, що відбувається в мозку в стані, коли всі наші зв’язки із зовнішнім світом відключені і ми звернені не на дію, а на

сприйняття себе. Підсвідомість – це те, що “працює”, коли ми перебуваємо в специфічному стані – стані не-діяльності [122, с. 193]”. Фромм будує власну теорію сутності сновидінь на основі ідей Фрейда та Юнга, висловлюючи переконання в тому, що свідомість і підсвідомість – це всього лише різні стани внутрішнього життя, інакше кажучи, він протиставляє свою концепцію юнганській, відкидаючи думку останнього щодо позаособистісного джерела сновидінь; із другого боку він категорично не погоджується з фрейдівською тезою про те, що сновидіння є результатом роботи виключно ірраціональної частини людського єства, вважаючи, що “стан сну має подвійні функції. За відсутності контакту з культурою проявляється як найгірше, так і найкраще в нас; саме тому вві сні ми можемо бути не такими розумними, не такими мудрими і не такими пристойними, але ми так само можемо бути і кращими, і мудрішими, ніж коли не спимо [122, с. 196]”. В нашому дослідженні була застосована саме фроммівська інтерпретація феномену сновидінь. Доцільно наразі оглянути основні принципи найбільш цілісних теорій психологічного етапу досліджень структурно-семантичної суті снів, коли в них, нагадаємо, вбачають прояви функціонування людської свідомості.

Зміни у ставленні до природи сновидінь протікали згідно з розвитком культури, саме тому новітній період розуміння оніризму слід розподілити на етапи, що відповідають мистецьким епохам. Розглянемо загальні особливості кожної з них і вплив, здійснений ними на романтичну добу, розпочавши з *античності*, де був розроблений настільки широкий спектр інтерпретацій сновидінь, що весь подальший розвиток умовиводів щодо оніризму можна сприймати як повторення пройденого. Одну з перших сформованих систем у даній галузі виробив Сократ, на думку котрого сні – це, передусім, прояв внутрішнього голосу і дуже важливо ставитися до нього уважно, йдучи за його велінням, себто Сократ убачав причину сновидінь у раціональному, розумному началі людини. На противагу йому Платон вірив у протилежне, наполягаючи на наступному: “Тоді як одне начало душі – розумне, покірливе та володарюючи спить [...] [інше. – В. Б.] прогнавши сон, старається йти й

задовольняти свої вимоги, в такому стані воно, вже відчужене, відкинувши всякий сором і розумність, наважується робити будь-що [122, с. 232]”. Третю позицію сформував учень Платона Аристотель, думка котрого дещо подібна до сократівської: уві сні, на переконання давньогрецького філософа, людина може бути проникливішою, ніж наяву, “передрікаючи” майбутні події, котрі з нею стануться, якщо ці події спричинені фізіологічним станом організму. Власну систему тлумачення побудував античний мислитель Артемідор, який поділив їх на п’ять типів. Перший тип – це власне Сні, котрі є глибинною інформацією, закладеною в кожній людині, й цю інформацію потрібно вміти дешифрувати. Другим типом стає Видіння – ситуація, коли людина вві сні бачить подію, що згодом станеться наяву. Оракул, третій тип – це послання, отримане від божественного провісника. Фантазією вчений називає феномен “проникнення” в сновидіння бажання, котре володіє людиною наяву. П’ятим типом снів є Привид – поняття, в яке Артемідор вкладає майже сучасний зміст. Важливим здобутком античного мислителя є диференціація сновидінь стосовно різних типів характеру людей.

Із усіх цих концепцій найбільш прийнятною для поглядів романтичної культурної доби виявилася платонівська. Як підкреслює дослідник, “Саме в першого європейського систематика ідеалізму ми знаходимо неодноразово, від діалогу до діалогу, повторювану ідею мусичного мистецтва, поезії як творчості несвідомої, інтуїтивної, одержимої, межуючої з передбаченням та безумством (не випадково грецькою “муза” одного кореня з “манія”, тобто натхнення, екстаз, богонатхнення несамовитість) [91, с. 123]”. Зрозуміло, що романтиків приваблювало подібне уявлення про мистецтво, адже воно значною мірою відповідало їхньому. Так само платонівське розуміння художника як деміурга, котрий, будучи в екстатично-сомнамбулічному стані, “виловлює” з оточуючої його дійсності розкидані в ній трансцендентні істини, доносячи їх до всіх інших людей, суголосне романтичному. Тексти Жерара де Нерваля показують відповідність їх автора цьому зразкові: “On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai a représenter, par mille figures accompagnées de

récits de vers et d'inscriptions en toutes les langues connues, une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'étude et de fragments de songes [174, с. 775]” (“Мені дали папір, і довгий час я наполегливо зображував у тисячах малюнків, які супроводжувалися описами, віршами та підписами на всіх відомих мовах, щось подібне до історії світу, складену зі шкільних спогадів і уривків снів”). Ми бачимо, що митець, під впливом власних видінь-марень, намагається осягнути існуючу модель світобудови, виразна фрагментарність його оповіді (властива всім зрілим творам Нерваля) зумовлена ірраціональною природою творчого процесу, посиленою присутністю в ньому оніричного складника.

Визначне місце в історії оніричної парадигми займає теорія сновидінь, створена авторами Талмуда. Основним їхнім винаходом є думка про те, що кожне сновидіння має сенс (цю тезу через два тисячоліття розвине З. Фройд). Гебрейська концепція снів має багато спільного з фрейдівською: основною об'єднувальною для них рисою є віра у фундаментальну роль довільних асоціацій (унаслідок чого, наприклад, в обох концепціях сексуальні символи сновидінь інтерпретуються як несексуальні й навпаки). Проте, на відміну від Фрейда, гебрейські тлумачі не сумнівалися в реальності т. зв. віщих снів, натхненних Богом. Окрім того, нагадаємо, що саме в античності зародилася традиція впорядкування сонників – збірників творів із тлумаченням снів. Ця традиція не тільки збереглася по сьогодні, а й набула широкого застосування: “З глибокої давнини людям здавалося, що образи сновидінь приховують у собі таємничий та водночас доступний смисл, котрий умілий тлумач здатен прояснити [61, с. 127]”. Одними з перших сонників були асирійські, такі як бібліотека Ашшурбаніпала (VII ст. до н. е.), “Трактат про сновидіння” (V ст. до н. е.) та індійський “Сушрутасамхіта” (IV ст. до н. е.). Знаменною рисою є їхня подібність один до одного та деяка схематичність – сні тут, зазвичай, тлумачаться дуже натягнуто: наприклад, передвіщенням смерті може стати подорож “на південь разом із слонами, хижакими, ослами, вепрами або ж биками”, розпивання міцних напоїв і поїдання вареної їжі чи ходіння “без одягу з червоним вінком на голові [61, с. 128]”. Зауважимо, що мистецька

доба, котру ми розглядаємо, знаменна й у цьому плані, адже тільки з початку ХІХ ст. сонник набув вигляду, наближеного до сучасного [208], маємо на увазі його оформлення в якості книги – до того тлумачники представляли собою глиняні таблички, свити папірусу або набір листків. Хоча особливою популярністю за романтизму сонники все ж таки не користувалися, внаслідок пануючого тоді уявлення про те, що сні є нічим іншим як “шумом”, який доймає мозок, тобто чимось не вартим особливої уваги.

Доба *Середньовіччя* продовжила античну лінію тлумачення сновидінь. Головною її особливістю є переконаність у тому, що протягом сну людина є розумнішою, ніж наяву. Три найбільш цілісні позиції розуміння оніризму належать грецькому мислителю Синезієві Кіренському, єврейському логіку Маймоніду і теологові Томи Аквінському. Синезій наріжним каменем власної концепції зробив явище т. зв. дивінації, тобто, провіденційності сновидінь, закликаючи при цьому приділяти їм максимальну увагу. Маймонід наполягав на тому, що сні, наче пророцтва, виникають під дією активізованої протягом сну сили уяви. Більш складною є концепція Томи Аквінського, котрий ділить сновидіння на дві великі групи, а ті, своєю чергою, діляться ще на дві менші. Великі групи – це внутрішні (пов’язані з самим функціонуванням людського організму) та зовнішні (пов’язані з впливом навколишнього середовища на людину) причини снів. Малими групами є тілесні (хвороба як внутрішня причина, холодне повітря знадвору як зовнішня) та духовні (певна думка, що хвилює протягом сну “переноситься” в сон – внутрішня причина; явище дивінації – зовнішня причина) фактори великих груп сновидінь.

Романтизм, фактично відкинувши думку щодо візіонерського підґрунтя сновидінь, загалом не скористався напрацюваннями середньовічних знавців оніризму. Можна зафіксувати хіба що вплив окремих моментів теорії Томи Аквінського, зокрема тих, де йдеться про соматичний бік снів. Однак саме період Середньовіччя, чи, точніше, теологія християнства як його ідеологічна серцевина, лежать в основі естетичної концепції “двосвіття”, серед проявів якої знаменним є протиставлення реального й оніричного компонентів світу.

На переконання Д. Нечаєнка, “Світоглядний пафос більшості романтиків [...] визначала релігійна свідомість, яка за самою своєю суттю антиномійна.

Розпад єдиного цілісного світу на два, процес його подвоєння і, як наслідок, двоякість людської природи – це, згідно з містичною діалектикою, котра складає серцевину ідеалістичної філософії романтизму, – результат першопочаткової трагедії буття, що настала [...] після моменту гріхопадіння першолюдини Адама [91, с. 108-109]”. Звідси сильний екзистенційний потяг європейської свідомості загалом і художників-романтиків зокрема до певного символічно-семантичного центру (що також ліг в основу іншого тогочасного естетичного феномену – кордоцентризму) й звідси те, що М. Бердяєв назвав “прагненням трансцендентного”: це вилилося в окремі мистецько-умоглядні концепти, наприклад, у культ Прекрасної Дами, котрий отримав помітний відгук у художності Ж. де Нерваля. Звернення до нього та його ж творче опрацювання постало як один із проявів функціонування центрального у свідомості даного автора архетипного образу Жінки-Матері-Богині, котрий був організуючим елементом реального й оніричного складників поетового життя: “Je sors d'un rêve bien doux: j'ai revu celle que j'avais aimée transfigurée et radieuse. Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai lu le mot **pardon** signé du sang de Jésus-Christ [174, с. 819]” (“Я прокинувся зі солодкого сну: мені наснилася та, котру я любив, перевтілена й світосяйна. Небо відкрилося для мене в усій своїй славі, і я прочитав на ньому слово **прощення**, написане кров'ю Ісуса Христа”).

Уся подальша генеза оніричної парадигми в культурі є, тією чи іншою мірою, “обіграванням” античних і середньовічних концепцій, за окремими винятками; серед останніх – дослідження англійського філософа і математика Т. Гоббса, представника епохи *бароко*, котрий вважав, що сни – це продукт виключно соматичних факторів: внутрішні подразнення (температура, голод, гнів) формують відповідні типи сновидінь. Логічним продовженням цієї лінії є ставлення до сновидінь провідних умів доби *Просвітництва* проте з однією відмінністю: і Вольтер, і Кант, будучи переконаними у фундаментальній ролі

соматичних факторів, допускали періодичну наявність розумової діяльності у снах, яка дає змогу людині мислити ширше, ніж наяву. Наступним (і дуже важливим) етапом розвитку оніричної парадигми стала концепція сновидінь американського письменника, поета й філософа Р. В. Емерсона, представника *романтизму*, котрий усвідомив пряму залежність снів од характеру кожної людини. Останньою цілісною “до-фройдівською” концепцією суті сновидінь є теорія французького філософа А. Бергсона. Відштовхуючись од міркування Ф. Ніцше про те, що сон – це результат діяльності фізіологічних факторів, Бергсон приходять власного висновку: магістральною особливістю людської пам’яті є здатність пам’ятати все; і ось спогади, які здаються нам забутими, виринають протягом сну: “Тоді підіймаються ці спогади, відчуваючи, що я вже видалив перепону, трохи піднявши трап, що утримує їх на підґрунті свідомості. Вони встають, гасають, виконують у темряві грандіозний танець мертвяків. І вони біжать до дверей, які щойно були прочинені [цит. за 122, с. 242]”, та виринають лише ті, що певним чином пов’язані з теперішнім станом речей і відповідають нагальним соматичним факторам. Бергсон протиставляє стан сну і неспання, вважаючи, що протягом другого стану діє винятково соматичний елемент людського організму. Згодом ці ідеї, дещо видозмінені, лягли в основу психоаналізу – методу, що став символом новітнього підходу до проблеми вивчення сновидінь.

Спільною рисою цих теорій є “підвищений інтерес до внутрішнього світу людини [91, с. 112]”, соціально-історичним підґрунтям для чого стали передусім явище Реформації та породжений нею Протестантизм. Головними ідейними відмінностями нової церковно-релігійної доктрини від канонічної католицької стали тотальне відкидання першою всього родового, соборного й возвеличення індивідуального; людина стає “мірою всіх речей” і як наслідок – підвищення ступеня суб’єктивізації мистецтва. Безумовно те, що зазначені тенденції лягли в світоглядно-естетичну основу культури романтичної доби. Яскраво виражений індивідуалізм, як основа тогочасного мистецтва, сприяв появі нового ставлення до оніризму, що постає квінтесенцією романтичного

духу: якщо людина, чи, точніше, її свідомість, є наскрізь суб'єктивною, то крайнім проявом цього стають її сни, котрі вже розглядаються в якості засобу “порятунку”. Звернемося до прози Нерваля: “Les visions qui s'étaient succédé pendant mon sommeil m'avaient réduit a un tel désespoir, que je pouvais a peine parler; la société de mes amis ne m'inspirait qu'une distraction vague; mon esprit, entièrement occupé de ces illusions, se refusait a la moindre conception différente; je ne pouvais lire et comprendre dix lignes de suite [174, с. 799]” (“Видіння мого сну вкинули мене в такий відчай, що я ледве міг говорити; товариство моїх друзів навіювало мені лише неясну розвагу; моя свідомість, цілковито зайнята цими ілюзіями, відмовлялася від будь-яких інших думок; я не міг прочитати та зрозуміти і десяти рядків”). Доволі очевидним є те, що вся функціональність сну (або ж видіння чи марення) в процитованому нами фрагменті повісті “Аврелія”, може слугувати своєрідною проекцією загальної функції оніризму в творчості митців-романтиків, маємо на увазі періодичне використання його як засобу ескейпізму, інакше кажучи, уявної втечі від навколишньої дійсності.

Соціолог і антрополог Р. Бастід відзначає, що “впродовж усієї історії Франції [...] ми двічі відзначаємо звернення до сну як елементу соціального протесту й обидва рази в епоху глибоких соціальних перетворень – у період першої індустріальної революції (література романтизму) та в період другої гігантської ломки індустріальної системи, котра здійснюється в наші дні. Зрозуміло, що люди бачать сни в усі часи, але, можливо, саме стикаючись із глибинними змінами ладу, з ворожою і такою, що втратила для неї будь-який смисл, дійсністю, людина починає до своїх снів приглядатися, намагається зафіксувати їх і за їхньою допомогою “порятуватися” [61, с. 132]”. Зазначена в цитаті тенденція характерна, без жодного сумніву, не тільки для Франції, а й для всього західного світу. Тож періодичні й бурхливі сплески інтересу до оніризму зазвичай зумовлені конкретними історичними подіями. Романтична доба, де “ще нема повного розриву між світом реальним і світом сну. Поет живе в обох цих світах і з легкістю переходить із одного в другий, оскільки

вірити, що вони сполучені між собою [61, с. 132]”, стала важливим етапом у процесі ґрунтового осмислення ролі й місця сновидінь у житті людини, опрацювавши два основні різновиди застосування оніризму в літературній творчості: перший полягає в тому, що сон стає не більше ніж елементом гри, вигадки, необхідної для “розкрутки” інтриги; другий фактично обмежується творчістю Ж. де Нервала, чи, точніше, його повістю “Аврелія”, де автор, записуючи власні сновидіння, намагається за їхньої допомоги усвідомити, що відбувається в його свідомості, котра потерпає від психічної хвороби.

Окремо слід згадати англійського поета В. Блейка (1757-1827 рр.), який у сучасному літературознавстві інтерпретується як митець-візіонер, іншими словами, автор, для якого основним джерелом творів стають власні видіння – явище, котре, зазвичай, вважається спорідненим зі сном, а інколи тотожним йому. Зваживши на це, прийдемо до важливих висновків щодо творчості Блейка. Наприклад, в одному з його програмних віршів, який має назву “The Garden of Love” (“Сад любові”), поет змальовує візію загадкового саду: “And I saw it was filled with graves, // And tombstones where flowers should be; // And priests in black gowns were walking their rounds, // And binding with briars my joys and desires [193]” (“І я побачив його встеленим могилами, // І замість квітів були надгробні плити; // І проповідники в чорних рясах обходили їх колом, // І обгортали терновими вінками мої радості й бажання”). У цьому вірші (як і в багатьох інших) відчувається творча манера, котра ріднить англійського митця з Нервалем, а саме з його поетичним циклом “Химери”: маємо на увазі розуміння тексту як записаного видіння, котре найчастіше з’являється протягом сну, і провіденційний зміст якого не ставиться під сумнів. За таких обставин уже не йдеться про несерйозне, ігрове ставлення до сновидінь, тому можемо констатувати істотну відмінність автора “Саду любові” від романтичного контексту та його доволі очевидну спорідненість із аналізованим нами письменником.

Серед найперших творів, у котрому тема сновидінь була піднесена на новий рівень інтересу західної культури, був уже згадуваний нами роман

“Генріх фон Офтердінген” Новаліса. Тут майже на самому початку батько Генріха говорить йому, що пройшли вже ті часи, коли сні поєднувались із божественними одкровеннями; на це син відповідає, що сні здаються йому оплотом проти правильності й буденності життя. Ці два ставлення – батька й сина – в основі своїй майже ідентичні: вони базуються на уявленні про те, що час сновидінь-одкровень давно минув, натомість настав час сновидінь-для-відпочинку, сновидінь-для-гри. Проте далі стається незрозуміле: спочатку ми дізнаємося, що батько Генріха фактично лукавив, коли іронічно говорив про значення сновидінь, адже саме вві сні він побачив жінку, котра згодом стала його дружиною; потім сам Генріх вирушає на пошуки Синьої квітки, баченої ним уві сні, “і все, що з ним відбувається під час мандрів, його зустрічі й бесіди, пригоди й перипетії долі, набувають у романі символічного змісту [87, с. 38]”, тобто сновидіння тут усе ж мають провіденційну функцію, в творі уживаються скептичне та благоговійне ставлення до них. Очевидно, роман є своєрідним символом процесу зміни сприйняття західноєвропейської культури оніризму: від грайливого й іронічного до серйозного.

В іншому цікавому нам творі – повісті “Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер” (1819 р.) Е. Т. А. Гофмана – автор доволі показово використовує сновидіння: матір потвори Цахеса “прибиту горем, зморив глибокий сон, а син її борсався при ній, трапилося так, що панна фон Рожа-Гожа, патронка поблизького притулку, саме тою дорогою верталася з прогулянки [25, с. 241]” і вирішила обдарувати виродка чарівними здібностями, причому акт наділення магічним даром відбувається саме протягом сновидіння матері, котра, прокинувшись, панну чаклунку вже не застає. Можна припустити, що сон як щось відокремлене від реальності, потрібен Гофману для створення ефекту більшої казковості всіх подій. Отож, сприйняття Гофманом сновидінь укладається в контекст їхнього сприйняття більшістю романтиків, для яких простір сну – це царство духів, край чудес – Джинністан, що має з уявним більше спільного, ніж із дійсним, але який дуже зручно використовувати в творчості, коли виникає потреба “завернути” річище фабули у потрібний бік.

Вкладається у вищезазначений контекст і ставлення до оніризму ще одного романтика – англійця С. Т. Кольріджа (1772-1834 pp.). Йдеться про його поему “Kubla Khan, or A Vision in a Dream” (“Кубла Хан, або Видіння вві сні”) 1798 року, про яку автор говорив, що вона йому наснилася. В цьому творі сон грає роль казкової оповідки, тобто, манера розповіді автора про бачену ним уві сні країну, якою керує Кубла Хан, нагадує манеру казки: “In Xanadu did Kubla Khan // A stately pleasure-dome decree: // Where Alph, the sacred river, ran // Through caverns measureless to man // Down to a sunless sea [172, с. 695]” (“У Ксанаду Кубла Хан побудував // Гарну величну будівлю: // Де Альф, священна ріка, протікав // Через печери, котрі людині годі зміряти // Вниз до моря, позбавленого сонця”). В умовно другій частині цієї поеми описується “діва” з Абіссинії (сучасна Ефіопія), спів якої автор почув у видінні. Це – ключове місце поеми, бо саме тут у читача виникає розуміння того, що простором поеми є простір сну: “A damsel with a dulcimer // In a vision once I saw: // It was an Abyssinian maid, // And on her dulcimer she played, // Singing of Mount Abora [172, с. 696]” (“Дівчину з цимбалами // Я побачив якось у видінні: // Це була Абіссінська діва, // І на цимбалах вона грала, // Співаючи про гору Абору”). Спробуємо підсумувати: на відміну від т. зв. “первісної” традиції, сновидіння-видіння у поемі “Кубла Хан” не несе в собі сакральності, адже воно ні до чого не зобов’язує, нічого не пояснює і не передбачає, будучи тільки рушійною силою літературної гри.

Щось подібне відзначаємо й у творчості окремих східноєвропейських митців, зокрема в Т. Шевченка, більшість поезій якого вміщують два види функціонування снів: вони або стають засобом для художнього створення неіснуючої, бажаної реальності (наприклад, у вірші “На панщині пшеницю жала...” (1858 р.), або грають роль спогадів. Яскравим зразком другого виду є поезія “І досі сниться: під горою...” (1850 р.), точніше, умовно перша її частина: “І досі сниться: під горою, // Між вербами та над водою, // Біленька хаточка. Сидить // Неначе й досі сивий дід // Коло хатиночки і бавить // Хорошее та кучеряве // Своє маленькеє внуца [22, с. 151]”. Необхідно також

згадати й О. Пушкіна, художній світ якого відзначається характерним для романтизму застосуванням т. зв. “творчого сну” (“сновидіння-уяви”), інакше кажучи, російський поет використовує оніричне середовище з метою надання текстам імагінативності та містичності. Наприклад, у заключних рядках його віршованого роману “Евгеній Онегин” (1831 р.) читаємо такі слова: “С тех пор, как юная Татьяна // И с ней Онегин в смутном сне // Явились впервые мне – // И даль свободного романа // Я сквозь магический кристалл // Еще не ясно различал [цит. за 91, с. 121]”. Отже, автор стверджує, що ліричні герої й усі перипетії їхніх доль у його творі були побачені ним у сновидінні (тут ми констатуємо зближення роману Пушкіна з міні-поемою Кольріджа), котре, будучи позбавленим психологічної та провіденційної суті, проте наділений елементами таємничого та чарівного, виконує в згаданому романі додаткову, спорадичну функцію. Насамкінець, відзначимо М. Гоголя, котрий у кількох своїх повістях (“Невский проспект” (1834 р.) або “Нос” (1836 р.) вибудовує художню фабулу таким чином, аби оніричний простір (у якому й стаються всі містико-нереальні події) виразно контрастував із дійсним: прокидаючись, ліричні герої обох творів починають чітко розмежовувати два світи.

Зовсім протилежну роль сновидіння відігравали в житті Жерара де Нерваля. Письменникові було властиве те, що Р. Кайуа називає “первісним” сприйняттям оніризму: він вірив, що через сни йому посилаються знамення, котрі мають безпосереднє відношення до його життя, що сни несуть у собі певну сакральну інформацію. Безумовно, метою написання “Аврелії” не було бажання продемонструвати свою обраність: причиною, що спонукала його до написання такого твору, була потреба у створенні своєрідного документа, що зафіксував би (якомога детальніше) “протікання” психічного захворювання, від якого потерпав поет. “Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le **moi**, sous une autre forme continue l'oeuvre de l'existence [174, с. 753]” (“Сон –

це інше життя. Я ніколи не міг без трепету пройти крізь ці ворота зі слонової кістки чи рогу, які відділяють нас від невидимого світу. Перші хвилини сну – це образ смерті; неясне заціпеніння охоплює наші думки, і ми не можемо точно означити хвилину, коли наше **я**, вже в іншій формі, продовжує справу існування”) – такий початок цієї загадкової повісті. Цей абзац задає тон для всього твору, що являє собою безперервний потік, де перемішалися описи реальних подій, фіксації сновидінь, марення і своєрідні “подорожі” у глибини своєї підсвідомості, причому автор узагалі не розрізняє ці компоненти. Ще потрібно враховувати те, що друга частина “Аврелії” була надрукована після смерті Нерваля, коли в його кишені знайшли рукописні фрагменти, котрі згодом склали до купи. Як приклад нервалівської мозаїчності візьмемо другу главу твору, де в перших двох абзацах герой розповідає про свою подорож до Парижа, у третьому й четвертому – про сон, у п’ятому – про зустріч із друзями і в шостому опис шляху додому переростає в містичне видіння.

Одна з причин даної фрагментарності стосується душі поета. Уражений тяжким психічним захворюванням, Ж. де Нерваль був уже неспроможний написати великий твір із логічно побудованою композиційною та смисловою структурою. Зосередившись на створенні тексту, який символізував би його вилікування, внаслідок чого вже з третього розділу повість переходить ніби в інший вимір, через що фактично унеможлиблюється навіть простий переказ змісту твору. Найкращою характеристикою цього переходу і того, куди він веде, є перше речення глави: “Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle [174, с. 760]” (“Тут почалося для мене те, що я назву вторгненням сну в реальне життя”). Трохи далі ліричний герой говорить: “La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première, tout se transfigurait a mes yeux [174, с. 763]” (“Єдиною відмінністю неспання від сну було тоді те, що в першому випадку все перетворювалось на моїх очах”). Відбувається максимальне зближення між двома станами і це вагомо свідчить про велику вагу, яку письменник надавав твору, структурно-смісловим фундаментом якого є явище оніризму.

Отож, можемо констатувати те, що в просторі світоглядно-естетичної системи романтичного періоду розвитку культури виокремилися два основні різновиди художнього застосування оніричних компонентів (не враховуючи позакласифікаційну позицію окремих митців, наприклад, Блейка): по-перше, використання їх в якості важливих компонентів фабульної структури твору, коли сни (видіння, марення) слугують своєрідним підґрунтям або ж засобом для створення певного естетичного ефекту, не містячи при цьому серйозного семантичного навантаження (Шевченко, Пушкін, Гоголь, Кольрідж, Мюссе, Нодьє, Гофман і Новаліс); по-друге, позиція, згідно з якою митець убачає у сновидіннях глибокий психологічний зміст (або ж внутрішній “документ”), унаслідок чого тексти постають у вигляді відображення складних процесів, функціонуючих у його підсвідомості – це уявлення частково властиве прозі та віршам По і влучно характеризує більшість зрілих творів аналізованого в нашій роботі автора.

РОЗДІЛ 2.

МІФОЛОГІЧНИЙ ОНІРИЗМ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ

Відомий французький письменник і поет Жерар де Нерваль (справжнє прізвище – Лабрюні) народився 22 травня 1808 року в Парижі. Єдиний син військовослужбовця армії Наполеона, майбутній митець пізнав самотність життя без батьків: його мати померла, коли Жерарові було всього два роки, а з батьком, унаслідок частоті відсутності останнього, він так і не зблизився. Раннє дитинство автор “Аврелії” провів у дядька по материній лінії в області Валуа, хоча вже у шестирічному віці за ініціативи батька він перебрався до Парижа, де згодом вступив до коледжу Карла Великого, що дав ґрунтовну освіту, знання багатьох (у т. ч. східних) іноземних мов і дружбу з таким представником французького романтизму, як Т. Готье (1811-1872 рр.), з яким Нерваль мав теплі стосунки до кінця свого недовгого життєвого шляху. Вже у 1827 році він опублікував першу збірку віршів. Головною темою, котра проходить крізь неї, є особа Наполеона Бонапарта. Варто зазначити, що цією непересічною постаттю захоплювалися тоді багато молодих людей, і все це знайшло вираження в літературі (згадаймо “Червоне та чорне” Стендаля й образ Жюльєна Сореля). Наступні кілька років Жерар де Нерваль продовжує працювати у тому ж ключі. Він пише оду “Народ”, де основним є соціальний мотив, із радістю сприймає Липневу революцію і переживає крах сподівань, нею ж породжених.

Незадовго до революції ім'я Нерваля гучно прогрімало у французькій літературі. Вже після закінчення ліцею він випустив книгу, на якій було написано: “Фауст, трагедія Гете, повний переклад у прозі та віршах” (тут доцільно зауважити те, що це була тільки перша частина твору – другої в надрукованому вигляді на той момент ще не існувало і в оригіналі). Цей переклад шедевра німецького письменника по сьогодні вважається у Франції

еталонним і саме він відкрив перед його молодим автором двері у паризьке літературне середовище. Через рік після виходу перекладу “Фауста” він пише свої перші п’єси, котрі, проте, поставлені не були; знайомиться з лідером французьких романтиків В. Гюго, а також іншими митцями від літератури і малярства, такими як С. Нантейль і Е. Доверіа. Саме з ними він організовує гурток “Малий Сенакль” як певне наслідування “великого” “Сенакля” Гюго. Стосунки поета з літературним процесом охарактеризував Д. Наливайко, за словами якого, Ж. де Нерваль “довго й важко входив у велику літературу. За життя, сповненого справжнього, без награвання та пози, трагізму, він був відомий у літературних колах Парижа, в ньому бачили цікавого, але далеко не першорядного письменника. Осягнення творчості Нерваля відбулося вже після його смерті, головним чином у ХХ столітті [87, с. 184]”. Аналогічну ситуацію ми спостерігаємо й у ставленні до нього на радянських, а також пострадянських теренах, де “як читацька обізнаність з Нервалем, так і його наукове вивчення розпочалось із величезним запізненням [...] Для ревнителів чистоти марксистсько-ленінського світогляду й естетики він здавався доволі сумнівним митцем, який “впадав” у ірраціоналізм і містику, “реакційним романтиком” за загальноприйнятою тоді класифікацією [87, с. 184]”.

Приблизно з середини тридцятих Нерваль остаточно відмовляється від кар’єри медика, до якої його готував батько. Щоб якось прожити (література не приносила бажаних заробітків), він улаштовується в типографію, а згодом тимчасово до нотаріуса. Отримавши невеликий спадок від померлого родича матері, він майже одразу здійснює подорож до Італії, після повернення з якої створює журнал “Світ драматичний”, із чого виходить, що перші невдачі не відбили в нього потягу до театру. Однією з головних причин цього потягу була любов Жерара до акторки “Комічної опери” Женні Колон, яка згодом постане в його творчості як Аврелія. Свої стосунки з Женні Нерваль описав у новелах “Сильвія” та “Октавія”, а також у повісті “Аврелія”: у цих творах автор намагається представити Аврелію як прекрасний і недосяжний образ Коханої Жінки, котра відкинула його любов.

Після того, як “Світ драматичний” припинив існувати, поглинувши всі заощадження Нерваля, він починає співробітництво з різними літературними й театральними часописами, ведучи життя, загалом типове для представників тогочасної богеми: вдень – напружена праця для журналів, уночі – веселий відпочинок у колі літературних друзів (у 1853 р. письменник випустив книгу “Petits Chateaux de Bohèmes” (“Маленькі замки богеми”), де описав ці роки). І тут, у 1841 році, в життя Нерваля вривається болісне психічне захворювання – стається перший напад і поета поміщають до лікарні. До смерті ці напади повторювалися неодноразово, їх очікування та страх перед ними дуже тяжко переживалися Нервалем, а перебування в лікарні стало для нього звичною справою. Єдиним його другом у цей період був Т. Готьє, а єдиною відрадою – подорожі. Одна з них, здійснена на початку сорокових на Далекий Схід, стала предметом зображення у двотомній книзі під заголовком “Le Voyage en Orient” (“Подорож на Схід”), яка вийшла друком у 1851 р. Проте недуга виявилася сильнішою: 26 січня 1855 року Жерар де Нерваль покінчив життя самогубством, повісившись на одній із вулиць Парижа.

Доцільно зауважити, що літературна спадщина цього митця достатньо велика і по сьогодні опублікована ще не повністю. Він робив спроби знайти себе у різних жанрах, а головні прозові та поетичні твори увійшли до двох збірок, які отримали назви “Les Illuminés” (“Ілюмінанти”, 1852 р.) і “Les Filles du Feu” (“Доньки Вогню”, 1854 р.). Перша з них не входить у коло нашого зацікавлення, бо складається із біографій діячів масонського руху, а тому ми спробуємо сфокусувати нашу увагу на другій збірці – “Доньки Вогню”, “яка справедливо вважається одним із шедеврів Нерваля. Вона пов’язана – і це підказує її назва – з натурфілософським вченням про чотири стихії – землі, води, повітря та вогню – як першоелементами світу, якими захоплювався пізній Ж. де Нерваль, із його прагненням до витворення синтетичної натурфілософської картини буття. Водночас ця збірка глибоко автобіографічна, передусім у розкритті духовного й душевного життя письменника, сповнена ліризму, чарівного й щемкого водночас [87, с. 188]”. Збірка “Доньки Вогню”

починається присвятою А. Дюма, за котрою йде повість (одна з двох у цій книзі) “Анжеліка”, потім новели “Сильвія” (разом із етнографічним додатком “Пісні та легенди Валуа”), “Октавія” й “Ізида”, п’єса “Корилла”, цикл віршів “Химери” і, врешті-решт, друга повість – “Аврелія”. Ми вирішили зробити об’єктом аналізу всі ці твори, окрім повісті “Анжеліка” та п’єси “Корилла”, внаслідок того, що у першому випадку стикаємось із епістолярним текстом, суть якого не зовсім відповідає темі дослідження, а в другому – з твором, що потрапив до збірки досить випадково: Жерар де Нерваль планував помістити на місце п’єси новелу “Пандора”, проте, не встигнувши вчасно її закінчити, змушений був звернутися до “Корилли”, котра вперше була опублікована у журнальному варіанті ще в середині 1839 року.

2.1. Мотив повернення до першооснов у новелі “Сильвія”

Новела “Sylvie” (“Сильвія”) Ж. де Нерваля зачіпає багато важливих мотивів. Це і стосунки між чоловіком та жінкою, і смерть, і відношення між такими поняттями, як “мистецтво” й “життя”. Проте всі можна об’єднати в один узагальнений мотив *повернення до першооснов*, який не є звичайною тугою за дитинством або ж за “втраченим часом”. Це – “бажання *регресії*, повернення до психічного стану немовляти, до не відчуженого, внутрішньо повного, до-культурного світу [89, с. 20]”. Французький письменник своєю творчістю ознаменував все більш зростаючу схильність західноєвропейської культури до саморефлексії, до відображення самої себе, а не життя, внаслідок чого між нею (культурою) та реальністю виникає принципова несумісність. Розглянемо як приклад ставлення ліричного героя до кохання: “Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité; il fallait qu’elle apparut reine ou déesse, et surtout n’en pas approcher [174, с. 591]” (“Побачена зблизька, реальна жінка ображала нашу уяву; потрібно було, щоби вона явилася нам королевою чи богинею; головне, не потрібно було до неї наблизитися”). Звичайно, у цьому можна побачити варіацію середньовічного “культу Прекрасної Дами”, адже трубадури (трувери, мінезингери) оспівували загалом недосяжну (виключно

заміжню), не-реальну жінку. Часто об'єктом поклоніння слугувала особа, котру ніколи не бачили. Однак між двома зазначеними типами ставлення – середньовічним та нервалівським – існує суттєва відмінність: перший варіант містить суто інтуїтивну тягу до небуттевості, тоді як у другому випадку – принципово усвідомлену.

Найбільш вірогідним поясненням цього стає властивий усій художності митця, котрого ми розглядаємо, пристрасно-хворобливий інтерес до власного минулого, що є певною проекцією всеєвропейського зацікавлення історією. Відповідний розділ науки – історіографія – остаточно сформувався протягом домінування романтичного мистецького періоду, поставши у ХХ ст. як одна з найпопулярніших суспільних дисциплін. Культуролог М. Еліаде вбачає в цьому ознаку поступового ренесансу західної культури і людської свідомості, що вихована в її ареалі. Аналізуючи античну історіографію (праці Геродота, Фукидіда, Тіта Лівія та ін.), він простежує надважливу тенденцію в розвитку Європи як духовної субстанції, що проявляє себе в її спробі уможливити “історичний анамнезис. Вона прагне віднайти, “пробудити” та відновити минуле найбільш віддалених суспільств [...] розшукати завдяки анамнезису, ті культури, які, “саботуючи Історію”, характеризуються незвичною творчою активністю [135, с. 140]”, тобто сучасна людина звертається до минувшини (серед ознак цього і розквіт історіографії, і згадана тяга західної культури до саморефлексії та засвоєння свого “архіву” – головним чином, міфологічного), вбачаючи там духовну опору. Подібне бажання присутнє у більшості текстів Нерваля, побудованих як постійне *кружляння в минувшині*.

З цього приводу виникає необхідність окреслити знакові особливості автобіографізму Нерваля, внаслідок неабиякої важливості цього питання для потрактування творчості письменника. Жанр автобіографії виник на зламі античності та Середньовіччя. Передумовою цього вважається формування властивої т. зв. “західній” людині індивідуалістської свідомості. Загальними рисами автобіографії як літературного жанру є такі: наявність більш-менш детального і послідовного змалювання людиною свого життя; зосередженість

на подіях особистого, а не навколишнього світу (це особливість мемуарів); змалювання життєвих колізій із ретроспективної точки зору, без характерних іншому жанру – щоденника – презентизму, надмірної емоційності та деякого ігнорування аналітичного компоненту.

В одній зі своїх розвідок українсько-американський літературознавець Г. Грабович аргументовано доводить, що існують дві основні різновидності самоусвідомлення для художника: інтенційна, тобто зумисна автобіографія, й несвідома, інакше кажучи, – символічна автобіографія. У першому випадку йдеться про твори, причиною написання котрих слугує свідоме прагнення автора розповісти про своє життя чи про певний його етап (доцільно згадати, наприклад, “Сповіді” Блаженного Августина, Ж.-Ж. Руссо чи Л. Толстого). Тоді як символічна автобіографія “тією чи іншою мірою приховує, камуфлює власну інтенційність та історичність; певна “особиста історія” з’являється закодовано й неминуче фрагментарно [33, с. 53]”, іншими словами текст, що інтерпретується як символічна автобіографія, не є нею формально, інколи навіть не будучи відразу розпізнаним як самоусвідомлене письмо.

Твори французького письменника демонструють нам його прагнення до шифрування власного “Я”, всі вони (принаймні, зрілого періоду) наскрізь фрагментарні, отож, їм притаманні явні ознаки символічної автобіографії. Та, незважаючи на це, ми схилиємося до думки, що поезія, проза та публіцистика Нерваля виглядають фрагментарними тільки при поверхневому їх розгляді, – насправді ж вони постають як структурні компоненти цілісної інтенційної автобіографії у формі сповіді. Причина подібного переконання знаходиться у просторі творів (особливо прозових) автора, що містять численні натяки, а інколи й прямі висловлювання щодо намірів, якими керувався Ж. де Нерваль при їхньому написанні: найчастіше йдеться про його усвідомлене намагання “продукувати” автобіографічне письмо. Наприкінці свого головного твору – повісті “Аврелія” – він розкрив власний задум, що слугував рушійною силою для його створення: суть цього задуму полягала в написанні літературно-медичного документа, де був би зафіксований процес протікання психічного

захворювання, від якого потерпав письменник, і подальше його видужання. Окрім того, в кількох розділах повісті наявні прямі алюзії на інтенційний автобіографічний текст “*Vita nova*” (“Нове життя”) Данте Аліґ’єрі, котрий слугував мистецьким орієнтиром для Ж. де Нерваля, а в “Сильвії” проглядає прагнення її автора наслідувати відому “Сповідь” Ж.-Ж. Руссо, тощо.

Зазначену нами невідповідність повісті “Аврелія” певним “класичним” автобіографічним структурам (канонам) варто розглядати у спектрі загальної невідповідності творів Жерара де Нерваля сучасному для нього культурному контексту. Як проза і поезія митця відчутно “вибиваються” із контексту західноєвропейського романтизму, так і “Аврелія” тяжіє до модерністських і навіть постмодерністських моделей самоусвідомленого письма. Саме звідси властиві повісті ситуації, коли автор наче зводиться на манівці від основної розповіді, “кружляє” навколо основної теми – детального змалювання свого життя, відколи його доміантною стала шизофренія. Проте ця магістральна тема – стрета, згідно з музичною термінологією – ніколи не зникає, повсякчас нагадуючи про своє домінуюче положення. Отже, твори цього письменника, не можуть бути інтерпретовані з точки зору символічного автобіографізму, попри присутність ознак цього типу художнього самоусвідомлення в його текстах. Більш доцільним є їх розуміння як складових елементів метатвору, що ввібрав у себе поетичні, прозові, а також публіцистичні тексти Нерваля, одним із яких є велика новела “Сильвія”.

“*Je regagnai mon lit et je ne pus y trouver le repos. Plongé dans une demi-somnolence, toute ma jeunesse repassait en mes souvenirs [174, с. 594]*” (“Я ліг у ліжку й не знаходив собі спокою. Я був занурений у напівсон, і переді мною проходила вся моя молодість”) – так починається друга глава цього твору і “подорож” героя у своє минуле, що пройшло під знаком кохання до двох дівчат: сільської красуні Сильвії (Марі Плейель) і внучки аристократичного роду Адріанни (Софі Дов). Процитований фрагмент відображає семантичний, настроєвий і фабульний компоненти структурності новели, котра подібна до розгорнутого сновидіння, причому саме в цьому творі аналізований нами

митець застосовує свої сни як спогади (фіксуємо тут подібність творчої манери Нерваля до художності Т. Шевченка) – в тексті новели періодично виринають двозначні фрази й цілі речення автора щодо цього: він називає старий дерев'яний будинок бабусі Сильвії “вмістилищем спогадів”; перелік відвіданих ним містечок цієї частини Фландрії містить вигук “Chaalis, encore un souvenir! [174, с. 607]” (“Шаалі, ще один спогад!”); урешті, він питає себе, чи пережиті події “sont réels, ou bien si je les ai rêvés [174, с. 609]” (“реальні чи наснилися мені”). Тому над новелою неначе утворюється містична димка, що супроводжує весь шлях (уявний або ж реальний) розповідача додому.

Образ домівки тут архетипний і символічний водночас: Ж. де Нерваль називав область Валуа, де пройшло його дитинство, місцем, “де понад тисячу років билося серце Франції”. Ця впевненість автора робить мотив *повернення до першооснов* іще більш глибоким: ліричний герой твору, переживши багато страждань за роки життя в Парижі, повертається до місця, де він виріс, щоби таким чином *опинитись у минулому*. Він їде в Луазі з надією, що тамтешній світ, залишений ним колись, не зазнав змін; що його колишня кохана Сильвія буде все ще такою “чистою” й “незаплямованою” культурою, інакше кажучи, несправжністю, як і раніше. Та всі сподівання ліричного героя виявляються обманутими: Сильвія подорослішала, вона співає вже не народних пісень, а сентиментальні міські романси, вона читає Ж.-Ж. Руссо і скоро має вийти заміж; Адріанна, інша його любов, померла в монастирі; й узагалі змінилося все, навіть навколишнє середовище – і природа, і містечко. Але головним є те, що й сам герой не уникнув змін: його любов до акторки Аврелії (театр, як підкреслює С. Зенкін, є апофеозом не-реальності) та його ж відношення до літератури свідчать про глибоке проникнення культурної небуттевості в його свідомість, унаслідок чого *повернення до першооснов* цілком унеможливлене.

Втім, згаданий мотив у новелі “Сильвія” виражає не тільки прагнення позбутися культурної небуттевості, а й тугу за тим, що ми можемо означити *втраченим Раєм*. Антрополог М. Еліаде аналізує міф про земний Рай і його жителів у казкові часи, виявляючи на прикладі виникнення та подальшого

бурхливого розвитку в мистецтві Західної Європи образу т. зв. “благородного дикуна” глибинну потребу кожної людини пам’ятати про певний утрачений блаженний період свого існування. “Розглядаючи матеріали з цього питання, ми бачимо те, що [...] щоденники мандрівників, які побували у незвіданих країнах, читалися і високо цінувалися з особливої причини – оскільки вони описували щасливе людство, якому вдалося уникнути злодіянь цивілізації [138, с. 40-41]”, тобто йдеться про потяг західноєвропейської людини до віри в існування певного місця в світі, котре чомусь оминула цивілізація, тому всі люди “там” живуть у гармонії з собою та навколишнім світом. Убачаючи причини всіх бід у розвитку капіталізму, деякі уми XVII-XVIII ст. вирішили, що людські істоти, які заселяють таке “райське” місце, мають обов’язково бути дикунами: “Міф про благородного дикуна був лише відродженням і продовженням міфу про Золотий вік, тобто *про досконалий початок речей*. Ми повинні були повірити ідеалістам й утопістам епохи Відродження, що втрата Золотого віку була справою рук “цивілізації” [138, с. 42-43]”.

Насмілимося наразі припустити те, що у психіці західноєвропейської людини глибоко закладене уявлення щодо лінеарності часу, котре докладно обґрунтував Блаженний Августин. Суть цієї ідеї, як відомо, в тому, що час (життя, історія, Універсум) рухається від початку до кінця (на відміну від архаїчного й античного уявлення, згідно з яким вони рухаються неначе по колу). Причому даний рух від однієї точки до іншої протікає під знаком постійного погіршення світу. Саме з цим пов’язане виникнення міфологічної ідеї про Золотий вік, який був колись, а зараз людство переживає не найкращі свої часи – назвемо їх Залізним віком, – і саме тому з’явився міф про Рай (обов’язково утрачений) із майбутнім пеклом, іншими словами, теперішній стан речей програє у порівнянні з попереднім.

Очевидно, щось подібне бачимо у свідомості героя новели “Сильвія” Жерара де Нерваля: молодий чоловік, утомлений від життя в Парижі, тікає в село, де пройшло його дитинство та юність, і де у нього були два перші любовні досвіди; він тікає туди абсолютно свідомо, мріючи про можливість

повторного занурення в той щасливий стан, де він перебував багато років тому, причому ліричний герой щиро вірить у реальність цього повернення. Характерним моментом є те, що думка про відвідини забутих місць свого дитинства приходить до головного персонажа новели в стані, близькому до сну (оніричні явища пронизують художній простір у вигляді малопомітних, одначе важливих складових фабули), коли той несподівано згадав древню землю Валуа. Він раптом усвідомлює, що його теперішня любов до акторки Аврелії має коріння в тих далеких місцях, де “dans son village et dans ceux qui l’entourent, de bons paysans en blouse, aux mains rudes, a la face amaigrie, au teint hâlé! [174, с. 598]” (“в його селі й окрузі живуть славні селяни в блузах, із грубими руками, худими обличчями, засмаглою шкірою!”), де навколишні поселення наповнені величним духом старовини. І хоча герой інколи каже собі: “Ce souvenir est une obsession peut-être! [174, с. 609]” (“Може ці спогади є оманною!”), проте в ньому все ж домінує переконаність у їх істинності й незмінності. Та насправді при його приїзді стається цілий ряд вже описаних неприємних для нього подій, які чітко і ясно дають йому зрозуміти те, що він перебував у полоні ілюзій, і те, що погоня за своїм (як йому зараз здається) щасливим минулим (утраченим Раєм, Золотим віком) ні до чого не приведе. Дана новела повинна слугувати цінним матеріалом для вивчення мислення західної людини, оскільки вона демонструє її прагнення до Раю; “Сильвія” наповнена багатьма образами, фігурами, подіями, в яких прозирає ностальгія за ним; намір ліричного героя повернутися до нього зазнав невдачі, основна причина котрої міститься в самому функціонуванні людської психіки, що побудована таким чином, аби створювати певні приємні ілюзії, однією з яких є міф про місце у світі, де володарює гармонія.

Проте необхідно зазначити, що психологію оповідача новели “Сильвія” можна розглянути з дещо іншого кута зору. В попередніх абзацах йшлося про те, що варто означити *неправдивою пам’яттю*, – тобто пам’яттю про нібито ідеальний проміжок часу життя людини, коли вона жила в Раю. Та є й інший вид пам’яті, котрий означимо прикметником *правдива*. Йдеться про пам’ять,

(чи, точніше, про ту з її функцій), яку дуже активно сьогодні використовує психоаналіз: суть її в тому, що пацієнта змушують іще раз пережити певну травматичну ситуацію, яка мала в минулому на нього сильний вплив і, про яку залишилися тільки неясні спогади. Хворому пропонують ніби воскресити один із тих епізодів, що стались *ab origine*, і причинами цього є розуміння фундаментальної важливості всіх подій, які відбулися на початку всього, у даному випадку, – на початку людського життя: “Було вказано, що багато народів, – від найбільш примітивних і аж до найбільш цивілізованих [...] як терапевтичний засіб використовували декламацію космогонічного міфу [...] при цьому символічному “поверненні до минулого” пацієнт стає сучасником сотворіння [...] Зношений організм не *відтворюється*, а *створюється* знову [138, с. 51, 58]”. У цьому контексті новела аналізованого нами письменника постає в іншому світлі: її ліричний герой – це ніяк не мрійник, який піддався впливу ілюзій, тепер його бажання вже просякнуте мудрістю; подорож від Парижа до містечок і сіл області Валуа отримує метафізичне забарвлення зворотного сходження у потоках часу, задля повторного прожиття власного дитинства. Зазначимо насамкінець, що розвиток фабули в “Сильвії” нагадує розгортання сну, внаслідок чого манера оповіді, на думку літературознавця Ж. Пуле, “виглядає як сон наяву, де часу не існує [цит. за 89, с. 20]”.

Наразі підсумуємо розгляд новели “Сильвія” Ж. де Нерваля, котра в літературному плані є чи не найкращим його прозовим текстом, будучи за своєю суттю розгорнутим сном. Її семантичною основою є мотив *повернення до першооснов*, що функціонує, по-перше, у вигляді прагнення розповідача відкинути небуттєвість, властиву культурі; по-друге, в манері його мислення, де чітко проглядає наявність архетипного міфу про *втрачений Рай*; по-третє, як намагання головного персонажа новели на символічному рівні повторно прожити ранній період життя з метою “спалити власні “гріхи”, тобто вчинки, що були здійснені в невіданні [138, с. 54]”. Запропонований нами для аналізу текстів письменника концепт інтенційної (свідомої, зумисної) автобіографії, дозволяє прогледіти в ліричному героєві новели її автора, якому притаманні

аналогічні наміри, – внаслідок чого “Сильвія” постає як один із знакових творів Нерваля, а її головний міфологічний мотив слугуватиме в подальшому предметом для нових переосмислень в “Аврелії” – центральному прозовому витворі цього митця, й у “Химерах” – головному поетичному.

2.2. Мотив блукання в новелі “Октавія”

Одним із видних мотивів, який проявляє себе в художності Нерваля, є мотив *блукання*, котрий узагалі був характерним для тогочасної мистецької доби: за словами Ю. Лотмана, “Романтична концепція людини виходить із уявлення про її єдиність, ізольованість, вирваність із усіх земних зв’язків. Віковічна самотність ліричного “я” (так само, як і героя сюжетних творів романтизму) виступає одночасно і як певна винагорода за винятковість, за “непошлість”, і як прокляття, що прирікає його на вигнання [77, с. 169]”. Результатом цього вигнання стає наявність у романтиків загалом і Нерваля зокрема мотиву *блукання*, в якості прикладу існування котрого розглянемо новелу “Octavie” (“Октавія”), що відноситься до раннього періоду творчості автора, де зазначений мотив вперше набув цілісності. Ця невелика новела належить до найбільш дивних творів письменника: ліричний герой утікає зі столиці Франції, де живе його нерозділене кохання (Женні Колон/Аврелія) до Неаполя; там він зустрічає молоду англійку, з якою перед тим познайомився в Марселі; раптово неквапливий плин цієї розповіді розриває лист, що його ліричний герой пише до Парижа, де описує не тільки власні страждання з приводу розлуки, а й дивну пригоду, що мала місце тут, у Неаполі, три роки тому, коли він зустрів красуню, котра змальовується ним (щоправда, доволі завуальовано) як чаклунка; що саме сталося тоді в будинку красуні, невідомо, але ця пригода підводить героя до самогубства, від якого той відмовляється лише в останній момент; унаслідок душевного потрясіння, пережитого ним за ніч, ліричний герой розлучається з англійкою і зустріне її наступного разу тільки через десять років, коли та буде вже одруженою.

Отже, констатуємо те, що в творі є дві фабули: основна (стосунки з англійкою/Октавією) та вставна (“пригода” з неаполітанкою/чаклункою). В основній виразно присутній мотив *блукання в цьому світі*: ліричний герой безцільно вештається містом, ним цілком заволоділо почуття неприкаяності, внаслідок чого він ніяк не може знайти собі спокою. Це відбувається перед розповіддю про епізод із “чаклункою” – “A force d’errer dans la ville, je devais у être enfin le héros de quelque aventure [174, с. 641]” (“Змушений блукати по місту, я повинен був, урешті-решт, стати героєм певної пригоди”) та після нього (“пригода” вже сталася) – “Arrivé près des ruines, je descendis dans la ville souterraine et je me promenai longtemps d’édifice en édifice, demandant a ces monuments le secret de leur passé [174, с. 646]” (“Досягши руїн, я спустився у підземне місто і довго проходив од однієї будівлі до іншої, питаючи у цих пам’ятників таємницю їхнього минулого”). *Блукання в цьому світі* немовби підводить оповідача до по-справжньому небезпечного *блукання поміж двома світами*, котре веде в потойбіччя: при переході з основної фабули твору до вставної має місце паралельний перетин “світлого” та “темного” світів. Цей учинок міг трагічно завершитися для розповідача: “je ne sais quelle profonde tristesse habitait mon ame [...] C’est alors que je fus tenté d’aller demander compte a Dieu de ma singulière existence. Il n’y avait qu’un pas a faire: a l’endroit ou j’étais, la montaigne était coupée comme une falaise, la mer grondait au bas, bleue et pur [174, с. 645]” (“яка глибока печаль панувала в моїй душі [...] Ось тоді я відчув спокусу запитати в Бога звіт про моє одиноке життя. Треба було зробити тільки один крок: у тому місці, де я перебував, гора була урвистою, унизу вирувало блакитне чисте море”). Себто головний персонаж цієї новели спробував здійснити символічний перехід поміж паралельними всесвітами, прагнучи відшукати в “темному”, двері до котрого знаходились у хатині неаполітанської “чаклунки”, сподіваний спокій. Одначе цього не стається, навпаки, – виявилось, що *блукання поміж двома світами* та породжена ним неприкаяність, приносять іще більше страждання.

Доцільно припустити, що в даному випадку йдеться про неординарний авторський інваріант творчої реалізації романтичного феномену “двосвіття”. Його своєрідність полягає в тому, що два паралельні виміри (поцейбіччя й потойбіччя), котрі функціонують у просторі художнього тексту, виявляються фактично рівноправними щодо цілковитої “непридатності” для гармонійного існування ліричного героя, внаслідок чого відпадає необхідність у їхньому протиставленні. В цьому плані новела Ж. де Нерваля зближується з драмою “Cain” (“Каїн”) Дж. Г. Байрона за 1821 р., де англійський поет розробив подібну ідею: Люцифер здійснює разом із старшим сином Адама мандрівку всіма існуючими планетами з метою довести Каїну, що “And if there should be // Worlds greater than thine own – inhabited // By greater things – and they themselves far more // In number than the dust of thy dull earth, // Though multiplied to animated atoms, // All living – and all doomed to death – and wretched [172, с. 705]” (“Якби були, // Світи, ще більші ніж твій власний – населені // Істотами – чисельнішими, // Ніж порошинок на твоїй землі, // Помножених на атоми рухомі, // Жили би там, обездолені й приречені на смерть”), інакше кажучи, ніякого “кращого” світу не існує, бо в кожному з них доміантним явищем є смерть, яка зрівнює їх між собою.

Зауважимо, що запропонована інтерпретація мотиву *блукання* в новелі “Октавія” не може бути визнана однозначною, якщо звернути основну увагу на останній абзац твору: “Le bateau qui me ramenait a Marseille emporta comme un rêve le souvenir de cette apparition chérie [174, с. 647]” (“Пароплав, що відвіз мене до Марселя, перервав, як сон, спогад про цю ніжну об’яву”), а також на розкидані по різних місцях новели натяки (свідомі чи несвідомі) на те, що події, про котрі в ній йдеться, насправді ліричному героєві лише наснилися, то виникає можливість осмислення цього твору за допомогою розробленого в грецькій міфології біному “сон/смерть”, складові компоненти якого були, в уявленні еллінів, братами-близнюками: “Оскільки Гіпнос є братом Танатоса, стає зрозумілим, чому в Греції, як і в Індії, і в гностиків, “пробудження” набуває сотеріологічного значення. Зупинимося на думці, що Бог у любові

своїй до людей посилає їм Господаря, щоби “пробудити” їх зі сну, який є одночасно незнанням, забуттям, і “смертю” [...] “Пробудження” передбачає *anamnesis*, осягнення душею своєї ідентичності, пізнання власного небесного походження [135, с. 129-130, 133]”. У такому разі всі травматичні події, що сталися з ліричним героєм “Октавії”, мають логічне пояснення: він зазнав цих страждань і мало не помер унаслідок свого впадання в сон, тобто щось сутнісно наближене до смерті; тоді як *блукання* означає бажання вибратися, втекти звідти, а визволення із “лещат” сновидінь відповідно сигналізує про повернення до життя.

Узагальнюючи інтерпретацію новели “Октавія”, підкреслимо: мотив *блукання*, наявний у ній, реалізується в двох міфологічних площинах – як спроба ліричного героя втекти від метафізичної неприкаяності, властивої людині загалом, а також у його зусиллях “вирватись” із простору сновидінь, який ідентифікується зі смертю. Цей мотив належить до магістральних і в ранній, і в зрілій творчості Ж. де Нерваля: у більш пізніх текстах, таких як цикл віршів “Химери” та повість “Аврелія”, міфологічний концепт *блукання* (*неспокою, хаотичного руху*) досяг вершинного вираження, будучи вперше проявленим у новелі, що стала предметом розгляду даного підрозділу.

2.3. Мотив релігійного синкретизму в новелі “Ізида”

Твір, озаглавлений як “Isis” (“Ізида”), однаковою мірою можна вважати новелою і нарисом. До його написання Ж. де Нерваля спонукало прочитання достатньо відомої в епоху романтизму статті дослідника К. А. Бьоттігера, присвяченої культу богині Ізиди. Цей текст вирізняється на фоні всіх інших, аналізованих у нашій роботі, тим, що не містить будь-яких ознак оніричних елементів. Але ми вирішили за доцільне звернутися до нього внаслідок того, що “Ізида” слугує проекцією двох із трьох основних естетичних принципів і прозової, і поетичної творчості Нерваля. Маємо на увазі інтертекстуальність та синкретичність (або еклектичність). У першому випадку ми спостерігаємо рису, властиву головним чином літературі ХХ сторіччя, котра повною мірою

проявилась у художності французького митця, котрий знаходив сюжети для творів, а також мотиви, персонажі й топоніми, що їх утворюють, передусім у просторі культури (конкретніше – у давніх міфологічних системах). Інший принцип стосується релігійно-духовного підґрунтя нервалевих текстів, а саме – пануючого там умоглядного стану *еклектичної релігійності*. В “Словнику іншомовних слів” (Київ, 1985 р.) читаємо, що еклектика в мистецтві – це “формальне, механічне поєднання різних стилів [112, с. 287]”, а синкретизм є її різновидом; перше значення синкретизму – “Не розчленованість, злитість, характерні для початкового, нерозвиненого стану будь-якого явища [112, с. 765]” – не використовується в нашій дисертації, через його невідповідність світогляду та художності митця, котрого ми розглядаємо.

Відомий міф про Богиню-Матір Ізиду, а також про її чоловіка-брата Озиріса й інших божеств єгипетської міфологічно-релігійної системи слугує важливим доказом того, як багато християнство “запозичило” не тільки від єврейської традиції, а й від світоглядних концепцій Єгипту та Греції. І якщо мотив людини-бога до християнства “перейшов” із зороастризму, то інший ключовий умоглядний мотив – воскресіння бога з мертвих – “запозичений” із давньоєгипетського міфологічного спадку. Згадаємо всі його концептуальні засади, зауваживши, тим не менше, що самі єгиптяни свої міфи ніколи не записували, тому вони дійшли до нас, в основному, зі старогрецьких джерел, що містили багато суперечностей і переінакшень.

Озиріс (насправді, це – грецький інваріант єгипетського ймення Усир, однак цей інваріант є більш звичним, і ми дотримуватимемося саме його), який уособлював наземне Сонце й Ізида (Ісет), втілення подружньої вірності та материнства, богиня родючості, чаклунства, мореплавства, води й вітру, – склали божественну пару, яка після відходу їхніх батьків – бога-сонця Геба та богині землі Нут – стала правити Єгиптом. Їх заздрісний і зловісний брат Сет возненавидів Озиріса та “вирішив його погубити [...] За розмірами тіла Озиріса він замовив собі скриню; потім, улаштувавши у себе бенкет та й запросивши на нього брата, він оголосив, що подарує скриню тому, кому

вона підійде за розмірами. Стали бенкетуючі почергово в неї лягати; коли прийшла черга Озиріса, друзі Сета підбігли і забили цвяхами кришку скрині, після чого вмить скинули її в Ніл [200]”. Узнавши про це лиходійство, Ізида одягається в траурні кольори, починаючи пошуки чоловіка. Знайшовши тіло, вона починає оплакувати його, але з якихось причин покидає, і Сет розрубав труп на чотирнадцять частин. Богиня знову вдається до нових пошуків і їй щастить зібрати всі частини, крім однієї – фалоса, його вона відтворила із золота, а через деякий час місячний бог Тот навчив богиню чаклунства, щоби та оживила Озиріса. З того часу він “поселився в загробному світі, ставши царем мертвих. А Ізида народила сина Гора. Гор довго боровся зі злбним Сетом і, врешті-решт, переміг його [125, с. 70]”.

Таким чином, очевидним є дещо парадоксальний висновок: у міфології Древнього Єгипту, не дивлячись на, так би мовити, формальну вищість бога Озиріса, фактично головною дійовою особою була богиня Ізида. Ця ситуація має багато спільного з католицизмом, в офіційній доктрині якого у середині ХІХ століття завершився процес утвердження культу Богородиці, що зробило її головним об’єктом поклоніння вірних. І саме в цьому, найвірогідніше, й полягає причина того, чому для Жерара де Нерваля найбільш цікавою та близькою була міфологічна система Стародавнього Єгипту, а в християнстві (католицизмі) він сприймав, передусім, лейтмотиви, пов’язані з праобразом Мадонни, – внаслідок ранньої смерті матері, одними з джерел задоволення духовної потреби в ній слугували найрізноманітніші релігійної концепції, де центральним (або ж одним із центральних) був образ Богині-Матері.

Зрозуміло, що міф про Ізиду ідеально вписувався у вищезгаданий контекст. Культ цієї богині “мав широку популярність у Єгипті і далеко за його межами. Спочатку Ізиду вшанували у північній частині Нілу, центром її культу було місто Буто. Вона, вірогідно, уособлювала небо і зображалась у вигляді корови чи жінки з коров’ячими рогами на голові [200]”, а найбільш детального опису він набув у романі “Метаморфози, або Золотий віслюк” давньоримського письменника Луція Апулея (прибл. 125-180 pp.). Крім цього

твору не збереглося іншого документа – ні літературного, ні релігійного, ні дослідницького, – котрий давав би більш-менш цілісне уявлення про те, що саме відбувалося протягом святкувань, присвячених Ізиді. Хоча, за словами дослідника Ф. Зелінського, опис, даний у романі, зображає культ, що був, без жодного сумніву, доволі далеким від первинного, єгипетського варіанту, бо пройшов спочатку процес елінізації, а потім латинізації, проте за відсутності якогось іншого настільки ж цілісного опису, ми змушені дотримуватися роману Апулея. Крім того, сам Нерваль інформацію про богослужіння Ізиді взяв із цього твору, а також зі статті вже згаданого Бьоттігера.

Головний герой роману – шукач пригод Луцій – унаслідок хитрості своєї коханки Фотиди перетворений на віслюка, переживши безліч митарств, зрештою, опиняється на Кіпрі, де йому належить стати дійовою особою свята на честь єгипетської богині, яка тут ніби “зрослась” із римською Венерою. Висхідним пунктом згаданого священнодійства слугував цирк, а саме воно складалося з шести умовних етапів. Дія першого етапу проходить біля цирку, де відбуваються масові танці, котрі готують натовп уже до другого етапу – театрального дійства, в котрому відбивається вся широта метаморфоз, які сталися із синкретичним образом предвічної Жінки-Матері-Богині. На одній сцені стоять четверо акторів – чоловік і троє жінок; чоловік зображає Париса – троянського царевича, котрий повинен вибрати поміж трьох красунь, які грають ролі богинь: Юнони, Мінерви і Венери (всі троє були римськими божествами, котрі, в залежності від регіональних особливостей величезної імперії, уособлювали жіночий архетип); Парис обирає Венеру, яка впродовж пізньоантичного періоду на Кіпрі шанувалася найпалкіше, і це символізує процес локальної адаптації універсальних мотивів. Потім настає третій етап дійства, де виконуються покарання, що їх заздалегідь підготували жерці й поважні громадяни міста (у творі кара мала впасти саме на нещасного Луція). Після здійснення цієї своєрідної “екзекуції”, що завжди була безкровною і часто веселою – культ доброї Ізиди не визнавав насилля – настає умовний четвертий етап дійства, протягом якого вся процесія рухалася до морського

берега, де вже чекали розміщені у потрібному порядку “священні зображення богів, – і верховний жрець, промовивши пречистими вустами всі священні молитви, палаючим факелом, яйцем і сіркою очищує найвищим очищенням корабель, майстерно зроблений і зі всіх сторін дивовижними малюнками на єгипетський лад строкато розписаний, і присвячує богині цей жертвний дар [4, с. 260]”. Закінчується церемонія поверненням до храму, де вже читаються всі заключні молитви.

У власному творі Ж. де Нерваль, за словами С. Зенкіна, “зближує культ Ізиди з містеріальним культом так званої Доброї Богині, який відправлявся у Древньому Римі [89, с. 518]”, описуючи, проте, не святкову церемонію, а щоденні богослужіння, що відбувалися в одному з храмів Помпеї. Судячи з усього, німецький ерудит К. А. Бьоттігер для своєї статті (котра з’явилась у 1809 р.) використав матеріали ще більш пізні, аніж роман Апулея: згадувані в його статті (а також у творі Нерваля) служби, що проходять двічі на день (уранці й увечері), слугують ознакою етапу поступового входження культу Ізиди в контекст християнства, де він трансформувався в культ Богородиці. Свідченням цього процесу є четверта глава новели-нарису, в якій описуються “містичні обряди”, котрі передували богослужінню: “*les ablutions, les jeunes, les expiations, les macérations et mortifications de la chair; hommes et femmes, après maintes épreuves et mille sacrifices, s’élevaient par trois degrés* [174, с. 652]” (“обмивання, пости, спокутування гріхів, умертвіння плоті, виснаження тіла; чоловіки і жінки лише після багатьох випробувань і жертвоприношень піднімалися до богині трьома сходами”). Як уже зазначалося, культ Ізиди був “мирним” і безкровним, він виражав собою радість і повноту життя, тому різноманітні жертвоприношення є більш пізнім нашаруванням.

Роман Апулея і нарис Нерваля пов’язує саме прив’язаність до моменту переходу однієї епохи в іншу. Французький письменник ототожнив духовний стан доби романтизму з подібним (на його думку) станом, що панував після смерті Александра Македонського (пізня антична доба, приблизно IV ст. до н. е.): старі вірування й релігії відкинуті, нові навзамін іще не прийшли (і не

відомо, чи прийдуть). Як слушно підкреслює М. Еліаде, “В історії релігій це – найперший відомий приклад свідомого процесу “демістифікації”. Звичайно, навіть в архаїчних культурах ставалося так, що той чи інший міф утрачав релігійний зміст і ставав легендою або казкою для дітей, однак при цьому зберігали власне значення інші міфи. У будь-якому випадку, це ще не була культурна подія першорядної ваги, як у Греції до Сократа і в Індії епохи Упанішад, яка мала щонайсерьозніші та й непередбачувані наслідки. Після процесу “демістифікації” ні грецька, ні індійська міфології не були вже для культурної еліти тим, чим вони були для попередніх поколінь [135, с. 116]”. Унаслідок цих подій у людських душах виникла порожнеча та прагнення трансцендентного. У таких випадках з’являється передумова для виникнення нової релігійно-культурної епохи. Роман “Золотий віслюк”, написаний через пів тисячоліття після смерті Александра Македонського, відобразив той час, коли нові релігійні форми таки з’явилися. Однією з них був видозмінений давньоєгипетський культ богині Ізиди.

Фундаментальним для розуміння не тільки цього твору Нерваля, а й, можливо, усього світогляду письменника, є його останній, – сьомий розділ. Автор згадує головного героя роману Апулея – Луція, котрому явилась Ізида й сказала: “*moi, la mère de la nature, la maotresse des éléments [...] moi, qui confonds en moi-même et les diuex et les déesses [...] moi, dont l’univers a adoré sous mille formes [...] Ainsi, l’on me nomme en Phrygie, Cybéle; a Athènes, Minerve; en Chypre, Vénus paphienne; en Crète, Diane dictynne; en Sicile, Proserpine stygienne; a Eleusis, l’antique Cérès; tandis que l’Egyptien me rend hommage sous mon vrai nom de la déesse Isis [174, с. 657]*” (“я матір природи, цариця стихій [...] я поєднала в собі богів і богинь [...] я та, котрій усесвіт поклонявся під тисячею форм [...] У Фригії мене звали Кібелою; в Афінах – Мінервою; на Кіпрі – Венерою; на Криті – Діаною; в Сицилії – Прозерпіною; в Елевсині – древньою Церерою; що ж до єгиптян, то вони молилися мені під моїм істинним іменем богині Ізиди”). Тобто у множинному образі древньої

богині тут проявляється знакова умоглядна концепція Жерара де Нерваля, – концепція *релігійного синкретизму*.

Нерваль пропонує воскресити не якусь одну конкретну релігію, а всі зразу: “n’est-il pas vrai qu’il faut réunir tous ces modes divers d’une même idée et que ce fut toujours une admirable pensée théogonique de présenter a l’adoration des hommes une Mère cèleste dont l’enfant est l’espoire du monde? [174, с. 659]” (“хіба безумною є думка об’єднати всі ці різні прояви однієї й тієї ж ідеї, хіба не завше існувала ця дивовижна теогонічна система, що дала для шанування людям небесну матір, дитя котрої – надія світу?”). Тут присутнє поняття множинності, проте множинність характерна для культури, а не для релігії – саме романтизм породив цю тезу. Хід думки Нерваля можна зобразити за такою схемою: релігія/монотеїзм; однозначність, як основна ознака релігії; *сакральність* → заміна релігії культурою; багатозначність, як основна ознака культури (на місце єдиного бога приходять численні язичницькі божества); *десакралізація* → політеїзм/культура; багатозначність (поклоніння багатьом богам); *сакралізація*. Інакше кажучи, поет виступає за одночасне існування якомога більшої кількості рівноправних між собою релігій і церков.

Але подібна ситуація, повторимося, характеризує момент світоглядного домінування культури, іншим словами – стан атеїзму. В даному випадку ми стикаємося з іще однією ідеєю, що була розроблена романтичною епохою: маємо на увазі теорію, згідно з якою місце “померлого” Бога має зайняти культура. Себто мистецтву відводиться онтологічна функція: воно повинно заповнити порожнечу в людській душі. Однак жодна сакралізація мистецтва не здатна зробити з нього повноцінного замітника релігійності. Можливо, саме розумінням цього пояснюється ставлення аналізованого нами митця до біному “релігія/культура”, котре відчутно відрізняється (звернемо увагу на схему) від ставлення, що було характерним для інших романтиків: на відміну від них, він не розриває цей біном, не робить із його компонентів опозиції, вважаючи, що вони не тільки взаємодоповнюються, але й впливають один із одного. Тому, як зазначає дослідниця Б. Дідьє, “В уявленні Нерваля XVIII

сторіччя ознаменовано не смертю Бога, а воскресінням богів [159, с. 108-109]”, унаслідок чого поняття *еклектичної релігійності* в його розумінні не передбачає безвір'я.

Окреслимо наразі висновок щодо художнього твору під назвою “Ізида”, автор якого, шляхом реактуалізації інтертекстуальності, витворює особисту духовну позицію – поєднання максимального числа міфологічно-релігійно-церковних доктрин, іншими словами – *синкретизм у віруваннях*, що постає індивідуальною альтернативою монотеїзму.

2.4. Інтертекстуальне підґрунття оніричного простору повісті “Аврелія”

Критик С. Зенкін у коментарі до повісті “Aurelia ou Le Rêve et la Vie” (“Аврелія, або Сон і Життя”) з російського зібрання творів Ж. де Нерваля зазначає: “Останній твір Нерваля, вперше опублікований у журналі “La Revue de Paris”; перша частина – 1 січня 1855 р., іще за життя автора, друга – 15 лютого, вже після його смерті. Книга відтворює історію душевної хвороби письменника, починаючи з першого нападу в 1841 р. (коли й були, судячи з усього, записані перші видіння у стані маячні) й закінчуючи 1854 р. *Аврелією* Нерваль називав свою кохану Женні Колон (вона фігурує також у повісті “Сильвія” під аналогічно умовним ім'ям – Aurélie; тут Aurélia) [89, с. 525]”.

Повість “Аврелія” через фрагментарність композиційної побудови не може бути розглянутою під кутом, так би мовити, “традиційного” аналізу. Ця фрагментація, котра за словами дослідника Б. Трицманса, “є свідченням про неспроможність розгорнути історію любові [...] Неможливість розказати про свою пригоду замінюється багатьма дрібними розповідями про різне [186, с. 69]”, зумовлює те, що в творі немає чіткої фабули і майже відсутній поділ на реальні події та події, простір яких належить сновидінням або ж маренням; повість фактично позбавлена такого поняття, як “персонажі”, внаслідок того, що головні її “герої” – це різноманітні прояви характеру Ж. де Нерваля, а періодичні згадки про реальні постаті (Аврелія/Ж. Колон, поет Г. Гайне, художник П. Шенавар, журналіст Л.-Ф. Бертен), є тільки епізодичними, або

такими, що слугують усього лиш засобом для, знову ж таки, нового сплеску активності в поетовій душі; а найбільш суттєвим є те, що повість “Аврелія” складається із записаних снів і марень, за допомогою котрих митець хотів зрозуміти, що відбувається в його ураженій хворобою свідомості.

У попередньому розділі ми окреслили окремішність позиції Нерваля в контексті романтичного сприйняття снів: на відміну від інших романтиків (таких як А. де Мюссе, Ш. Нодьє або Новаліс), у творчості яких “мандрівка до лабіринту несвідомого раціонально пояснена присутністю ірраціональної реальності сновидіння, поруч з якою знаходиться чітко проведений кордон свідомого життя [49, с. 60-61]”, у Нерваля “немає розумного пояснення тому, що відбувається: кордон між раціональним й ірраціональним стертий хворою свідомістю, а містичні блукання в безумному коловороті втрат і знаходжень любові не мають кінця [49, с. 61]”. Спробуємо розширити даний контекст, згадавши, наприклад, А. де Мюссе (1810-1857 рр.), який звертається до теми снів тільки одного разу в невеликому поетичному циклі “Les Nuits” (“Ночі”), датованому 1837 р., об’єднуючим елементом якого, є, передусім, розмови Поета зі своєю Музою, котра з’являється йому тільки вночі й тільки протягом сну; у першому вірші Поет каже про неї: “Comme il fait noir dans la vallée! // J'ai cru qu'une forme voilée // Flottait la-bas sur la forêt. // Elle sortait de la prairie; // Son pied rasait l'herbe fleurie; // C'est une étrange rêverie; // Elle s'efface et disparaît [192]” (“Як темно в долині! // Я думаю, хто ця неясна тінь, // Що пливе над лісом? // Вона виходить із галявини; // Її ноги пропливають по квітучій траві; // Це якесь дивне видіння; // Вона відходить у бік і зникає”). Тобто Муза (а разом із нею і простір сновидіння) постає у вигляді чогось містеріального й ірраціонального, що, проте, немовби оточене раціональним (свідомістю), і це дає змогу, з одного боку, розмежувати ці два простори, а з другого – за допомогою “зовнішнього” простору осмислити “внутрішній”.

В іншого письменника – сучасника Нерваля Ш. Нодьє (1780-1844 рр.), сприйняття оніричного простору не таке прямолінійне, як у Мюссе: цілком вписуючись у контекст ставлення до сновидінь доби романтизму, Нодьє в

новелі “Smarra” (“Смарра”) за 1821 рік пішов трохи далі. При читанні цього твору виникає хибне уявлення про подібність новели до повісті “Аврелія”, адже тут ми теж спостерігаємо доволі хаотичний запис сновидінь, видінь і марень: “*toutes les voutes s'ouvrent, tous les espaces du ciel se déploient, tous les astres descendent, tous les nuages s'aplanissent et baignent le seuil comme des parvis de ténèbres. La lune, tachée de sang, ressemble au bouclier de fer sur lequel on vient de rapporter le corps d'un jeune Spartiate égorgé par l'ennemi [195]*” (“всі склепіння розкриваються, всі небесні простори розверзаються, а всі світила опускаються, хмари згущуються, неначе на паперті, що загрузла в темряві. Закривавлений місяць нагадує щит, на якому щойно принесли додому тіло юного спартанця, зарізаного ворогом”); теж відсутня фабульна лінія і наявні періодичні й раптові “вривання” реальності й раціуму в сні.

Однак на цьому подібності припиняються: Ж. де Нерваль, записуючи сні, котрі “продукувала” його нездорова свідомість, зрештою, не намагався створити з цього художній твір, більше думаючи про можливе вилікування за допомогою письма, а також про певних уявних нащадків, які, прочитавши “Аврелію”, побачать у ній важливий медичний документ, що стане у пригоді науці. Тоді як у творі Нодьє аж занадто проглядає прагнення вразити читача, налякати його, тут надто багато штучності (недарма Р. Кайуа “обізвав” цю літературну спробу письменника, який створив новелу в сімнадцятирічному віці, “недоладністю”). І взагалі “Смарра” більше схожа не на записаний сон (як це стверджував автор), а на твір, написаний під впливом сновидіння, тематика якого виникла протягом сну. Отож, робимо висновок: Ш. Нодьє, на відміну від більшості митців-романтиків, зробив доволі рішучий крок у бік інакшого – “серйозного” – сприйняття сновидінь, спробувавши відкинути уявлення щодо них, як про щось недолуге, непристойне й не варте уваги, внаслідок чого в його новелі наявні місця, де проявилось глибоке авторське проникнення в оманливу сутність снів, відбився інтуїтивний аналіз кількох їх видів, зокрема, сновидінь про сні; проте цей крок був недостатньо рішучим, що не дозволило оніричній основі “Смарри” проявити себе на повен зріст.

Очевидно, єдиним серед романтиків, відношення котрого до оніричних явищ дещо споріднене з нервалівським, є Е. А. По. Доцільно наразі згадати його новелу “Правда про те, що сталося із містером Вальдемаром” (1845 р.), де смертельно хворій людині, поміщеній у гіпнотичний транс, продовжують життя на півроку. Тут американський письменник інтуїтивно (бо не володів достатньою кількістю наукових даних) торкнувся теми неосягненості сну, зупинившись, проте, на початковому етапі цього проникнення.

Зовсім інакшу ситуацію маємо змогу спостерігати в повісті “Аврелія” Ж. де Нерваля, де за допомогою раціонального й ірраціонального начал снів була показана вся незбагненна глибина людської психіки. Крім того, властиві цьому твору фрагментарність фабули (а також розуміння світу), розмивання граней між реальністю і сном, бачення тексту як запису видінь у стані маячні, розуміння творчості як певного засобу боротьби з демонічним началом у собі (з одного боку) та проявом цього ж демонічного начала (з другого), є його магістральними мотивами, що дають можливість певним чином передбачити розвиток літератури та культури ХХ ст. Два “ключі” до розуміння повісті віднаходимо на початку й наприкінці твору. Головним “ключем” є останнє речення, в якому автор відзначає: “je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées a ce qui pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers [174, с. 824]” (“я щасливий з набутого досвіду і прирівнюю ряд випробувань, через які я пройшов, до того, що древні сприймали як ідею спуску до пекла”). Дана цитата проливає світло на смислову теміню “Аврелії”: Жерар де Нерваль хотів через літературний твір показати процес боротьби з хворобою та жадане видужання у вигляді символічного *спуску до пекла* – *descensus ad inferos* – власної підсвідомості (де, до того ж, “володарює” психічна недуга) із подальшим самоочищенням та виходом звідти, інакше кажучи, вилікуванням; роль “дверей”, що ведуть прямо до цього “пекла”, виконують його сні та марення.

Поетове психічне захворювання, згідно з Д. Наливайком, “є фактом не тільки його біографії, а й творчості [87, с. 189]”. Аналізуючи твір “Сильвія”,

ми обґрунтували вибрану нами позицію щодо інтерпретації нервалівського автобіографізму в контексті його приналежності до т. зв. інтенційного (чи свідомого) різновиду цього способу самоусвідомлення митця. Факт хвороби (судячи з усього, це була шизофренія) відігравав із кінця 1840 рр. ключову роль у психологічному всесвіті Нерваля, саме її наявність і прогресуючий розвиток підвели його до написання центрального прозового твору – повісті “Аврелія”, котра, повторимося, постає у вигляді авторської спроби аналізу процесів, які мають місце в його – деформованій хворобою – свідомості, а також засобу протистояти їм і – за можливості – знешкоджувати їхню дію. Тому для розгляду “Аврелії” доречним постає застосування саме концепту інтенційної, тобто, зумисної автобіографії: цей твір доцільно сприймати як своєрідний нервалівський інваріант різноманітних сповідей, жанру достатньо проявленому в світовій літературі, а деяка його невідповідність “класичним” зразкам не повинна вводити в оману, внаслідок, по-перше, властивої даному автору схильності до неординарного сприйняття будь-яких явищ культури (незалежно від того, чи йдеться про давній міф чи про новітню поетичну школу), а по-друге, відомої неспроможності Ж. де Нерваля витворити певну цілісну, іншими словами, не-фрагментарну оповідь, історію – вживаємо ці поняття в якнайширшому їх значенні.

Безумство французького письменника зафіксовано трьома способами: крім літературного, себто у його текстах, дані про хворобу дійшли до нас у вигляді документальних свідчень його сучасників і численних записок лікаря Е. Бланше, який кілька років займався аналізованим нами автором. Душевне захворювання Нерваля та його особа загалом привертає до себе додаткову увагу в зв'язку з фундаментальною розвідкою “Історія безумства в класичну епоху” філософа та психолога М. Фуко, в якій цей мислитель, простежуючи еволюцію сприйняття західноєвропейським соціумом феномену божевілля, окреслює глибоку зміну даного сприйняття, що сталася на межі переходу від світоглядно-культурної доби Просвітництва до романтизму. Суть цієї зміни ось у чому: розпочинаючи від Середніх Віків і закінчуючи позитивістським

періодом, у мисленні людей Західної Європи панувало розуміння безумства як свідомого явища, інакше кажучи, вважалося, що в кожного є вибір – бути або ж не бути божевільним – і саме цим пояснюється та цілковита відсутність співчуття до психічно нездорових людей, які прирівнювалися до волоцюг і бандитів; ХІХ ст. відкинуло зазначене уявлення, прийшовши до розуміння безумства як недуги, і це зумовило, по-перше, появу милосердя до хворих, а, по-друге, їхня поведінка відтепер “є проявленням “дна”, темної глибини, що присутня в кожній людині [123, с. 14]”. За таких умов художність Нерваль доцільно розглядати, як певний конкретний випадок фіксації вищезгаданої зміни, аналізуючи який, можна зрозуміти всю трансформацію; життєвий і творчий шлях цього автора є міні-проекцією всезагальної еволюції, адже до того моменту, поки письменникова шизофренія перебувала на початковому етапі, нагадуючи про себе порівняно рідко, Нерваль усіяко заперечував її наявність, відчуваючи сором через неї; з того часу, коли стан хвороби набув загрозливих форм, митець примиряється з нею, сприймаючи її як даність, ба навіть більше – як вияв певної обраності.

Коли сучасник аналізованого нами поета письменник Ж. Жанен у своїй статті, що вийшла незадовго після того, як захворювання вперше проявило себе, оприлюднив факт його наявності, Ж. де Нерваль образився на нього, не бажаючи вважатися божевільним, і, можливо, відчуваючи страх перед цим клеймом, страх, коріння котрого залягає в епохах, попередніх романтичній. Однак згодом, під впливом прогресуючого розвитку хвороби, письменник визнає її присутність, причому його ставлення до неї своєрідно реалізується згідно з тезою М. Фуко про те, що в ХІХ ст. безумець – це “втілення чистої відмінності, чужий *par excellence*, “інший”, який володіє владою та силою, – безумець, відступаючи назад, завдяки самому цьому руху постає об’єктом раціонального аналізу [123, с. 195]”, тобто Ж. де Нерваль, у своєму прагненні осмислити недугу, неначе відділяє її від себе, стаючи збоку; письменникове раціональне начало намагається спочатку проаналізувати ірраціональне задля

того, щоби потім поринути в нього, дослідити його інфернальні глибини, з метою подальшого виходу звідти переродженим і здоровим.

Найглибшого прояву міфологічний мотив *спуску до пекла* знайшов у контексті християнської теології, де він означає “відвідання Ісусом Христом пекла після смерті на хресті та поховання, що знаменує його торжество над смертю й силами сатани [84, с. 465]”. Всі книги Нового Заповіту містять кілька місць, де побіжно згадується “мандрівка” Спасителя в “обитель зла”, найвиразнішими з яких є три посилання: по-перше, у Євангелії від св. Матвія – “Як Йона перебув у середині китовій три дні і три ночі, так перебуде три дні та три ночі й Син Людський у серці землі [15 Мт. 12: 40]”; по-друге, у Діях св. апостолів – “Та Бог воскресив Його, пута смерти усунувши, – вона бо тримати Його не змогла. Бо каже про Нього Давид: [...] не позоставиш Ти в аду моєї душі, і не даси Ти Своєму Святому побачити тління! Ти дороги життя об’явив мені [15 Дії, 2: 24-28]”; і, по-третє, у Посланні св. апостола Павла до ефесян – “Тому й сказано: “Піднявшись на висоту, Ти полонених набрав і людям дав дари! А те, що “піднявся був”, що то, як не те, що *перше* й зійшов був до найнижчих місць землі? Хто зійшов був, Той саме й піднявся високо над усі небеса, щоби наповнити все [15 Еф. 4: 8-10]”. Ми вважаємо некоректним “прив’язувати” творчість Ж. де Нерваля до християнства – як і до будь-якої іншої міфологічно-релігійної системи, внаслідок уже згадуваної нами схильності французького письменника до *релігійного еkleктизму*. Але процитоване заключне речення повісті дає змогу зробити висновок: мотив *спуску до пекла* відігравав надважливу роль в особистій міфології Нерваля. І саме цей мотив виконує роль головного “дешифратора” “Аврелії”, будучи ціннісним для письменника в усіх можливих проявах: однією з центральних “ниток” інтертекстуального “клубка” повісті є та, що приводить до грецького міфу про Орфея й Евридику, де відзначений нами мотив, не будучи таким глибоким, як у християнстві, набув, тим не менше, значно більшої відомості й впливу на культуру (тоді як подібних алюзій на інший відомий твір із зазначеним мотивом – “Божественну комедію” Данте – в “Аврелії” нема).

Історія про співця Орфея, котрий вирішив спуститися до підземного царства мертвих, щоби забрати звідти свою кохану Евридику, поєдналась у повісті разом із новозавітною історією про подвиг Спасителя. Нічого дивного в цьому немає, тому що всі твори Нерваля зрілого етапу наскрізь пронизані імпліцитними та експліцитними ремінісценціями на різноманітні художні й езотеричні тексти від античності до сучасної йому доби романтизму. Повісті, новели, вірші та нариси французького письменника демонструють вразливу прив'язаність до мистецтва: Нерваль належить до того типу митців, для яких джерелом натхнення слугувала не стільки навколишня дійсність, як культура. Іншими словами, Ж. де Нерваль набагато зручніше “почувався” в контексті мистецтва, ніж у контексті життя. Серед усіх сюжетів-мотивів-концепцій, які найбільше хвилювали його, крім міфу про Орфея й Евридику, вирізняється середньовічний “культ Прекрасної Дами”: очевидною причиною цього були стосунки Нерваля з акторкою-співачкою Женні Колон, із якої він сотворив містичну Аврелію. Він уперше побачив її у грудні 1837 р. на одній із прем'єр Комічної опери, а вже у квітні наступного року вона вийшла заміж за іншого чоловіка. Вочевидь, саме з цього моменту починається символічне служіння Нерваля своїй Дамі: “Поети Окситанії, котрі оспівували Прекрасну Даму, зображали її, зазвичай, заміжньою. Заміжжя було саме тією неподоланною перепоною, завдяки котрій любов і набувала необхідного ступеня трагічної безнадії [199]”. І це служіння Нерваля розгорілося з новою силою після ранньої смерті Женні у червні 1842 року.

“Культ Прекрасної Дами” остаточно сформувався ще за часів пізнього Середньовіччя, коли на культурно-мистецькому обрії Західної Європи вже маячів Ренесанс. Хоча, за словами Й. Гейзінга, “Лицар і його дама серця – це первинний та незмінний романтичний мотив, який виникає та виникатиме завжди і всюди [...] Прояв і вдоволення бажання, що здаються недосяжними, замінюються подвигом в ім'я любові [126, с. 81-82]”. Появі даного культу передували виникнення явища лицарства (приблизно XI ст.), безпосередньо з ним пов'язаного, а також докорінна зміна соціального статусу жінки, яка за

часів раннього Середньовіччя перебувала в становищі майже абсолютного безправ'я. Батьківщиною зазначеного естетичного культу став історичний регіон Прованс, що нині займає кілька провінцій на півдні Франції, а тоді був окремим утворенням, маючи власну мову, культуру а також, певною мірою, релігію. Місцеві поети – трубадури – залишилися в історії світової літератури як творці нової (та й ніким опісля них не повтореної) естетичної концепції “куртуазного кохання”, де ранньохристиянські уявлення про сутність любові й аскетизму поєдналися із пізньоантичною чуттєвістю. Поетові-трубадурові (або ж труверові на півночі Франції чи мінезингерові в Німеччині) властива висока інтенсивність почувань – риса, яка характерна ставленню Жерара де Нерваля до Женні Колон: “j'ai préféré la créature au créateur; j'ai déifié mon amour et j'ai adoré, selon les rites païens, celle dont le dernier soupir a été consacré au Christ [174, с. 792]” (“я вибрав творіння, а не Творця; я обожнював моє кохання і, неначе язичник, молився тій, чий останній подих був присвячений Христові”); по-справжньому важливими для нього є вже не стосунки (уявні, зазвичай) із обраною ним “дамою серця”, а власні почуття.

Вочевидь, Нерваль, певним чином, ототожнював себе із трубадурами, намагаючись слідувати основним, так би мовити, “канонам” середньовічного культу, який у нього, тим не менше, відчутно відрізняється від “класичного”. Французький поет бачить себе не тільки співцем, що прославляє красу й інші чесноти своєї недосяжної коханої: у повісті “Аврелія” Ж. де Нерваль робить спробу символічно повторити відомий подвиг легендарного співця Орфея – героя давньогрецького міфу, котрий відвідав пекло з метою порятунку своєї коханої. Цей міф ми знаємо з поеми “Метаморфози” Овідія (43 р. до н. е. - 17 р. н. е.), алюзії на нього розкидані в кількох місцях твору, вони виникають несподівано, за доволі неочікуваних обставин, і є дещо завуальованими, втім, присутній за ними мотив завжди легко вгадується. Наприклад, друга частина “Аврелії” починається епіграфом “Евридика! Евридика!” – це слова з опери “Орфей і Евридика” (1762 р.) композитора К.-В. Глюка (1714-1787 рр.). Та головним у цьому плані є дев'яте марення повісті, де оповідач спускається в

надра землі й знаходить там спочатку містичну майстерню, а потім казино, у найбільшому залі якого готується шлюбна церемонія, що повинна поєднати Аврелію та двійника ліричного героя. Якщо ми згадаємо уявлення, що його дотримувався Жерар де Нерваль, і згідно з яким ферруер – це негативна, демонічна сторона людської особистості, а також звернемо увагу на слова оповідача, які той говорить про двійника – “Je sais bien qu'il m'a frappé déjà de ses armes, mais je l'attends sans crainte et je connais le signe qui doit le vaincre [174, с. 786]” (“Я добре знаю, що він уже розбив мене колись своєю зброєю, і чекаю його без страху і мені відоме знамення, яке повинне його перемогти”) – то прийдемо до такого висновку: хоч у творі не згадується причина, через яку оповідач опиняється під землею, адже все відбувається вві сні, проте це і є той символічний *спуск до потойбіччя*, тому за образом Аврелії потрібно бачити Евридику, а за образом ферруера прозирає Аїд.

У кінці цього марення ліричному героєві почувся “Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante [...] c'était la voix d'une personne vivante, et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia [174, с. 787]” (“Крик жінки, – виразний і вібруючий, пронизаний роздираючим душу стражданням [...] це був голос живої істоти та, проте, для мене це був голос і манера Аврелії”). Враховуючи вищезгаданий контекст, цей крик символізує відчай Евридики/Ж. Колон, яку співець Орфей/Ж. де Нерваль так і не зумів витягти з потойбіччя. Але, як відомо, давньогрецький міф закінчується, так би мовити, оптимістично – закохані згодом возз'єднуються вже у підземному царстві. У повісті “Аврелія” є момент, який наштовхує на думку про те, що і сам автор твору сподівався на подібний “розвиток” своїх стосунків з Женні. Він пригадує власний стан, перед самою її смертю: “Je n'eus d'abord que la nouvelle de sa maladie [...] je ne ressentis qu'un vague chagrin mêlé d'espoir. Je croyais moi-même n'avoir que peu de temps a vivre [...] elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie [174, с. 774]” (“Спочатку до мене дійшло тільки повідомлення про її хворобу [...] я відчув тоді всього-лише неясний

сум, змішаний із радістю. Мені здавалося, що я сам проживу недовго [...] у смерті вона належала би мені вірніше, ніж могла належати за життя”).

Другим “ключем”, що піднімає таємничу завісу над повістю, є слова з її третього абзацу: “Cette **Vita nuova** a eu pour moi deux phases. Voici les notes qui se rapportent a la première. – Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi [174, с. 754]” (“Ця **Vita nuova** мала для мене дві фази. Ось що відноситься до першої з них – одна дама, яку я довго любив і звав Аврелією, була для мене втрачена”). Отож, несподівано текст письменника – представника епохи романтизму, відсилає нас до творчості класика всесвітньої літератури – італійського поета Данте Аліґ'єрі (1265-1321 рр.), якому дослідники відводять місце в контексті епохи Передвідродження, а безпосереднім об'єктом нашого зацікавлення стає його відома книга “Vita nova” (“Нове життя” за 1295 рік). У цій прозовій збірці відображена історія платонічного кохання поета до молодого дівчини Беатріче Портінарі та оплакування її передчасної смерті. Знайомству з Беатріче Данте відводить дуже важливу роль, вважаючи, що вона розділила його життя на два етапи, причому етап, який почався вже після зустрічі, поет ознаменовує словами “Починається нове життя”.

Те, що Жерар де Нерваль відчув потребу певним чином “прив'язати” свою творчість і свій життєвий шлях до Данте, не є чимось випадковим або надуманим – “Житейська канва була чимось подібною: обоє письменників відчували містичну любов до недоступної і рано померлої жінки, і саме її втрата стає для них приводом підвести підсумок свого власного життя [89, с. 33]”. Найцікавішим для нас є те, що в описі розвитку своїх “стосунків” із Беатріче італійський поет свідомо чи неусвідомлено достатньо значну роль відводить власним сновидінням: вони з'являються тільки в ключові моменти “протікання” поетової любові, стаючи символом або передвістям важливих подій, і саме це ще більше зближує “Нове життя” з “Аврелією”. Наприклад, майже відразу після найпершої зустрічі з Беатріче, автор бачить сон, який підтверджує йому істинність почуттів до обожнюваної Донни: у цьому сні

хтось пропонує йому “подивитись у серце”, щоби взріти там усю глибину своєї любові і це приводить автора до умовиводу, “що то Кохання правує так мною [35, с. 15]”, – саме так починалося для Данте “нове життя”, стаючи, деякою мірою, зразком для Ж. де Нерваля.

Роблячи проміжний висновок, зазначимо, що за своєю суттю повість “Аврелія” стає квінтесенцією прозової творчості французького письменника, який ніби підводить ризику під опрацюванням усіх тем, що хвилювали його за життя й до яких він уже звертався у більш ранніх своїх текстах. Серед них одними з основних є новели “Сильвія”, “Октавія” й “Ізида”, проаналізовані нами в попередніх підрозділах. І якраз ключові мотиви даних новел стають одними з центральних мотивів оніричного простору “Аврелії”, утворюючи три великі “блоки”, котрі вміщують 18 сновидінь і марень, описаних у цій повісті. Даними “блоками” є, відповідно, сні, позначені мотивом *повернення до першооснов*, сні, позначені мотивом *блукання*, та сні, позначені мотивом *релігійного синкретизму*.

2.4.1. Сні, позначені мотивом повернення до першооснов

Перший і найменший за кількістю сновидінь “блок” охоплює всього два сні-марення – 5-е і 6-е. Проте вони займають аж три (четверту, п’яту і шосту) глави “Аврелії”. Головним об’єднуючим елементом цього “блоку” є наявність у ньому характерного для всієї зрілої творчості Жерара де Нерваля мотиву *повернення до першооснов* (чи *регресії*, за визначенням С. Зенкіна). У п’ятому маренні ліричний герой опиняється в якомусь незвичайному місті, де проживають його предки, а провідником є голландський живописець К. Бега (1620-1664 рр.), якого Нерваль вважав дядьком (тут варто згадати потужний потяг письменника до віднаходження своїх символічних “родичів” – таких як принц Аквітанії або ж Наполеон Бонапарт, – із якими він, насправді, не перебував у родинних зв’язках). “Дядько” повідомляє ліричному героєві, що минуле та майбутнє людей взаємопов’язані й через деякий час зникає, а інший провідник показує йому незнайоме місто, посеред якого знаходяться

гори: “Sans rien demander a mon guide, je compris par intuition que ces hauteurs et en même temps ces profondeurs étaient la retraite des habitants primitifs de la montagne. Bravant toujours le flot envahissant des accumulations de races nouvelles, ils vivaient la, simples de moeurs, aimants et justes, adroits, fermes et ingénieux [...] Je me mis a pleurer a chaudes larmes, comme au souvenir d'un paradis perdu [174, с. 769-770]” (“Нічого не спитавши у мого гіда, я зрозумів, що ці висоти та одночасно глибини, колись були притулком древніх жителів гори. Зневаживши невпинні припливи нових рас, вони продовжували там життя, просте за звичаями та повне любові, залишаючись справедливими, вправними і талановитими [...] Я залився гіркими сльозами, неначе згадавши про втрачений рай”). Зрозумілим є те, що ключовими в цій цитаті є слова про втрачений Рай – тема, до котрої ми вже зверталися в контексті художньої творчості Нерваля, розглядаючи новелу “Сильвія”.

Взявши до уваги фрейдівську концепцію сновидінь, а головне той її пункт, де говориться, що сон – це ілюзорна реалізація внутрішніх бажань, дійдемо до такого умовиводу: п’яте сновидіння-марення повісті “Аврелія” знову свідчить про наявне глибинне прагнення французького письменника до *регресії*; тут, як і в “Сильвії”, на повну потужність звучить мотив *повернення до першооснов*, іншими словами – до того моменту, коли життя Нерваля не перетворилось у суцільний біль. Його ліричний герой прагне “відродження космічного життя, не *reparatio* (виправлення), але якраз *recreatio* (повторного творіння) [137, с. 126]”. За подібних обставин постають цілком зрозумілими причини, що спонукали митця до пошуків міфічних “предків”: очевидно, він сподівався на те, що саме в минулому знаходиться щось утрачене, і те “щось” життєво важливе для нього (можливо, це також пояснює, чому ж основним предметом зацікавлення Нерваля слугували стародавні міфологічні системи). Узагальнюючи, можна сказати, що суть цього видіння полягає у проходженні певного обряду (або ж в уявленні про його проходження). Ліричний герой хоче символічно повернутися назад із метою духовного оновлення: “Міфи й обряди ініціації [...] розкривають очевидність наступного факту: повернення

до витоків готує нове народження, проте воно не повторює перше, – фізичне народження. Це відродження духовного порядку, чисто містичне, інакше кажучи, вихід до нової форми існування [135, с. 87]”.

Шостий сон (або ж марення) аналогічно постає у вигляді символічного повернення назад: оповідач бачить себе у кімнаті давно померлого дідуся, де працювали три жінки, котрі асоціюються у нього з родичками й подругами, які супроводжували його юність. Одна з тих жінок пішла в сад, повівши за собою ліричного героя, і там, у саду, відбувається містична (але звична для снів) подія: дама “se mit a grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu a peu le jardin prenait sa forme [...] je marchais péniblement a travers les ronces, comme pour saisir l'ombre agrandie qui m'échappait, mais je me heurtai a un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme [...] Que signifiait-il? Je ne le sus que plus tard. Aurélia était morte [174, с. 773-774]” (“почала рости в яскравих променях світла й потроху весь сад прийняв її образ [...] я з труднощами пробирався через колючі кущі, немовби бажаючи схопити тінь, яка втікала від мене, але раптом наштовхнувся на залишок відпалої стіни, біля підніжжя котрої лежав бюст, що зображав жінку [...] Що значить він? Я довідався про це трохи пізніше. Аврелія померла”). Тож ми спостерігаємо часткове справдження тези “Наше минуле і наше майбутнє взаємопов’язані”: ліричний герой згадав призабуті образи жінок із юності й ці образи, пройшовши крізь горнило роботи його підсвідомості, вилились у “пророцтво”, що передбачило смерть коханої, – таким чином виправдовує себе уявлення Е. Фромма, про періодичне підвищення розумово-інтуїтивних можливостей людини, котре стається протягом сновидіння. Тут французький письменник, як нам здається, свідомо наближає власну повість до “Нового життя” Данте, бо в книзі італійського поета однією з ключових є двадцять третя глава, де автору сниться сновидіння, котре передвіщає смерть Беатріче: “і здавалося мені, ніби бачу я донн, напрочуд сумних, що йшли, розпустивши волосся й плачучи, дорогою [...] І поки я чудувався на таку уяву і дуже боявся, привидівся мені приятель, що прийшов сказати мені “Невже ти не

знаєш? Чудовна твоя панна одійшла зі світу цього! [35, с. 60-61]”. Згодом “пророцтво” справджується (як і “пророцтво” Нерваля), стаючи своєрідним доказом наявності в снах провіденційного елемента.

Варто зупинитися на описі саду (чи лісу), поданому митцем у шостому маренні, котрий є дещо завуальованою, проте все ж очевидною алюзією на інший твір Данте – поему “Божественна комедія” (1306-1321), де на початку першої пісні “Пекла” італійський поет змальовує свій душевний стан перед відвідинами потойбіччя: “На півшляху свого земного світу // Я втрапив у похмурий ліс густий, // Бо стежку втратив, млою оповиту. // О, де візьму снаги розповісти // Про ліс листатий цей, суворий, дикий, // Бо жах від згадки почина рости! [34, с. 23]”. Алегоричний образ лісу символізував для Данте Аліг’єрі зростаюче розчарування у навколишньому світі, що якраз спонукало його до підведення підсумків: дебютні рядки поеми були написані тоді, коли митцеві пішов тридцять п’ятий рік – полудень віку, згідно із тогочасними уявленнями. Не дивно, що в даній ситуації Ж. де Нерваль знайшов багато спільного з власною: перша криза (датована, нагадаємо, 1841 роком – автор “Аврелії” перебував тоді у віці Христа) розділила його життя на дві частини, так само змусивши оглянути пройдений шлях і спробувати вгадати майбутнє, що й вилилося в початок створення ним свого головного твору. Цей учинок теж просякнутий міфологічним мотивом *повернення до першооснов*: Нерваль намагається за допомогою власного тексту зафіксувати переломний момент свого буття; рік появи недуги стає авторським інваріантом “осьового часу” (термін К. Ясперса), при цьому в ролі своєрідної духовної опори виступає поема класика світової літератури, серед ознак якої знаменною є симетрична і точно продумана структура – властивість, що характеризує, зазвичай, митця зі стійким, виваженим внутрішнім світом, психіка котрого не роздроблена; таким чином письменник, творчість якого стала предметом нашого розгляду, вибудовує певну художню модель, в якій семантико-алегоричним осереддям є мотив *регресії*, тобто символічного повернення до минулого.

Резюмуючи, доцільно завершити трактовку зазначеного “блоку” снів, а точніше, мотиву, який пронизує його, певним узагальненням. За свідченням сучасників, наприкінці свого життя Ж. де Нерваль зробив спробу відкинути прив’язаність до *еклектичної релігійності* для повернення до християнського монотеїзму, в традиціях якого він був вихований, – у повісті “Аврелія” ця спроба відбилася на початку другої частини, де ліричний герой питає себе: “Pourquoi donc est-ce la première fois, depuis si longtemps, que je songe a **lui**? Le système fatal qui s’était créé dans mon esprit n’admettait pas cette royauté solitaire [...] ou plutôt elle s’absorbait dans la somme des êtres: c’était le dieu de Lucrétius, impuissant et perdu dans son immensité [174, с. 788]” (“Чому тільки тепер я вперше згадав **Його**? Згубна система, що склалася в моїй свідомості, не допускала можливості одноосібного верховенства [...] воно розчинилось у сумі багатьох існувань, як бог Лукреція, безсильний, загублений у своєму безсмерті”), найменуваючи “згубною системою” саме *релігійний синкретизм*. Отож, символічно-міфологічний процес *спуску до некла* почався з відкинення попереднього, ігрового ставлення до релігії, суть якого полягала у сприйнятті її виключно як явища культури, та *повернення до першооснов* справжньої релігійності (те, що цей процес починається не з перших рядків твору, не є тут принциповим, враховуючи мозаїчність “Аврелії”, посилену відсутністю остаточної авторської редакції, внаслідок передчасної смерті письменника).

2.4.2. Сни, позначені мотивом блукання

Наступний “блок” нараховує чотири сновидіння – 1-е, 11-е, 13-е і 18-е, котрі ми схильні розглядати, як наступний етап алегоричного процесу *спуску до некла*: після того, як ліричний герой “Аврелії” змінив свою світоглядну позицію, почався пошук нових орієнтирів. Цікаво те, що дія двох перших із зазначених марень проходить у певному будинку або ж залі, натомість двох наступних – поза межами будівель. Отже, *блукання* ліричний герой починає в закритому просторі, а завершує його на, так би мовити, “відкритому”, з чого можна зробити припущення, що символічне шукання ним виходу проходить

успішно. У дебютному сні-видінні-маренні, позначеному мотивом *блукання* (котре є одночасно першим сном повісті), оповідач розповідає таке: “J'errais dans un vaste édifice composé de plusieurs salles [...] Je me perdais plusieurs fois dans les longs corridors, et en traversant une des galeries centrales, je fus frappé d'un spectacle étrange. Un être d'une grandeur démesurée voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. Manquant d'haleine et de force, il tomba enfin au milieu de la cour obscure [174, с. 757-758]” (“Я блукав обширною будівлею, що складалась із багатьох залів [...] Я кілька разів заплутувався в її довгих коридорах і, проходячи одну з центральних галерей, раптом зупинився, вражений дивним видовищем. Істота непомірної величини з труднощами літала в цьому просторі, билась у густих хмарах, що наповнювали його. Ставши бездиханною та безсилою, вона впала нарешті в темний двір”). Це містеріальне створіння, котре нагадало ліричному героєві персонажа відомої картини “Меланхолія” А. Дюрера (1471-1528 рр.), слугує проекцією стану душі оповідача “Аврелії” – він, як і червоний ангел, також б’ється в закритому просторі, намагаючись вирватися звідти.

Опис приміщення, даний у згаданому видінні – маємо на увазі велику кількість кімнат, залів, коридорів, галерей, інших приміщень – нагадує опис певного лабіринту. Тобто мотив *блукання* набуває нової, більш драматичної глибини: оповідач уже не тільки шукає дорогу, тепер він повинен вибратися з небезпеки постійного ходіння по колу (можемо побачити в образі лабіринту натяк на хвору свідомість автора, тоді як процес одужання символічно постає у вигляді виходу назовні): “В доісторичні часи печера, що часто нагадувала або ж була обрядово перетворена в лабіринт, слугувала одночасно сценою для ініціації та місцем захоронення померлих [138, с. 197]”. Отож, ліричний герой має пройти обряд посвячення у формі випробування – знайти вихід із лабіринту, задля подальшого переходу на новий рівень духовного розвитку: “Повсюди ми зустрічаємося з різними таїнствами ініціації й повсюди, навіть у найбільш архаїчних суспільствах, вони включають у себе символізм смерті та нового народження [138, с. 229]”, іншими словами духовне небуття має

спровокувати настання нового духовного існування для розповідача, котрий повинен пройти символічну ініціацію та вийти з лабіринту своєї нездорової підсвідомості, заново переродившись.

Від одинадцятого сну, де ліричний герой опиняється у пустельній і незнайомій йому місцині, йдучи по важкому гірському підйомі, встеленому камінням, відбувається перехід до тринадцятого, що дарує йому можливість стати свідком іншого *блукання*, більш грандіозного масштабу: “A travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vis plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté [174, с. 803]” (“Крізь хмари, які хутко гнав вітер, я побачив кілька місяців, що пролітали один за одним із великою швидкістю. Я вирішив, що земля зійшла зі своєї орбіти і блукає в небесних сферах, як корабель без щогли”). Отже, Нерваль проектує в просторі твору власний душевний стан на навколишню дійсність, змальовуючи картину, де мотив *блукання-неприкаяності* набуває універсального значення.

Проте в останньому маренні із зазначеного нами “блоку” (що є також останнім у творі) ліричний герой виривається зі, здавалося би, замкнутого кола безупинних *поневірянь-блукань*, адже тут він уже здебільшого сам керує своїми “переміщеннями”. Задля зображення цього процесу Жерар де Нерваль використовує мотив польоту – один із найдавніших в історії літератури: “Je me trouvais **en esprit** a Saardam, que j'ai visitée l'année dernière [...] Cette nuit mon rêve s'est transporté d'abord a Vienne [...] Une mélancolie pleine de douceur me fit voir les brumes colorées d'un paysage de Norvège [...] Les nuages devinrent transparents, et je vis se creuser devant moi un abome profond ощ s'engouffraient tumultueusement les flots de la Baltique glacée [174, с. 821-822]” (“Я перенісся **думкою** в Саардам, де вже був минулого року [...] Цієї ночі сон переніс мене спочатку до Відня [...] Потім я із солодкою меланхолією побачив кольорові тумани Норвегії [...] Хмари стали прозорими, і я тепер уже розрізняв перед собою глибоку безодню, куди шумливо спадали хвилі льодової Балтики”). На мотиві польоту доцільно зупинитися детальніше.

Розглядаючи різноманітні міфологічні структури, де згадується мотив “пересування” в повітрі, М. Еліаде, підкреслює, що “небесний політ є не монополією монархів, а чудом, котре спроможні здійснити всілякі мудреці, чародії і містики [...] Політ відображає спроможність окремих осіб довільно покидати у просторовому відношенні своє тіло і мандрувати у формі “духа” по трьох небесних сферах [138, с. 112, 113]”. Тобто “перенесення духом” у даному маренні символізує подолання ліричним героєм минулих перешкод і підйом на інший – вищий щабель духовної еволюції: тепер він бачить себе індивідуумом, який, пройшовши обряд ініціації, отримав містичне знання, набувши особливих здібностей, що дозволили йому закінчити своє *блукання*. І – як це не парадоксально – завершується воно у висхідній точці: порвавши із *релігійним синкретизмом*, спробувавши освоїтись у католицизмі, герой-розповідач, натомість, повертається до тієї ж таки *еклектичної релігійності*. Причина цього, як уже підкреслювалося раніше, полягає в тому, що “Нерваль – людина культури, а не релігії [89, с. 33]”, а згадана “обраність”, таким чином, проявляється в самому факті віднаходження “себе справжнього” й у вмінні відкинути все неістинне.

2.4.3. Сни, позначені мотивом релігійного синкретизму

Останній і водночас найбільший “блок” уміщує дванадцять сновидінь – 2-е, 3-е, 4-е, 7-е, 8-е, 9-е, 10-е, 12-е, 14-е, 15-е, 16-е і 17-е. Його семантико-символічною основою є припинення оповідачем світоглядних пошуків, що завершуються поверненням до звичної для нього *еклектичної релігійності*. Певним прологом до “блоку” є дванадцятье марення: “Je vis ensuite se former vaguement des images plastiques de l'antiquité qui s'ébauchaient, se fixaient et semblaient représenter des symboles dont je ne saisisais que difficilement l'idée. Seulement je crus que cela voulait dire: “Tout cela était fait pour t'enseigner le secret de la vie, et tu n'as pas compris [...] Maintenant il est trop tard! [174, с. 796-797]” (“Я узрів нечітко виділені пластичні образи античності, які, мабуть, символізували собою щось, ідею чого я схоплював із труднощами. Я гадаю,

смысл цього був такий: “Таємниця життя могла розкритися перед тобою, але ти її не зрозумів [...] Тепер надто пізно!”). Та весь подальший хід еволюції ліричного героя є запереченням вищезгаданого “вироку”: після того як він пройшов процеси *повернення до першооснов і блукання*, настає завершальний етап *спуску до пекла та підйому звідти*, суть якого, повторимося, полягає в новітньому освоєнні себе в середовищі *релігійного синкретизму*, котре хоч і є своєрідним повторенням пройденого, вимагає, тим не менше, чогось такого, що ми ознаменуємо “пересотворінням”, для чого письменник звертається до стародавнього міфу про походження світу.

В сьомому сновидінні повісті “Аврелія” її автор розгортає грандіозну космогонічну картину, де письменникова “панорама історії” багато в чому вписується в біблійний контекст виникнення життя на землі: “je m'étais cru transporté dans une planète obscure où se débattaient les premiers germes de la création [...] et de hideux reptiles serpentaient, s'élargissaient ou s'arrondissaient au milieu de l'inextricable réseau d'une végétation sauvage [...] Tout à coup une singulière harmonie résonna dans nos solitudes [...] désormais domptés, tous les monstres que j'avais vus dépouillaient leurs formes bizarres et devenaient hommes et femmes [...] Une déesse rayonnante guidait, dans ces nouveaux **avatars**, l'évolution rapide des humains [174, с. 776-777]” (“я перебуваю на невідомій планеті, де засіяне перше насіння сотворіння [...] і гидотні рептилії повзали, звивалися чи згорталися посеред непрохідної хащі диких рослин [...] Раптом дивна гармонія почувалась у нашій пустелі [...] віднині приборкані, чудовиська втрачали свої незвичайні форми й перетворювались у чоловіків і жінок [...] Світосяйна богиня вела тепер через ці **аватари** розвиток людського роду”). Космогонія Нерваля за визначенням мала бути відмінною від “канонічної” християнської. Будучи людиною “культури, а не релігії”, він виробив свою систему, де химерно поєдналися безліч релігійних і міфологічних концепцій, причому перевага надавалася тим, де догмати були менш жорсткими й де центральну роль грав образ Жінки-Матері-Богині. Ось і останнє речення з наведеної цитати дозволяє побачити авторське розуміння походження світу у

вигляді символічного народження: з черева Матері-Землі вийшло все живе, що через деякий час наділила свідомістю Матір-Богиня.

Образ Матері “зустрічається по всьому світу, в незчисленних формах і різновидах. Це *Terra Mater* або ж *Tellus Mater*, – добре відома в релігіях Середземного моря, від неї походять усі істоти [138, с. 178-179]”. Якщо ми зважимо на значущість цього образу у творі, а також на те, що *спуск до пекла* – це процес входження в земні надра, тоді як вихід звідти символізує собою, відповідно, “розрив” із землею і проходження обряду *ініціації-народження*, то виходить, що в контексті повісті “Аврелія” діють дві групи паралельних міфологічних подій: перша – *спуск до пекла* // входження в утробу Матері-Землі, як передумова нового сотворіння всесвіту; друга – *вихід із пекла* // народження з лона Матері-Землі, як акт пересотворіння світу.

Надалі стається щось подібне до первородного гріха: деякі з прадавніх елогімів (себто божеств) вирішили сотворити новітню расу людей, за що їх прогнали на південну частину земної кулі, де вони заснували свої царства. Ставши там правителями, елогіми запрагли собі вічного життя. Для цього “*a l'approche de leur mort, dans des sépulcres bien gardés ou ils les nourrissaient d'elixirs et de substances conservatrices* [174, с. 778]” (“при наближенні смерті могутні кабалісти вкладали їх до таємних склепів, даючи їм еліксири й інші речовини, що зберігали їм життя”). Через деякий час вони “*semblables a la chrysalide qui file son cocon, ils s'endormaient quarante jours pour renaotre sous la forme d'un jeune enfant qu'on appelait plus tard a l'empire* [174, с. 778]” (“неначе лялечка, що пряде свій кокон, засинали на сорок днів, щоби відродитись у вигляді дитини, яка згодом закликала до царювання”). Все це спровокувало те, що земля виснажилась. Отож, певні розумні істоти спробували обманути Матір-Землю й цим осквернили її.

Це спричинило появу божої кари: сузір'я Оріона вилило з неба потоки води, що переповнили моря, котрі нахлинули на береги, затопивши високі плоскогір'я Африки й Азії. Великий потоп поруйнував усі гріховні царства елогімів і це постало, як передумова для народження нового життя на землі.

Однак осквернення, гріховність уже проникнули в світ і наступною ланкою процесу занепаду став поділ людей на раси. Дослідники творчості Нерваля по сьогодні не спроможні дати однозначної відповіді – чому письменник так негативно ставився до цього поділу. В п'ятнадцятому сні-маренні оповідач бачить “Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de moi, seulement, ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre; d'autres femmes de races diverses et dont les corps dominaient de plus en plus [174, с. 814-815]” (“Тіло гігантської жінки, розрубане шаблею, котре вималювалося переді мною; на інших стінах з'являлися тіла інших жінок різноманітних рас”), доходючи висновку, що нові раси віддалилися від першопочаткової досконалості.

Можливим поясненням не сприйняття Нервалем розділення людей за кольором шкіри та за національністю є те, що будучи достатньо ґрунтовно зацікавленим міфологічними структурами “первісних” народів, він відчував їхній усебічний вплив, а в уявленні цих народів земля сприймалась, як чиста космічна творча сила, тому людина, що належить до такого типу культури, “засуджує й відмовляється обробляти землю, тому що не хоче ранили тіло своєї Матері-Землі. Каміння вона вважає кістками своєї Матері, ґрунт – її плоттю, а рослинність – її волоссям [138, с. 179]”. Очевидно, ця розрубана, пошматована жінка постає в уяві письменника як розділене на незчисленні частини ціле (в даному випадку цілим є саме людство), і це слугує важливою ознакою відходу від першопочаткової гармонії. Символом даної загубленої гармонії є майстерня в дев'ятому сновидінні повісті, де робітники вміють оживлювати механічні істоти, зроблені власноруч. На запитання ліричного героя, як це можливо, один із них відповідає: “C'est que nous avons ici le feu primitif qui anima les premiers êtres [...] Jadis il s'élançait jusqu'a la surface de la terre, mais les sources se sont taries [174, с. 785]” (“Це тому, що в нас іще є первородний вогонь, що дав життя першим істотам [...] Колись він виходив на поверхню, але тепер ці джерела висохли”).

Три сні повісті – другий, четвертий та восьмий – містять синкретичний образ двійника (ферруера). Побіжно ми вже проаналізували нервалівський

інваріант романтичного феномену двійництва в попередньому розділі, тому констатуємо наразі, що одним із значень даного образу в творі, стає також християнський Бог, до Котрого оповідач звертається в четвертому маренні “Аврелії” зі словами “je n'appartiens pas a ton ciel. Dans cette étoile sont ceux qui m'attendent. Ils sont antérieurs a la révélation que tu as annoncée. Laisse-moi les rejoindre [174, с. 759]” (“я не належу твоїм небесам. На цій зірці чекають мене ті, хто існував ще до сповіщеної тобою об’яви. Залиш мене з’єднатись із ними”). Очевидним є те, що ліричного героя “чекають” не тільки і не стільки померлі родичі (реальні й уявні), як “померлі” божества з інших релігійних і міфологічних доктрин, бо якраз із ними він відчуває власну спорідненість. Зазначимо також, що в енциклопедії “Міфи народів світу” мотив двійництва розглядається як видозмінений та пізніший варіант іншого міфологічного мотиву – близнюцтва. Автори-упорядники доводять, що в історії людської культури первинними були саме “сакральні історії” про близнюків, які потім частково трансформувались у міфи про двійників. Знаковим тут для нас є стародавній індійський міф про братів-близнюків Ашвінів, які майже нічим – ані зовнішньо, ні внутрішньо – не відрізнялись один від одного, за єдиним винятком: “один із Ашвінів – син ночі, інший – син світанку [83, с. 145]”. Це нагадує нервалівське розуміння двійництва – ферруер як інша, “паралельна” половина єства людини, що належить оніричному просторові.

Напружений процес *спуску до пекла та підйому звідти* закінчується серією марень, емоційним центром яких знову є синкретичний образ Жінки-Богині. Як відомо, Жерар де Нерваль рано втратив свою матір, тому багато дослідників убачають у всіх його коханнях не що інше, як пошук її, вже дещо призабутого, образу (і якраз із цим пов’язують те, що в особистій міфології Нерваля центральне місце посідає еkleктичний багатогранний образ Богині, а не Бога-отця). К. Г. Юнг наголошує, що “як і всі інші, материнський архетип проявляється в безкінечній множині аспектів [...] Із ним асоціюються такі якості, як материнська турбота і симпатія; мудрість і духовна екзальтація, котра переважає розум; будь-який корисний інстинкт або імпульс; усе, що

сприятливе, що любить і підтримує, живить сили росту й плодючості [...] Зворотний бік материнського архетипу символізує все таємниче, приховане, темне; безодню й царство мертвих; усе, що пожирає, зваблює й отрує; все жахливе та незворотне, як доля [147, с. 181, 182]”. Повість “Аврелія” вміщує обидва із зазначених аспектів, більше того, цей твір можна розглядати як “перехрестя” боротьби між ними.

Зокрема, в третьому сновидінні твору оповідачеві з’являється певне божество, що згодом набуває чіткіших обрисів: “j’eus une vision merveilleuse. Il me semblait que la déesse m’apparaissait, me disant: “Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves j’ai quitté l’un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis [174, с. 805]” (“мені з’явилося прекрасне видіння. Переді мною була богиня, яка сказала: “Я – та сама, хто Марія, та сама, хто твоя мати, та сама, кого під різними іменами ти завжди любив. При кожному твоєму випробуванні я скидаю покривало, що приховує мої риси, і вже скоро ти побачиш мене такою, якою я є”). Процитовані слова перегукуються зі словами, з якими звернулася до Луція – головного героя роману “Золотий віслюк” єгипетська богиня Ізиди. Саме вона врятувала його, показавши шлях до повернення собі людської подоби, заповідаючи при цьому: “своє життя до останнього подиху, ти присвятиш мені [...] Ти будеш жити щасливо, ти будеш жити зі славою під моїм покровительством [4, с. 218]”. У книзі “Vita nova” Данте авторові з’являється візія, де дух Кохання у вигляді хлоп’яти також дає йому власний заповіт: “я бажав би, щоби ти скомпонував кілька віршів, у яких оповів би про владу, яку я взяв над тобою через неї [Беатріче. – В. Б.], і про те, що ти належав їй із самого малку [35, с. 30]”. Ці три твори (“Аврелію”, “Золотий віслюк” і “Нове життя”) об’єднують різноманітні авторські варіанти проявлення архетипу Жінки-Матері-Богині.

Всі архетипні праобрази, за словами К. Г. Юнга, “це найвищі цінності людської душі [...] вплив, здійснений на немовля, йде не від самої матері, а швидше від прототипу, проекцією якого вона є і який привносить в її образ

міфологічний підтекст і наділяє її владою й божественністю [147, с. 183]”, згідно з психіатром, “Як батько уособлює колективну свідомість, так і матір означає колективне несвідоме, джерело вод життя [...] Мати – перший носій образу Аніми, що й робить її божественною в очах сина [147, с. 35, 38]”. Зважаючи на це, потяг письменника до архетипу Аніми-душі, а не Сонця-свідомості, стає більш ніж зрозумілим, урахувавши його потребу в “джерелі вод життя” для подолання хвороби. І не дивно, що якраз із образом богині пов'язаний докорінний перелом у боротьбі з захворюванням і, відповідно, у виході з темряви. Про це свідчить шістнадцятий сон “Аврелії”: “aussitôt une des étoiles que je voyais au ciel se mit a grandir, et la divinité de mes rêves m'apparut souriante [...] Elle me dit: “L'épreuve a laquelle tu étais soumis est venue a son terme [174, с. 816-817]” (“тоді одна із зірок, які я бачив на небі, стала збільшуватись у розмірах, і мені явилася богиня моїх снів [...] Вона сказала мені: “Наближається до кінця випробування, якому тебе піддали”). Найважче лишилося далеко позаду: оповідач повісті починає “розсіювати” темінь власної підсвідомості.

Ознакою цього є передостаннє сновидіння-марення “Аврелії”, схоже на релігійний гімн: “Sur un pic élançé de l'Auvergne a retenti la chanson des pâtres. **Pauvre Marie!** reine des cieux! c'est a toi qu'ils s'adressent pieusement [...] que ma grande amie est belle!.. Elle m'a dit: “Courage, frère! car c'est la dernière étape [174, с. 817-818]” (“На високій скелі Оверні почувся спів пастухів. **Бідна Марія!** царице небесна! тебе благають вони так набожно [...] якою чудовою є моя подруга!.. Вона сказала мені: “Мужайся, брате! бо це останній етап”). І зазначений гімн в іншому сновидінні перетворюється, врешті-решт, у нервалівське ставлення до світу, що за своєю суттю є дещо деформованим політеїзмом із ознаками пантеїзму (спочатку розуміння цього приходиться до хворого друга оповідача, котрому якийсь дух повідомив те, що Бог повсюди й у всьому). Отже, ліричний герой повісті “Аврелія” – літературна проекція Жерара де Нерваля – успішно *спустився до некла-морку* своєї підсвідомості й покинув його: першим етапом зазначеного процесу стали відкинення ним

ігрового, несерйозного ставлення до релігії та спроба знайти себе в контексті монотеїстичного католицизму. Ці дії реалізуються на символічному рівні, будучи продиктованими неусвідомленим прагненням оповідача до *регресії*, іншими словами – актуалізованим у його мисленні мотивом *повернення до першооснов*; другим – пошуки нових духовних орієнтирів, у яких проглядає міфологічний мотив *блукання*; заключним, третім етапом окресленого нами процесу, стало повернення оповідача до світоглядного концепту *релігійного синкретизму* як найбільш відповідного його психологічному всесвітові.

Ліричний герой усвідомлює важливість того, що сталося: “Du moment que je me fus assuré de ce point que j'étais soumis aux épreuves de l'initiation sacrée, une force invincible entra dans mon esprit. Je me jugeais un héros vivant sous le regard des dieux; tout dans la nature prenait des aspects nouveaux [174, с. 810]” (“Із того часу, коли я впевнився, що проходжу випробування ініціації, непереможна сила увійшла в мою душу. Я вважав себе героєм, який живе під заступництвом богів; все в природі набуло для мене нового вигляду”). На жаль, у реальності все сталося по-інакшому й описаний процес призвів до самогубства письменника: за гіпотезою новітніх біографів Нерваля К. Пішуа та М. Брікса [178], він наклав на себе руки в екстатичному уявленні власної здатності піднятися над людською юдоллю. І це ставить під сумнів думку окремих західноєвропейських мислителів (зокрема філософа О. Вайнінгера чи психоаналітика Ж. Лакана) стосовно “лікувально-терапевтичної” функції літератури зокрема і мистецтва/культури загалом.

РОЗДІЛ 3.
МІФОЛОГІЧНИЙ ОНІРИЗМ У ЦИКЛІ СОНЕТІВ “ХИМЕРИ”
ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ

Цикл поезій “Les Chimères” (“Химери”) Жерара де Нерваля в останній редакції з’явився наприкінці збірника “Доньки Вогню”. Шість із них відомі під об’єднувальною назвою “Mysticisme” (“Містицизм”) у прозовій книзі “Маленькі замки Богемі”, датованою 1853 р. Те, що поет означив їх словом “Містицизм” – це не випадковість: за словами літературознавця А. Леметра, у “Химерах” Нерваль “реалізував, більш повно ніж в інших власних творах, єдність – яка для нього була основною – магії та гри, містики та мовлення [174, с. 487]” і яка постала у вигляді герметичних, переповнених алюзіями зрілих віршах Нерваля, об’єднаних під зазначеним загальним терміном.

Проте перед розглядом центрального поетичного твору аналізованого нами автора необхідно здійснити побіжний огляд інших його віршованих текстів, що передували “Химерам”. Дебютна збірка Ж. де Нерваля – “Elégies nationales et satires politiques” (“Національні елегії та політичні сатири”) за 1827 р., яка вийшла протягом його навчання в паризькому коледжі, має, як уже зазначалося, виразний учнівський характер, унаслідок чого ми не будемо зупинятися на її трактовці. Предметом нашого зацікавлення став цикл поезій “Odelettes” (“Оделетти”) із книги “Маленькі замки Богемі”, що ввібрав перші вартісні вірші автора. Його назва (“Маленькі оди”) запозичена у поета епохи Відродження П. де Ронсара (1524-1585 рр.), представника т. зв. “Французької Плеяди” – угруповування із семи авторів, об’єднаних, передусім, любов’ю до античної словесності, помноженою на бажання “боротися проти “монстра Байдужості”, *оновити форми й оживити міфи*, особливо ті, що стосуються поезії, котра вже ставиться вище всіх інших письмових жанрів [171, с. 330]”. Одразу зауважимо те, що дані принципи були реалізовані в “Оделеттах” у поєднанні з ритмомелодикою народної пісні, інтерес до якої Ж. де Нерваль

проніс через усе життя. Це поєднання, за словами дослідника, реалізувалось у віршах простих за змістом і прозорих за формою, де на властиву фольклору мелодійність, накладена вишуканість, характерна для поезії Ренесансу: “Au printemps l'oiseau naît et chante: // N'avez-vous pas ouï sa voix?.. // Elle est pure, simple et touchante, // La voix de l'oiseau – dans les bois! [174, с. 48]” (“Весною птах народжується й співає: // Невже ви не чуєте його голосу?.. // Він чистий, простий і зворушливий, // Пташиний голос – у лісах!”).

Доцільно, тим не менше, відзначити, що наслідуючи Ронсара в плані орієнтації на античну образну ясність, Нерваль іде далі, зосереджуючись на первинному значенні поняття “ода”, тобто будь-якого вірша, покладеного на музику, тоді як лідер “Плеяди”, нагадаємо, дотримувався більш пізнього й загальноновизнаного розуміння, згідно з яким одою вважається поезія, де прославляється певна значна подія чи видатна постать. Хоча це, звісно, не позбавило музикальності вірші П. де Ронсара (як і всіх його однодумців), що й зумовило інтерес до них зі сторони романтиків. За часів класицизму та Просвітництва поети “Плеяди” були призабуті, натомість митці романтичної епохи побачили в їхній творчій манері багато спільного з власною. Отож, у цьому плані інтерес Жерара де Нерваля до ренесансної лірики вкладається в загальне русло. Та, з іншого боку, “Оделетти” відрізняються від тогочасного літературного контексту. Маємо на увазі, зокрема, наявне в них “тонке та проникливе вживання в неяскову поезію повсякденного життя й звичайних речей [87, с. 190]”. Наприклад, у вірші “Avril” (“Квітень”) фіксуємо спокійне споглядання автором оточуючого світу, забарвлене у, загалом не властиві романтизму, пастельні тони: “Déjà les beaux jours, – la poussière, // Un ciel d'azur et de lumière, // Les murs enflammés, les longs soirs; – // Et rien de vert: – a peine encore // Un reflet rougeatre décore // Les grands arbres aux rameaux noirs! [174, с. 19]” (“Вже погожі дні, – пилюка, // Блакитне небо й сонячне світло, // Розпечені мури, довгі вечори; – // І нічого зеленого: – ледве // Червонястий відблиск прикрашає // Величні дерева з похмурим віттям!”). Очевидним тут є імпресіоністське прагнення поета “спинити мить”, зафіксувавши момент із,

на перший погляд, звичайного дня, котрий насправді постає як неповторний: у другій строфі сонливість природи виявляється наповненою передвістям прийдешніх дощів.

Відзначимо, крім того, суттєву відмінність “Оделетт” од зрілої поезії самого Нерваля, що представлена циклом сонетів “Химери”. Ця відмінність проявляється в двох планах – структурно-семантичному та настроєнневому. В першому випадку прозорість образів “Маленьких од” замінюється їхньою складністю й зашифрованістю у вершинному поетичному творі автора; що ж до відмінності поміж емоційними рівнями двох циклів, то вона зумовлена, передусім, відсутністю впливу психічної хвороби в ранніх поезіях та його присутністю у більш пізніх, очевидно, тому “Оделетти” не містять песимізму й відчаю, що складають основу тональності “Химер”, їм притаманний всього-лише стан легкої елегійності. Задля ілюстрації цього звернемося до вірша “Fantaisie” (“Фантазія”) – найвідомішого серед “Маленьких од”: “Il est un air pour qui je donnerais // Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber, // Un air très vieux, languissant et funebre, // Qui pour moi seul a des charmes secrets [174, с. 20]” (“Є мотив, за який я віддав би // Всього Россіні, всього Моцарта і всього Вебера, // Мотив дуже старий, німецький і журливий, // Який для мене одного має прихований шарм”). Підсумовуючи, зазначимо те, що найбільш влучно результат згаданої еволюції поетичної манери Ж. де Нерваля характеризує вибір ним назви “Химери” для свого завершального циклу віршів.

В енциклопедії “Міфи народів світу” дається таке визначення даного поняття: “в грецькій міфології чудовисько, породжене Єхидною і Тифоном, що спустошувало країну [...] тератоморфна істота з трьома головами: лева, кози і змії. У неї тулуб: спереду – лева, посередині – козиний, ззаду – змії. Вона вивергає полум’я [84, с. 592]”. Втім, згаданий термін пройшов значну смислову еволюцію в бік набуття доволі абстрактного змісту. Зріла поетична творчість Нерваля містить саме це, так би мовити, “осучаснене” розуміння зазначеного поняття. Влучні слова з цього приводу належать Л. Міроненко, яка підкреслює, що “В естетиці Жерара де Нерваля слово “химера” постало

концептуальним, категоріальним для його Всесвіту. У певному смислі це поняття в Нерваля не синонімічне, але перегукується з йенським “Sehnsucht”. Воно не настільки невловиме, невизначене, як німецьке “томління”, але так само визначає психіку героя [80, с. 177-178]”. Спробуємо підсумувати: під узагальнюючим поняттям “химери” поет розумів витвори своєї свідомості й підсвідомості, що перетворювались у поезії, котрі були наслідком симбіозу раціональної, здорової, інтелектуально й духовно багатой частини його єства, й іншої частини – ірраціональної, спотвореної тяжкою психічною хворобою, котра повсякчас змішувала в один безперервний потік події реального життя Нерваля з його снами (видіннями, мареннями).

Ми схилиємося до думки, що ідентифікація власних творів із поняттям “химера” була спровокована тим, що вірші або з’являлися поетові у формі видінь, або ж він сам хотів убачати в них видіння – явище, яке за своєю природою є чимось не до кінця зрозумілим, лякаючим, *химерним*. У цьому, очевидно, полягає чи не основна причина герметичності й “затуманеності” цих сонетів. Наразі зауважимо: аналізуючи повість “Аврелія”, ми показали, що в психологічному всесвіті її автора три поняття – “сновидіння”, “видіння” та “марення” – зливаються в єдину цілість, в один семантико-символічний “блок”, компоненти якого, незважаючи на формальні відмінності між собою, настільки міцно пов’язані, що коли в якомусь творі Ж. де Нерваль змальовує чергове занурення в глибини своєї підсвідомості, неможливо чітко зазначити, з чим стикаємося – зі сновидінням, видінням чи маренням – унаслідок чого констатуємо наявність у певному фрагменті конкретного тексту ознак усіх трьох явищ. Фундаментальна ж відмінність між оніричними просторами двох основних творів письменника – повісті “Аврелія” та циклу віршів “Химери” – полягає в тому, що у прозі серед трьох компонентів згадуваного “блоку” переважають перший і третій (тобто сні й марення), а в поезіях – другий, отже, 12 сонетів цього циклу є серією *видінь*.

Згідно із загальним уявленням, дане поняття розглядається під двома кутами зору: з одного боку, візії – це сформований розповідно-дидактичний

жанр, який найповніше виразив себе в середовищі середньовічної культури, сюжет якого “викладається від імені особи, котрій він нібито відкрився в сновидінні, галюцинації чи летаргічному сні. Ядро найчастіше утворюють справжні сни або галюцинації, проте вже в античні часи з’являються вигадані оповіді, написані у формі видінь (Платон, Плутарх, Цицерон). Жанр набуває особливого розвитку за Середніх Віків, досягаючи апогею в “Божественній комедії” Данте, яка за формою є максимально розгорнутим видінням [202]”; а з другого боку під візією розуміють специфічний художній мотив, доволі розповсюджений у мистецтві нового часу, в якому від початкового значення терміну залишилася сприятлива для творчого застосування форма.

Найбільш вірогідною причиною цієї еволюційної зміни мистецького засвоєння візій є вищезгаданий нами процес десакралізації та секуляризації європейської свідомості загалом і культури зокрема, внаслідок яких явище видіння, будучи прямим підтвердженням існування трансцендентної істини, пережило вихолощення свого священного наповнення. Крім цього, згаданій зміні сприяла структура християнського богословства, у відповідності до якої після завершення створення Святого Письма відпала потреба у віщих снах (видіннях), адже наміри та бажання Творця вже подані у текстах біблійних книг. Однак саме це й спонукає Нерваля до відновлення у просторі власних творів первинного значення феномену візіонерства: наскрізною темою, що проходить через увесь його цикл сонетів “Химери”, є передбачення занепаду християнства та реактуалізації політеїзму; “Вони повернуться, боги, яких ти продовжуєш оплакувати!” – наголошує він в одному з віршів, а це вимагає розробки нового духовного й міфологічного середовища і, як наслідок, іншої теології, тобто видіння (чи віщі сни) повертаються в коло актуальних явищ. Французький митець уподібнюється до старозавітного Даниїла, котрий у першій Книзі малих пророків передрік народження Спасителя: “Я бачив у видіннях ночі, аж ось разом з небесними хмарами йшов ніби Син Людський, і прийшов аж до Старого днями, і Його підвели перед Нього [15 Дан., 7: 13]”; так і Нерваль намагається подати свої поезії як своєрідні візії, а себе ж він,

відповідно, бачить “пророком” наступної релігійної доби, вкладаючи в слова богині Ізиди (котра присутня у багатьох його зрілих текстах) “Орел пролетів, новий дух мене кличе” власні думки й сподівання.

Протягом усього існування романтизму візіонерство як художній засіб не набуло повноцінного вираження. Для більшості митців даного історико-культурного періоду притаманна наявність одиничних випадків застосування формальних ознак видінь, коли, наприклад, літературний текст подається під виглядом зафіксованої візії (відзначимо тут згадувану поему С. Т. Кольріджа, вірші східноєвропейських поетів чи окремі твори Е. Т. А. Гофмана), інакше кажучи, присутня *стилізація* під них. Окрім сонетів Жерара де Нерваля, жанр видіння отримав ґрунтовне опрацювання лише у поезіях англійського митця В. Блейка (знаменною є деяка подібність доль цих двох митців – маємо на увазі їх прижиттєве невизнання), структуру художності котрого утворюють візії, марення й віщі сни. Як і Нерваль, він вважав свої видіння божественним промислом (звернемо увагу на його слова про те, що різні архангели постійно контактували з ним), а себе – новітнім пророком, присланим нагадати людям призабуті одкровення.

Проте на відміну від поета, творчість якого ми розглядаємо, Блейк не прагнув витворити нову релігію і так само він не передбачав її появу; він неначе доповнював католицьке богослов'я власними умовиводами. Зокрема, в одному із текстів-видінь збірки “The Marriage of Heaven and Hell” (“Шлюб Небес і Пекла”, датованою 1790-1793 pp.), строга християнська бінарність світобудови (рай асоціюється тільки з добром, а пекло – зі злом) утрачає свою однозначність: “As I was walking among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius; which to Angels look like torment and insanity [193]” (“Я ходив серед вогнищ пекла, захоплюючись радощами Генія, що їх Ангели сприймають як страждання та безумство”); в іншому тексті під назвою “The Voice of The Devil” (“Голос Диявола”) заперечується ще одна “стандартна” опозиція – “плоть/душа” і т. д. Тоді як у візіонерстві Нерваля, підкреслимо, переважаючим є намір митця наслідувати стародавні біблійні зразки, і це,

звісно ж, відчутно посилює й без того властиві відінням (передбаченням) герметичність і багатозначність.

Звідси ще одна причина складності розуміння “Химер”, вона провокує появу інтерпретацій, де головний поетичний твір Ж. де Нерваля періодично розглядається під незвичними ракурсами: в ньому, наприклад, віднаходять ознаки заклинань окультизму, гадання на картах Таро чи масонські послання. У сучасному французькому нервалезнавстві немає масштабних фігур знавців творчості поета і це зумовлює відсутність догматичних уявлень відносно її аналізу. Новітні нервалісти, досліджуючи в есеїстичній манері тексти даного автора, керуються, головним чином, базовими елементами певних концепцій із літературознавства, філософії або психології, вибудовуючи на їхній основі оригінальне бачення його творчості, котре, зазвичай, складно підвести під будь-яке структурування.

Втім, у нашій роботі ми все ж таки наважимося здійснити символічну класифікацію, накресливши найбільш поширені *типи прочитання* “Химер”, розпочавши із *криптографічного*, ідеолог якого – Ж. Ріше [182, 183, 184] присвятив себе “пошукам езотеричних “ключів” до текстів письменника [...] Художній текст розглядається при цьому як криптограма, де у видимому безладі розсіяні багатозначні символи, які якраз і несуть у собі його суть [89, с. 17]”; *психоаналітичне прочитання* дає К. Абаклар [152], яка застосовує принцип асоціацій, виявляючи активне функціонування в просторі “Химер” індивідуальних несвідомих виявів різних архетипно-міфологічних мотивів; із критикою цього виступає *шизоаналітик* Ж. Дельоз [211], який в окремих лекціях висловлює переконання, що “Химери” як витвір психічно хворого автора, не потребують асоціативного і через те раціонального усвідомлення, слугуючи проявом діючого подібно до виробництва бажання; *семіотичний зразок прочитання* пропонує Е. Боматен [207], досліджуючи синтаксичний аспект поетичного циклу, простежуючи фонематичний рівень віршів та його співвіднесеність із семантичним; одначе найбільшого поширення отримало т. зв. *тематологічне прочитання* – Б. Дідьє [159], Ж. Омфре [166], А. Леметр

[174], С. Роудс [181], Б. Тріцманс [186] – базоване на принципах літературної герменевтики, себто зазначений поетичний цикл Ж. де Нерваля аналізується з погляду його взаємозв'язку з “безперервністю культурної традиції” (термін німецького герменевта Г.-Г. Гадамера), наявності й ролі в ньому певних універсальних тем. Саме останній тип прочитання і був обраний нами як провідний для дослідження.

Загалом слід зазначити, що майже вся зріла творчість поета утворює єдине смислове й емоційне ціле: знайшовши свій художній почерк, Нерваль останні приблизно п'ятнадцять років життя постійно маневрував серед одних і тих самих тем, ідей і мотивів. Саме тому всі його книги цього періоду, укладанням яких він займався, були нічим іншим як збірниками прозових і поетичних фрагментів. Зрештою, в літературознавстві побутує думка про те, що кожен митець постійно пише єдиний текст, – відносно творчості Жерара де Нерваля дана теза виглядає беззаперечною. Тому головні мотиви, котрі пронизують цикл віршів “Химери”, аналогічні тим, з погляду наявності яких ми вже аналізували малі твори письменника (новели “Сильвія”, “Октавія” й “Ізида”), а також повість “Аврелія”, тобто йдеться про мотиви *повернення до першооснов, блукання та релігійного синкретизму*.

3.1. Мотив повернення до першооснов у “Химерах”

У попередньому розділі ми продемонстрували неабияку важливість даного мотиву для розвитку західноєвропейської культури, починаючи від Середньовіччя. Архетипне прагнення відновити “втрачений час”, відродити попередню модель світобудови пронизує свідомість європейської людини як жодне інше. Для Ж. де Нерваля це прагнення набуло своєрідної глибини: дослідники творчості поета не можуть однозначно охарактеризувати його відношення до релігії – за словами нерваліста М. Ж. Дюррі, він “не був ортодоксом ні якої-небудь релігії, ні якої-небудь ересі [цит. за 89, с. 34]”; більшість із них схиляються до того, що митець був атеїстом, проте деякі літературознавці вбачають у його прозі та віршах ознаки релігійності, хоча й

специфічної, “неортодоксальної” та синкретичної. У праці “Естетика поезії Жерара де Нерваля” дослідник Ж. Омфре виділяє французького письменника як одного з двох митців ХІХ ст., у творах яких найсильніше відбилася туга за античним світосприйняттям і принципове неприйняття християнства. Другим митцем був німецький поет Г. Гайне (1797-1856 рр.), котрий, проживаючи в Парижі, товаришував із автором, твори якого ми аналізуємо.

Омфре зазначає, що окремі твори Г. Гайне і Ж. де Нерваля просякнуті “ненавистю до християнства [...] ми розпізнаємо у цих поемах ностальгію за грецькими богами [...] Гайне сумує за часом, коли грецькі боги панували [166, с. 266]”. Дванадцять сонетів циклу “Химери” сповнені згаданою тугою. Наприклад, у другому катрені поезії “Vers Dorés” (“Золоті рядки”) автор звертається до читача з такою настановою: “Respecte dans la bête un esprit agissant: // Chaque fleur est une ame a la Nature éclore; // Un mystère d'amour dans le métal repose; // “Tout est sensible!” Et tout sur ton être est puissant [174, с. 709]” (“Поважай у тварині її діючий розум; // Кожна квітка є душею, що готова розцвісти; // Містерія любові в металі відпочиває; // “Усе наділене чуттям!” І кожен може тебе перемогти”²). Уявлення про те, що і в неживих предметах буває життя, запозичене Ж. де Нервалем у послідовників філософа Піфагора (VI ст. до н. е.), слова котрого – “Певна річ! Усе наділене чуттям” – слугують епіграфом до вірша (насправді давньогрецький мислитель цих слів не говорив – вони були вкладені в його вуста французьким письменником Ж.-Б. Деліль де Салем у книжці “Філософія природи”, з якою Нерваль був знайомий). Також звідти письменник, творчість якого ми розглядаємо, взяв ідею про двояку природу розвитку навколишнього світу, який почергово то розширюється, то звужується, що слугує причиною необхідних протиріч, які взаємодоповнюють один одного (в даному конкретному випадку – душа в металі, живе в неживому).

² “Знай: квітка – це душа, готова розцвісти; // І розум пошануй, який тварина має; // Любові таїна в металі спочиває; // Все – чуйне! Здатне все тебе перемогти”

Інший прояв туги знаходимо у сонеті “Myrtho” (“Мирто”), назва якого стає зрозумілою після ознайомлення з раннім його варіантом: початково він мав заголовок “До Ж-і Колонна”, тобто тут відбувається поетизація постаті Женні Колон, наявний певний діалог із нею. У своєму сні-видінні Жерар де Нерваль перетворює померлу кохану на вакханку культу Діоніса, якій дає ім’я Мирто. Написаний в Італії, цей вірш є ніби нервалівським інваріантом знаходження “втраченого часу” як на особистісному (згадати свою щасливу подорож на Апеннінський півострів), так і над-особистісному рівні. Другий рівень традиційний для письменника: в останніх рядках сонета “Depuis qu'un duc normand brisa tes dieux d'argile, // Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile, // Le pale Hortensia s'unit au Myrte vert! [174, с. 696]” (“Відтоді як норманський князь скинув твоїх глиняних богів, // Знову, як і раніше, під лавровим вінком Вергілія, // Бліда гортензія сплелась із зеленою миртою!”³) ми відчуваємо відторгнення християнства, що уявляється поетові в образі злобного князя-вікінга. Проте даний твір є одним із небагатьох у пізній творчості Жерара де Нерваля, позбавлений властивої йому похмурості та меланхолії; він резонує радістю; поет висловлює впевненість у тому, що час “норманського князя” підходить до кінця й альянція на мирту – емблему богині кохання Венери, – постає символом *повернення до першооснов* античного релігійного світовідчуття.

Серед передумов цього повернення головною є спроможність людей відмовитися від песимістичного християнства на користь життєствердного діонісійства. Нерваль бачить себе серед цих людей, звертаючись до вакханки (Ж. Колон) із майже екстатичним хвилюванням: “C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu l'ivresse, // Et dans l'éclair furtif de ton oeil souriant, // Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant, // Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce [174, с. 696]” (“Це з твого келиха я пив сп’яніння, // І в зникаючому сяєві твого веселого погляду, // Мене бачили, коли я молився біля стіп Якха, // Тому що

³ “Рукою вікінга богів твоїх розбито, // Та під Вергілієвим лавром ясноцвіто // Навік гортензія й зелений мирт сплелись!”

Муза зробила мене одним із синів Греції⁴); він вважає себе духовним сином овіяної легендами Еллади, для котрого в процесі *повернення до першооснов* античного умонастрою немає чогось принципово нового, тут має місце не *сотворіння*, але *пересотворіння світу*. Аналізуючи новелу “Сильвія”, ми вже зачепили наявність цього архетипного мотиву в свідомості ліричних героїв Жерара де Нерваля. Спробуємо наразі поглибити цей аналіз, адже важливість вищезгаданого мотиву в індивідуальному всесвіті французького поета важко переоцінити. Як уже було нами наголошено, у багатьох т. зв. “примітивних” міфологіях тема *пересотворіння світу* існує ніби паралельно з іншою темою – лікування чи подолання хвороби. Нам невідомо, наскільки глибокими були знання Нерваля у цій галузі, проте психоаналітичні теорії дають можливість зробити таке припущення: автор “Химер” інтуїтивно, на підсвідомому рівні відчував, що процес видужання полягає не тільки й не стільки в медичній, скільки в духовній площині. Потрібно, передусім, *пересотворити* власний внутрішній *світ* аби хвороба покинула його.

В одному із досліджень, присвячених релігійним культам “первісних” народностей, англійський автор М. Германн відзначає, що шаман племені накхі, котре проживає на південному сході Китаю, звертається до бога на ймення Так-бо-тін – який колись створив світ – зі словами “Прийди тепер знову, щоби сотворити його заново [цит. за 135, с. 38]”. А інший дослідник (Еліаде) показує, що “Значна кількість текстів заклинань Близького Сходу та Європи містять історію хвороби або ж історію духа, котрий її викликав, одночасно відтворюючи міф про те, як божеству або ж святому вдається перемогти зло [...] В якості певної зразкової моделі будь-якого “творіння”, космогонічний “міф” здатен допомогти хворому “заново почати” своє життя. Існує надія, що завдяки *поверненню до витоків*, може відбутися народження заново [135, с. 39-40]”. Напевно Нерваль убачав у античних (в основному грецькій та єгипетській) міфологіях своєрідний засіб, за допомогою котрого

⁴ “Це з келиха твого я пив сп’яніння знади, // І в зорі в тебе сміх проблис мов смолоскип, // Коли молився я у Якха біля стіп, // Бо Муза нарекла мене дитям Еллади”

повернення до першооснов на духовному рівні було би можливим. Саме тому для уявного візіонерського діалогу з Ж. Колон він “одягає” свою померлу кохану в “шати” давньогрецької вакханки, даючи їй ім’я, етимологія якого має безпосереднє відношення до небожительки Олімпу Венери: “Je pense a toi, Myrtho, divine enchanteresse, // Au Pausilippe altier, de mille feux brillant, // A ton front inondé des clartés d'Orient, // Aux raisins noirs mêlés avec l'or de ta tresse [174, с. 696]” (“Я думаю про тебе, Мирту, божественна чарівнице, // І про гордий Позіліппо, де сяють тисячі вогнів, // І про твоє чоло, затоплене сьайвами Сходу, // І про чорні виногради, заплетені в золото твоєї коси”⁵). В цьому зверненні наявний сум як за “божественною чарівницею” Аврелією, так і за часами, коли жив Вергілій (Позіліппо – це пагорб на узбережжі Італії, де давньоримський поет був похований).

Різноманітні прояви мотиву *повернення до першооснов* у прозі та поезії Нерваля часто набувають достатньо своєрідного й оригінального вираження. Яскравим прикладом цього постають такі слова із сонета “Мирто”: “Je sais pourquoi, la-bas, le volcan s'est rouvert... // C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile, // Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert [174, с. 696]” (“Я знаю, чому там вулкан знову яріє... // Це ж ти вчора гордо ступила туди! // І раптом попів затьмарив горизонт”⁶). Вулкан – потужне та стихійне явище, що ніби стиснуте “лещатами” земної кори, символізує омріяну Нервалем культурну епоху до-християнства. І як кожен вулкан здатний на несподіваний вибух, виверження на поверхню, так і, здавалося б, “погаслий” мистецький напрям спроможний неочікувано нагадати про себе. Вірш “Мирто” сповнений цього відчуття “виверження”, його автор переконаний, що християнству не вдалось остаточно поглинути попередню світоглядну добу, і зараз настав час для її повернення на передові позиції. Передумовою та каталізатором “виверження вулкану” повинен стати духовно-містичний союз Жерара де Нерваля і Женні

⁵ “Про тебе я, Мирту, й про чар твоєї влади, // Богине, думаю, – й про гордий Позіліпп, // І про чоло твоє, де східних сяєв сніп, // А в косах золотих чорніють виногради”

⁶ “Я знаю, чом вулкан яріє, як колись... // Учора ти на схил ступила гордовито – // І гори в попелі, і обрії, і вись”

Колон; новий світ виникне після об'єднання жіночого та чоловічого начал; поет бачить себе Озирісом, богом померлим колись і воскреслим зараз, тоді як Аврелії він, звичайно ж, відводить роль богині-матері Ізиди (цікаво, що це божество, за словами К. Г. Юнга, часто зображалось у вигляді танцівниці – паралель із акторкою Ж. Колон нам видається тут дуже доречною).

Вірш “Delfica” (“Дельфіка”), п'ятий за ліком у циклі “Химери”, містить продовження розвитку даної теми. На містеріальний шлюб Нерваля і Колон покладається відповідальне завдання: здійснивши символічне *повернення до першооснов*, відродити світ до нового життя. І саме тут знаходиться ключове видіння циклу (відзначимо пов'язаність назви сонета з відомим оракулом-віщуном): “Ils reviendront, ces dieux que tu pleures toujours! // Le temps va ramener l'ordre des anciens jours; // La terre a tressailli d'un souffle prophétique... [174, с. 700]” (“Вони повернуться, боги, яких ти продовжуєш оплакувати! // Скоро настануть старі часи; // Земля здригнулась од пророчого подиху...”⁷). Наведена терцина немовби відображає вібрацію всієї землі, що завмерла в очікуванні певних фундаментальних змін. Зазначимо також, що “Дельфіка” є першим надрукованим і, скоріше за все, першим написаним віршем “Химер”. Він датується періодом між кінцем листопада і початком грудня 1843 р., коли Нерваль перебував у Неаполі, тобто десь приблизно через два роки після того, як у письменника стався перший напад недуги, і через рік опісля смерті Ж. Колон. Іншими словами, сонет “Дельфіка” був написаний тоді, коли поет увійшов у завершальний етап свого недовгого творчого шляху. Зазначимо, що цей вірш відомий у кількох редакціях із двома іншими назвами – “Золоті рядки” (котру пізніше отримає завершальний сонет “Химер”, який початково називався “Pensée Antique” (“Антична думка”) й “Dafné” (“Дафна”).

Можливо саме фактом, що “Дельфіка” належить до того періоду, коли захворювання ще не стало домінантним у психологічному всесвіті Нерваля, пояснюється, що цей сонет, за словами Ж. Омфре, позбавлений ознак криз, а

⁷ “Боги, оплакані тобою, придуть знов! // Часи вертаються до світових основ, // Тремтить од подиху пророчого країна...”

його перший катрен відлунює тугою за дитинством, проведеним поетом у місцевості Валуа, добрі й сентиментальні романси якої залишили глибокий слід у поетовій душі: “La connais-tu, Dafné, cette ancienne romance, // Au pied du sycomore, ou sous les lauriers blancs, // Sous l'olivier, le myrte, ou les saules tremblants, // Cette chanson d'amour qui toujours recommence?.. [174, с. 700]” (“Ти знаєш, Дафно, цей старовинний романс, // Що лунає під кленом і білими лаврами, // Під оливами, миртою і тремтячими вербами, // Цю пісня кохання, що починається знов і знову?..”⁸). Втім, знаковим є подання Ж. де Нервалем свого чергового видіння у формі пророцтва: “Cependant la sibylle au visage latin // Est endormie encor sous l'arc de Constantin // – Et rien n'a dérangé le sévère portique [174, с. 701]” (“Тим часом віщунка з латинським лицем // Спить під аркою Костянтина, // І ніким не потурбована суворість портика”⁹), задля чого митець, по-перше, застосовує образ “віщунки з латинським лицем”, в якому вгадується Дафна, за легендою перша жриця (чи сивілла) оракула при храмі Аполлона в місті Дельфи, а, по-друге, згадує арку імператора Костянтина в Римі, встановлену ним як символ перемоги християнства над язичництвом. Отож, сонет “Дельфіка” стає візіонерським передбаченням приходу новітньої доби: віщунка поки що спить і так само поки що арка Костянтина, виконана у формі галереї (портика), недоторкана, проте сивілла прокинеться і побачить крізь товщу часу повернення “Золотого віку”. Тут ми стикаємося зі знаковим моментом усієї творчості автора “Химер”: таке омріяне ним *повернення до першооснов* передбачає минулий час, а потенційне здійснення цього процесу – майбутній. Тобто теперішній час асоціюється у поета із безчассям. Цей, майже гамлетівський, “розрив часів” ми вважаємо однією з центральних драм Жерара де Нерваля.

Тому свідомість його ліричного героя постійно *блукає*, не знаходячи собі місця, адже це “місце” може існувати тільки в теперішньому часі, лише

⁸ “Чи знаєш, Дафно, ти цей наспів старовинний, // Що поміж лаврами на мить озвався й стих, // У затінку олив чи серед верб тремких // Любовну пісеньку відновлену шоднини?”

⁹ “Віщунка з профілем латинянки в цю мить // Під Костянтиновим склепінням тихо спить. // Та строгість портика лишається незмінна”

“тут і тепер”, а натомість нервалевий герой (і передусім він сам) немовби “розривається” поміж потужним потягом, що кличе його повернутися назад, в омріяний та уявний “Золотий вік”, із одного боку, і ще більш потужним містико-релігійним прагнення приходу нового часу, що за своєю суттю буде *поверненням до першооснов* європейської культури, тобто до настання ери християнства. От і у найбільш відомому сонеті з циклу “Химери”, що має назву “El Desdichado” (“Знедолений” з іспанської) автор висловлює прохання про відродження минулого, що інколи повертається до нього як видіння, пронизане світлом узбережжя Середземного моря: “Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé, // Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie, // La **fleur** qui plaisait tant a mon coeur désolé // Et la treille ou le pampre a la rose s'allie [174, с. 693]” (“У погребовій темряві ти, хто втішала мене, // Верни мені Позіліппо і море Італії, // І **квітку**, що так подобалася моєму спустошеному серцю, // Й альтанку, де виноградна лоза сплелась із трояндою”¹⁰).

Ключовими та знаковими є перший і третій рядки другого катрена “El Desdichado”. Для того, щоби зрозуміти символізм чого є образ **квітки** і про яку “погребову темряву” говорить поет, звернемося до іншого твору Жерара де Нерваля, котрий не входить у коло нашого зацікавлення, проте окремі фрагменти якого можуть нам допомогти при аналізі “Химер”. Йдеться про повість “L'Histoire de la Reine du Matin” (“Історія про царицю Ранку”), що є частиною його книги “Подорож на Схід”. У цьому творі розповідається про архітектора Адонірама, котрий у видінні спускається в підземні надра. Його провідником при цьому є Тувал-Каїн, який відкриває йому правду про те, як насправді влаштований світ: земля існує завдяки внутрішньому полум'ю, що продовжує горіти, бо про нього піклуються “Діти Вогню” – потомки Каїна, якого Єгова запроторив до підземної в'язниці. Сам Адонірам належить до нащадків старшого сина Адама, котрі є винахідниками всіх мистецтв. Їхнє царство оточене садом, устеленим незвичайними **квітами**, – породженням

¹⁰ “Прийди, визвольнице, крізь погребовий флер – // Вернути Позіліпп, і моря нуртовини, // І **квітку**, що її всевладний час не стер, // Й альтанку, де лоза вплелась у цвіт шипшини”

внутрішнього тепла землі. Ці квіти являють собою найтонший і найчистіший вид металу. Зваживши на слова про те, що поет бачить себе одним із тих, хто страждав, перебуваючи під землею, тобто він теж відносить себе до раси “Дітей Вогню”, ми підійдемо до різкого повороту, що здійснився в свідомості Ж. де Нерваля незабаром після другої кризи датованої 1849 р., унаслідок якої в його творах майже не залишилося світла, – криза спровокувала корінний перегляд його ставлення до багатьох світоглядних питань.

Суть цього перегляду полягає ось у чому. Старий Заповіт розповідає, що на “початку початків” панувала гармонія, а перші люди – Адам і Єва – жили в Раю. Після Гріхопадіння обителлю людей (серед яких і “Діти Вогню”) стала багата на страждання й біль земна юдоль. Насмілюємося припустити такий розвиток поетової думки: Нерваль, володіючи обширними знаннями в міфології, зробив висновок, що аналогічний варіант розвитку світу наявний у будь-якій іншій релігійно-міфологічній системі, адже всі вони “побудовані” за подібними “моделями”, тому пошук “утраченого Раю” виглядає заняттям марним. Позбавивши себе цієї опори, поет, безумовно, пережив психологічну травму і був змушений зануритись у міфологічне *блукання* з метою пошуку інакших духовних орієнтирів. Свідченням цього є згадка про альтанку: в рукописному варіанті сонета “El Desdichado” біля слова “la treille” (альтанка) стояла авторська примітка – “Jardin du Vatican” (Ватиканський сад). Отож, думками Ж. де Нерваля заволоділо християнство, незадовго до смерті він, принаймні частково, змінив своє ставлення до нього, спробувавши віднайти там нове духовне опертя.

3.2. Мотив блукання в “Химерах”

Своєрідною квінтесенцією даного пошуку (а також усього творчого й життєвого шляху Жерара де Нерваля), є його невелика поема “Le Christ aux Oliviers” (“Христос на Оливній горі”), що постала у вигляді п’яти (із сьомого по одинадцятий) сонетів циклу “Химери”. В цих віршах поет ідентифікує себе з Христом, занурюючись у мало розвинену в Євангеліях тему сумнівів

Спасителя перед Розп'яттям. Як і слід було очікувати, Ісус у Нерваля вийшов далеким від канонічного образу, письменник зазвичай робить хід Його думок неканонічним з погляду офіційної церковної доктрини: “*Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras, // Sous les arbres sacrés, comme font les poètes // Se fut longtemps perdu dans ses douleurs muettes, // Et se jugea trahi par des amis ingrats [174, с. 705]*” (“Коли Месія, підіймаючи до сонця свої худі руки, // Під священними деревами, як це роблять поети, // Відчув себе втраченим у власному мовчазному горі, // Вважаючи себе зрадженим своїми невдячними друзями”¹¹), хоча використовує при цьому в якості текстово-інформаційних джерел цілком канонічні Євангелія від Матвія та від Івана (меншою мірою відчувається вплив Євангелія від Марка, та майже зовсім не присутнє третє синоптичне Євангеліє від Луки).

Митці романтичного напрямку зробили з Біблії чи не головний об'єкт художнього інтересу; міфи, ідеї, теми Старого й Нового Заповітів слугують відтоді причиною виникнення постійних творчих переосмислень і переспівів. Найвідомішим у романтизмі твором, в якому здійснюється спроба осягнути історію розп'яття Спасителя, є поема “*Le Mont des Oliviers*” (“Оливна гора”) А. де Вінї (1797-1863 рр.), що з'явилась у 1862 році. Сучасник Нерваля йде тим самим шляхом, що й аналізований нами поет: основним предметом його зацікавлення також є сумніви Месії щодо необхідності передбачених Йому випробувань. Христос у розумінні Вінї боїться смерті з двох причин: по-перше, це прояв людського начала в Месії, а людині взагалі властивий страх перед небуттям; по-друге (і це найсуттєвіше), Спаситель не хоче покидати земну юдоль, аби завершити свою головну місію – відкрити таємниці буття. Він просить у Всевишнього дозволу пояснити людям, що зло та страждання передбачені й цим зняти обвинувачення з Творця. Для цього потрібно “*Sur son tombeau désert faisons monter Lazare. // Du grand secret des morts qu'il ne soit plus avare [188, с. 240]*” (“Підняти Лазаря з його пустельної гробниці. //

¹¹ “Немов поет, який правицю підійма, // Спаситель до небес здійняв змарнілі руки, // Коли, страждаючи від болю та розпуки, // Збагнув, що зраджений і кинутий всіма”

Нехай не буде він скупим на таємниці мертвих”). Та всі заклики Христа в поемі А. де Вінї (як і в творі Ж. де Нерваля) застаються без відповіді. Іншим моментом, що поєднує тексти двох французьких поетів, є їхнє звернення до новозавітної теми прямого зв’язку між життям Спасителя та долею всесвіту. Нерваль у заключному сонеті своєї міні-поєми подає апокаліптичну візію, де Христова смерть провокує руйнування світу: “L’augure interrogeait le flanc de la victime, // La terre s’enivrait de ce sang précieux... // L’univers étourdi penchait sur ses essieux, // Et l’Olympe un instant chancela vers l’abome [174, с. 708]” (“Авгур допитував безсилу жертву, // Земля сп’яніла від дорогоцінної крові... // Оглушений всесвіт затремтів на своїх одвічних осях, // І Олімп на мить хитнувся до безодні”¹²). У творі Вінї страждання Месії спричиняють “лише” землетрус, але ідея, що обіграється, аналогічна.

Повертаючись до мотиву *блукання* в “Химерах”, зауважимо наразі, що Нерваль, спробувавши відмовитися від, за його ж словами, “згубної системи” *еклектичної релігійності*, поемою “Христос на Оливній горі” показав, що намір “обжитись” у католицькій релігійній системі не був здійснений ним повною мірою. По-іншому і не могло бути, бо християнство з його жорсткою патріархальною структурою й культом страждання, за визначенням не могло вдовольнити духовних потреб поета, котрий психологічно потребував більш м’якої й менш патерналістської церковної доктрини. Все це спровокувало у нього інший підхід до осмислення ключового моменту Нового Заповіту. На відміну від Святого Письма, де всі страждання Месії набувають глибокого екзистенційного виправдання, у творі Нерваля не пояснюється майже нічого, а Спаситель не може (та й не хоче) зрозуміти потрібність надісланих Йому випробувань. Якщо у Біблії Христос повністю покладається на Всевишнього – “Отче, як волієш, – пронеси мимо Мене цю чашу! Та проте – не Моя, а Твоя нехай станеться воля! [15 Лк. 22: 42]” – то Нерваль у терцинах третього сонета поєми вкладає в Його вуста дуже болісні питання: “O mon père! est-ce

¹² “Авгур на спиток брав офіри бездиханні, // Праматір-Землю дух кривавих жертв п’янив, // І всесвіт на осях одвічних затремтів, // На мить хитнувся Олімп до світової хлані”

toi que je sens en moi-même? // As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort? // Aurais-tu succombé sous un dernier effort // De cet ange des nuits que frappa l'anathème?... // Car je me sens tout seul a pleurer et souffrir; // Hélas! et, si je meurs, c'est que tout va mourir! [174, с. 707]” (“О мій батьку! Чи не тебе в собі я відчуваю? // Чи маєш ти снагу, щоби жити і перемогти смерть? // Чи може ти знеміг від останнього тиску // З боку ангела ночей, на якого ти наклав анафему?... // Бо я почуваюся самотнім у плачеві й стражданні, // Адже якщо я помру – помре усе!”¹³). Додаткової трагічності сонетові надає те, що останній його рядок є нервалівською трактовкою фрагмента молитви Ісуса Христа до Творця на Таємній Вечері з Євангелія від Івана – “Усе бо Моє – то Твоє, а Твоє – то Моє [...] Ти, Отче, в Мені, а Я у Тобі [15 Ів, 17: 10, 21]”, тобто поет максимально драматизує ці слова, внаслідок чого вони набувають вигляду апокаліптичного передбачення: смерть Сина спровокує і смерть Батька.

Жерару де Нервалеві взагалі була властива здатність до, так би мовити, “неортодоксального” погляду на, здавалося б, очевидні й однозначні явища. Напевно, це було зумовлено його неспроможністю сприймати патріархальну структуру людської культури як даність. Митець, ставлячи себе в нові умови (релігійні, наприклад), ніби проводив межу, де, з одного боку, знаходилися поняття, котрі він міг сприйняти та прийняти, а з другого боку – поняття, засвоєння яких було для нього неможливе за визначенням. Це й спричиняло, появу “неординарних” інтерпретацій окремих моментів Святого Письма. В якості прикладу розглянемо другий катрен дебютного сонета поеми: “Il se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas // Rêvant d'être des rois, des sages, des prophètes... // Mais engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes, // Et se prit a crier: “Non, Dieu n'existe pas! [174, с. 705]” (“Він вернувся до тих, які чекали внизу, // Мріючи бути царями, мудрецьями, пророками... // А він, заціпенілий,

¹³ “Чи, Батьку, не тебе в собі я відчуваю? // Чи й досі над життям і смертю ти владар? // Чи, може, ти знеміг, коли дістав удар // Від ангела ночей, що гнаний був із раю? // Караюсь тяжко я, і плачу сам-один, // Бо мій близький кінець вістить усьому згин!”

самотній серед сплячих дурнів, // Молився кричачи: “Ні, Бога нема!”¹⁴). Тут поет обіграє молитву Христа, коли Спаситель перебував у Гетсиманському саду, чекаючи зраду. Наведемо цитати з Євангелій: від Матвія – “вернувшись до учнів, знайшов їх, що спали, промовив Петрові: “Отак, – не змогли ви й однієї години попильнувати зо Мною?.. Пильнуйте й моліться, щоб не впасти на спробу – бадьорий бо дух, але немічне тіло [15 Мт. 26: 40-41]”; від Марка – “вернувся, і знайшов їх, що спали, та й каже Петрові: “Симоне, спиш ти? Однієї години не зміг попильнувати? Пильнуйте й моліться, щоб не впасти в спокусу, – бадьорий бо дух, але немічне тіло! [15 Мр. 14: 37-38]”; від Луки – “підвівшись з молитви, Він до учнів прийшов, і знайшов їх, що спали з журби... І промовив до них: “Чого ви спите? Уставайте й моліться, щоб не впасти в спокусу! [15 Лк. 22: 45-46]”. Бачимо, що в тексті Нового Заповіту Спаситель ображений на апостолів, проте навіть у докорах Месії проглядає любов і розуміння (звернемо увагу на фразу “спали з журби”, де вчинок учнів принаймні частково виправдовується), а нервалевий твір пронизаний відчаєм, що досягає свого апогею в заключній репліці Христа.

Найкраще здатність митця неортодоксально підходити до однозначних із погляду офіційної доктрини понять, проявилась у четвертому сонеті поеми, де він розвиває давню єретичну теорію, суть якої в тому, що злочин Юди був провиденційним, тому цей апостол постає мучеником: “Nul n'entendait gémir l'éternelle victime, // Livrant au monde en vain tout son coeur épanché; // Mais prêt a défaillir et sans force penché, // Il appela le **seul** – éveillé dans Solyme [174, с. 707]” (“Ніхто не чув стогін віковічного страдника, // Який даремно віддав світові своє відкрите серце; // Проте перед тим, як остаточно заслабнути, із згасаючою силою, // Він покликав **єдиного**, що прокидався у Солимі”¹⁵). Спаситель кличе Юду, **єдиного**, хто погодився бути інструментом Бога. З другого катрена впливає підтвердження цього – ми дізнаємося, що поміж

¹⁴ “До тих, що спали, тих, що снили крадькома // Про славу й почесі, про співів хвальних звуки, – // До учнів він кричав, жахної повен муки: // “Ні, не існує Бог! Предвічного нема!”

¹⁵ “Але для всіх були нечутні і незримі // Боління страдника, що прагнув без надій // Порятувати світ: у розпачі своїй // Він звав **єдиного** безсонного в Солимі”

апостолом і Творцем існувала певна угода, реалізації котрої Христос чекає з нетерпінням: “Judas! lui cria-t-il, tu sais ce qu'on m'estime, // Hate-toi de me vendre, et finis ce marché: // Je suis souffrant, ami! sur la terre couché... // Viens! ô toi qui, du moins, as la force du crime! [174, с. 707]” (“Юдо! він кричав, ти знаєш, чого це мені коштує, // Прискор мій продаж і покінчимо з цим торгом: // Я страждаю, друже, дримаючий на землі... // Давай! У тебе є наснага для злочину!”¹⁶). Дана концепція зародилася ще за часів раннього християнства, проте, будучи неканонічною, вона поступово “погасла”, для того, щоби з бурхливою силою “розквітнути” в мистецтві ХХ століття. Тобто вірш Жерара де Нерваля можна розглядати як проміжний етап – французький поет був одним із перших у європейській культурі нового часу, в кого виник інтерес до названої ідеї.

Нам видається доцільним на ній зупинитись, адже її важливість для сучасного культурного середовища важко переоцінити. За романтичної епохи лише розпочинався процес повернення інтересу до апокрифічних і єретичних концептів, тому, крім творів Нерваля, по-справжньому цілісно зацікавлення в них проявило себе тільки в окремих драмах Дж. Г. Байрона. Щоденниковий спадок французького поета не містить прямих посилань на якісь гностичні тексти, що слугували джерельним матеріалом для його власних умовиводів про новозавітну історію життя Месії, з чого можна зробити висновок, що він прийшов до них самостійно. Крім того, до недавнього часу вважалося, що певного цілісного документа, котрий став першоджерелом єретичної теорії щодо провіденційності вчинку Юди, ніколи не існувало, або він не дійшов до нас. В окремих працях ранніх отців церкви (наприклад, Іринія Ліонського (прибл. 130-203 рр.) чи Єпіфанія Кіпрського (прибл. 315-403 рр.) присутня згадка про євангеліє від апостола-зрадника, проте до другої половини ХХ ст. вона сприймалася скоріше як легенда. Та завдяки археологічним розкопкам ця “легенда” виявилася реальністю – у 1978 р. в Єгипті був знайдений, а в

¹⁶ “Юдо, поможи! – волав він у нестримі, – // Ти знаєш, що почім: продай мене мерщій! // Звільни від мук мене! Ти маєш, друже мій, // Для злочину снагу та сили незглибимі!”

2006 р. опублікований т. зв. Кодекс Чако, однією з частин якого є гностичне апокрифічне євангеліє Юди, написане на коптській мові (цей документ не є, звісно, офіційним, однак за відсутності такого звернемося до Кодексу).

За словами науковців товариства “National Geographic”, “На відміну від канонічних Євангелій, у цьому євангелії Юда Іскаріот зображений як єдиний справжній учень, який зрадив за бажанням самого Ісуса Христа [...] У назві використаний родовий відмінок, а не прийменникова конструкція, котра [...] перекладається за допомогою прийменника “від”, як у назвах канонічних Євангелій [203]”. Зрозуміло, що Жерар де Нерваль не був знайомий із цим документом, однак ми спробуємо співставити його висновки, подані в поемі “Христос на Оливній горі”, й умовиводи автора згаданого апокрифа з тим, аби виявити ментальні закономірності характеру людського мислення, котрі проявляють себе навіть тоді, коли поміж його носіями пролягає відчутна (у хронологічному плані) відстань.

Загалом апокрифічний документ під назвою “євангеліє Юди” помітно відрізняється від усіх канонічних Благих Вістей – він більше схожий не на біблійне письмо, а на літературний твір, автор якого, будучи ознайомленим із новозавітним текстом, обіграє (очевидно, найпершим у західноєвропейській культурі) лейтмотив запрограмованості вчинку Юди. Із цього гностичного євангелія випливає, що Христос обрав названого учня як найдостойнішого серед усіх, аби той здійснив цю важливу місію (у поемі Нерваля, нагадаємо, вона є наслідком домовленості поміж Всевишнім і апостолом). Для нас тут знаковим є те, що власну винятковість Юда доводить розповіддю про бачене видіння, в якому перед ним відкрився весь обшир небесного царства, і саме воно робить із нього праведника в очах Месії.

Передвісницьке осереддя апокрифічного євангелія Юди зокрема, й усіх канонічних книг Біблії загалом, є доволі очевидним: сни, видіння та марення складають певну семантичну надбудову текстів Святого Письма, своєрідний метапростір, унаслідок наявності котрого стає можливою комунікація поміж людьми й Творцем (або Його посланцями). У гностичному документі, котрий

ми розглядаємо, візії з'являються майже всім діючим персонажам (Христові, Юді й іншим апостолам), а те, що вони є божественними посланнями, ніким не ставиться під сумнів. Саме у видінні Спаситель бачить завершення свого земного шляху й незавидну роль Іскаріота. При цьому сонети Нерваля, до певної міри, фіксують еволюційний хід десакралізації людської свідомості – якщо в поемі французького митця Розп'яття Христа означає Його цілковиту загибель, то в даному апокрифічному євангелії помирає всього-лише тлінна оболонка Месії, цим Він і заспокоює Юду: “Але ти перевершиш їх усіх. Бо в жертву принесеш людину, в яку я втілений [203]”. Закінчення апокрифу таке: “...первосвященики ремствували, тому що [він] пішов до гостьової кімнати для молитви. Але кілька книжників уважно слідкували, щоб узяти його під час молитви, бо вони боялися народу, оскільки всі вважали його пророком. Вони підійшли до Юди й сказали йому: “Що ти тут робиш? Ти учень Ісуса”. Юда відповідав їм, як бажали вони. І він прийняв гроші й здав його їм [203]”.

Чотири канонічні Євангелія містять приблизно однакове змалювання зазначеної події. Процитуємо наразі для прикладу фрагмент Благої Вісті від Луки: “Сатана ж увійшов у Юду, званого Іскаріот, одного з Дванадцятьох. І він пішов і почав умовлятися з первосвящениками та начальниками, як він видасть Його. Ті ж зраділи, і погодилися дати йому срібняків. І він обіцяв, і шукав відповідного часу, щоб їм видати Його без народу [15 Лк. 22: 3-6]”. Отож, злочинний учинок Юди був спрямований саме дияволом, новозавітний текст не має навіть натяку на якийсь договір між апостолом і Богом. Та це не зупиняє Нерваля, *блукання* котрого в міфологічному просторі християнства було спрямоване на пошуки, так би мовити, менш “освітлених” місць його богословської структури. Зробивши один крок у обраному напрямку, поет не зупиняється і робить наступний, здається, ніким до нього не здійснений і після нього не повторений, – Юда відмовляється від покладеної на нього “відповідальності” й головним винуватцем стає Понтій Пілат: “Mais Judas s'en allait, mécontent et pensif, // Se trouvant mal payé, plein d'un remords si vif // Qu'il lisait ses noirceurs sur tous les murs écrites... // Enfin Pilate seul, qui veillait

pour César, // Sentant quelque pitié, se tourna par hasard: // “Allez chercher ce fou!” dit-il aux satellites [174, с. 707]” (“Але Юда пішов геть, незадоволений і задуманий, // Платня була малою і він відчував докори сумління, // Читаючи на стінах про свої чорні справи... // Зрештою Пілат, єдиний хто піклувався про Цезаря, // Відчувши жалість, несподівано сказав // Своім поплічникам: “Знайдіть безумця!”¹⁷).

Свій подальший розвиток спроба Жерара де Нерваля переосмислити біблійний опис життя Месії отримала в другому сонеті поеми. Тут наявний монолог Христа, де Він розповідає про свою “мандрівку”, що зачепила всі існуючі світи. Опис подорожі зумисне поданий Нервалем у вигляді видіння, в якому Біблія відсутня, проте присутній сам письменник на завершальному етапі творчості: “Il reprit: “Tout est mort! J'ai parcouru les mondes; // Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactés, // Aussi loin que la vie, en ses veines fécondes, // Répand des sables d'or et des flots argentés [174, с. 706]” (“Він мовив: “Все мертве! Я мандрував світами, // І мій політ урвався в Чумацькому шляху, // Політ цей був довгий як життя, що повсюди // Залишає тільки золоті піски і срібні хвилі”¹⁸). Повторимося, що за цими словами явно проглядає фігура автора поеми “Христос на Оливній горі”, вони за визначенням не могли бути сказані новозавітним Ісусом, який навіть у тяжкий час напередодні Розп’яття навпаки втішав своїх учнів, тоді як у видінні нервалєвого Ісуса “Partout le sol désert cotoyé par des ondes, // Des tourbillons confus d'océans agités... // Un souffle vague émeut les sphères vagabondes, // Mais nul esprit n'existe en ces immensités [174, с. 706]” (“Всюди пустельний ґрунт, якого оточують води, // І мутні коловороти океанських товщ... // Легкий подих розбурхує блукаючі

¹⁷ “Та геть Іуда йшов: платня була мала, // Він злився й каюся, адже його діла // Закарбувалися в камінні мури й плити. // І лиш Пілат, котрий державний клопіт мав, // Чомусь зласкавився і раптом наказав // Своім поплічникам: “Безумного схопити!”

¹⁸ “Все мертве! мовив він. – Я мандрував світами, // І мій урвався лет між зоряних шляхів; // Повсюди плин життя лишає слід той самий – // Лискуче срібло хвиль і золото пісків”

сфери, // Але ніякий дух не існує в цих безмежжях”¹⁹). Інакше кажучи, у всесвіті панує хаос, позбавлена свідомості матерія, що перебуває у вічному безцільному *блуканні* – зважимо на вислів “блукаючі сфери”. Зазначимо, що ці фрагменти сонету є прямою алюзією на вже згадувану нами драму “Каїн” Дж. Г. Байрона, де той також змальовує песимістичну картину космогонії, в якій домінує смерть.

Доповнює цю апокаліптичну картину наступна візія, де ми вчергове зазначаємо обізнаність автора: “En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite // Vaste, noir et sans fond, d'ou la nuit qui l'habite // Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours; // Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre, // Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre, // Spirale engloutissant les Mondes et les Jours! [174, с. 706]” (“Я шукав Божий зір, але бачив тільки очницю хаосу, // Широку, чорну й бездонну, звідки ніч, що там мешкає // Обволочує простір і постійно гусне; // Химерна райдуга обгорнула цю похмуру дірку, // Поріг хаосу, тінню якого є небуття, // Спіраль, що жере Світи і Дні!”²⁰). Передусім тут присутня ремінісценція на датований 1797 роком роман “Зібенкез” німця Жан-Поля (1763-1825 рр.). Фрагмент роману під назвою “Сновидіння” був “включений пані де Сталь в її книгу “Про Німеччину” (1810), завдяки чому став знаменитим у французькій літературі. З цього фрагменту взятий епіграф до твору Нерваля, одначе крилата фраза “Бог помер” у німецькому оригіналі відсутня [89, с. 532]”. Епіграф до поеми “Христос на Оливній горі” – “Dieu est mort! le ciel est vide... Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père!” (“Бог помер! небо спорожніло... Плачте діти! у вас нема вже батька!”) – слугує лейтмотивом усього твору, фактично Нерваль першим у західноєвропейській культурі (ще за тридцять років до Ф. Ніцше) розвинув цю надважливу ідею; у

¹⁹ “Пустельний всюди ґрунт над мертвими морями, // Та океанських товщ, розвихрений порив... // І сфери збурені спливають небесами, // Проте ніякий дух безмеж не оживив”

²⁰ “Я Божий зір шукав, та бачив лиш очницю, // Бездонну й чорну: ніч із неї промениться // І гусне, прагнучи простір обволочки; // Химерна райдуга оповила ці хлані, // Поріг хаосу, й тінь його – неіснування; // Спіраль, яка жере невпинно Дні й Світи!”

візіонерській картині французького автора Творець відсутній, а замість Нього зіяє бездонна “очниця хаосу”, своєрідна воронка, що затягує все суще.

Відсутність Бога зумовлена поступовим згасанням Його могутності, а це, своєю чергою, спричинене тим, що Всевишній, у сні-видінні Жерара де Нерваля, постає як нерухома субстанція, що є іграшкою в руках іще більш потужної сили – Випадку, тобто Хаосу: “Immobile Destin, muette sentinelle, // Froide Nécessité!.. Hasard qui, t'avancant // Parmi les mondes morts sous la neige éternelle, // Refroidis, par degrés, l'univers palissant [174, с. 706]” (“Недвижний Фатуме, німий вартівнику, // Байдужа Необхідносте!.. Випадок рухає тобою // Між мертвими світами, вкритими вічним снігом, // Що поступово охолоджує тьмяніючий усесвіт”²¹). Поет знову відходить від християнської моделі світу, в якій Бог є засновником і найвищим виявом усього сущого, тоді як хаос вважається породженням демонічних сил, який, тим не менше, перебуває під цілковитим контролем Творця. Нерваль схиляється до думки, що негнучка, закостеніла структура християнства приведе його до маргіналізації. Яхве, у візіонерському передбаченні автора “Химер”, вже скоро поступиться місцем іншим богам, які сповістять прихід нової ери: “Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle, // De tes soleils éteints, l'un l'autre se froissant... // Es-tu sur de transmettre une haleine immortelle, // Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant?.. [174, с. 706]” (“Чи відаєш ти, що робиш, вічний двигуне, // Зі своїми згаслими сонцями, що зіштовхуються один із одним? // Чи впевнений ти, що переносиш свій безсмертний подих, // Од світу, що вмирає, до іншого, що народжується?..”²²). Погаслі сонця, холод загалом асоціюється в Нерваля зі смертю, адже його наявність слугує ознакою відсутності того самого вогню з підземних надр землі, що підтримує її існування.

Тут ми констатуємо, як три різні твори письменника ніби зближуються в одній точці: до третього сонета поеми “Христос на Оливній горі” й повісті

²¹ “Недвижний Фатуме, Вартівнику безмовний // І вічний!.. Випадок сліпий тебе веде // По вимерлих світах, де сніг лежить мертовний, // Укривши всесвіту румовище бліде”

²² “Що нині робиш ти, жаскої сили повний, // З сонцями згаслими, що видні де-не-де?.. // Чи справді ти несеш свій подих невгамовний // Між світом що вмира, і світом, що гряде?”

“Історія про царицю Ранку” додається інший прозовий твір митця – повість “Аврелія”. В усіх трьох текстах Нерваль обіграє тему наявності всередині планети певного ірраціонально-одухотвореного начала, завдяки якому вона продовжує існувати. Це начало він називає “центральним вогнем”, виводячи своєрідну модель структурної побудови світу: “la terre est elle-même un corps matériel dont la somme des esprits est l'âme [174, с. 766]” (“сама земля – це матеріальне тіло, душа якої є сумою духовних існувань”). Цілком очевидним є черговий авторський інваріант реалізації феномену “двосвіття”: наявний поділ дійсності на речовий і духовний, а також “видимий” і “невидимий” компоненти, які, проте, утворюють неподільну єдність.

Цікаво наразі зупинитися на такому моменті: згадане уявлення про те, що спрямовуючою силою розвитку світу, є певна ірраціональна, не-розумна, чи, загалом, демонічна сила (наприклад, воля – у розумінні А. Шопенгауера), набуло у французькій літературі ХІХ ст. глибокого творчого вираження. Ідею Нерваля про всесильність Випадку-Хаосу дещо пізніше підхопив і ґрунтовно опрацював його співвітчизник – поет-символіст С. Малларме (1842-1898 рр.). Той у своїй поемі “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” (“Кинутий жереб ніколи не скасує випадку”, вперше була опублікована в 1897 р., вийшовши окремим виданням у 1914 р.) розгортає величну картину, де в алегоричній формі подає власне розуміння функціонуючих у всесвіті процесів, головним серед яких є всесильний Випадок – поняття, котре набуває у Малларме дуже своєрідного семантичного навантаження, поставши як цілісна екзистенційна субстанція, аналогічна шопенгауерівській волі (очевидним тут є вплив цього німецького філософа на спосіб мислення французького поета), будучи так само протиставленою іншій, раціональній субстанції, впевненість у наявності котрої домінує в християнській (де її роль виконує Всевишній) або в т. зв. “гегельянській” (Абсолютний Дух) моделях світобудови.

На переконання Малларме, трагічність життя людини зумовлена тим, що всі її зусилля можуть бути зведені нанівець одним проявом домінуючого у всесвіті Хаосу. В поемі “Кинутий жереб ніколи не скасує випадку” дане

уявлення реалізувалось у характерній для символізму художній манері, тобто на двох рівнях. Передній містить опис кораблетрощі, в якій загинув капітан, котрий не зумів протистояти природній стихії (бурі). Другий план твору – це вже згадувана нами алегорія майже цілковитої залежності людської долі від бездушної матерії: “Rien [...] // n’aura eu lieu [...] // dans ces parages // du vague // en quoi toute réalité se dissout // excepté // a l’altitude // peut-être // aussi loin qu’un endroit // fusionne avec au dela [...] // Toute Pensée émet un Coup de Dés [78, с. 198, 199-201]” (“Ніщо [...] // не буде мати місця [...] // у цих краях // непевності // де розчиняється й щезає всяка дійсність // хіба що // у висях // може бути // аж там де далина // зливається із потойбіччям [...] // Кожна Думка це Кинутий Жереб”).

Зауважимо, тим не менше, що опрацювання відзначеної теорії двома митцями містить також істотні відмінності, головна з яких стосується того, що С. Малларме більшу частину свідомого життя дотримувався принципово атеїстичних поглядів, а Ж. де Нерваль сповідував політеїстичну релігійність (із елементами пантеїзму), тому автор “Химер” протиставляє Випадкові (як породженню демонічних сил) одухотворене начало – архетипний праобраз Жінки-Матері-Богині, тоді як лідер французьких символістів – Свідомість, Дух. Окрім того, відзначимо відсутність у творчості Малларме звернень до феномену сновидінь, які складають семантико-символічну серцевину зрілих прозових і поетичних текстів аналізованого нами письменника загалом і його поеми “Христос на Оливній горі” зокрема. Примітним є також вражаючий драматизм цих двох творів: світоглядні пошуки та песимістичні висновки, ними породжені автора поеми “Кинутий жереб ніколи не скасує випадку” суголосні нервалівським, але якщо Малларме відкидає будь-яку релігію, то його попередник – конкретно християнство; поема Нерваля, що є об’єктом нашого розгляду, постає як художнє підтвердження цієї події.

Підведемо проміжний підсумок: мотив *блукання*, виражений у поемі, символізує авторське прагнення освоїти себе у новому церковно-релігійному контексті – християнстві (чи католицизмі). Нерваль прагне у формі видінь

передати власне бачення центрального моменту Нового Заповіту – історії Розп'яття Спасителя. Він зосереджує увагу на двох моментах християнського міфу, майже не висвітлених у Євангеліях, – сумнівів Месії та недостатньої аргументованості всіх надісланих Йому випробувань, – унаслідок чого образ Христа в змалюванні Ж. де Нерваля значно відрізняється від канонічного, містячи виразні риси прометеїзму та каїнізму: “Ils dormaient. “Mes amis, savez-vous la **nouvelle**? // J'ai touché de mon front a la voute éternelle; // Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours! // Frères, je vous trompais: Abome! abome! abome! // Le dieu manque a l'autel ou je suis la victime... // Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!” Mais ils dormaient toujours!.. [174, с. 705]” (“Всі спали. “Друзі, ви знаєте **новину**? // Я доторкнувся своїм чолом до небесного склепіння; // Я кровоточу, розбитий, страждаючи на благо життя! // Брати, я вас обманув: Безодня! безодня! безодня! // Бог відсутній біля олтаря, на якому я жертва... // Бога нема! Бога більше нема!” Але ті продовжували спати!..”²³). Отож, блукання автора “Химер” в теологічному просторі християнства закінчується неприйняттям деяких значних світоглядно-теологічних концептів цієї релігії і, як наслідок, – не віднаходженням свого місця в ній.

Підтвердження цього спостерігаємо в завершальному, п'ятому сонеті поеми, в якому відбувається характерна для Нерваля ідентифікація одного міфологічного персонажа з іншим (чи іншими). Автор подає завершальне сновидіння-видіння міні-циклу, в якому християнський Бог (Ісус Христос) співставляється з різними античними божествами й героями: “C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime... // Cet Icare oublié qui remontait les cieux, // Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux, // Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime! [174, с. 707]” (“Це був таки він, безрозсудний, величний безумець... // Цей напівзабутий Ікар, який піднявся до сонця, // Цей Фаетон, уражений

²³ “Всі спали. “Чуєте ви **новину**, братове? // Я вічності торкнувсь! Я, зраний до крові, // Кричу, зазнаючи найтяжчої з наруг! // Безодня! Я брехав! Безодня! Скрізь безодня! // Я жертва, та олтар – без Бога! Де Господня // Рука? Його нема!” – Та спали всі навкруг”

блискавкою богів, // Прекрасний Аттіс, померлий і оживлений Кібелою!”²⁴). Усіх трьох персонажів, окрім їх приналежності до старогрецької міфології, пов’язує наявність потужних імпульсів, що, тією чи іншою мірою, можуть бути названі богоборчими. Не зупиняючись на загальновідомому подвигу Ікара, нагадаємо, що Фаетон – син бога-сонця Геліоса, котрий, випросивши в батька його колісницю, не справився з керуванням і розбив її, за що був покараний Зевсом. Тоді як згідно з найвідомішою версією міфу про Аттіса (загалом нараховують три), він був сином двостатевого божества Агдистіс, що переродилось у матір богів Кібелу, котре, закохавшись у нього, доводить його до божевілля – через що той каструє себе і помирає; згодом Агдистіс спокутує цей негідний учинок, прохаючи в Зевса зробити Аттіса вічно юним, унаслідок чого з його крові починають проростати трава та дерева – тільки в цій версії міфу наявне воскресіння (хоч і в своєрідному вигляді). Здійснивши зазначену ідентифікацію Христа з Ікаром, Фаетоном і Аттісом, поет немовби підводить ризик під своїм осмисленням теологічної структури християнства, завершуючи процес символічного *блукання* в його міфопросторі, після чого, як влучно підкреслює Ж. Омфре, “більше не йдеться ні про спокуту, ні про жертву [166, с. 261]”. Жерар де Нерваль відкидає католицизм, повертаючись до духовно ближчого йому контексту *релігійного синкретизму*.

Кінцевим етапом поетового вивчення католицької релігійно-церковної доктрини та формування свого ставлення до неї стали останні шість рядків поеми “Христос на Оливній горі”. У перших трьох автор вкладає в запитання Цезаря свої сумніви: “Réponds! criait César a Jupiter Ammon, // Quel est ce nouveau dieu qu'on impose a la terre? // Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon [174, с. 708]” (“Відповідай! крикнув Цезар Юпітерові Амону, // Хто цей новий бог, якого нав’язують землі? // І якщо це не бог, це як мінімум

²⁴ “Це був насправді він, у вищій пориванні, // Новий Ікар, що знов у небеса летів, // І Фаетон, що впав од блискавки богів, // І Аттіс, що воскрес в Кібелінім коханні”

демон”²⁵). Нерваль хоче осягнути призначення християнства й образу Месії в еволюції людського духу, а головне те, наскільки виправданими були всі ті випробування, які Христос (а також кожна людина – якщо сприймати образ Спасителя як алегорію) змушений був перенести. Результатом шукань поета стала його фактична втеча від відповіді – заключні рядки поеми Жерара де Нерваля містять слова, котрі ми схильні інтерпретувати як його капітуляцію перед складністю осмислення цього лейтмотиву: “Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire; // Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère: // – Celui qui donna l'ame aux enfants du limon [174, с. 708]” (“Проте оракул замовк, зіславшись на нерозуміння; // Єдиним, хто міг пояснити світові цю містерію, був // Той, Хто наділив душею болотяних дітей”²⁶). Поняття “Les enfants du limon” (“Болотяні діти” або ж “Діти трясовини”) означає, згідно з певними езотеричними концептами, нащадків Адама, іншими словами – “звичайних” людей (тоді як потомки Каїна, нагадаємо, мають ім’я “Діти Вогню”). Отже, всю відповідальність за драму, що є одним із двох магістральних лейтмотивів християнства, автор “Химер” покладає на “Того, Хто наділив душею людей”, себто Бога, що, проте, можна розглядати, як інтерпретацію християнської концепції неспроможності людини збагнути трансцендентний промисел.

3.3. Мотив релігійного синкретизму в “Химерах”

Заключною фазою занурення Нерваля в глибини культурного простору постає його повторне самоосмислення в контексті *еклектичної релігійності*, який, урешті-решт, усвідомлюється самим митцем як найбільш виважений. Прагнення відшукати нові світоглядні орієнтири, котре було продиктоване відчуттям необхідності підбиття певних життєвих підсумків, – нагадаємо, що цикл сонетів “Химери”, як і повість “Аврелія”, відносяться до завершального, зрілого етапу творчості поета, – привело його до пункту, з якого символічно-

²⁵ “Амоне, хто цей бог і де його завіт? – // Так Цезар вигукнув: – Не владар боговитий, – // То, мабуть, демон він, яких не бачив світ!..”

²⁶ “Одначе німував оракул сановитий. // Цю тасмницю міг єдиний пояснити: // Хто душу дарував синам земних боліт”

алегоричне *блукання* розпочалося. Поет осягає, що будь-яка монотеїстична, патріархальна церковна доктрина не може бути прийнята ним повною мірою, його внутрішньою стихією, є *релігійний синкретизм*, поєднання (хаотичне, зазвичай) максимальної кількості релігій і вірувань. У цьому моменті він наближається до стану духовного панування культури (адже ця множинність властива саме їй), іншими словами, безвір'я, проте остаточне впадання в цей стан не відбувається внаслідок того, що згадана множинність набуває у поета принципово сакралізованого забарвлення: боги – персонажі старогрецьких і старогрецьких міфів – зостаються *по-справжньому живими* для Нерваля. Розуміння цього постає у формі кількох сонетів-візій циклу “Химери”, де феномен *еклектичної релігійності* функціонує в комбінуванні міфологічних імен, топонімів і мотивів.

Романтичній світоглядній системі загалом не властивий синкретизм (у нашій роботі ми, повторимося, не використовуємо значення даного терміну як принципу відношення людини до світу, який характерний неподільністю субстанцій; ми дотримуємося більш узагальненого розуміння, згідно з яким він означає поєднання в єдине ціле різних елементів, постаючи синонімом іншого явища – еkleктизму, еkleктики) у релігії. Тогочасні митці й мислителі зазвичай осмислювали себе в рамках певних міфологічно-релігійних доктрин – християнської, давньогрецької, язичницької, або сповідуючи пантеїстичні переконання (Й. В. Гете чи В. Гюго). Найбільш вірогідною причиною цього є те, що після періоду “войовничого” просвітницького атеїзму категорія віри тільки починала повертатись у коло засобів розуміння всесвіту й ставлення до нього. Крім художньої творчості автора “Химер” більш-менш сформовані риси комбінування різноманітних вірувань помітні у складних візіонерських шуканнях В. Блейка.

Своєрідним маніфестом англійського поета щодо його ставлення до віри є невеликий документ під назвою “Всі релігії однакові”, де він шляхом послідовних умовиводів доводить, що кожна з церковно-релігійних доктрин постає як результат мислення людей і їхніх пошуків т. зв. “Універсального

Поетичного Генія” (цей термін у Блейка поєднує в собі риси християнського Духа та гегельянської Абсолютної Істини), а внаслідок того, що всі люди однакові, єдина відмінність поміж релігіями полягає в різних уявленнях про суть Поетичного Генія. Основні принципи цього маніфесту найповніше були реалізовані поетом у збірці візій “Шлюб Небес і Пекла”. Зокрема, в одному з текстів його автор розгортає маніхейську картину історії та функціонування універсуму, в якій Ісус Христос є лише проявом багатогранного архетипного праобразу трансцендентної сили: “Messiah or Satan or Tempter was formerly thought to be one of the Antediluvians who are our Energies [193]” (“Вважалося, що Месія, чи Сатана, чи Диявол-спокусник був однією з допотопних істот, які давали нам Енергію”). Узагальнюючи, зафіксуємо таке: у відповідності з деякими класифікаціями, еклектика – це *поєднання частковостей* (зокрема елементів різних вірувань), а синкретизм є *поєднанням цілостей*; за таких умов Блейк приналежний до першого типу релігійного комбінування, тоді як Нерваль – до другого.

Знаменним у цьому плані є вірш “Horus” (“Гор”) французького митця, який належить до його центральних в ідейному плані творів. При розгляді новели “Ізида” був даний побіжний огляд основного концепту міфологічної системи Стародавнього Єгипту, а саме стосунків між божественною парою Озиріс-Ізида, їхнім злобним братом Сетом, а також їхнім сином Гором. Ім’ям останнього і названий вірш, що є притаманним для поета Жерара де Нерваля змішанням міфологій: “Le dieu Kneph en tremblant ébranlait l'univers: // Isis, la mère, alors se leva sur sa couche, // Fit un geste de haine a son époux farouche // Et l'ardeur d'autrefois brilla dans ses yeux verts [174, с. 698]” (“Бог Кнеф, трясучи розхитував усесвіт: // Ізида, богиня-матір, підвівшись із ложа, // Зробила гнівний жест своєму дикому чоловікові, // І колишній злий докір запалав у її зелених очах”²⁷). Кнеф (Хнум чи Атум) – це бог-деміург, засновник всесвіту, єгипетський аналог Кроноса, котрий у більш пізніх варіаціях місцевих міфів

²⁷ “Бог Кнеф потужний трус наслав на світотвір. // Ізида, звівшись із ложа, позирає // На мужа, серед гроз і громовин: ховає // Смарагд її очей і гнів, і злий докір”

утрачає статус самостійної одиниці, будучи ідентифікованим із богом-сонця Ра. З цього приводу незрозумілим, на перший погляд, постає те, що Ізида називається Нервалем дружиною Кнефа, адже згідно з найбільш поширеним варіантом космогонічного міфу єгиптян, вона вважалася його правнучкою. Пояснення цього неузгодження просте: згідно з А. Леметром, сонет “Гор” є авторським інваріантом художньої реалізації піфагорійської ідеї про постійну реінкарнацію богів у плині розвитку цивілізацій.

Цю концепцію Нерваль розробляє методично й послідовно, утворюючи в просторі твору певний ланцюг, першою ланкою котрого є Кнеф, середньою – Озиріс, а заключною – Гор: кожний із зазначених міфологічних персонажів у різні періоди існування древньої єгипетської цивілізації уособлював собою божество, верховне над усіма. Автор сонета показує незмінність релігійного мислення людей, відображуючи віковичний еволюційний процес, при якому одні, наразі “неактуальні” втілення архетипних образів Батька, Матері тощо, замінюються більш відповідними вимогам нової епохи, хоча в суті своїй вони застаються не більше, ніж різними проявами одного явища. У поезії “Гор” Ізида насміхається над своїм чоловіком, який уже віджив своє: “*Le voyez-vous, dit-elle, il meurt, ce vieux pervers, // Tous les frimas du monde ont passй par sa bouche, // Attachez son pied tors, ёteignez son oeil louche, // C'est le dieu des volcans et le roi des hivers! [174, с. 698]*” (“Подивіться, каже вона, він вмирає, цей старий збоченець, // Уся паморозь світу застигла в нього на обличчі, // Скувавши його кульгаву ногу, погасивши його косий погляд, // І це – бог вулканів і король зим!”²⁸). Вмираючий Кнеф, наділений кульгавістю – рисою Вулкана (Гефеста) – знаменною тут є теза З. Фрейда про те, що спочатку ім’я “Yahweh” означало “бог вулканів” [120] – скутий одвічним холодом (цей образ Нерваль запозичив у Гайне, який у вірші “Грецькі боги” (1848 р.) буде міф, згідно з яким нетанучі сніги є залишком забутих античних божеств), має звільнити місце для чергового проявлення ідеї деміурга, в зібраному образі

²⁸ “Промовила вона: “Кульгавий цей блюзнір, // Старий, як світ, гультай свого доходить краю; // Над владарем зими розкрилля смерть здіймає, // Вулканодишний бог склепив, нарешті, зір”

якого присутні атрибути Озиріса та Гермеса (серед ознак, що їх об'єднують, виокремимо функцію провідників до царства мертвих).

А той, своєю чергою, буде замінений іншим правителем, у зображенні якого відома нервалева схильність до *еклектики в релігії* досягає чергової кульмінації: в авторовому видінні майбутній бог схожий одночасно і на Гора, і на Зевса і, як це не парадоксально, на Христа: передвіщенням його приходу є слова Ізиди, яка говорить, що “L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle, // J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle... // C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris! [174, с. 698]” (“Орел пролетів, новий дух мене кличе, // Я вдягла для нього мантію Кібели... // Це – кохана дитина від Гермеса й Озиріса!”²⁹). Тут Ж. де Нерваль свідомо наближається до IV еклоги Вергілія з її “пророцтвом” народження “божественного дитяти”, задля якого Ізида перетворюється на Кібелу, проходить наступний етап реінкарнації, стаючи матір'ю-богинєю вже для еллінів. Ознаки цього знаходимо в другій терцині сонета, де зазначений міфологічний праобраз набуває рис, за якими вгадується Афродіта (Венера), стихією котрої, згідно з міфом, було море: “La déesse avait fui sur sa conque dorée, // La mer nous renvoyait son image adorée, // Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris [174, с. 698]” (“Богиня вместилася на своїй оздобленій золотом мушлі, // Море відбило нам її обожнюваний образ, // І небеса заблищали під райдугою Іриди”³⁰). Останнє ім'я належить грецькій богині, яка, уособлюючи райдугу, вважалася провісницею волі богів. Її поява слугує передбаченням приходу нового часу, де замість монотеїстичного Творця буде політеїстична множинність. Тобто “Гор” продовжує серію богоборчих віршів французького поета, будучи єдиним, де означений бунт зображений як успішний.

Вершинним твором Нерваля, смисловою основою якого став концепт прометеїзму, є сонет “Antéros” (“Антерос”), – четвертий за ліком у циклі “Химери”. Він написаний од імені грецького бога, який, згідно з міфом, був

²⁹ “Ось дух новий гряде і зве мене, – зарання // Вдягла я мантію Кібели й біле вбрання, // Радіють Озирис та вістивник Гермес”

³⁰ “І лоддю-мушлею полинула богиня, // Чий обрис на морській ввижається гладіні, // Коли блищить вуаль Іриди із небес”

братом-близнюком Ероса та його ж антагоністом. Хоча за віруванням самих еллінів існування цих двох божеств пов'язане міцними зв'язками внаслідок того, що один не спроможний існувати без іншого, і це дозволяє дослідниці Н. Жирмунській [196] вважати, що ідейним підґрунтям вірша є дуалістична концепція всесвіту, властива в основному східним релігіям, яка утверджує рівноправ'я двох начал – божественного та сатанинського. Отож, Антерос уособлює начало протилежне любові, а згадавши слова з Першого соборного послання св. апостола Івана про те, що одним із проявлень християнського Бога є любов (у якомога ширшому розумінні цього поняття), прийдемо до висновку щодо сатанинського походження міфорелігійного персонажа, через якого промовляє Нерваль. Антерос намагається вести діалог із Єговою, він в емоційному запалі ніби змальовує для Нього свою сутність: “*Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au coeur // Et sur un col flexible une tête indomptée; // C'est que je suis issu de la race d'Antée, // Je retourne les dards contre le dieu vainqueur [174, с. 699]*” (“Ти запитуєш, чому в моєму серці стільки гніву // І гнучкий комірець обвиває нескорену голову; // Це тому, що я походжу з роду Антея, // Я звів списи проти бога-переможця”³¹). Вважаючи себе належним до роду Антея – легендарного велета, могутність якого зумів здолати лише Геракл, – він відчуває в собі снагу стати на прю зі Всевишнім.

Тобто черговий сон-візія Нерваля постає як спроба митця ототожнити себе з численними міфологічними образами, що уособлюють борців проти монотеїстичного деміурга і, внаслідок чого, з сатаною. Авторіві уявляється (або ж сниться), що той залишив на ньому певний знак, із моменту появи котрого настав період служіння “князеві темряви”: “*Oui, je suis de ceux-la qu'inspire le Vengeur, // Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée; // Sous la paleur d'Abel, hélas! ensanglantée, // J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur! [174, с. 699]*” (“Так, я з тих, кого надихає Месник, // Він залишив своїми збудженими губами знамено на моєму чолі; // Під блідістю Авеля, що – яка прикрість! –

³¹ “Запитуєш, чому ношу я в серці гнів // І непокірливу свою зберіг природу? // Затям: походжу я з Антєєвого роду, // Й на Бога, що радів звитязі, списа звів”

закривавлена, // Я затаїв нещадну червінь Каїна!”³²). Очевидним є те, що у власному каїнізмі французький поет пішов помітно далі будь-якого іншого митця романтичної епохи, де крайньою вважалася позиція Дж. Г. Байрона, хоча той зобразив старшого брата Авеля скоріше бунтарем, ніж поплічником антагоніста Творця, тоді як автор “Антероса” прямо називає себе слугою сатани, доводячи це наявністю “знамена ймення звірини” на своєму чолі. Неначе злякавшись подібної самоідентифікації, Ж. де Нерваль потім робить крок назад: “Jéhovah! le dernier, vaincu par ton génie, // Qui, du fond des enfers, criait: “O tyrannie!” // C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon [174, с. 699]” (“Єгово! нікчема, переможений твоїм генієм, // Який із пекельних відхланей кричав: “О тиранія!”, // Це – мій дядько Ваал або мій батько Дагон”³³). Отже, він, по-перше, віддає шану могутності й мудрості Бога, який зумів перемогти одвічного ворога, а, по-друге, знову перетворюється на бунтаря, знаходячи свій символічний родовід уже в язичницьких божествах Ваалі (у котрого фінікійське походження) та вавилонському Дагоні.

Прагнучи знайти серед архаїчних деміургів тих, ідентифікація з якими здається йому доцільною, Нерваль досліджує простір культури, а поетова схильність до *релігійного синкретизму* часто призводить до парадоксальних поєднань різноманітних міфологічних систем і церковних доктрин. Одне з них спостерігаємо в заключних рядках сонета: “Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte, // Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyte, // Je ressème a ses pieds les dents du vieux dragon [174, с. 699]” (“Вони тричі занурили мене у води Стигію, // І, захищаючи свою амалікійську матір, // Я сію під ногами зуби старого дракона”³⁴). В уявленні Антероса його предки здійснили з ним щось подібне до хрещення, проте цей учинок, який у контексті християнства

³² “У мене Месник вклав нестямний свій порив // І на чолі свій знак лишив, як нагороду; // Блідий, мов Авель, все ж дорожчу від клейноду // Я Каїнову кров нещадну затаїв”

³³ “Єгово! Бранець твій, що скнів у безнадії, // З пекельних відхланей волав: “О тираніє!” – // То був мій предок Бел чи батько мій Дагон...”

³⁴ “Занунив тричі він мене в сагу стигійську; // Щоб матір захистить свою амалікійську, // Я сію зуби: їх лишив колись дракон”

набуває глибокого змісту входження в містичний союз із Спасителем, у вірші Жерара де Нерваля має прямо протилежний характер анти-хрещення, бо воно відбулось у водах Стигію – підземної річки, що впадає в Ахерон, наповнення котрої утворюють сльози поселенців Аїда.

Таким чином завершується процес осягнення поетом себе як союзника демонічних сил: окресливши свій символічний язичницький родовід (до вже згаданого “батька” додається “матір” із народу амаліків – так мусульмани називали біблійних філістимлян) і пройшовши хрещення-навпаки, він кидає виклик Всевишньому, ще й насмілюючись при цьому погрожувати. Слова про драконові зуби відсилають нас до міфу про аргонавтів, точніше того фрагменту, де йдеться про грецького героя Кадма, котрий, аби побудувати, місто Фіви, змушений був подолати дракона – сина Арея, із посіяних зубів якого вирости воїни-спарти. Тобто Антерос сіє навколо себе рештки змія як пересторогу для противників. Цікаво, що згадку про релікти іншого дракона – Піфона – знаходимо в сонеті “Дельфіка”, ліричний герой якого запитує в німфи Дафни: “Reconnais-tu le Temple au péristyle immense, // Et les citrons amers ощ s'imprimaient tes dents, // Et la grotte, fatale aux hotes imprudents, // Ou du dragon vaincu dort l'antique semence? [174, с. 700]” (“Чи впізнаєш цей Храм перед великим перистилем, // І гіркі цитрини, де залишилися сліди твоїх зубів, // І грот, фатальний для необережних гостей, // Де спить античне насіння переможеного дракона?”³⁵), але в цьому вірші вони (релікти) не мають настільки загрозливого змісту.

Тематика анти-хрещення, побіжно та завуальовано зачеплена в сонеті “Антерос”, варта найпильнішої уваги: висвітливши її з певного кута зору, прийдемо до розуміння того, що ця поезія є найбільш радикальним художнім твором ХІХ ст. серед позначених мотивом дияволізму, порівняно з яким усі інші – згадаємо сатанізм Ш. Бодлера (котрий був, значною мірою, учнем і послідовником Нерваля), богоборство-богохульство Г. Гайне, Дж. Г. Байрона

³⁵ “Чи впізнаєш цей Храм? Чи згадуєш цитрини, // Де позосталися сліди зубів твоїх, // І грот, де на гостей чигає стільки лих, // Де сплять драконячі прадавні насінини?..”

чи Лотреамона, тощо – вже не видаються чимось екстраординарним. Чотири книги з Нового Заповіту – Друге послання св. апостола Павла до солунян, обидва соборні послання св. апостола Івана та його ж Об’явлення – містять відомості-попередження про майбутній прихід антихриста, головного, згідно з християнською теологією, опонента Ісуса Христа; ця подія стане сигналом про кінець світу й Друге пришествя Месії. Святе Письмо дає кілька ознак, за якими можна буде виявити “посланця диявола”: всі вони протилежні рисам, властивим Спасителю. У Біблії не згадується, що “Семиголова звірина” пройде хрещення-навпаки, та уявлення про можливість такого акту ввійшло в структуру католицького богослов’я, знайшовши своє втілення у численних книгах, які доповнюють інформаційну стислість обох Заповітів. Крім того, вищезазначена ідея стала предметом зображення багатьох мистецьких творів від Середньовіччя до Нового часу; наприклад, у повісті “Перехресні стежки” (1900 р.) І. Франка психічнохворий сторож Баран у розмові з д-ром Євгенієм Рафаловичем наполягає на тому, що “І антихрист має бути хрещений, тільки фальшивим хрестом [119, с. 142]”.

При такому світлі слова Антероса і, відповідно, Жерара де Нерваля про своє хрещення у стигійських водах не залишають простору для двозначної інтерпретації: французький поет формулює несміливе, та все ж переконання в тому, що він не просто слуга диявола, він вважає себе антихристом, іншими словами – правою рукою сатани. Повторимося, що на такий радикальний крок не зважився жоден митець у XIX сторіччі. Ймовірно, саме розумінням колосальної гріховності подібного самоототожнення та страхом перед ним пояснюється те, що воно здійснене у формі напівнатяку.

Подальшої смислової еволюції самоідентифікація поета зазнає в сонеті “El Desdichado” – першому і разом із тим центральному вірші “Химер”, який постає як найбільш похмуре з дванадцяти видінь циклу. Ранній варіант назви сонета “Le Destin” (“Доля”) слугує певним семантичним “ключем” до його розуміння: він є одним із завершальних зусиль аналізованого нами автора підбити підсумки власного життя. Серед проявів цього процесу найбільший

інтерес викликає властивий усій творчості Ж. де Нерваля пошук символічно-міфологічних предків: для того, щоб якесь божество чи давній герой стали для поета уявним батьком, матір'ю чи, приміром, дядьком, достатньо було присутності в них або в їхніх “біографіях” певних рис, наявність яких автор “Химер” бачив у себе. Іншим об’єднуючим явищем слугували топографічні спільності, коли спорідненість із певним персонажем міфу чи навіть історії знаходилася завдяки тому, що цей персонаж народився (проживав) у області Валуа, де поет, повторимося, провів дитинство.

Зразок цього знаходимо в першому катрені сонета “El Desdichado”, в якому Ж. де Нерваль ідентифікує себе із середньовічним родом аквітанських герцогів, які довгий час правили цим регіоном на північному заході Франції: “Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé, // Le prince d'Aquitaine a la tour abolie: // Ma seule **étoile** est morte, – et mon luth constellé // Porte le **soleil** noir de la **Mélancolie** [174, с. 693]” (“Я похмурий, – овдовілий, – невтішний, // Принц Аквітанії у зруйнованій фортеці: // Моя єдина **зірка** мертва, – і моя лютня відображає // Чорне **сонце Меланхолії**”³⁶). Зауважимо те, що представники династії Валуа (іменем яких і була названа рідна для Нерваля місцевість), які керували Францією у 1328-1589 рр., будучи замінені Бурбонами, зробили з цього регіону опору своєї влади і саме він (чи, точніше, претензії на нього з боку Англії) став причиною виникнення Столітньої війни. Після сходження на престол нової королівської династії значення Аквітанії відійшло в небуття, і це постає як одна з причин поетового смутку: вважаючи себе нащадком герцогського престолу, він почувається похмурим, бо його уява блукає в поруйнованій вежі – символі колишньої втраченої могутності. Крім того, цей образ відсилає до шістнадцятого Аркану карт Таро (що зіграли помітну роль у поетовому житті), де він символізує так і недобудовану Вавилонську вежу – відбиток помсти Єгови надто відважним людям.

³⁶ “Я в тузі – в самоті – у розпачі тепер, // Мов аквітанський принц, що впадкував руйни. // Це смерть єдиної **зорі!** Мій спів завмер, // І **Меланхолії** вже чорне **сонце** плине”

Інший варіант трактування цього моменту стосується нервалеві віри в індуїстську концепцію реінкарнації – за таких умов автор є вже не просто нащадком древнього роду: він бачить видіння, котре доводить йому, що у попередньому житті він був знаним середньовічним дворянином Гастоном III Аквітанським (1331-1391 рр.). Однак ключовими семантико-символічними точками найпершої строфи “El Desdichado” є образи **зірки** та чорного **сонця Меланхолії**, що належать до головних у творчості Ж. де Нерваля. Згідно із загальним уявленням, перший стосується померлої Ж. Колон/Аврелії – саме тому автор відчуває себе овдовілим і невтішним. Утім, смислове та культурне наповнення цього образу значно ширше: в картах Таро він означає Спокуту, відповідно, образ померлої (мертвої) **зірки** свідчить про нервалеву зневіру в спроможність пройти цю – виключно католицьку – містерію. Отож, поетові уявляється, що смерть коханої провокує відмову йому в Спокуті (Прощенні), тому його люття (символ приналежності до мистецтва) починає відбивати чорне сяйво **сонця Меланхолії** – образ, в якому сонячне світило, за словами А. Леметра, “постає тут символом свого заперечення [174, с. 694]”, Жерар де Нерваль запозичив у Жан-Поля; крім того, в ньому вбачають ремінісценцію на акварельну ілюстрацію з циклу “Nights” (“Ночі”, 1797 р.) іншого візюнера – В. Блейка, а також на вже згадувану картину А. Дюрера. Цей алегоричний образ, який слугує означенням відчаю як перманентного світоглядного стану душі, ми відносимо до найбільш емоційно насичених і художньо яскравих в історії світової літератури. Звернення до нього помітне в художності авторів наступних поколінь – виокремимо двох австрійських поетів [36]. По-перше, Г. Тракля (1887-1914 рр.), який у кількох своїх віршах обіграє нервалівський оксюморон: “понура сонце // Тікає геть” (поезія “Гродек”); “Сонце зайшло у чорні полотна” (“По дорозі”); “Вибухає в чорній безодні сонце” (“Сонце”). По-друге, П. Целана (1920-1970 рр.) із його знаменитим образом “Чорного молока світання”, котрий став емоційним центром “Фуги смерті” – найбільш відомого вірша представника “поезії після Аушвіца” зокрема, та символом-вироком усієї постгеноцидної Європи загалом.

Тим не менше, в терцинах сонета доволі несподівано стається перехід від настроїв похмурості й туги, властивих катренам, до переможно-радісного гімну, де автор укотре персоніфікує себе з міфологічними та історичними персонажами, проводячи численні імпліцитні алюзії на власні твори: “Suis-je Amour ou Phébus?.. Lusignan ou Biron? // Mon front est rouge encor du baiser de la reine; // J'ai rêvé dans la grotte ou nage la sirène... // Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron: // Modulant tour a tour sur la lyre d'Orphée // Les soupirs de la sainte et les cris de la fée [174, с. 693]” (“Я Амур чи Феб?.. Люзіньян чи Бірон? // Моє чоло знову червоне від поцілунку королеви; // Я снів у гроті, де плаває сирена... // Я двічі переможно переплив Ахерон // Наслідуючи раз за разом на лірі Орфея // Зітхання святої та голосіння феї”³⁷). У першому рядку, ідейно близькому до першого катрена вірша, поет проводить згадані паралелі у двох площинах: на історико-соціальному рівні він пов’язує себе з шевальє Гі де Люзіньяном (1154-1194 рр.), за легендою – нащадком роду феї Мелюзини, і давньою дворянською родиною Біронів, походженням із Аквітанії; тоді як на містико-міфологічному Жерар де Нерваль укотре зближується з грецькими богами, серед яких Амур (Ерот, Купідон) і світосяйний Феб (Аполлон). Два наступні рядки “El Desdichado” відсилають до поезії “Антерос” і прозового твору “Октавія” відповідно: поцілунок королеви (в якій тут проглядає цариця Савська) стає заміною сатанинського, а образ плаваючої сирени пов’язаний із молодою англійкою, стосунки з якою описані в зазначеній новелі. Заключним елементом сонета є символи, що відносяться до потойбіччя. Митець обіграє мотив, ґрунтовніше розроблений у повісті “Аврелія”: він уподібнюється до Орфея, спускаючись в Аїд для порятунку своєї Евридики (Женні Колон). Знайшовши Аврелію, він, граючи на лірі, стає її захисником: фраза щодо голосіння феї – це ремінісценція вже згадуваної кельтської легенди про фею Мелюзину, яка криком попереджала родовий маєток Люзіньянів про прихід

³⁷ “Я Феб? Чи Купідон?.. Чи Люзіньян?.. Бірон? // На чулі – владарки цілунок, знак черлений; // У гроті марив я, де плавали сирени... // Я двічі переплив звитяжно Ахерон // І грав, задуманий над лірою Орфея, // Як молитесь свята і як голосить фея”

ворога. Паралельний рівень мотиву *спуску до пекла та виходу звідти* – згадка щодо подвійного переплиття Ахерону – символізує подолання автором криз, датованих 1841 і 1849 роками.

Ця еkleктика продовжена сонетом “*Artémis*” (“*Артеміда*”) – шостим і найзагадковішим серед “*Химер*”. Він є довершеним виявом зрілої поетичної манери Жерара де Нерваля, коли текст функціонує в двох умовних планах, де передній постає як цілісне видіння, котре на задньому плані розпадається на кілька інших. Крім того, цей вірш може слугувати зразком наявності в творах аналізованого нами автора своєрідних “пасток” – хибних інтертекстуальних натяків або ремінісценцій, які вводять в оману дослідників, унаслідок чого виникають дивні трактовки текстів Нерваля. Звернемося до першого катрена: “*La Treizième revient... C'est encor la première; // Et c'est toujours la seule, – ou c'est le seul moment; // Car es-tu reine, o toi! la première ou dernière? // Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?.. [174, с. 702]*” (“Тринадцята вертається... Вона ж перша; // Вона ж єдина, – або все одночасно; // Ти, напевне, цариця! Перша чи остання? // А ти, королю, ти єдиний чи останній коханець?..”³⁸). Частим поясненням, що надається цифрі 13 у цьому вірші є таке: це алюзія на карти Таро – набір графічних зображень, оформлених зазвичай у вигляді колоди з 78 карт, який виник ще за Середніх Віків, ставши з кінця XVI ст. засобом для гадання. Зростання популярності цього явища починається в період переходу від епохи Просвітництва до романтизму, причиною слугувала приналежність Таро до окультизму. Дещо пізніше сформувався і загальноприйнятий поділ карт на два види: 22 козирі, т. зв. Старші (Мажорні) аркани та 56 Молодших (Мінорних) [204]. Деякі нервалісти (наприклад Ж. Ріше) вбачають у згаданій цифрі натяк на перехід від тринадцятого Старшого аркану Таро, назва якого “Повішений”, до чотирнадцятого – “Смерті”.

Втім, на простій констатації цього подібна “інтерпретація” найчастіше і завершується: Ж. де Нерваль, без жодного сумніву, відчував інтерес до карт

³⁸ “Вона тринадцята, – і перша, і єдина, – // Вертається тепер... Хвилин минутих бран; // Цариця, певно, ти, – остання? Перша? Глінна? // А ти, напевно ж, цар? Коханець? Милодан?..”

Таро, про що свідчить, зокрема, його епістолярний спадок, однак в даному сонеті прив'язаність до них є, в кращому випадку, не зовсім суттєвою для розуміння. Рукописний варіант вірша містить замітку, де значиться, що число 13 символізує опівнічну годину – поворотну, останню й одночасно першу в добі. Дана нотатка слугує проясненням “Артеміди” – згідно із зауваженням Ж. Омфре, співставлення дебютної та завершальної годин стає вираженням авторського осмислення властивої піфагореїзму й окремим східним релігіям (серед яких індуїзм, буддизм, іудаїзм та ін.) концепції метемпсихозу, тобто переселення душ – “колесо крутиться, та нічого не змінюється [...] Всі жінки, котрих він [Нерваль. – В. Б.] любив – це одна жінка, проте тільки по смерті, яку він часто уникав, він знайде ту, кого шукає [166, с. 253]”. Підсумовуючи, зауважимо, що зазначена цифра може означати тринадцяту річницю смерті Адріанни (Софі Дов, 1790-1840 рр.), котра разом із Аврелією (Женні Колон, 1808-1842 рр.), Сильвією (Марі Плейєль, 1811-1875 рр.), неназваною поетом англійкою (Октавією) та його матір'ю Марі Лоран (1791-1810 рр.), а також численними міфологічними богинями утворюють, безумовно, центральний у свідомості Нерваля багатогранний архетипний образ Жінки-Матері-Богині. Себе ж він бачить у ролі містичного Чоловіка-Батька-Бога, свідченням чого є згадка про короля в останньому рядкові першої строфи.

Продовження осягнення ідеї метемпсихозу спостерігаємо в наступному катрені “Артеміди”, де відбувається співставлення двох головних складових зазначеного фемінного образу – акторки “Комічної опери” та матері: “Aimez qui vous aima du berceau dans la bière; // Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement: // C'est la mort – ou la morte... O délice! o tourment! // La rose qu'elle tient, c'est la **Rose trémière**” [174, с. 702] (“Любіть до скону тих, хто вас любив; // Та, кого любив, єдина, хто й надалі любить мене ніжно: // Це смерть – чи смертна... О розкіш! о мука! // Троянда, яку вона тримає, це – **Алтея**”³⁹). Перші два рядки стосуються матері Нерваля, два наступні акторки: не досить

³⁹ “Любіть до скону тих, хто вас любив незмінно. // Та, що любив, – мене ще любить без оман. // Це смерть – чи вмерла це?.. О розкіш! Злий талан! // Її троянда – та ж **Алтея** многоцінна”

прояснений символ **Алтеї** безпосередньо пов'язаний із повістю “Аврелія”, де в шостій главі першого розділу автор змальовує сон із трьома жінками, одна з яких стає передвіщенням смерті Ж. Колон, тримаючи в руках цю рослину. Констатуємо, що в другій строфі цього вірша поет неначе проводить певний пов'язуючий місток між двома образами; він починає сумніватись у загибелі своєї коханої, задаючи питання, де відчувається неспівна впевненість щодо її безсмертя; Нерваль висловлює сподівання (чи переконання), що наймиліша жінка його дитинства, яку він рано втратив, потім неодноразово поверталася до нього в інших іпостасях, – а це сигналізує про потенційну можливість чогось схожого й у майбутньому; розуміння цього наповнює поета одночасно і стражданням (“о мука!”), і приємним трепетом (“О розкіш!”).

Терцини “Артеміди” теж містять явний внутрішній зв'язок із головним прозовим твором Ж. де Нерваля – даний сонет відбив одну із фаз душевної еволюції митця при написанні “Аврелії”, а саме той момент, коли тимчасове відкидання ним світоглядної концепції *релігійного синкретизму* (що сталося, нагадаємо, при переході між двома частинами повісті) було ще попереду, а передував йому екзистенційний вибір поміж християнською та язичницькою вірою: “*Sainte napolitaine aux mains pleines de feux, // Rose au coeur violet, fleur de sainte Gudule: // As-tu trouvé ta croix dans le dÿsert des cieux? // Roses blanches, tombez! vous insultez nos dieux, // Tombez, fantomes blancs, de votre ciel qui brule: // – La sainte de l'abome est plus sainte a mes yeux! [174, с. 702]*” (“Свята неаполітанка з руками сповненими вогню, // Трояндо з фіалковим серцем, квітко святої Гудули: // Чи знайшла ти свій хрест у небесній пустелі? // Білі троянди, схиляйтеся! ви ображаєте наших богів, // Схиляйтеся, білі привиди, ваші небеса палають: // – Свята грішниця є найсвятішою в моїх очах!”⁴⁰). Первинним етапом зазначеного вибору є поетова спроба вчергове виділити в християнстві жіночий архетип як найбільш прийнятний для нього:

⁴⁰ “Свята з Неаполя, трояндо всіх пахтінь, // Гудули-страдниці фіалкова глибинь, // Чи ти знайшла свій хрест – понад земні узвишся? // Як білість руж богам зневаженим болить, // Вогненні небеса, примарний цвіт роніть! // Свята бездонних прірв – для мене найсвятіша”

автор згадує двох католицьких святих – Розалію (1130-1160 рр.), племінницю неаполітанського короля, котра з ранньої молодості жила в печері поблизу Палермо, та Гудулу, черницю VI-VII ст., яка більшу частину життя провела у власноруч збудованій келії, а сьогодні вважається покровителькою Брюсселя – міста, в якому Нерваль, за словами С. Роудса, бачив Ж. Колон востаннє. Серед якостей, що їх об'єднують, виділимо загально визнану непорочність – рису, властиву також і міфологічній Артеміді (Діані), цнотливій, вічно юній богині мисливства, котра сприймалася еллінами й римлянами як захисниця всього живого. Це ключовий момент вірша: між першою та другою терциною відбувається остаточна відмова поета від самоідентифікації з християнством (однією з ознак цього є неприйняття ним білих троянд – чергової алюзії на “Фауста” Й. В. Гете, де цей образ символізує надіслане головному героєві Прощення). Він наголошує, що Артеміда – грішниця з погляду католицької теології (тут наявний інтертекстуальний зв'язок із “Божественною комедією” Данте, в якій Лімб, перше та найменш страхітливе коло пекла, населений благочестивими грішниками – язичниками, котрі не пізнали істинного Бога), для нього є святішою за будь-яку з канонізованих Ватиканом.

Тобто цей вірш ознаменовує кінцеву фазу всіх екзистенційних пошуків Нерваля – поет зупиняється на найбільш оптимальному для нього концепті *еклектичної релігійності*, який, своєю чергою, у дванадцятому сонеті-видінні “Золоті рядки” із циклу “Химери” переростає в світовідчуття, центральними складниками котрого є пантеїзм і політеїзм: “Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie: // A la matière même un verbe est attaché... // Ne la fais pas servir a quelque usage impie! // Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché; // Et, comme un oeil naissant couvert par ses paupières, // Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres! [174, с. 709]” (“Стережись, у сліпому мурі є підглядач, що спостерігає за тобою: // Матерія та глагол нерозривно пов'язані... // Не змушуй їх служити безбожним справам! // Часто в темному естві прихований Бог живе; // І як закриті повіками очі немовляти, // Чистий

дух виростає з-під земної кори!”⁴¹). Нерваль, насамкінець, ніби віднаходить омріяну гармонію, він відчуває себе, як згодом висловиться в одній із поезій П. Целан, “вільним од усіх молитов”, усвідомлюючи непотрібність штучних прив’язаностей до будь-яких релігійних систем. Кульмінацією цього є думка про єдність матерії з глаголом, інакше кажучи, речового й одухотвореного, реального й оніричного, “видимого” та “невидимого” компонентів дійсності: ці слова ми потрактуємо як вихід свідомості поета з-під впливу світогляду, своєрідним підґрунтям якого був феномен “двосвіття”.

Спробуємо оглянути результати дослідження цього розділу, в якому об’єктом аналізу був основний поетичний твір Ж. де Нерваля – цикл із 12 сонетів під назвою “Химери”, де автор, переглядаючи численні міфологічні мотиви із християнської, древньогрецької та древньоєгипетської релігійних доктрин, осмислює власний життєвий шлях, формуючи позицію щодо низки світоглядних питань. Головною особливістю цього осмислення є те, що воно відбувається на основі видінь, це й зумовило назву циклу: обравши даний термін для означення власних текстів, поет керувався наміром передати їхню смислову та символічну сутність як прояв функціонування оніричної частини його свідомості, прагнучи подати свої вірші як візії приходу нової релігійної ери, найбільш характерною рисою котрої буде домінування політеїстичної духовності, а внаслідок того, що видіння – це феномен полісемантичний і за визначенням не придатний до цілковитого розуміння, виникла необхідність у найменуванні даного циклу поняттям, сама етимологія котрого свідчить про часткову чи цілковиту непроясненість віршів.

Загалом у “Химерах” Нерваль немовби відтворює еволюційний шлях, подібний до пройденого ним у повісті “Аврелія”: першим його етапом стала спроба *повернутися до першооснов* античної конструкції світотвору, в якій інтерпретований у роботі митець убачав альтернативу християнству; другим

⁴¹ “Пильнуй же: мур сліпий – немов підглядач скритий: // Матерію й глагол ніщо не розірве... // Отож не змушуй їх лихим ділам служити! // У темрявім естві нерідко Бог живе; // Як очі немовлят очікують прозріння, // Міцніє чистий дух у грубому камінні”

– блукання з метою знайти себе в контексті католицизму, що проявилось у вигляді єретичної, з точки зору його богослов'я, поеми в сонетах “Христос на Оливній горі”; а останнім – намагання повторно зануритися в умоглядний стан *релігійного синкретизму*, який, урешті-решт, приймається Жераром де Нервалем як найперша передумова внутрішньої гармонійності. Дослідження третього розділу та висновки, котрі з'явилися у його результаті, дозволили простежити хід думки автора при озаглавленні ним своєї книги як “Доньки Вогню”: назвавши всі її твори жіночими іменами, поет прагнув подати їх у вигляді художніх наслідків функціонуючого в його свідомості архетипного фемінного праобразу, проявлення котрого належать до раси нащадків Каїна – так званих “Дітей Вогню”.

Насамкінець зауважимо, що здійснену в нашому дослідженні трактовку художніх творів письменника-романтика Ж. де Нерваля варто підсумувати навзагал очевидним висновком, задля чого звернемося до розвідок відомого літературознавця П. Рихла, котрий є провідним вітчизняним знавцем поезії австрійсько-єврейського митця П. Целана. В одній із своїх статей дослідник доводить, що вся художність Целана “ґрунтується на центонно-колажному принципі, коли всі мотиви попередньо вже задані. Практично кожен рядок містить цитати, ремінісценції, алюзії й шифри, запозичені з історії, міфології, релігії, літератури, філософії, музики” і що її інтертекстуальну структурність “треба розглядати передусім як невпинну полеміку її автора з поетичною традицією минулих епох і сучасним йому літературним процесом”, – все це П. Рихло називає “грандіозною новаторською концепцією [197]” автора, на поезіях якого він спеціалізується. З цього приводу виникають два знакові умовиводи. Перший: як ми показали, творчості Нерваля властиві аналогічні ознаки – вона наскрізь мозаїчна (фрагментарна, колажна); художній простір його зрілих творів і особливо міні-циклу сонетів “Химери” складають чотири структурно-семантичні рівні – крім того, який утворюють події з особистого життя, фіксуємо історико-соціальний, міфологічний і культурно-мистецький. Другий: навіть зваживши на те, що “Химери” не спровокували серйозного

громадсько-мистецького резонансу на момент їх виходу друком, навряд чи доцільно говорити про значне “новаторство” Целана, адже подібні принципи були застосовані ще англійським поетом Т. С. Еліотом (1888-1965 рр.) у його славнозвісній поемі “The Waste Land” (“Пустир” (1922 р.); і в українській, і у російській науці домінує не зовсім правильний переклад “Безплідна земля”); отож, “Фуга смерті” (як вершинний прояв творчої манери П. Целана) є лише завершальною ланкою у своєрідній тріаді поетично-мистецького новаторства (“Химери” → “Пустир” → “Фуга смерті”). Врахувавши все це, а також те, що інтертекстуальність належить до магістральних ознак культури саме ХХ ст., усвідомимо, що зріла творчість Жерара де Нерваля є одним із її прототипів. Методологічною базою дисертаційного аналізу став концепт тематологічної інтерпретації, що засновується на герменевтиці літературного зразка.

ВИСНОВКИ

Виконана робота присвячена розгляду прозового і поетичного спадку письменника-візіонера епохи романтизму Жерара де Нерваля. Французький митець не досяг прижиттєвого визнання, будучи “відкритим” сюрреалістами у ХХ ст. Нерозуміння його текстів сучасниками пояснюється, головним чином, значним художнім новаторством Нерваля, у творчості якого сьогодні вбачають риси модерністської світоглядно-культурної доби. Центральний мотив його прози та поезії конструюється шляхом актуалізації романтичних, міфологічних та оніричних елементів, які їх утворюють.

1) Романтизм як культурний напрям базується на чотирьох головних естетичних концептах – уяві, кордоцентризмі, музикальності та “двосвітті”. У творчості Ж. де Нерваля серед них усіх найбільш розгорнутого проявлення досяг феномен “двосвіття”, що досить об’єктивно характеризує умоглядний стан тогочасного культурного періоду. Дана концепція постала не тільки як естетичне явище, вона проявилася також і на рівні розуміння структури всієї світобудови. Згідно з уявленнями митців-романтиків, Універсум складають дві протилежні сили (субстанції, категорії) – Матерія та Дух, ідейною базою чого стала в основному філософія німецького ідеалізму (Ф. Шлегель, І. Кант, Ф. В. Й. Шеллінг та ін.), “вихідним принципом якого є твердження, що в основі речей і явищ об’єктивної дійсності лежить не матеріальне, а ідеальне, духовне начало: світовий розум, ідея, відчуття і т. ін. Вирішуючи основне питання філософії – про відношення мислення до буття – ідеалізм виходить з визнання первинності свідомості, духу і вторинності природи, матерії [210]”. Текстам аналізованого митця властиве, передусім, функціонування опозиції “сон/реальна дійсність” як прояву зазначеного естетичного феномену.

2) Серед засадничих моментів творчості Нерваля найвиразнішим є його звернення до міфологічного спадку людства. Письменник, художність якого стала предметом дисертаційного розгляду, належить до т. зв. “дослідників

культури” (термін літературознавця С. Зенкіна), тобто митців, для яких саме вона слугує основним джерелом ідей, сюжетів і натхнення. Найбільш яскраво вираженим у текстах Нерваля є використання біблійних, староегипетських, а також старогрецьких міфологічних мотивів, персонажів і топонімів. Окрім того, наявне періодичне опрацювання багатьох язичницьких та індуїстських “учень про богів”. Міфи постають своєрідним засобом, за допомогою якого поет простежує еволюційний шлях людського мислення, виводячи при цьому головну закономірність – потребу в існуванні певної трансцендентної сили.

3) Другим символіко-семантичним осередком і прозових, і віршованих текстів Нерваля є його сни, марення та візії, котрі у нього перетворюються в індивідуальний спосіб осягнення навколишньої дійсності, а разом із тим – складних процесів, функціонуючих у його свідомості. В даному дослідженні не використовувалася медична оцінка терміну “оніризм” (чи “онейризм”), під яким розуміють “психопатологічний синдром, характерний особливим видом якісного порушення свідомості, з наявністю розгорнутих картин сновидних і псевдогалюцинаторних переживань [206]”, тобто стану, коли індивідуум не може відрізнити події зі свого життя від тих, що йому наснилися; натомість застосоване більш узагальнене бачення зазначеного поняття, згідно з яким оніризм – це комплекс сновидних елементів (марень, видінь, галюцинацій і власне сновидінь), а також теорій про їхню сутність. У реферованій роботі виявляються провідні міфологічні мотиви, функціонуючі в зрілій творчості Нерваля, котру загалом складають оніричні утворення.

4) Ядро прозового доробку французького митця – це, передусім, ранні новели “Сильвія”, “Октавія” й “Ізида”, а також відома передсмертна повість “Аврелія”. Саме ці тексти розглянуті в даній дисертації під таким кутом зору: провідні теми, мотиви, думки, настрої та висновки малої прози Ж. де Нерваля повторюються згодом у його центральному прозовому творі. Проте вони там повторюються, будучи значно поглибленими та розширеними. Велика новела “Сильвія” належить до найвідоміших текстів аналізованого у роботі автора, вона своєрідно вирізняється на загальному фоні його художності чіткістю та

продуманістю своєї наративної та смислової структур, в яких цілком відсутня фрагментарність – риса, що найбільш чітко характеризує нервалівську прозу. Її змістовою парадигмою є намір оповідача (в якому тут виразно проглядає постать автора) втекти від гнітючого сьогодення до минулого, “відшукавши втрачений час”, іншими словами у даній новелі функціонує міфологічний мотив *повернення до першооснов* наповненого вітальністю світу дитинства. Грунтовне осмислення всіх проявів цього мотиву (а також численних інших) наявне в розвідках румунського антрополога М. Еліаде (1907-1986 рр.), три з яких – “Аспекти міфу”, “Міф про вічне повернення” та “Міфи, сновидіння, містерії” – стали культурологічним підґрунтям реферованого дослідження. Завдяки даним працям Еліаде також виникла можливість відстежити прояви оніричного складника новели, тісно пов’язаного з міфологічним.

5) Із усіх прозових текстів Жерара де Нерваля, котрі розглядається в даній дисертації, найменшим за розмірами, є новела “Октавія”, семантичним осереддям якої є міфологічний мотив *блукання-неприкаяності*. Даний мотив проявлений у творі на двох рівнях: перший утворює зусилля ліричного героя новели позбутися відчуття метафізичного неспокою, що панує в його душі – тут Нерваль звертається до властивої романтизму ідеї неспроможності людей віднайти своє місце у світі, проте ця тема набуває в нього виразних ознак модерністського її розуміння, згідно з яким людина сприймається як укинута в життя істота, самотня в усіх відношеннях; другий рівень “Октавії” – це спроба французького митця реалізувати у просторі свого твору концепцію, походженням із старогрецьких міфів, суть якої в тому, що сон (тобто Гіпнос) є рідним братом смерті (Танатосу), внаслідок чого процес спання набуває глибокого негативного забарвлення, постаючи синонімом гріховного, з точки зору християнської теології, забуття-незнання, а пробудження, таким чином, сигналізує про звільнення від нього.

6) Безумовно головним в ідейному вимірі художнім текстом Нерваля є твір, озаглавлений ним як “Ізида” – одночасно новела, нарис і коментар до статті німецького дослідника, присвяченої оглядовій характеристиці культу

цієї стародавньоєгипетської богині – сестри-дружини Озиріса та матері Гора. Інтерпретований у даному дослідженні письменник звертається до періоду пізнього еллінізму, коли таїнства Ізиди (і релігія Давнього Єгипту загалом) входили в контекст європейської культури, обновлюючи застарілий греко-римський політеїзм, вважаючи, що сучасна йому ера романтизму теж стоїть напередодні грандіозних змін, із яких головною є повернення язичницького політеїзму, що спровокує настання духовного стану *релігійного синкретизму*. Впевненість щодо цього приходить до митця завдяки порівняльному аналізу двох епох.

7) Знаковою рисою прози Жерара де Нерваля є її інтертекстуальність, яка досягає вершинного прояву в повісті “Аврелія” – без жодного сумніву, магістральному художньому тексті французького митця. До її створення його спонукало тяжке психічне захворювання (за ознаками – шизофренія), з яким Нерваль боровся останні чотирнадцять років свого короткого життя. За допомогою застосованого у даній дисертації концепту т. зв. інтенційної або ж свідомої автобіографії, виникла можливість розглядати “Аврелію” в якості спроби її автора наслідувати “класичні” зразки самоусвідомленої прози (такі як різноманітні “Сповіді” – Блаженного Августина, Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстого і т. д.), адже недуга спонукала письменника до підведення певних підсумків. Зразком для Ж. де Нерваля є автобіографічна книга “Нове Життя” Данте, у повісті наявні чисельні ремінісценції про неї. Крім того, французький митець намагався своєрідно поєднати “Аврелію” з двома найвідомішими проявами давнього міфологічного мотиву *спуску до пекла* (саме з ним у письменника асоціювалася боротьба з недугою): новозавітними згадками про аналогічний учинок Христа й відомим античним міфом про Орфея й Евридику. Біблійний текст необхідний Нервалеві для художнього змалювання власного життєвого шляху як страдницької дороги, а зафіксована поемою “Метаморфози” Овідія оповідка про подвиг співця, котрий спустився в Аїд аби порятувати кохану, сприймалася Нервалем як припис: він уважав своїм обов’язком символічно

зробити щось схоже відносно власної нерозділеної загиблої любові – акторки Женні Колон, яка постала в його творчості під ім'ям Аврелія.

8) Структурним осередням здійсненої в даному дослідженні трактовки повісті “Аврелія” є проявлення наявних у ній 18 снів (а також марень) і їх подальша класифікація на три різновиди, у відповідності з магістральними міфологічними мотивами, що в них функціонують. У цьому полягає головна новизна реферованої роботи – ані французькі нервалісти, ані дослідники з інших країн не скористалися можливістю поділити оніричні елементи твору на певні групи. Цими групами (у дисертації вжитий термін “блоки”) є такі: сні, позначені мотивом *повернення до першооснов*; сні, позначені мотивом *блукання*; сні, позначені мотивом *релігійного синкретизму*. Перший “блок” – це фіксація спроби Нерваля відмовитися від звичного для нього духовного стану *еклектичної релігійності*, та його прагнення *регресії*, іншими словами *повернення до першооснов* колишнього, “внутрішньо повного” – за словами літературознавця С. Зенкіна, світу. Наступний “блок” розглядається з точки зору функціонування в його просторі мотиву *блукання*, котрий тут символізує бажання оповідача освоїтися в іншому світоглядному контексті. Заключний тип марень свідчить про здійснене автором само-пересотворіння в ситуації природного для нього *політеїзму у віруваннях*.

9) Третій розділ дисертації присвячений аналізу головного поетичного тексту Жерара де Нерваля – циклу із 12 сонетів під назвою “Химери”, котрий постав як завершальний і в творчому, й у світоглядному плані етап життя поета. Висхідною ідеєю розгляду цих віршів стало розуміння їх семантичної подібності до повісті “Аврелія” – культурний простір “Химер” аналогічно утворюють три зазначені міфологічно-настроянневі мотиви. Однак в роботі проявлена також істотна різниця поміж двома вершинними виявами творчої манери Нерваля (тобто “Химерами” й “Аврелією”): якщо художнє полотно повісті складається із записаних її автором власних снів і марень, то ідейно-символічним наповнення віршів є його бажання наслідувати біблійні зразки візіонерських текстів, отож, поезії циклу “Химери” є своєрідними візіями.

Рушійною причиною, що спонукала Жерара де Нерваля, стало відчуття ним приходу нової світоглядно-духовної (а також, відповідно, мистецької) доби, провідною рисою котрої, буде політеїзм. Тому Нерваль неначе уподібнився до старозавітних пророків, так само подаючи власні сонети як передбачення. Найпершій групі поезій-видінь, у якій діє мотив *повернення до першооснов*, властивий умонастрій туги за античним світобаченням. Проте центральною є друга, її складають п'ять сонетів, які разом утворюють поему “Христос на Оливній горі”: змістовою серцевиною цього твору став міфологічний мотив *блукання*, виражений у намаганні митця осмислити історію розп'яття Месії; Нерваль звертається до давньої єретичної концепції християнства, суть якої в розумінні запрограмованості зради апостола Юди – цей учень виявляється особливим серед Дванадцятьох, адже саме з ним Усевишній уклав певний “договір”, у відповідності до якого Юда зраджує Христа первосвященникам. В останній групі візіонерських сонетів циклу “Химери” зафіксований поворот поета до найзручнішого для нього духовного стану *еклектичної релігійності*. Загалом базовою моделлю розуміння всієї творчості Жерара де Нерваля став т. зв. тематологічний аналіз, який ґрунтується на літературній герменевтиці; також використовувалися окремі принципи психоаналізу та наратології.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. София – Логос / С. С. Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 2001. – 460 с.
2. Андреев Л. Г. От “заката Европы” к “концу истории” // “На границах”: зарубежная литература от средневековья до современности / Л. Г. Андреев. – М. : МГУ, 2000. – С. 240-255.
3. Апокрифы древних христиан: исследование, тексты, комментарии / [под общ. ред. А. Ф. Окулова]. – М. : Мысль, 1989. – 336 с.
4. Апулей Луций. Метаморфозы, или Золотой осел : [роман] / Луций Апулей ; [пер. с латыни М. Кузмина, статья и коммент. А. Пиотровского]. – Минск : Белгосиздат, 1938. – 274 с.
5. Баняс Н. Ю. Лейтмотив як форма текстової містифікації в прозі Сільві Жермен : дис. кандидата філ. наук: 10.01.04 / Н. Ю. Баняс – К., 2004. – 196 с.
6. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Изд. им. Сабашниковых, 2000. – 314 с.
7. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт ; [пер. с фр. В. Лапицкого]. – М. : Ad Marginem, 1999. – 423 с.
8. Барт Р. S/Z / Р. Барт ; [пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурата]. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 230 с.
9. Башляр Гастон. Избранное. Поэтика грёзы / Гастон Башляр ; [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. – М. : Рос. полит. акад., 2009. – 440 с.
10. Башляр Гастон. Вода и грёзы: опыт о воображении материи / Гастон Башляр ; [пер. с фр. В. П. Большакова и Н. В. Кисловой]. – М. : Изд. гуманитар. лит., 1998. – 268 с.
11. Башляр Гастон. Земля и грёзы о покое / Гастон Башляр ; [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. – М. : Изд. гуманитар. лит., 2001. – 320 с.
12. Башляр Гастон. Психоанализ огня / Гастон Башляр ; [пер. с фр. Н. Тирос]. – М. : Изд. гуманитар. лит., 1993. – 147 с.

13. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия отдела русского языка и словесности Российской академии наук / А. Бем. – М. : Пг., 1919. – Т. XXIII. – Кн. 1. – С. 225-245.
14. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский ; [вступит. статья А. Аникста]. – Л. : Худож. лит., 1973. – 568 с.
15. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту ; [із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена]. – Торонто : Вид. Українського біблійного товариства, 1990. – 959+296 с.
16. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета ; [в русском пер. с параллельными местами]. – М. : Изд. Всесоюзного совета евангельских христиан-баптистов, 1968. – 925+292 с.
17. Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини ХІХ століття / Т. В. Бовсунівська. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. – 344 с.
18. Бовсунівська Т. В. Поліфункціональність романтичного тематичного поля. Феномен українського романтизму: ейдетика / Т. В. Бовсунівська. – К. : Київський ін-т “Слов’янський університет”, 1998. – С. 21-44.
19. Ванслов В. В. Постижение искусства / В. В. Ванслов. – М. : Знание, 2006. – 148 с.
20. Ванслов В. В. Искусство и красота / В. В. Ванслов. – М. : Знание, 2006. – 288 с.
21. Ванслов В. В. Эстетика романтизма : [монография] / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 404 с.
22. Веселка: антологія української літератури для дітей у трьох томах. Т.1: Твори дожовтневого періоду. Для ст. шкіл. в. / [упоряд., літ.-критич. нариси Б. Й. Чайковського; передм. д-ра філолог. наук І. І. Пільгука; худож. оформл. І. М. Гаврилюка]. – К. : Веселка, 1984. – 551 с. з іл.
23. Верли М. Общее литературоведение / М. Верли. – М. : Изд. ин. лит., 1957. – 243 с.
24. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л. : Литиздат, 1940. – 648 с.

25. Висоцька Н. О. Зарубіжна література : [підруч. для 8 кл. загальноосвіт. навч. закл.: У 2 ч.] / Н. О. Висоцька, Л. І. Пацанівська, В. І. Фесенко. – К. : Бліц, 2004. – 304 с.
26. Гадамер Ганс-Георг. Істина і метод. Основи філософської герменевтики / Ганс-Георг Гадамер ; [переклади з німецької]. – К. : Юніверс, 2000. – Т.1. – 464 с.; Т.2. – 478 с.
27. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука, 1994. – 303 с.
28. Гете Й. В. Фауст : [трагедія] / Й. В. Гете ; [перекл. з нім. і комент. М. Лукаша]. – К. : Дніпро, 1981. – 541 с.
29. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – М. : Наука, 1958. – С. 3-17.
30. Гофман Эрнст Теодор Амадей. Крошка Цахес, по прозванию Циннобер / Эрнст Теодор Амадей Гофман ; [пер. с нем. А. Морозова]. – М. : Советская Россия, 1991. – 286 с.
31. Гофман Е. Т. А. Малюк Цахес : [повісті] / Е. Т. А. Гофман ; [перекл. з нім. С. Сакидона і Є. Поповича; передм. та прим. К. О. Шахової; іл. Л. Д. Киркач; худож. – оформлювач І. В. Осипов]. – Х. : Фоліо, 2003. – 655 с. – (Б-ка світової літ.).
32. Грабович Григорій. Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Григорій Грабович ; [перекл. з англ. С. Павличко; 2-е вид., випр.]. – К. : Критика, 1998. – 208 с.
33. Грабович Григорій. Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Григорій Грабович. – К. : Критика, 2000. – 317 с.
34. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія : [поема] / Аліг'єрі Данте ; [перекл. з італ. і комент. Є. А. Дроб'язка; передм. О. Б. Алексєнко; іл. В. В. Петрова; худож.-оформлювачі Б. П. Бублик, С. І. Правдюк]. – Х. : Фоліо, 2004. – 607 с. – (Б-ка світової літ.).

35. Данте Аліг'єрі. *Vita nova*. Нове життя / Аліг'єрі Данте ; [перекл. з італ. М. Бажан, І. Драч, В. Житник, Д. Павличко, А. Перепадя]. – К. : Дніпро, 1965. – 136 с.
36. Двадцять австрійських поетів ХХ сторіччя : поезія ; [пер. з нім. мови / упоряд. О. Жупанський; авт. передм. Д. Наливайко]. – К. : Юніверс, 1998. – 224 с. з іл.
37. Делёз Ж. Логика смысла / Ж. Делёз // Фуко М. *Theatrum philosophicum* / М. Фуко ; [пер. с фр. Я. И. Свирского]. – М. : Раритет, 1998. – 480 с.
38. Дельоз Ж., Гваттари Ф. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп / Ж. Дельоз, Ф. Гваттари ; [перекл. з фр., вступ О. Шевченка]. – К. : КАРМЕ, 1996. – 384 с.
39. Дементьева С. В. Эвристическая роль реминисценции в постижении феноменов культуры / С. В. Дементьева // Известия Томского гос. пед. ун-та. Серия Филология. – Выпуск 7. – Томск : Изд. ТГПУ, 2000. – С. 59-63.
40. Дементьева С. В. Реминисцентные доминанты культуры: философский анализ / С. В. Дементьева // Известия Томского гос. пед. ун-та. Серия Филология. – Выпуск 35. – Томск : Изд. ТГПУ, 2006. – С. 215-221.
41. Дубин Борис, Гудков Лев. “Эпическое” литературоведение. Стерилизация субъективности и ее цена / Борис Дубин, Лев Гудков // Новое литературное обозрение. – №59. – М., 2003. – С. 101-115.
42. Дубин Борис. Неведомый шедевр и его знаменитый автор / Борис Дубин. // Новое литературное обозрение. – №49. – М., 2001. – С. 88-93.
43. Дубин Борис. Автор как проблема и травма: стратегии смыслопроизводства в переводах и интерпретациях М.Л. Гаспарова/ Борис Дубин. // Новое литературное обозрение. – №82. – М., 2006. – С. 165-181.
44. Жирар Рене. Насилие и священное / Рене Жирар ; [пер. с фр. Г. Дашевского] // Новое литературное обозрение. – №11. – М., 2000. – С. 392.
45. Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе / В. М. Жирмунский. – Л. : Гослитиздат, 1937. – 674 с.
46. Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы / В. М. Жирмунский. – Л. : Худ. лит., 1972. – 495 с.

47. Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1981. – 304 с.
48. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, 1996. – 232 с.
49. Жужгина-Аллахвердян Т. Н. Мифология художника-творца в творчестве Жерара де Нерваля / Т. Н. Жужгина-Аллахвердян // Від бароко до постмодернізму. Збірник наукових праць. – Вип.8. – Дніпропетровськ : Вид. ДНУ, 2005. – С. 59-64.
50. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : [навч. посіб.] / Н. В. Зборовська. – К. : Академія, 2003. – 392 с. – (Монограф).
51. Зенкин С. Н. О сакральном для профанов / С. Н. Зенкин // Иностранная литература. – №6. – М., 1997. – С. 242-250.
52. Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры: аспекты проблемы / С. Н. Зенкин. – М. : РГГУ, 2002. – 250 с.
53. Зверев А. М. “Ты видишь, ход веков подобен притче...” / А. М. Зверев // Иностранная литература. – № 5. – М., 1998. – С. 235-241.
54. Зыховская Н. Л. Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов / Н. Л. Зыховская // Вестник Челябинского гос. ун-та. Серия Филология. – №1. – Челябинск : Изд. ЧГУ, 2000. – С. 87-96.
55. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення : [монографія] / М. А. Ігнатенко. – К. : Наукова думка, 1986. – 288 с.
56. Изергина А. Н. Творчество Теодора Руссо и проблема французского реалистического пейзажа XIX века // Труды Государственного Эрмитажа / А. Н. Изергина. – М. : Наука, 1956. – С. 115-201.
57. Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 255 с.
58. Ингарден Роман. Очерки по философии литературы / Роман Ингарден. – Благовещенск : Благовещенский гуманитар. колледж им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. – 184 с.

59. История французской литературы в 4 т. (1946-1963 гг.) / [под общ. ред. А. И. Яковлева]. – М.-Л. : Изд. АН СССР, 1946. – Т.1. – 288 с.
60. Искусство романтической эпохи: материалы научной конференции // Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М. : 1969. – 169 с.
61. Кайуа Роже. Чары и проблемы снов / Роже Кайуа ; [пер. с фр. С. Зенкина] // Иностранная литература. – №12. – М., 2003. – С. 126-150.
62. Капеллан А. О любви. Жизнеописание трубадуров / А. Капеллан ; [пер. с фр. и сост. М. Б. Мейлах]. – М. : Наука, 1993. – 586 с.
63. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. – М. : Медиум, 1992. – 336 с.
64. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур [Ч.1: Французская литература XIX века] / А. В. Карельский. – М. : Российск. гос. гуманитар. ун-т, 1998. – 279 с.
65. Карельский А. В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы / А. В. Карельский. – М. : Наука, 1990. – С. 309.
66. Косиков Г. К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции: зарубежное литературоведение 70-х годов / Г. К. Косиков. – М. : Наука, 1984. – С. 155-205.
67. Кристева Ю. Разрушение поэтики / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Серия Филология. – №5. – М., 1994. – С. 97-107.
68. Ладыгин Ю. А. Антропоцентрический подход к анализу прозаического художественного текста / Ю. А. Ладыгин. – Иркутск : Изд. Иркутского ун-та, 1997. – 135 с.
69. Ладыгин Ю. А. Предромантизм в мировой литературе / Ю. А. Ладыгин. – М. : НОУ Полярная звезда, 2000. – 74 с.
70. Ладыгин М. Б., Луков В. А. Романтизм в западноевропейской литературе / М. Б. Ладыгин, В. А. Луков. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1979. – 114 с.
71. Лансон Г. История французской литературы XIX века / Г. Лансон ; [пер. с фр. М. Гершензона]. – СПб. : Изд. редакции журнала “Образование”, 1897. – 246 с.

72. Левинас Э. Тотальность и бесконечное / Э. Левинас ; [пер. с фр. И. С. Вдовиной и др.]. – М., СПб. : ЦГНИИ ИНИОН РАН, 2000. – 208 с.
73. Література західноєвропейського середньовіччя : [навч. посіб.; 2-е вид. доп.; за загальною редакцією Н. О. Висоцької]. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 464 с.
74. Литературный энциклопедический словарь / [под ред. П. А. Николаева и В. М. Кожевникова]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
75. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 704 с.
76. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А. Ф. Лосев. – М. : Гос. учеб.-педаг. изд. м-ва просвещения, 1957. – 620 с.
77. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л. : Наука, 1972. – 272 с.
78. Малларме Стефан. Вірші та проза / Стефан Малларме ; [перекл. з фр. та упоряд. М. Москаленка; передм. Д. Наливайка]. – К. : Юніверс, 2001. – 240 с.
79. Мейлах М. Б. Жизнеописания трубадуров / М. Б. Мейлах. – М. : Наука, 1993. – С. 507-549.
80. Мироненко Л. А. Художественный мир “личного романа” от Шатобриана до Фромантена [науч. ред. М. Г. Сенив] / Л. А. Мироненко. – Донецк : Донецкий гос. ун-т, 1999. – 236 с.
81. Мир романтизма: материалы международной научной конференции “Мир романтизма” [XII Гуляевских чтений], (Тверь, 26-29 мая 2004 г.). – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. – Т.9 (33). – 240 с.
82. Міфи Давньої Греції. Твори давньогрецьких авторів : [навч. посіб.: У 2 кн. / упоряд., передм. і комент. А. А. Чічановського]. – К. : Грамота, 2004. – 608 с. – (Шкільна б-ка).
83. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1991. – Т.1. А-К. – 671 с. с илл.
84. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1991. – Т.2. К-Я. – 720 с. с илл.

85. Мотив // Лермонтовская энциклопедия. – М. : Научное изд. “Большая российская энциклопедия”, 1999. – С. 290-312.
86. Мунье Э. Персонализм / Э. Мунье ; [пер. с фр. и примеч. И. С. Вдовиной]. – М. : Искусство, 1992. – 143 с.
87. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література ХІХ ст. // Доба романтизму : [навч. підр. для студ. вищ. навч. закл] / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова. – К. : Заповіт, 1997. – 464 с.
88. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили : [монография] / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с. – (Библиограф.: С. 278-286).
89. Нерваль Жерар де. Мистические фрагменты / Жерар де Нерваль ; [пер. фр. и сост. Ю. Н. Стефанов; вступит. статья и коммент. С. Н. Зенкина]. – СПб. : Изд. Ивана Лимбаха, 2001. – 536 с.
90. Нерваль Жерар де. Химеры : [поезії] / Жерар де Нерваль ; [перекл. з фр. М. Москаленка]. – К. : Сучасність, 2001. – № 3. – С. 49-53.
91. Нечаенко Д. А. Сон, заветных исполненный знаков / Д. А. Нечаенко. – М. : Юрид. лит., 1991. – 304 с.
92. Новалис Фридрих фон (Гарденберг). Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. Литературный этюд Т. Карлейля / Фридрих фон (Гарденберг) Новалис ; [пер. с нем. А. Голова]. – СПб. : Евразия, 1995. – 242 с.
93. Новикова В. Г. Поэтика незавершенности (К вопросу о фрагментарности интеллектуальной прозы) / В. Г. Новикова. – Нижний Новгород : Наука, 1998. – С. 90-95.
94. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Э. Нойманн ; [пер. с англ. А. П. Хомика]. – М., К. : Рефл-бук, Ваклер, 1998. – 457 с.
95. Нойманн Э. Размышления по поводу тени. Глубинная психология и новая этика / Э. Нойманн ; [пер. с англ. А. П. Хомика]. – СПб. : Академический проект, 1999. – С. 140-150.
96. Нямцу А. Е. Евангельские образы и мотивы в русской литературе / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1998. – Ч.1. – 80 с.

97. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – Ч.2. – 326 с.
98. Овідій Публій Назон. Метаморфози / Публій Овідій Назон ; [перекл. з латин., передм. та прим. А. Содомори]. – К. : Дніпро, 1985. – 301 с.
99. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. – М. : Гос. изд., 1923. – 95 с.
100. Онианс Р. Б. На коленях богов: истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе / Р. Б. Онианс. – М. : Прогресс-традиция, 1999. – 592 с.
101. Островский А. Сон, его интерпретация в библейском повествовании / А. Островский // Вестник Еврейского университета в Москве. – №1. – М. : Иерусалим, 1998. – С. 157-175.
102. Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: материалы международной конференции / [под ред. Г. Л. Тульчинского и М. С. Уварова]. – СПб. : Алетейя, 2001. – 409 с.
103. Полан Жан. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности / Жан Полан ; [пер. с фр. А. Шестакова]. – СПб. : Наука, 2000. – 334 с.
104. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2001. – 192 с.
105. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / П. Рикёр ; [пер. с фр. И. С. Вдовиной]. – М. : Медиум, 1995. – 415 с.
106. Ружмон Дені де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон ; [перекл. з фр. Я. Тарасюк]. – Л. : Літопис, 2001. – 301 с.
107. Светлов Р. В. Гнозис и экзегетика / Р. В. Светлов. – СПб. : Русский Христианский гуманитар. ин-т, 1998. – 480 с.
108. Сент-Бёв Шарль. Литературные портреты. Критические очерки / Шарль Сент-Бёв ; [пер. с фр., вступит. статья и коммент. М. С. Трескунова]. – М. : Худ. лит., 1970. – 498 с.

109. Силантьев И. В. Мотив в системе художественного повествования: проблемы теории и анализа / И. В. Силантьев. – Новосибирск : ИДМИ, 2001. – 236 с.
110. Силантьев И. В. Дихотомическая теория мотива / И. В. Силантьев // Гуманитарные науки в Сибири. Серия Филология. – № 4. – Новосибирск : ИДМИ, 1998. – С. 46-54.
111. Словник іншомовних слів / [за ред. О. С. Мельничука; 2-е вид., доп., випр.]. – К. : Головна редакція УРЕ, 1985. – 970 с.
112. Смуцинська І. В. Суб'єктивна модальність французької прози / І. В. Смуцинська. – К. : Київський університет, 2001. – 253 с.
113. Соловей Е. Українська філософська лірика : [навч. посіб. із спецкурсу] / Е. Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – С. 300.
114. Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини ХІХ ст. / Д. В. Степовик. – К. : Дніпро, 1982. – 191 с.
115. Стивенсон Р. Л. Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда / Р. Л. Стивенсон ; [пер. с англ. Т. Литвиновой]. – Х. : Клуб Семейного досуга, 2001. – 240 с. с илл.
116. Тейяр де Шарден Пьер. Феномен человека / Пьер Тейяр де Шарден ; [пер. с фр. Н. А. Садовского]. – М. : Наука, 1987. – 240 с.
117. Томашевский Б. В. Краткий курс поэтики / Б. В. Томашевский. – М.-Л. : Гос. изд., 1930. – 148 с.
118. Фесенко В. І. Кіт у чоботях, або Фрагментарні роздуми французької літератури останнього десятиліття / В. І. Фесенко // Всесвіт. – № 5-6. – К., 2003. – С. 139-145.
119. Франко І. Я. Перехресні стежки : [повість] / І. Я. Франко. – К. : Дніпро, 1983. – 367 с.
120. Фрейд Зигмунд. Моисей и монотеизм / Зигмунд Фрейд ; [пер. с нем. А. Хомика]. – М. : Наука, 1993. – 98 с.
121. Фрейд Зигмунд. Толкование снов / Зигмунд Фрейд ; [пер. с нем. Г. В. Барышниковой]. – М. : Олимп, 1997. – 446 с.

122. Фромм Эрих. Душа человека / Эрих Фромм / [общ. ред., сост. и предисл. П. С. Гуревича]. – М. : Республика, 1992. – 430 с. – (Мыслители XX века).
123. Фуко Мишель. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко ; [пер. с фр. И. К. Стаф]. – СПб. : Книга света, 1998. – 576 с.
124. Хализев В. Е. Теория литературы : [учеб. пособ.] / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.
125. Хаткина М. А. Мифы Древнего Египта / М. А. Хаткина. – Донецк : ООО “БАО”, 2005. – 96 с.
126. Хейзинга Й. Осень средневековья: исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й. Хейзинга ; [пер. с нидерл. В. В. Ошиса]. – М. : Наука, 1988. – 469 с.
127. Хованская З. И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии / З. И. Хованская. – М. : Наука, 1988. – 239 с.
128. Холодов А. Б. Мифопоэтика: мотив и сюжет в системе мировидения классика / А. Б. Холодов. – Одесса : Астропринт, 2001. – 105 с.
129. Хоружий С. С. Подвиг как органон: организация и герменевтика опыта в исихастской традиции / С. С. Хоружий // Вопросы философии. – №3. – М., 1998. – С. 35-118.
130. Шаміссо Адальберг фон. Дивні пригоди Петера Шлеміля / Адальберг фон Шаміссо ; [пер. з нім. С. Сакидона; післям. Є. Сверстюка]. – К. : Дніпро, 1965. – 140 с.
131. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. и сост. А. В. Гулыга]. – М. : Мысль, 1989. – Т.2. – 636 с. – (Филос. наследие).
132. Шишмарёв В. Ф. Французская литература : [избранные статьи] / В. Ф. Шишмарёв. – М.-Л. : Наука, 1965. – 496 с.
133. Шмидт Юлиан. История французской литературы со времен революции 1789 года / Юлиан Шмидт. – СПб. : Издание Николая Тиблена, 1863. – Т.1. – 495 с.; СПб. : Издание Николая Тиблена, 1864. – Т. 2. – С. 87.
134. Экзегетика снов: европейская хроника сновидений. – М. : Эксмо, 2002. – 461 с. – (Антология мудрости).

135. Элиаде Мирча. Аспекты мифа / Мирча Элиаде ; [пер. с фр. и предисл. Е. Строгановой]. – М. : Инвест-ППП, 1995. – 239 с.
136. Элиаде Мирча. Мефистофель и Андрогин / Мирча Элиаде ; [пер. с фр. Е. В. Баевской и О. В. Давтян]. – СПб. : Алетейя, 1998. – 374 с.
137. Элиаде Мирча. Миф о вечном возвращении / Мирча Элиаде ; [пер. с фр. Е. Морозовой и Е. Мурашкинцевой]. – СПб. : Алетейя, 1998. – 250 с. – (Миф, религия, культура).
138. Элиаде Мирча. Мифы, сновидения, мистерии / Мирча Элиаде ; [пер. с фр. А. П. Хомика]. – М. : Рефл-бук, Ваклер, 1996. – 288 с.
139. Элиаде Мирча. Очерки сравнительного религиоведения / Мирча Элиаде / [отв. ред. В. Я. Петрухин; пер. с англ. Ш. А. Богиной, Н. В. Кулаковой, В. Р. Рокитянского, Г. С. Старостина]. – М. : Рефл-бук, Ваклер, 2000. – 488 с.
140. Элиаде Мирча. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Мирча Элиаде ; [пер. с англ. Е. В. Сорокиной]. – К. : София, 2002. – 224 с.
141. Элиаде Мирча. Священные тексты народов мира / Мирча Элиаде ; [пер. с фр. В. Федорина]. – М. : Крон-Пресс, 1998. – 621 с.
142. Элиаде Мирча. Словарь религий / Мирча Элиаде ; [пер. с фр. Н. Зубкова, Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой]. – СПб. : Алетейя, 1997. – 414 с.
143. Элиаде Мирча. Шаманизм: архаические техники экстаза / Мирча Элиаде ; [пер. с англ. К. Богуцкого и В. Трилис]. – К. : София, 1998. – 384 с.
144. Элиот Т. С. Назначение литературы / Т. С. Элиот ; [пер. с англ. Н. И. Бушмановой и др.]. – М. : Совершенство, 1997. – 350 с.
145. Эсалнек А. Я. Основы литературоведения / А. Я. Эсалнек. – М. : Флинта, Наука, 1998. – 112 с.
146. Эстетика раннего французского романтизма / [вступит. статья и послесл. В. А. Мильчина]. – М. : Искусство, 1982. – 480 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
147. Юнг К. Г. Алхимия снов. Четыре архетипа / К. Г. Юнг ; [пер. с англ. и посл. СЕМИРЫ]. – СПб. : Алетейя, 1997. – 351 с.

148. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг ; [пер. с англ. А. Юдина]. – К. : Гос. библ. Украины для юношества, 1996. – 384 с.
149. Якушева Г. В. Фауст по ту сторону добра и зла // “На границах”: зарубежная литература от средневековья до современности / Г. В. Якушева. – М. : МГУ, 2000. – С. 198-207.
150. Яусс Г. Р. История литературы как провокация литературоведения / Г. Р. Яусс ; [пер. с нем. и предисл. Н. А. Зоркой] // Новое литературное обозрение. – №12. – М., 1995. – С. 34-84.
151. Яшенькина Р. Ф. История зарубежной литературы : проза французского романтизма : [текст лекций] / Р. Ф. Яшенькина. – Пермь : Изд. Перм. гос. ун-та, 2000. – 148 с.
152. Abaclar Camille. Je suis le ténébreux (101 avatars de Nerval) / Camille Abaclar. – P. : Quintette, 2002. – 142 p.
153. Albérès R.-M. Gérard de Nerval / R.-M. Albérès. – P. : Editions universitaires, 1955. – 183 p.
154. Bénichou Paul. L'Écrivain et ses travaux / Paul Bénichou. – P. : José Corti, 1967. – P. 144-164.
155. Bony Jacques. L'Esthétique de Nerval / Jacques Bony. – P. : SEDES, 1997. – 336 p.
156. Bony Jacques. Le récit nervalien: une recherche des formes / Jacques Bony. – P. : José Corti, 1990. – 448 p.
157. Cellier Léon. De Sylvie a Aurélia: structure close et structure ouverte / Léon Cellier. – P. : Lettres modernes, 1971. – 48 p.
158. Collot Michel. Gérard de Nerval ou la Dévotion a l'imaginaire / Michel Collot. – P. : P.U.F., 1992. – P. 20.
159. Didier Béatrice. Nerval et la philosophie des Lumières. Nerval: une poétique du rêve / Béatrice Didier. – P. : Champion, 1989. – 231 p.
160. Durry M.-J. Gérard de Nerval et le mythe / M.-J. Durry. – P. : Flammarion, 1956. – 586 p.

161. Faurisson R. La Clé des Chimères et Autres chimères de Nerval / R. Faurisson. – P. : Pauvert, 1977. – 306 p.
162. Gascar P. Gérard de Nerval et son temps / P. Gascar. – P. : Gallimard, 1981. – 329 p.
163. Gaulmier Jean. Gérard de Nerval / Jean Gaulmier. – P. : Nizet, 1955. – 174 p.
164. Géminasca J. Analyse structurale des Chimères de Nerval / J. Géminasca. – P. : Boudry, 1971. – 374 p.
165. Géminasca J. Les Chimères de Nerval: discours critique et discours poétique / J. Géminasca. – P. : Larousse, 1973. – 163 p.
166. Humphrey George René. L'esthétique de la poésie de Gérard de Nerval / George René Humphrey. – P. : Nizet, 1969. – 286 p.
167. Jean R. Lectures du désir / R. Jean. – P. : Seuil, 1977. – 289 p.
168. Kristeva J. Sens et non sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse / J. Kristeva. – P. : Fayard, 1996. – P. 16-84.
169. Lawwler J. "Le génie le plus divin": note sur Mallarmé et Poe / J. Lawwler // Rev. de litt. comparée. – №2. – P., 1998. – P. 137-145.
170. Lebois André. Vers une élucidation des Chimères de Nerval / André Lebois. – P. : Lettres Modernes, 1957. – 312 p.
171. Littérature: Moyen Age, XVI siècle : [textes]. – P.: Nathan, 1988. – 512 p.
172. Literature: the English Tradition. – New Jersey : Prentice Hall Edition, 1989. – 1465 p.
173. Moreau P. Sylvie et ses soeurs nervaliennes / P. Moreau. – P. : S.E.D.E.S., 1966. – 99 p.
174. Nerval Gérard de. Oeuvres / Gérard de Nerval / [sommaire biographique, étude, notes par H. Lemaitre; illustrée de 23 reproductions]. – P. : Garnier Frères, 1966. – 988 p.
175. Nudent P. Bodily effuvia and liturgical interruption in medieval miracle stories / P. Nudent // History of religion. – №1. – Chicago, 2001. – P. 49-70.
176. Ozeray M., Lacote R. Le rêve et la vie de Gérard de Nerval / M. Ozeray, R. Lacote. – P. : Seghers, 1959. – 250 p.

177. Peyrouzet E. Gérard de Nerval inconnu / E. Peyrouzet. – P. : José Corti, 1965. – 349 p.
178. Pichois Claude, Brix Michel. Gérard de Nerval / Claude Pichois, Michel Brix. – P. : Fayard, 1995. – 502 p.
179. Potet M. Place de la thématologie / M. Potet. – P. : Gallimard, 1978. – 188 p.
180. Poulet G. Les Métamorphoses du cercle / G. Poulet. – P. : José Corti, 1961. – P. 54-127.
181. Rhodes S. A. Gérard de Nerval: Poet, Traveler, Dreamer / S. A. Rhodes. – NY : Philosophical Library, 1951. – 416 p.
182. Richer Jean. Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques / Jean Richer. – P : Editions du Griffon d'or, 1947. – 213 p.
183. Richer Jean. Nerval par les témoins de sa vie / Jean Richer. – P. : Lettres modernes, 1970. – 328 p.
184. Richer Jean. Nerval au royaume des archétypes / Jean Richer. – P. : Lettres modernes, 1972. – P. 12.
185. Simonin A. La littérature par l'histoire: actes de la recherche en sciences sociales / A. Simonin. – P. : Nizet, 1996. – № 111-112. – P. 59-75.
186. Tritsmans Bruno. Les secrets d'Octavie. Nerval: une poétique du rêve / Bruno Tritsmans. – Bruxelles : Libre de Bruxelles, 1986. – 253 p.
187. Trousson R. Thèmes et mythes: questions de méthode / R. Trousson. – Bruxelles : Libre de Bruxelles, 1981. – P. 111-117.
188. Vigny Alfred de. Le Mont des Oliviers. Les Destinées / Alfred de Vigny. – P. : éd. La Pléiade Gallimard, 1986. – T. 1 – P. 236-251.
189. Vouilloux B. Malaise dans l'histoire de l'art: la question du u / B. Vouilloux // Poétique. – №110. – P., 1997. – P. 161-189.
190. Weber H. La Création poétique au seizième siècle en France / H. Weber. – P. : Nizet, 1956. – P. 231-398
191. Weber J.-P. Domaines thématiques / J.-P. Weber. – P. : Natan, 1963. – 240 p.
192. <http://www.anthologie.free.fr/anthologie/musset/nouvelle04.htm>
193. http://blake.sacrum.ru/poem_marriage.htm

194. <http://cbs.pskov.ru/html2/gotie.htm>
195. http://dacjosvale.free.fr/biblio/nodier_05.htm
196. http://www.zpu-journal.ru/zpu/2007_3/Kudriavtseva/37.pdf
197. http://www.judaica.kiev.ua/Eg_17/Egupez17-08.htm
198. <http://lib.ru/MIFS/greece.txt>
199. <http://nkj.ru/archive/articles/1089/>
200. <http://psylib.org.ua/books/zelin02/txt04.htm>
201. <http://psylib.org.ua/books/freze01/index.htm>
202. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F>
203. <http://www.nationalgeographic.com/lostgospel/>
204. http://tarot.indeep.ru/history/history_tarot.html
205. <http://nfp.oedipus.ru/>
206. http://www.dmoz.org/Science/Social_Sciences/Psychology/Dreams/
207. <http://semen.revues.org/document2147.html>
208. <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>
209. <http://www.tainaved.net/?content=znanie/0009/0-1>
210. <http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00028/71200.htm>
211. http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68