

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

На правах рукопису

ТИХА ТЕТЯНА ОЛЕКСІЇВНА

УДК 821.112.2:[82-146.2+82-312.2+82-344]

**ФЕНОМЕН ЛІТЕРАТУРНОЇ ГОТИКИ В НІМЕЧЧИНІ
ДОБИ РОМАНТИЗМУ**

10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
кандидат філологічних наук, доцент
Пастушенко Людмила Іванівна

Дніпро – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1	
СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКІ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ	
ФОРМУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ГОТИЦИЗМУ В НІМЕЧЧИНІ	19
1.1 Проект митця-натураліста в лоні романтичного сцієнтизму.....	19
1.2 Обґрунтування статусу ірраціонального у сучасній натурфілософії.....	28
1.3 Естетична ревальвація стильової традиції готики	39
Висновки до розділу 1	56
РОЗДІЛ 2	
ПОЕТИЗАЦІЯ ТАЇНОЗНАННЯ У ВІРШОВІЙ МОВІ ГОТИЦИЗМУ	58
2.1 Інверсія ритуального шифру шлюбного свята: Г. А. Бюргер.....	58
2.2 Сюжет помсти магічного предмета в баладній ліриці Л. Уланда	68
2.3 Містичні виміри буття у поетичному світі Й. фон Айхендорфа.....	75
Висновки до розділу 2	89
РОЗДІЛ 3	
ГОТИЧНА ЕПІСТЕМА «ІСТОРІЇ ПРИВИДІВ»	90
3.1 Експансія готики у царину новелістичного сюжету: Й. А. Апель, Й. П. Гебель, Г. Д. Цшокке	90
3.2 Від містифікації псевдорационального до рефлексії готичної манери: новелістика А. фон Арніма, Л. Тіка, Е. Т. А. Гофмана	104
3.3 Оповідний симбіоз у новелістичному циклі В. Гауфа «Таверна у Шпессарті».....	123
Висновки до розділу 3	131
РОЗДІЛ 4	
ПОЕТИКА І ХУДОЖНЯ ФІЛОСОФІЯ ГОТИЧНОГО РОМАНУ	133
4.1 Антикантианські міфологеми в романістиці К. Г. Шпіса	133
4.2 Тенденції камерної затишності «жіночої готики» С. Альбрехт	145

4.3	Інтернаціональний дискурс готичного у романі «Заклинання духів» Й. А. Гляйха	152
4.4	Метаморфози сакральної парадигми земного шляху «я» в романі Е. Т. А. Гофмана «Еліксири сатани».....	157
4.5	Міфологема безсмертя духу в антиутопії «Мемуарів сатани» В. Гауфа ...	173
	Висновки до розділу 4	183
	ВИСНОВКИ	184
	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	193

ВСТУП

Постановка проблеми у наукових дослідженнях. Готичний напрям у словесному мистецтві Німеччини кінця XVIII – першої третини XIX ст. з огляду на потужний ряд авторів-готицистів регіону (Г. А. Бюргер, Л. Уланд, Й. фон Айхендорф, Л. Тік, А. фон Шаміссо, Й. А. Апель, Ф. Лаун, Й. П. Гебель, Г. Д. Цшокке, А. фон Арнім, К. Г. Шпіс, С. Альбрехт, Й. А. Гляйх, Ф. де ла Мотт Фуке, Е. Т. А. Гофман, В. Гауф) та широкий діапазон жанрових варіантів даного багатозмістовного явища (поезія, новелістичні твори, романістика) можна з упевненістю визначити як один із найпопулярніших літературних мейнстрімів доби, позначеної масштабними політичними й глобальними соціокультурними змінами, пов'язаної із сенсаційними науковими та новітніми філософсько-естетичними пошуками допитливої інтелектуальної думки на зламі століть. Про безсумнівну значущість феномена німецького літературного готицизму, який у певних аспектах уже привертав увагу дослідників, свідчать фундаментальні історико-літературні праці радянських і російських учених [10; 53; 123], спеціальні дослідження й розвідки вітчизняних [58; 83; 94] і зарубіжних літературознавців [162; 195; 196; 197; 222; 236; 237; 278; 283]. Утім примітно, що німецька літературна готика слугує перехрестям різноспрямованих, а іноді контрарних наукових тенденцій. Вивчення світоглядних, натурфілософських та соціокультурних підвалин, як і художньо-естетичних констант та власне онтологічних глибин даного напрямку на національному ґрунті є досить вибіркоким, а сприйняття його здобутків значною мірою позасистемним – прогалини, що мають бути почасти заповнені завдяки обраним методикам та новаторському матеріалу кандидатського дослідження.

Недостатньо, на наш погляд, урахувалася у розвідках із німецької літературної готики [162; 195; 197; 196; 236] ключова для культурного дискурсу кінця XVIII – початку XIX ст. світоглядна парадигма натураліст – поет. Безумовно, науці відомі спроби співвіднесення окремих спрямувань тогочасної натурфілософської думки з художньо-естетичними пошуками митців-романтиків

(див.: [20; 67; 135; 152; 216; 227; 281]). Разом із тим можна констатувати відсутність комплексного дослідження надзвичайно плідного для доби передромантизму й романтизму феномена нероздільного поєднання іпостасей експериментатора-натураліста і поета-творця нової реальності. Цим обумовлюється необхідність і своєчасність наукових студій у даному напрямі.

Вимагають диференціації поняття *gotische Literatur*, *Literatur der Schwarzmantik* та *Schauerliteratur*, які, на нашу думку, хоча і виявляють численні паралелі, проте не є абсолютно ідентичними. Виникає потреба верифікації запропонованого окремими ученими трактування жанру німецького готичного роману як об'єднуючого субжанри *Ritter-, Räuber- та Schauerroman* ([195, p. 67]) або *Geheimbund- і Geisterroman* [283, S. 121–122], а також перевірки коректності типології «сентиментально-готичний» та «чорний» роман [66, с. 18–24], зокрема для німецької романної готичної прози епохи романтизму. Постає необхідність уточнення кола німецьких віршотворців та прозаїків, які сприяли становленню й популяризації саме готичного напрямку в регіоні порубіжжя XVIII–XIX ст. Разом із визначенням кола німецьких авторів-готицистів епохи романтизму необхідно з'ясувати їх неповторний внесок у скарбницю національної літературної готики. Утім, у європейському літературознавстві подібна задача пов'язана зі значними складнощами, адже «настільки важливий для німецької літератури період з 1780 по 1815 pp. є у бібліографічному плані *terra incognita*» [236, S. 157].

Не менш важливим дослідним моментом є також розкриття художньо-філософських вимірів окремих жанрових форм, актуальних у річищі готичного напрямку. Зауважимо, що прийняття до уваги літературної спадщини передромантичної доби уявляється необхідним для забезпечення повноти наукового аналізу у межах теми дисертації, адже, як засвідчує фактичний матеріал, виникнення феномена готичної літератури у Німеччині генетично пов'язане саме з епохою передромантизму.

Проте цілком зрозуміло, що у рамках дисертаційного дослідження можуть бути розглянуті не всі готичні шедеври словесного мистецтва доби романтизму, а лише окремі з них, які найбільш яскраво відтворюють готичне світовідчуття

німецьких майстрів художнього слова кінця XVIII – першої третини XIX ст. Примітно, що у наукових розвідках, які торкаються феномена німецької літературної готики, фокус дослідження зазвичай сконцентровано на романістиці (див.: [168; 195; 196; 236]), поезія й новелістика згадуються лише побіжно (див.: [162, р. 68–70]), або взагалі залишаються поза увагою критиків, – це наполегливо свідчить про необхідність системного вивчення жанрової специфіки художньо-естетичного явища літературного готицизму на національному ґрунті.

Незадовільним, на наш погляд, є нехтування у ряді робіт [162; 195; 196; 283] характерним для німецької літературної готики заглибленням у національну прадавнину, властивою даному напрямку у регіоні помітною тенденцією до перетворення давньогерманського міфологічного матеріалу, що насамперед притаманне новелістичному жанру та романістиці, а також недооцінка потягу до обігравання елементів звичаєвого й обрядового культів, що перш за все знаходять різнобічне відображення у німецькій готичній поезії. Отже постає нагальна потреба детального дослідження характеру трансформацій під пером романтиків-готицистів багатозмістовного надбання власної давнини.

Не можна не згадати також факт, що на зламі століть у регіоні відбувається становлення національної жіночої письменницької традиції, яку знавці пов'язують перш за все з іменами С. фон Лярош, Ф. Е. Унгер, Б. Науберт, К. фон Вольцоген, С. Ф. Меро. Наукові праці, присвячені вивченню даного шару німецької літератури передромантизму й романтизму, сконцентровані головним чином навколо аналізу поетологічних констант епістолярного, автобіографічного, морально-дидактичного сімейного романів або казки (див.: [248; 274, S. 3–6]), багато з них виконані у рідкісній феміністичній і гендерно орієнтованій літературознавстві (див.: [275, S. 315–320]) і, за незначним виключенням [168, S. 155–176], залишають поза увагою наявність не менш значимої готичної грані художнього надбання митців прекрасної статі (творчість Софі Альбрехт) – проблема, що має бути хоча б частини вирішена у рамках дисертації.

Сучасні зарубіжні дослідники словесної готичної традиції у Німеччині порубіжжя віків визнають відкритість регіональної літератури цього напрямку іншонаціональним зразкам (див.: [168, S. 155; 196, p. 21–23; 197; 283, S. 115–116]) і виділяють такі форми «literary cross-currents» [196, p. 45] як переклад, плагіат-адаптацію, пародію та реадаптацію. Утім не досить чітко, на нашу думку, диференційовано поетологічну специфіку контактного перетину та неповно висвітлено конкретні результати освоєння і прямої асиміляції німецькими майстрами художнього слова зарубіжного досвіду – упушення, які необхідно зняти, зокрема шляхом звернення до аналізу відповідних, пов'язаних із готичною традицією німецьких текстів, що найбільш повно утілюють плідну тенденцію творчого діалогу-зустрічі європейських поетів і прозаїків.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю заповнення існуючої на сей час у вітчизняному літературознавстві наукової лакуни навколо осмислення і визначення сутності поняття літературного готицизму в Німеччині епохи романтизму, як і з'ясування кола імен німецькомовних письменників та поетів, що започаткували й інтенсивно жили готичну традицію за передромантичної та романтичної доби. Нагальним є також уточнення поетикальних, художньо-естетичних та філософських характеристик даного національного явища словесного мистецтва кінця XVIII – першої третини XIX ст. з урахуванням образотворчих особливостей опановуючих його різних жанрових форм. Системне, багатоаспектне вивчення феномена німецького готицизму означеного історико-літературного періоду на тлі розгортання тогочасних наріжних сцієнтистських та соціокультурних тенденцій, у контексті розвитку естетичної доктрини романтизму, а також у річищі запропонованих романтиками містико-окультних й онтологічних концепцій дозволяє переглянути існуючі у науці ще починаючи з XIX ст., втім, на наш погляд, досить дискусійні положення про укоріненість німецької готики у надрегіональному конгломераті тривіально-розважальної літератури [149, S. 3; 162, p. 69; 236, S. 40–41]. На відміну від цього ми поділяємо новітній підхід до національного явища *gotische Literatur*, згідно з яким становлення вагомої німецької готичної парадигми не залежало від

тенденцій розвитку словесної культури зарубіжних сусідів, а спиралося насамперед на власні багаті літературні традиції [196, р. 100]. Актуальність наукових пошуків у рамках обраної теми підтверджує факт нещодавнього визнання германістами необхідності переглянути прийняті у літературознавстві стереотипи стосовно німецького *Schauerroman*, перенесені з англо-американських студій готієвістів [235, р. 11–12].

Пожвавлення інтересу сучасних літературознавців до готичного топосу у творчості німецьких та австрійських письменників другої половини XIX–XX ст. – В. Раабе, Т. Фонтане, А. Штіфтера, Г. Майрінка, Ф. Кафки, Г. Еверса та багатьох інших [235, S. 31] – потребує зі свого боку поглибленого вивчення закономірностей національної готичної літератури епохи передромантизму й романтизму як естетико-поетологічної й філософської матриці неоготики на німецькому ґрунті.

Об'єкт дослідження складають балади та вірші німецьких готицистів – «Ленора» Г. А. Бюргера, «Юнкер Рехбергер» Л. Уланда, «Весільна ніч», «Вершник», «Льодяна коханка», «Пізнє весілля», «Нічний мандрівник» Й. фон Айхендорфа, новели видатних майстрів малого епічного жанру – «Танок мертвих» Й. А. Апеля, «Незвичайна історія привидів» Й. П. Гебеля, «Ніч у Brczwezmcisl» Г. Д. Цшокке, «Ізабелла Єгипетська, перше юнацьке кохання імператора Карла V» А. фон Арніма, «П'єстро з Абано» Л. Тіка, «Елементарний дух» Е. Т. А. Гофмана та новелістичні цикли – «Нічні етюди» й «Серапіонові брати» Е. Т. А. Гофмана і «Таверна у Шпессарті» В. Гауфа, визначні готичні романи «Крихітка Петер. Містична історія тринадцятого століття» і «Ганс Гайлінг, четвертий та останній регент духів землі, повітря, вогню і води» К. Г. Шпіса, «Чемний привид» та «Сивий чоловічок, або Фортеця Рабенбюль» С. Альбрехт, «Закривавлена постать із кинджалом та лампою, або Заклинання духів у замку Штерн під Прагою» Й. А. Гляйха, «Еліксири сатани» Е. Т. А. Гофмана, «Фрагменти мемуарів сатани» В. Гауфа.

Предметом дослідження є словесно-естетичні якості, етико-філософські особливості та художньо-онтологічні риси німецької літературної готики епохи

передромантизму й романтизму, як і специфіка багатовимірної, запропонованої німецькомовними митцями-готицистами кінця XVIII – початку XIX ст. невичерпної за своїми багатозначними та суперечливими сенсами готико-романтичної картини світу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами й темами. Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара у межах комплексної теми «Класика та сучасність: дискурс діалогу», державний реєстраційний номер 0102U009204. Тему дисертації затверджено на засіданні бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 1 від 25 березня 2008 р.).

Мета дослідження полягає у визначенні творчого внеску німецьких майстрів художнього слова порубіжжя XVIII–XIX ст. у процесі становлення та розвитку національної готичної традиції епохи романтизму з урахуванням впливу на формування даного складного явища магістральних натурфілософських теорій, зокрема потужних імпульсів містичного сцієнтизму, а також з огляду на існуючі у сучасній науці важливі естетичні концепції романтизму та актуальні уявлення про культурологічні чинники епохи. Подібне формулювання мети дослідження передбачає розв'язання таких конкретних завдань:

- схарактеризувати головні образотворчі, соціокультурні та естетичні фактори, що поряд із натурфілософськими чинниками живили процес готичного відродження на теренах німецького романтизму;

- здійснити аналіз розвинутих у поезії та прозі німецьких романтиків-готицистів кінця XVIII – першої третини XIX ст. образотворчих, етико-філософських та онтологічних концептів, з'ясувати їхнє поетикальне та проблемне навантаження;

- детально дослідити поетологічну реалізацію готичної концепції світу у творчості німецькомовних віршарів, новелістів та романістів епохи передромантизму й романтизму, зосередившись на вивченні специфіки утілення

митцями зображувальних кліше усталеного готичного конструкта у різних жанрових формах;

– систематизувати, спираючись на результати попередніх досліджень, наукові здобутки щодо особливостей національної стильової традиції літературної готики та визначитися стосовно ключових для германістики теоретичних понять «німецька літературна готика», «німецька готична поезія», «німецька готична новела», «німецький готичний роман»;

– висвітлити багатозаровість і глобальний характер наукового дискурсу в Німеччині кінця XVIII – початку XIX ст. як компонента теоретичної рефлексії, що обґрунтовував національний естетичний феномен готицизму і одночасно сам підлягав численним модифікаціям у складі культурологічно багатомірного готичного комплексу сміливих ідейних скерувань;

– з’ясувати сутнісне ядро і основні спрямування сцієнтистського складника містичних уявлень німецьких натурфілософів-романтиків з урахуванням ключової для регіону об’єднувальної парадигми «натураліст – поет»;

– розглянути ментально-образотворчі можливості романтичної іронії як особливої форми світосприймання в епоху романтичної культури, включно в готичному контексті, що передбачає гру з екстремальними крайностями інобуття у площинах художнього висловлювання, осмислення життя та сущого в цілому;

– конкретизувати паралелі німецької готичної словесної традиції XVIII–XIX ст. із загальноєвропейською – англійською та французькою.

Методологічну основу роботи склали відповідно до мети, завдань і фактичного матеріалу принципи цілісного аналізу творів, що передбачають поєднання історико-поетологічного та культурологічного підходів, методи порівняльно-типологічного, структурно-семантичного, герменевтичного та інтертекстуального літературознавчого аналізу.

У вивченні філософсько-історичної, містико-сцієнтистської та культурологічної парадигм епохи німецького романтизму ми спираємося на ґрунтовні дослідження радянських та російських учених Н. Я. Берковського, Р. М. Габітової, В. І. Грішних, О. С. Дмитрієва, В. М. Жирмунського,

В. М. Перцева, Н. О. Соловйової, Ф. П. Федорова, на базові праці провідних українських літературознавців Т. В. Бовсунівської, І. В. Лімборського, Д. С. Наливайка, М. Поповича, Б. Б. Шалагінова, спеціальні розробки німецьких германістів Ю. Баркгоффа, У. Візінга, Р. Лідтке. У процесі розбудови поняття іронії як своєрідного способу освоєння просякненої суперечними антиноміями дійсності в епоху романтичної культури використані розвідки М. М. Бахтіна, Н. Я. Берковського, Т. А. Медведєвої, О. В. Михайлова, О. М. Фархтдінової, також узяті до уваги дослідження зарубіжних учених М. Е. Д'Агостіні, А. Барта, М. Гьотце, М. Мюллер, І. Штрошнайдер-Корс. Аналіз міфопоетики, зокрема романтичної, ґрунтується головним чином на здобутках, що належать Я. Е. Голосовкеру, О. М. Корніловій, Є. М. Мелетинському, О. В. Михайлову, Г. Шульцу. Систематизацію характерологічних ознак стильової традиції готики, з'ясування ключових засад готичного світовідчуття та визначення основних для дисертаційного дослідження теоретичних понять значною мірою уможливили праці українських готієвістів О. Ю. Білоус, Г. В. Малієнко, О. В. Матвієнко, Х. А. Пастух, А. Ю. Рудковської, С. Г. Шурми, Л. А. Щитової-Романчук, студії російських культурологів В. Г. Власова, А. Я. Гуревича та літературознавців Г. В. Заломкіної, С. М. Зенкіна, Т. М. Красавченко, зарубіжних дослідників Р. Алевіна, З. Арнольд-де Сіміне, Г. Р. Бріттнахера, Д. Вебера, Г. фон Вільперта, Ю. Кляйна, Г. Ф. Лавкрафта, Б. Мьонейна, Ц. Тодорова, Й. Хейзинги, Д. Холла.

Під час визначення специфіки поезії як особливого роду словесної творчості підґрунтям послуговували дотепер неперевершені фундаментальні праці радянських та російських учених-віршознавців, присвячені як загальнотеоретичним проблемам поетичних творів, так і особливим поетикальним рисам, притаманним винятково експресивній образно насиченій поетичній мові, – В. В. Виноградова, М. Л. Гаспарова, Л. Я. Гінзбург, В. М. Жирмунського, Ю. М. Лотмана, Л. Є. Пінського, Ю. М. Тинянова. У процесі інтерпретації багатогранних смислових пластів віршових творів поетів-готицистів Г. А. Бюргера, Л. Уланда, Й. фон Айхендорфа як базові були використані літературознавчі розвідки сучасних російських знавців О. О. Гугніна, О. А. Пауткіна, В. О. Проніна,

німецьких германістів В. Бойтіна, В. Браунгарта, Г. Гентшеля, Г. Заутермайстера, К. Н. Опіца, А. Шоне, італійського професора М. Праца, праці ученого-фольклориста В. Я. Проппа, істориків-культурологів С. О. Токарева та польської дослідниці М. Оссовської, зарубіжних етнографів-класиків Е. Кроулі, Д. Фрезера.

Звертаючись до вивчення художньо-естетичних, етико-філософських і міфопоетичних особливостей німецької новелістичної та романної прози літературного готицизму, ми спиралися на фундаментальні положення наукових робіт С. С. Аверінцева, М. М. Бахтіна, Н. Я. Берковського, В. М. Жирмунського, враховували ідеї А. Б. Ботнікової, А. В. Карельського, А. Г. Левінтона, Д. Л. Чавчанідзе, зарубіжних германістів В. Нерінга, Ш. Нойхауза, А. Поляшег, К. Штайнвакс. У ході розгляду окремих аспектів досліджуваного явища нам суттєво послугоували корисні праці В. Гіндерера, К. Гінзбурга, Є. Еткінда, Б. Каррена, С. Макєєва, С. Макурєнкової, М. В. Маркової, І. П. Мегели, М. О. Орлова, Т. М. Потніцевої, Б. Рассела, І. М. Рассохи, С. М. Худекова.

Наукова новизна роботи полягає, по-перше, у здійсненні комплексного аналізу специфіки образотворчості поезії та прози німецьких авторів-готицистів із системним урахуванням потужних у Німеччині порубіжжя XVIII–XIX ст. натурфілософського, містико-сцієнтистського та художньо-естетичного романтичних дискурсів у їхній синкретичній взаємодії. Висновки щодо характеру зв'язку наукової й художньої ментальних парадигм ми підтверджуємо в процесі аналізу як посиланнями на ґрунтовні праці корифеїв філософської (І. Канта, Й. Г. Гердера, Г. В. Гегеля, Ф. В. Шеллінга) й естетичної (Новаліса, братів Шлегелів, Л. Уланда) думки доби, так і доводимо шляхом залучення окремих релевантних даних тогочасних негуманітарних наук – фізики, хімії, медицини (студії Новаліса, А. фон Арніма, А. фон Гумбольдта, Е. Гмеліна, К. А. Ф. Ключе, Л. Окена, Й. В. Ріттера, Г. Г. Шуберта, Й. Г. Юнга-Штіллінга).

По-друге, дисертаційна праця пропонує детальне потрактування у контексті готичного відродження німецького регіону низки ключових для національної літератури епохи передромантизму й романтизму поетичних і прозаїчних текстів, у тому числі аналітичне прочитання творів, що вперше вводяться до наукового

обігу сучасної вітчизняної літературознавчої науки (новелістика Й. А. Апеля, Й. П. Гебеля, Ф. Лауна, Г. Д. Цшокке, романна проза К. Г. Шпіса, С. Альбрехт, Й. А. Гляйха, Г. фон Каніца). Визначаються концептуальні особливості досягнення й перетворення готичного модусу різними жанровими формами.

Новим для українського літературознавства є також висвітлення конкретних поетикальних рис німецької словесної готичної традиції з огляду на поглиблення інтересу митців до багатогранної національної прадавнини, зокрема до давньогерманських звичаєвих та обрядових культів, легендарного фонду, комплексу просякнених регіональним духом міфологем, до пов'язаних з осмисленням першооснов буття уявлень і вірувань.

Уперше у вітчизняній науці шляхом послідовного застосування методу структурно-семантичного аналізу образотворчості віршарів з'ясовано своєрідність художніх технік утілення готичного континууму в поезії німецького передромантизму й романтизму, показано специфіку розбудови готицистами ключових для віршових творів даного літературного напрямку містичних концепцій співвіднесення Еросу й Танатосу, уразливого внутрішнього світу людини й загрозливого, сповненого таємних смертоносних ірраціональних енергій поцейбіччя, чарівного безсмертя кохання та його зловісних, фатальних для живих створінь потаємних вимірів. Запропонований аналіз дозволяє розкрити нові сутнісні грані й глибше досягнути характер художньо-поетичного мислення відомих німецьких віршотворців кінця XVIII – початку XIX ст. Визначено естетичні складники та численні варіанти готичної епістемі у німецькій новелістиці, що загалом збагачує сучасну генологію більш деталізованими уявленнями про конструктивні важелі малих оповідних форм. Запропонований аналіз художньої філософії готичного роману дозволяє здійснити перегляд багатьох положень стосовно динаміки та специфіки жанрових модифікацій німецького роману рубежу XVIII–XIX ст.

Такими підходами обумовлені **положення, що виносяться на захист:**

1) Формування готичного типу світосприймання у Німеччині відбувалося у ході розбудови потужної ментальної осі «наукове – образне», у процесі

впровадження культурологічної парадигми відкритості літератури до суміжних галузей та науково-поетичного синкретизму мислення, у колі тенденцій утвердження переконань у спорідненості натур мага-експериментатора і поета-містика.

2) Майстрами слова жваво підхоплювалися та знаходили трактування у магії готичної образотворчості сенсаційні гіпотези та вчення новітнього сцієнтизму, розроблені під час експериментальних студій у галузях фізики (сидеризм, тваринна електричність), хімії, медицини (магнетизм, сомнамбулізм), зокрема такі здобутки, як комплекс ідей щодо можливості часопросторових трансфузій, необмеженої трансмутації сутностей, одухотворення мертвої матерії, метемпсихозу, генерування за власним бажанням нових вітальних форм, а також уявлення про ієрогліфічність всесвіту, про феномен смерті як перехід до якісно інших способів екзистенції.

3) Актуальний етико-філософський дискурс доби ґрунтувався на концепціях І. Канта, Новаліса, Й. Г. Фіхте, Ф. В. Шеллінґа, наново відкритих положеннях барокової містики Я. Бьоме і зосереджувався навколо питань всесвітнього детермінізму і свободи волі індивідуума, співвіднесення й взаємодії світів «я»/«не-я», порушував проблеми взаємообумовленості та природи джерел добра (вищої генеративної засади суцього) і зла (руйнівної сумнівної потенції) на межі світів, спрямовував поетичну свідомість німецьких майстрів слова на почасти сенсаційне осягнення кінцевих істин буття і сприяв формуванню новаторського етико-філософського ядра художньої онтології національної готичної літератури.

4) Кристалізація специфічного для літературної готики поетикального фонду відбувалася на тлі сплеску інтересу німецьких митців до відновлення духовних джерел середньовічної культурної парадигми. Національний варіант Gothic revival стимулювало усвідомлення бездуховно-матеріальної площини дійсності як остаточної безвихідної кінцевості земного світу, здатної поширюватися і на сферу позаземного. Готичному відродженню сприяли соціокультурні фактори – консолідація національної свідомості й проголошення

мистецтва готики унікальним потужним історичним набутком давньої германської культури, специфічні естетичні важелі – готичне мистецтво надавало перевагу не міметичному копіюванню зображуваного, а суб'єктивній волі майстра слова та символу або шифру буття. Передромантична і романтична переоцінка старої готики відбувалася як під знаком акцентуації метафізичної символіки, потенціювання ірраціональної загадковості та чуттєвої ємності діапазону думок і відчуттів особистості, так і власне шляхом гіперболізації й психологізації зловісно-містичного модусу готичного.

5) Німецька поезія готицизму не має печаті периферійності або естетичної вторинності, як це ще прийнято вважати у науці. Поетичний готицизм пропонує цілком новаторські концепції почуттів людини. Трактуючи кохання як поглинальну для живого руйнівну чуттєвість, поети переглядають табуїзований код зображення кохання і піддають інверсуванню благий священнодійний ритуал шлюбного свята, вбачають у ньому заперечливу відносно життя деструкцію, що деформує таїнство новонародженого родинного союзу, прочитане в ключі злуки сутнісно чужорідних між собою створінь.

6) У річищі поетизації ірраціонально-містичної концепції буття, ґрунтованої на переконаннях про неосяжний енергетичний потенціал трансцендентного, здатного скасовувати логіку законів земної екзистенції, та про позбавлений божественного захисту світ, поети-готицисти Г. А. Бюргер, Й. Ш. Шютце, Л. Уланд, Л. Тік, Й. фон Айхендорф утілюють низку «чорних» міфологем, приміром, абсолютність влади ірраціонального, трансфузійна співвіднесеність життєдайної площини й німого потойбіччя, смертоносність демонічної порожнечі небуття, винищувальна сила еросу. Переінакшуються звичне предметне оточення (магія речі), поняття вини й покути, оприявнює себе незбагнений зв'язок між людиною та іншорідними медіаторами з чужих світів.

7) Містична епістема готичного підкоряє собі різножанровий новелістичний матеріал – сюжетно-структурні елементи музичної новели, пригодницької історії, новели-казки, новелістичного циклу та відповідно трансформує фабульні вузли легенди, міфу, хроніки, історичного переказу.

8) Оскільки у готичній міфології новелістів реальність постає замкнутою зоною зла, то така концепція обумовлює також новаторські морально-естетичні рішення митців: спадковість обертається на сферу безпосереднього втручання невідомого принципу у людську долю, мистецтво і талант митця сповнюються демонічної енергії, підступно діє магія знакових систем (мовної, кінематичної, музичної), цілком можливою формою екзистенції є стан між життям і смертю. Мотиви метемпсихозу, відьомського шабашу, масової смерті, одухотворення мертвої матерії, гри людини у Творця, трансфузії мертвого й живого, а також мотивний комплекс морської готики живлять поетику готичної новелістики регіону.

9) Готична романна проза, розробляючи філософію буття, анігілює поняття об'єктивно існуючої реальності у розумінні статично-відтвореної і безсумнівно-однозначної, натомість тлумачить дійсність як ускладнену і незбагненну істину в собі. Філософсько-естетичне моделювання романістами художньої картини світу відбувається під знаком деструкції – спростовуються оптимістичні умовиводи про перевагу безсмертного духу над кінечною матерією, висловлюється пересторога про невідворотне самовикорінення людства, звучить натяк на неминучу кінечність життя.

10) Характер інтертекстуальної гри німецьких готицистів – діалогічні запозичення, цитатність, підхоплення сюжетних елементів і мотивно-образних блоків текстів-донорів англійських і французьких попередників-першовідкривачів – дозволяє вести мову про наявність спільного європейського і водночас національно урізноманітненого інтелектуально-естетичного простору готики, у якому проблема самоосмислення у колі сусідів, тобто питання про диференціацію між власними та іноземними здобутками у внутрішньотекстовій рефлексії німецьких майстрів слова, взагалі не є ані першорядною, ані навіть релевантною.

Практичне значення дисертації полягає у тому, що здійснений у ній на різножанровому матеріалі німецької літератури передромантизму й романтизму аналіз робить внесок у розуміння національної специфіки багатозмістовного загальноєвропейського явища готицизму даного періоду. Результати дослідження

можуть бути використані при науковій розбудові курсу лекцій з історії німецької літератури епохи романтизму, під час розробки спецсеминарів, присвячених вивченню зарубіжної літератури кінця XVIII– першої третини XIX ст., а також у ході опрацювання теоретичних питань із поетики тексту художнього твору.

Теоретичне значення дисертації визначається тим, що запроваджений у ній системний аналіз на матеріалі конкретної регіональної літератури дозволяє найбільш повно й всебічно розкрити сутність явища німецького літературного готицизму епохи романтизму на підставі висвітлення світоглядно-філософських та естетичних передумов його формування та шляхом з'ясування специфіки осягнення готико-романтичної картини світу художньою рефлексією означеної доби.

Особистий внесок здобувача полягає у комплексному вивченні феномена німецької літературної готики кінця XVIII – першої третини XIX ст. з огляду на характер, спрямування та взаємовплив головних для інтелектуальної думки природничих та етико-філософських дискурсів на зламі століть. Дисертація є самостійним дослідженням, процес та результати наукових пошуків відображено у відповідних публікаціях автора. Отримані висновки теоретичного та практичного характеру сформульовані безпосередньо дисертантом.

Апробація результатів дослідження. Основні положення праці було викладено на 19 наукових конференціях у різних регіонах України, зокрема у матеріалах VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Наука і освіта 2005» (Дніпропетровськ, 2005), II Міжнародної наукової конференції «Актуальні проблеми германської філології в Україні та Болонський процес» (Чернівці, 2007), міжвузівської конференції «Функціонування літератури в культурному контексті епохи» (Дніпропетровськ, 2007), Всеукраїнської науково-практичної конференції «Філологічні науки в освітніх закладах України» (Суми, 2007), XVII Міжнародної наукової конференції «Мова і культура» ім. проф. Сергія Бураго (Київ, 2008), XIII Міжнародної конференції «Франція та Україна, науково-практичний досвід у контексті діалогу національних культур» (Дніпропетровськ, 2009), XVIII Міжнародної наукової конференції «Мова і культура» ім. проф. Сергія

Бураго (Київ, 2009), Всеукраїнської науково-практичної конференції «Перший крок у науку» (Луганськ, 2009), XIV Міжнародної конференції «Франція та Україна, науково-практичний досвід у контексті діалогу національних культур» (Дніпропетровськ, 2010), Міжнародної науково-практичної конференції «Германістика ХХІ ст.: традиційні й новітні аспекти дослідження та викладання» (Горлівка, 2010), IX Міжвузівської конференції молодих учених «Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських та германських мов і літератур» (Донецьк, 2011), міжвузівської наукової конференції «Актуальні проблеми вивчення та викладання зарубіжної літератури» (XI Шрейдерівські читання, Дніпропетровськ, 2011), X Міжвузівської конференції молодих учених «Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських та германських мов і літератур» (Донецьк, 2012), XXIV Міжнародної наукової конференції «Мова і культура» ім. проф. Сергія Бураго (Київ, 2015), XXV Міжнародної наукової конференції «Мова і культура» ім. проф. Сергія Бураго (Київ, 2016). Результати дослідження обговорювалися також на підсумкових наукових конференціях ДНУ імені Олеся Гончара (2005, 2006, 2007, 2008).

Публікації. За темою дисертації здійснено 25 публікацій, у тому числі 12 фахових статей у спеціалізованих наукових виданнях України та публікація у літературознавчому віснику ФРН «Literatur für Leser» (2013).

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Дослідження викладено на 219 сторінках, із них 192 основного тексту. Список використаних джерел налічує 291 позицію.

РОЗДІЛ 1

СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКІ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ГОТИЦИЗМУ В НІМЕЧЧИНІ

1.1 Проект митця-натураліста в лоні романтичного сцієнтизму

Базований на поважних традиціях духовного життя Німеччини феномен готичної культури формувався у рiчищі науково-містичного осмислення світобудови, зростав на благодатному ґрунті здобутків натурфілософії другої половини XVIII – початку XIX ст. та спрямовувався на усвідомлення нез'ясовних екзистенційних засад особистого буття «я» у світі. Містико-романтичне світосприйняття увiбрало й розширило ті ірраціональні тенденції просвітницької думки, які на зламі століть витіснялися, але не зводилися нанівець загальними настроями «надмірної інтелектуалізації» [58, с. 59] та «холодним і безстороннім об'єктивізмом» [100, с. 352], властивим спекуляціям мислителів-раціоналістів, передовсім у галузях природничих «точних» наук. Сучасні дослідники явища готичної літератури виходять із тези, що в його основі лежить «трансцендентальний бунт проти тиранії розуму» [111, с. 72], відмова від «пуританської дієти раціоналізму» [147, S. 328].

У процесі визначення ролі власне наукового, природознавчого контексту для формування феномена готицизму ми керуємося важливим сучасним методологічним постулатом, який вимагає культурологічного розрізнення співвідносних базових понять, а саме: «...грецьку тріаду *цілитель – пророк – поет* романтизм замінив дуалізмом наукове/образне» [64, с. 39]. Сутність надзвичайно плідного на той час діалогу природознавця і майстра слова полягає у взаємному тяжінні складників поєданого, сполученого й зрощеного – наукового та образного – проекту, сприйнятого готичною культурою доби. Так, Новаліс стверджував: «Кожна наука перетвориться на поезію після того, як стане філософією» [226, S. 291]. Суттєво, що готичний літературний напрям утверджується на тлі бурхливого розквіту природничих наук та злету філософської думки. В атмосфері інтелектуального підйому багато що з художніх

рішень та знахідок безпосередньо підказано митцям новаторськими науковими парадигмами тогочасного природознавства. Письменники-готицисти на свій лад жваво сприймають та переробляють життєбудівні настрої й імпульси новітнього сцієнтизму, засвоюють їх з метою вірогідно вмотивувати й вселити довірче ставлення читачеві до вимірів світу, доти незвіданих. Відгук на тільки-но сформульовані, свіжі наукові концепції, припущення, гіпотези викликає ентузіазм і свідомо подається піонерами готики як безсуперечний знак вже здійснених фактів та явищ, реально існуючих у навколишньому середовищі. Сповідувачі готичного світоглядного принципу почерпають із природничих експериментів прагнення до відсторонення меж неможливого та бажання відсунути границі звичного буття, із захопленням сприймають ідею подолання яскравою неординарною особистістю обмежень, накладених нудотним повсякденням. Майстрів слова надихають реалії мислення, запроваджені дослідним модусом часопросторових та життєсмертних трансфузій, їхню увагу збуджує живильна для художніх пошуків експериментальна трансмутация сутностей, зрозуміла як сходження приведених у взаємодію субстанцій до нової вищої якості.

Нерідко приймаючи й видаючи бажане за дійсне, літератори-готицисти повною мірою засвоюють притаманний науковому раціоналізму дух умоглядних спекуляцій, у чому їм сприяє атмосфера загальноромантичного піднесення. Романтичне симбіотичне мислення прагнуло подолання вододілу між сферою природничих та гуманітарних наук, об'єднання «емпіризму та метафізики, практики й теорії, детального і тотального, історії, сьогочасся та майбутнього» [227, S. 67]. Знаходячи поезію всередині наукового модусу світосприймання, Новаліс зокрема зазначав: «З експериментуванням пов'язана природна геніальність, тобто здатність осягати смисл природи та діяти в її дусі. Справжній спостерігач є митцем; він здогадується («er ahndet») про значне та вміє відчутти («herausfühlen») у дивній мінливій суміші явищ важливі» [225, S. 157] (тут і далі переклад текстів оригіналів наш. – Т. Т.). Висуваючи тезу про базування діяльності як ученого, так і митця на прозрінні певної ідеї життя (абсолютного, божественного), лікар фон Вальтер розвивав ідею спорідненості наукових практик

дослідника і творчих пошуків художника [281, S. 246]. Висвітлюючи програмний синкретизм наукового/образного на шляху до вимріяного романтичного універсалізму, Ф. Шлегель підкреслював: «Уся історія сучасної поезії – нескінченний коментар до стислого тексту філософії: мистецтво має стати наукою; і наука повинна стати мистецтвом; поезія і філософія мають об'єднатися» [57, с. 54].

Проблемам філософії природи, історії та культури епохи романтизму присвячено багато фундаментальних досліджень у вітчизняному і зарубіжному літературознавстві. Головну увагу вчені приділяють таким аспектам, як взаємодія філософського (філософсько-релігійного) й художнього дискурсу [10; 13; 34; 35; 127; 135; 255], еволюція світоглядної моделі на різних етапах становлення романтизму [36; 98; 123], шляхи утвердження нових форм мислення [20; 31; 100], кореляція релігійної та історичної концепцій у філософській картині світу романтиків [1; 94; 109]. Об'єктом наукового дослідження низки праць є іронічний універсалізм як форма функціонування культури та романтична іронія – невід'ємна складова феномена романтизму, зокрема німецького. У вивченні даного явища, що, охоплюючи різні рівні світогляду, багатогранно й різнобічно відбиває складний характер мислення доби, вчені звертаються до таких аспектів, як принципи співвіднесення античної та романтичної іронії [59], філософські виміри іронічного модусу образотворчості [20; 80; 98; 122; 153; 246, S. 351–365]. Дослідники розглядають образно-філософське явище іронії як феномен культури [73], трактують значення іронічного дистанціювання й переломлення у слові складної системи відносин між реальним та ідеальним світами [163, S. 55–67; 192; 285]. Предметом розгляду науковців є також перетин категорій можливості й істини у площині іронічного [6; 10; 266], характер нашарування гумористичного, комічного, бурлескного, гротескного, саркастичного й іронічного у романтичній культурі [8; 123], вплив іронічно забарвлених елементів романтичної манери на читацьке сприйняття [240], постулювання іронії як незавершеної метаморфози художнього образу [53].

Згадані праці засвідчують досить спеціальний і розгалужений літературознавчий дискурс і послуговували нам суттєвим опертям під час розбудови теми, водночас ми звертаємо увагу на помітну периферійність проблемного кола сцієнтизм – синкретична образотворчість готицизму. Спираючись на теоретичні умовиводи та розмисли філософів-ідеалістів і письменників-мислителів доби романтизму від Новаліса, Й. Г. Фіхте, Ф. В. Шеллінга, Ф. Шлегеля, Л. Тіка, А. фон Арніма до Е. Т. А. Гофмана, Й. фон Айхендорфа та А. Шопенгауера і враховуючи вагомі здобутки досліджень попередників, окреслимо у стислому огляді ті ще недостатньо сфокусовані як предмет вивчення аспекти філософії природи, історії та культури німецького романтизму, які власне уможливлювали науково обґрунтований «вихід» творчої свідомості митців-натуралістів ХІХ ст. у площину ірраціонального. Підкреслимо, що спеціальне конкретне вивчення характеру зв'язку наукової й естетичної думки та відповідних світоглядних складників, увага до плідних моментів їх взаємодії й перетину, аналіз рецепції та трансформації художньою думкою ментальних комплексів і фактів, почерпнутих із сучасної науково-філософської сфери, у контексті готичного літературознавчого дискурсу видаються необхідними, особливо з огляду на об'єднуювальну загальноромантичну парадигму натураліст – поет, як і на абсолютне намагання прихильників ірраціоналізму *Schwarzromantik* перебувати на передових рубежах сучасних їм наукових пошуків з метою їх власної інтерпретації, завуальованого використання чи прямого посилення на свіжі вчені відкриття таїн природи, людини, космосу, навколишнього середовища. Обґрунтуємо нашу позицію детальніше.

У процесі формування засад готицизму як культурно-естетичного напрямку доби привертає увагу тенденція до наукової самовизначеності, зокрема досить часто беруть гору теоретизуюча аналітична думка та філософська рефлексія, що видає потребу авторів-романтиків у раціоналістичних підпорах загальної концепції. Цю особливість відбивають ключові моменти художнього замислу і поетики творів, в яких чітко вивірена умоглядна оболонка задуму нібито розчиняється екстатичним словесним змалюванням-звабленням, вимисел котрого

проте не є самодостатнім як тільки фікційний, а виходить у сферу теоретичної думки, використовує цілком реальні наукові факти і постає вмотивованим підкреслено вірогідно, особливо для сприйняття ерудованих читачів-сучасників. Уявний емпіризм обертається найчастіше маскуванням, а іноді – оприявненням фактів новітнього сцієнтизму, поетика таїн базується на експериментальному підґрунті. Отже, зовні начебто вільний політ фантазії письменника чи поета в іманентному «упредметненому» ядрі твору спирається на точний аналітичний розрахунок, як і вражаюча уяву фантазійна образна площина потребує суто наукового, майже «механіцистського» підходу для пояснення основ її задуму. Образи-символи письменників-готицистів приховують певну, цілком конкретну (наукоподібну) програму чи тезу. До таких належить безліч персонажних постатей: загадковий принц («Духовидець» Ф. Шиллера), Амануель («Геній» К. Гроссе), Абелліно («Абелліно, великий бандит» Г. Цшокке), майстер Віллібальд («Танок мертвих» Й. А. Апеля), образи брата Медарда («Еліксири сатани» Е. Т. А. Гофмана) та ученого-чорнокнижника П'єтро з Абано у однойменній новелі Л. Тіка. Концепцію фатально-електричного буття вустами науковця формулює Е. Т. А. Гофман: «Професор physicses вважав: світовий дух як хоробрий експериментатор збудував колись добротну електризуючу машину, і з неї протягнулися крізь життя надтаємні дроти, які ми намагаємося чимдуж обережно обійти й обминути, але у якийсь момент вимушені наступити на них, і блискавка та грім уражають наше єство, де все в одну мить переінакшується» [206, S. 181]. Новаліс, спираючись на власний експериментальний досвід знавця механічних хімічних реакцій взаємодії речовин і маючи на увазі процеси сполучення якісно різнорідних частин у єдине ціле для отримання розвиненішої вищої структури (трансмутація), планував окреслити в останній, відомій за нотатками Л. Тіка, частині роману «Генріх фон Офтердінген» шлях народження генія (одна з ключових ідей-філософем готичного світосприймання) через розчинення-об'єднання з тим органічним та неорганічним середовищем, що оточує субстанцію людини як істоти.

Сучасними науковцями не завжди приймається до уваги дослідна іпостась провідних митців художнього слова – Й. А. Апеля, А. фон Арніма, Й. П. Гебеля, Е. Т. А. Гофмана, К. Гроссе, Новаліса, Г. Д. Цшокке, А. фон Шаміссо, – які одночасно є натуралістами й особисто беруть участь в експериментах натурфілософського пошуку. Наведемо декілька красномовних фактів. Арнім у спеціальній праці «Теорія електричних явищ» (1799) виражував перспективу пізнання таємних законів взаємодії природних елементів: «Фізик наблизиться до мети, навчиться розділяти та вимірювати усі впливи тіл і процеси зміни в них» [150, S. 124–125]. Новаліс, займаючись дослідженнями у галузі експериментальної хімії, розробляв оригінальну «хімічну космогонію», основою якої виступає універсальний містичний взаємозв'язок елементів всесвіту [228, S. 33]. Відомі своїм інтересом до психологічних, активуючих підсвідомі імпульси феноменів магнетизму й сомнамбулізму Жан Поль (див.: [191, S. 45]), Гофман (див.: [247, S. 91–123]) та інші літератори, які блискуче володіють мовою образного раціоналізму та містицизму. Наголошуючи на примітному науково-поетичному синкретизмі мислення своєї епохи, Й. фон Айхендорф узагальнював: «...Несподівано і майже одночасно піднялося кілька могутніх умів у досі цілком нечуваному напрямкові: Шеллінг, Новаліс, Шлегелі, Геррес, Штеффенс і Тік. Шеллінг із своєю невеликою працею про академічне навчання, в якій він вказав на таємничий зв'язок у явищах природи і в науках, запалив першу пожежу в середовищі молоді; відразу після цього інші спробували цю пульсуючу світову душу засвітити в окремих доктринах: Вернер у геології, Кройцер в античності, Новаліс у поезії. Було так, начебто всюди, без домовлянь і видимо організованої спілки, виникла змова вчених, яка за один раз відкрила цілком новий чудовий світ» [77, с. 483].

Отже, митці художнього слова – романтики/готицисти – самі входили у ролі експериментаторів до сучасного наукового дискурсу, розбудовували його, були безпосередньо причетні до формування його понятійних реалій, створювали й впроваджували у практику поетичного спілкування новаторський симбіоз ключових стереотипів художнього та наукового мислення. Діалог споріднених

натур мага-експериментатора і поета-містика мав, ймовірно, на увазі Ф. Шлегель, висловлюючи в «Атенеїських фрагментах» передбачення: «Можливо, розпочнеться принципово нова епоха у розвитку наук і мистецтв, коли спільна філософія та спільна поезія досягнуть настільки загального й глибокого змісту, що буде не винятком, а правилом, якщо натури, які доповнюють одна одну, почнуть писати колективні твори» [57, с. 57]. Сподівання Ф. Шлегеля має на увазі специфічно романтичний деперсоналізований творчий загаль одностумців, духовно споріднених категоріями мислення і світовідчування. Суголосною постає позиція А. В. Шлегеля у «Загальному огляді сучасного стану німецької літератури»: «Універсальність тепер є єдиним засобом для того, щоб знову добитися чогось великого. Поет... мусить в певній мірі бути філософом, фізиком та істориком. Тому не буде дивним, що при цьому його власні твори часто виглядатимуть окремими дослідженнями...» [77, с. 185]. Аналізований матеріал дає підстави зробити висновок, що мова наукового дискурсу поставала не відокремленою від поетичної образотворчості, не зовнішнім контекстом художнього мислення майстрів слова, а інтенсивно використовувалася письменниками і окреслювала внутрішній сутнісний вимір картини світу. Така тенденція відбивала естетично-філософський пошук митцями-романтиками найважливіших істин життя, що ми більш конкретно покажемо у подальших аналітичних розділах дисертації.

Містично-магічне сприйняття природи суміжить у свідомості романтиків з ідеями обґрунтування філософії історії, цивілізації та антропологічним ученням. Концепція універсального взаємозв'язку руйнівних сил всесвіту склала підґрунтя ранньоромантичної, почасти – реактуалізованої тріадичної схеми спіралеподібної історичної прогресії, згідно з якою, пройшовши еволюційний цикл, буття вертається до першоджерел і відроджується у нових формах, ніколи не зникаючи назавжди і не перетворюючись на ніщо. «Камінь лише у цій світовій системі камінь та відрізняється від рослини і тварини. Теперішнє призначення та розподіл кожного індивідуума у цій світовій системі лише удавані або релятивні, випадкові – історичні – неморальні» [228, S. 73], – наголошував Новаліс. Примітно, що поет-мислитель прагне доцільного (морального) сенсу, очікуваного від фактів та явищ

буття, його вустами говорить глибоко філософська вимогливість, що розуміє буття як істину, – звідси підвищений статус цінності експериментальних наукових парадигм. Проте у нашому дослідному контексті суттєве також положення про неморальність тимчасового, миттєвого, нині сущого, від новалісівського доводу залишається ще один невеликий крок у напрямі аргументації та уваги до аморалізму у творчості готицистів. Глибоку співзвучність із готицистським ставленням до логіки світобудови виявляють, на нашу думку, ідеї Г. Е. Лессінга про можливість і етичну необхідність реінкарнацій «я» на шляху досягнення досконалості («Виховання людського роду»), утверджувана тріадична утопічна модель «єдиного цілісного людства» (Ф. Шлегель), щодо якої цілком слушно провідний український учений-германіст Б. Б. Шалагінов визначає головний напрям духовних пошуків у Німеччині на рубежі століть як розробку «універсальної Утопії» [134, с. 208], ґрунтованої на ідеї всеосяжної «цілісності, яка включає в себе людину, природу, Всесвіт» [134, с. 209]. У подібних розбудовах ми відзначаємо характерний потяг до символічних парадигм та надзнань, що глибоко споріднює пошукову думку романтиків та готицистів.

Світова історія, за ранніми романтиками, має перетворитися на історію (анти-історію) надсвіту, на «вічне царство або священний град» (Новаліс), на час об'єднання земного й небесного, поцей- і потойбічного, живого та неживого. Подібна філософсько-міфологічна концепція з послідовною наполегливістю відсилає до містичної натурфілософської ідеї нерозривної єдності протилежностей у законах розвитку універсуму, яка реалізується через антиномічні поняття минулого та ахронного. Розробляючи цю тезу інтуїтивізму, романтики прагнуть до скасування лінійної історичної часової системи та актуалізують неоміфологічний вимір трактування часу, де в одній площині синхронічної гармонії співіснують минуле, теперішнє і майбутнє. За спостереженням учених, у процесі еволюції світоглядної концепції філософів-митців уявлення про структуру історичного часу, втілену у тріадично об'єднаних поняттях «безкінечне – кінечне – безкінечне», змінюється менш перспективною з погляду творення сенсів буття діадною схемою «безкінечне – кінечне» [123,

с. 149]. На відміну від деяких дослідників ми вбачаємо у таких скептичних формулюваннях мислителів скоріше усвідомлювану дихотомію, ніж регрес [123, с. 149], тобто необхідну ментальну корекцію моделі ідеального минулого небездоганною сучасною реальністю (оцінна концепція А. Шопенгауера [77, с. 533], Й. фон Айхендорфа [77, с. 463]). Бездуховно-матеріальна площина дійсності усвідомлюється як остаточна безвихідна конечність земного світу, здатна поширюватися на сферу позаземного. Здогад про можливість тотальної конечності, на наш погляд, окреслює один із важливих чинників готичного світосприйняття.

Особливою світоглядною формою новаторського ставлення до життя в епоху передромантичної і романтичної культури виступає романтична іронія. На нашу думку, іронічний вимір субреального у зародку потенцієє генотип готичної свідомості, яка ґрунтується на принципі «екстремальних крайностей інобуття» («extremes Andersseinkönnen» [246, S. 354]). Німецька германістка М. Мюллер уводить обумовлене іронічним модусом поняття «субреальностей» («Sub-Realitäten» [220, S. 78]), котрі відсторонюють одна одну і передають романтичні уявлення про суперечливий смисл навколишньої дійсності. Іронічний міжсвіт, таким чином, здатний відкритися лише для свідомості, що розуміє складні відносини між суттю й вербально означеним, характером і оприявненням, істиною та її видимою оболонкою.

Сфера іронії значною мірою скасовувала обмеження невгамовної авторської фантазії, уможливлювала її вихід до потойбічного, вмотивовувала відхилення від звичайного та відчуження знайомого, провокувала загострення контрастів, вибудованих по відношенню до звично-повсякденного, чим активізувався й підтримувався інтерес до інакших світів, до позаземного. Л. Тік, Ф. Шлегель, Г. Г. Шуберт розуміли природу іронії в ключі несвідомого («unbewusst» [218, S. 174]), способу вивільнення таємних виявів буття та прихованих устремлінь людини. Сучасна італійська дослідниця М. Е. Д'Агостіні вважає, що іронія дозволяє перетнути межу повсякденного і пізнати сутність інобуття [163, S. 61]. Учена виділяє особливий різновид іронії – «зловісну»

(«unheimlich») [163, S. 61], наголошує, що саме через зловісне людині романтиків відкривається вимір «невідомого, невимовного, незбагненого, страшного» [163, S. 61].

У період пізнього романтизму поглиблюється усвідомлення недосяжності та нездійсненності ідеальних ранньоромантичних устремлінь, несумісності високих магічно-міфологічних ідеалів із низьким прозаїзмом позбавленої духовного злету реальності, набуває сили «саркастична іронія заперечення» [123, с. 110]. Гофман визначає іронічне як таке, що зіштовхує «людське з тваринним, знущається над людиною» [57, с. 176]. Постаючи віддзеркаленням зростаючого всередині освічених кіл суспільства відчуття незворотного поглинання індивідуума безликою дійсністю, іронія набуває метафізичного забарвлення, провокує у творчій свідомості вихід із нестерпного прозаїчно-зловісного повсякдення в площину готичного світосприймання, коли, за визначенням М. М. Бахтіна (у контексті дослідження ним романтичного гротеску), «все звичне, звичайне, буденне, обжите, загальновизнане несподівано відчувається безглуздим, сумнівним, чужим і ворожим людині. Свій світ враз перетворюється на чужий. У звичайному і нестрашному раптом розкривається жахливе» [8, с. 47].

1.2 Обґрунтування статусу ірраціонального у сучасній натурфілософії

Специфіка «містико-окультного ренесансу» [61, с. 239] епохи романтизму вже неодноразово привертала увагу вчених-літературознавців. Сучасні вітчизняні та зарубіжні дослідники С. П. Батракова, О. Ю. Білоус, О. Б. Галич, В. М. Жирмунський, О. М. Корнілова, Г.-В. Круфт, Е. К'юзак, І. В. Лімборський, Г. В. Малієнко, О. В. Матвієнко, Б. М'юнейн, Х. А. Пастух, А. Ю. Рудковська, Л. А. Щитова-Романчук детально зупиняються на визначенні загально-філософських та історико-психологічних підвалин готицизму [39; 65; 68; 140], уважно розглядають його соціокультурні чинники [215], характеризують естетичні [6; 12; 90], міфо- [53; 58; 61] та лінгвопоетичні [21; 104] засади. Водночас учені торкаються спеціального науково-експериментального складника та

натурфілософського забарвлення творчої палітри готицистів лише побіжно або відповідно до своїх конкретних завдань взагалі залишають їх поза увагою. У вивченні результатів практичних пошуків романтиків у різних галузях науки ми спиралися на ґрунтовну монографію радянської дослідниці Р. М. Габітової «Філософія німецького романтизму: (Фр. Шлегель, Новалис)» [20]. Особливо корисною з погляду проникнення у трансцендентальні аспекти романтичної натурфілософії видається стаття Б. Б. Шалагінова «„Магічний ідеалізм“ Новаліса» [133]. Серед сучасних праць вітчизняних літературознавців, присвячених вивченню «натурфілософської концептосфери» [67, с. 9] та її презентації у творах митців-романтиків різних націй, відзначимо дисертацію М. В. Маркової [67], у якій дослідниця формулює вісім провідних натурфілософських концептів романтизму, залишаючи утім поза розглядом метафізичні устремління готицистів як не належні до предмета її вивчення.

Глибоке дослідження джерел літературного готицизму у Німеччині неможливе без урахування живильного для естетичного пошуку духовного та власне ментального здобутку провідних тогочасних галузей науки. Зауважимо, що подібна дослідна парадигма тільки-но почала формуватися у німецькій германістиці, її уособлюють, зокрема, помітні праці останніх двох десятиліть: «Наукова поетика романтизму. Мистецтва й науки близько 1800 р.» [247], «Новалис і науки» [227], а також спеціальні фундаментальні розробки Р. Лідтке «Романтична парадигма хімії» [216], Ю. Баркгоффа «Магнетичні фікції: літературна рецепція месмеризму в романтизмі» [152], У. Візінга «Мистецтво чи наука? Концепції медицини німецького романтизму» [281]. Ці розвідки досліджують перетинання і взаємодію в образній мові романтиків наукового та поетичного ментальних векторів і послуговували нам у процесі аналізу, спрямованого на системне вивчення поетики творів з метою висвітлити значимість експериментальних натурфілософських пошуків як безпосереднього джерела формування образної мови письменників-готицистів – «аргонавтів магічних просторів» [61, с. 238]. З цього погляду під час визначення методики дослідження не зайво звернутися до оригіналів – теоретичних праць романтиків-

учених Новалиса, Г. Г. Шуберта, Й. В. Ріттера, К. А. Ф. Ключе, Ф. В. Шеллінга, чії основні положення збуджували думку освіченого читацького загалу і безсумнівно були відомі митцям-натуралістам. Враховуючи досвід вітчизняних і зарубіжних дослідників натурфілософії романтизму, розглянемо інверсії романтичного сцієнтизму, що кристалізували у їх накопичувальному вияві системотвірне ірраціональне ядро розбудованої письменниками-готицистами картини світу порубіжжя XVIII–XIX ст. Для цього зосередимося докладніше на характеристиці тих наукових парадигм, змістове відлуння яких у художній мові безпосередньо, на манер наукової міфології, утворювало підвалини готичної концептуалізації світу. Наукова чи наукоподібна міфологія готицизму, яка на відстані віків може видаватися «містичним авантюризмом» [61, с. 238], а почасти, мабуть, і дійсно є такою, авторам художнього слова епохи романтизму безумовно уявлялася надзвичайно ефективним світоглядним інструментом саме завдяки неостаточній пояснимості низки явищ, які утаємничують більше загадкового, ніж доступно раціональному пізнанню або здоровому глузду. Тому звернення готицистів до метафізичних вимірів буття скоріше проблематизує незвідане, ніж реально його освоює. Спробуємо обґрунтувати цю думку, заглибившись у зміст сучасних поетам-романтикам світоглядно-розширювальних експериментально-теоретичних практик, що активно всотувалися і перевтілювалися у їхньому багатогранному вигляді, підводилися до майже революційного оновлення системи знань про всесвіт. Адже конкретні факти свідчать, що науковий дискурс виступав формантою важливої культурологічної осі «наукове – образне» (дослідне/емпіричне, конкретне/чуттєве) і був органічним складником загальної романтичної картини світу. До її невід’ємних і майже обов’язкових для ментального засвоєння компонентів належали сенсаційні відкриття природознавства – «життєвий магнетизм», явища сомнамбулізму, «тваринна електричність», гіпотеза ідентичності електричної та життєвої сили, сидеризм, ідея ієрогліфічної форми зберігання інформації у всесвіті та людини-ієрогліфеми, деперсоналізація «я» як умова і форма вищого пізнання, альтернативного особистісно-індивідуальному. Притому питання про довільність і абсолютизацію

розуміння та інтерпретування романтиками/готицистами тогочасних наукових здобутків залишається відкритим.

У лоні новітньої філософії народжувалася й зростала ідея неоміфологічної «романтизації» («Romantisieren» [226, S. 236]) універсуму, його якісного потенціювання, і навіть теургічного перетворення, останнім рубежем якого міг виступати лише «абсолютний синтез, де все виконано, вичерпано, який являє собою здійснене Все» [6, с. 98], – омріяне повернення прадавнього Золотого віку всесвітньої єдності фізичного й духовного начала людини і природи. Для втілення цієї магічної програми досконалості, закладеної, за романтиками, Вищим Деміургом, учені-натурфілософи, суб'єктивізуючи, а почасти містифікуючи результати експериментально-природничих досліджень з метою концептуального завершення-обіймання, перетворювали на свої власні допоміжні опори не тільки окремі дані тієї чи іншої науки, але й цілі природознавчі галузі – фізику, хімію тощо. Це дозволяє вести мову про досить експансивний характер власне готико-романтичного виміру світосприймання, який прагнув до всеосяжності, завойовував та підкоряв собі не якусь окрему нішу у сталій системі наук, а поширювався чи не на всю існуючу наукову систему в цілому, стверджуючи власну ірраціональну парадигму вірогідного фантазування на тлі вільного домислу й умоглядного довершення реальних здобутків багатьох наук.

Замислюючись над принципом суголосності природи й людського духу, Ф. В. Шеллінг у 1807 р. зазначав: «...Лише для сповненого духом наслідника природа постає як священна, вічно творяча сила світу, яка породжує усе із самої себе й дійово творить речі» [77, с. 364]. Серед найбільш гучних і багатих за наслідками, стрижневих для епохи наукових відкриттів пальма першості належить австрійському лікарю Ф. А. Месмеру, чії експерименти вселяли сучасникам переконання у здатності неорганічної матерії до проявів життя, а отже у її одухотвореному характері. Обґрунтована Месмером теорія магічного флюїду (див.: [219]) – магнітної матерії, за визначенням німецького вченого-медика К. Х. Вольфарта, «вічно рушійної субстанції» («das sich ewig Bewegliche» [219, S. XXXII]), що обумовлює вплив небесних тіл на земні істоти, а також

транспонує думки, дешифрувані внутрішнім чуттям, – лежить в основі тези німецьких романтиків про містичну можливість душевного контакту і передачі інформації крізь час і простір за умови взаємопроникнення духовної і матеріальної субстанцій. Інтелектуал-практик гейльбронський лікар Е. Гмелін, розробляючи започатковану Месмером проблему тваринного («thierischer Magnetismus») або життєвого магнетизму («Lebensmagnetismus»), ідентифікував у своїх розвідках (1787–1793) означений загадковий флюїд як «Nervenäther» («ефір, що пронизує нерви») [188, S. 94], «dies belebende Wesen» («субстанцію, яка одухотворює») [188, S. 91], «Modifikation des Elementarfeuers» («модифікацію елементарного вогню») [188, S. 91]. Дрезденський медик Г. Г. Шуберт, чиї ідеї набули надзвичайного поширення серед поетів-романтиків, засвідчував у власноручних експериментах: «...Магнетизм проявляє себе як перший космічний феномен, який сполучує усі окремі світові елементи у єдине ціле» [253, S. 16]. Питанням верифікації месмерівської теорії займалися створені у Берлінському та Боннському університетах спеціальні кафедри вивчення магнетизму («Lehrstühle für Magnetismus» [238, S. 30]). Теорія Месмера, тобто трактований як «найвища емпірично-фактична маніфестація єднальної симпатико-магічної сили» магнетизм [152, S. 134], знаходить художнє відбиття у багатьох творах готицистів – новелах Гофмана [204; 206, S. 36–68, 313–388; 207, S. 112–163], романах «Ганс Гайлінг, четвертий та останній регент духів землі, повітря, вогню і води» К. Г. Шпіса, «Закривавлена постать із кинджалом та лампою, або Заклинання духів у замку Штерн під Прагою» Й. А. Гляйха, «Еліксири сатани» Е. Т. А. Гофмана.

Романтичне прагнення «побачити первинні образи й зародки речей» («die Urgestalten und ersten Keime der Dinge zu sehen») [202, S. 33] та «відчути» («hätten wir einen Sinn» [202, S. 33]) розвиток природних явищ як цілісний процес супроводжувалися усвідомленням того, що через часову обмеженість життя вищі істини доступні людині лише фрагментарно. У своїх припущеннях мислителі охоче покладалися на відкритий Месмером головний приймач магічного флюїду – інтуїцію. Про загадковий феномен у 1815 р. відгукнувся берлінський лікар К. А. Ф. Ключе, який вивчав проміжні стани свідомості «я» і науковими

доробками якого жваво цікавився між іншим автор «Еліксирів сатани»: «Вийшовши з життя... та заглибившись у себе, індивідуум перебуває на межі двох абсолютно різних світів, біля темних воріт, що ведуть до вищого, кращого буття» [213, S. 103]. Важливе для письменників-готицистів твердження про ієрогліфічну форму зберігання інформації всесвітом ґрунтується на спадкових культурних тенденціях XVIII ст., пов'язаних із захопленням кабалою та з культовим інтересом до вчень Парацельса, Я. Бьоме (див.: [39, с. 265]). Не менше заслуговує на увагу, що у його основі лежить чітка наукова теза про електромагнетичну єдність неба й землі – сидеризм. Засновник ієрогліфіки як наукового напрямку XIX ст. ієнський фізик Й. В. Ріттер вважав, що людина є найстійкішим і найрозвиненішим ієрогліфічним образом Землі: «Якщо розглядати сонячну систему за схемою граніту, то можна порівняти планети з польовим шпатом, комети – зі слюдою, сонце – з кварцом, залізо ж є людиною через їхнє сполучення» [243, S. 48]. Подібні підходи до розуміння людської природи – одухотвореного знаку неорганічного рівня всесвіту – передбачали і стверджували можливість трансмутації як спільної форми існування усіх без винятку земних істот.

Особливість інтелектуального теоретизування у Німеччині визначають дуже сильні традиції відсторонено-абстрактних умоглядних побудовань, у лоні яких розвиваються фундаментальні філософські теорії І. Канта, Г. В. Гегеля, Й. Г. Гердера, Ф. В. Шеллінга. У центральній праці «Ідеї щодо філософії історії людства» (1784) Гердер визначив певний внутрішній потенціал суцього як життєдайний принцип, що панує у природі: «Сила, що мислить і діє в мені, є за своєю природою такою ж вічною, як і та, що утримує разом сонце й зірки: її інструмент може спрацюватися, сфера її дії – змінитися, ...але закони, згідно з якими ця сила існує і проявляє себе в інших явищах, є незмінними» [202, S. 4]. У рамках натурфілософських студій ця думка набула експериментального обґрунтування і відлунювала у доробках відомих природознавців – А. фон Гумбольдта, який намагався з'ясувати особливості співвіднесення гальванічного, електричного та магнетичного флюїдів у модифікаціях життєвої сили («Про м'язові й нервові волокна», 1797 [208, S. 354]), Й. В. Ріттера («Доказ

того, що безперервний гальванізм супроводжує життєвий процес у царстві тварин», 1798 [242, S. 381]). Висновки про гальванізм та електричний струм як життєдайні джерела «All-Tiers» заклали підвалини експериментальної медичної теорії, прихильники якої, з метою повернути хворому втрачену життєву енергію, використовували спеціальні електризуючі машини. Спираючись на гальванізм, лікарі намагалися пробудити свідомість у померлого (Й. Вендт) й, містифікуючи досягнуті результати (К. В. Гуфеланд), робили висновки про можливість поновлення здатності відчуттів у неживому тілі [247, S. 136]. Зрозуміло, що у подібних практиках експериментальний дослід межує з чорнокнижництвом, віра у владність озброєної знанням людини виступає у симбіозі з привабливою ідеєю-міфологемою про вічне життя. Під час бурхливих сплесків не інакше ніж надмірно сенсаційного захоплення окультизмом у південній Німеччині медицину – цілком у дусі середньовічних марновірств – оголосили магичною наукою, а лікарів – чародійниками, які начебто були здатні вилікувати хворого через вигнання демонів з його душі й тіла. Один із найвідоміших і авторитетних практиків Й. Й. Гаснер не лише застосовував у своїх дослідях магичні методи лікування, але й поділяв думку про існування людей, які продали душу дияволу, не виключав можливість укладання договорів із нечистою силою і чаклунства [155, S. 26], – спостерігаємо своєрідний новочасний ренесанс фаустіанства у середовищі природознавців.

Сплеску зацікавлення інтелектуальної думки невмирущими формами забобонів, які живо побутували не тільки у простонародних, а й в освічених умах, сприяв пов'язаний із месмерізмом новочасний європейський спіритизм [47, с. 175; 185, S. 37; 247, S. 95–97]). Упровадження глобальної ідеї «спіритуалізації буття» [36, с. 28] та популяризацію окультних знань забезпечували між іншим масонські спілки, до яких нерідко входили вчені й відомі митці сучасності (зокрема Гете, Лессінг, Гердер). Масони заглиблювалися у мистецтво викликати душі померлих і встановлювати контакт із дияволом, актуалізували в укорінених у царині магії наукових розвідках давній алхімічний дискурс навколо пошуків філософського каменя, життєвого еліксиру, що здатний дарувати вічну молодість (докладно про

це див.: [92, с. 127]). Німецький учений Ю. Кляйн схарактеризував умонастрої європейської інтелігенції порубіжжя XVIII–XIX ст.: «Поширеною була схильність до чорної магії, розенкрейцерства і таємних спілок. Каліостро та Казанова користувалися недоброю славою і водночас викликали захоплення» [211, S. 136]. У цьому контексті варто дослухатися спостереження сучасної німецької дослідниці М. Вюнш, згідно з яким фантастична література виникає саме у той історичний період, коли «окультний напрям стає культурно релевантним і змушує звертатися до нього представників домінантного наукового знання» [287, S. 57].

В умовах загострення ідеї традиційного християнського розподілу тіла й душі («Die traditionelle (christliche) Leib-Seele-Aufteilung» [232, S. 14]) die Seele трактується як знак багаторівневого, внутрішньо диференційованого феномена, який неможливо до кінця пізнати чи раціонально пояснити, у тому числі через його постійні пластичні, плинні вияви. Корифей філософської думки Г. В. Гегель інтерпретував у рамках тогочасної психофізіології поняття душі як субстанцію, що нібито здатна поринати у безкінечне, а згодом вертатися зі всеохоплюючої сфери суб'єктивності у світ означено-конкретного [24, с. 137]. Спроба наукового обґрунтування подібних ідей була зроблена Г. Г. Шубертом у працях «Роздуми про темний бік природознавства», «Історія душі» та гейдельберзьким психіатром А. Гайндорфом, який наголошував на нерозривному взаємозв'язку душі окремої людини й одухотвореного універсуму [244, S. 129]. У річищі цієї, зараз визнаної наукоподібною, а на той час дуже серйозної й вірогідної наукової тези, Новаліс стверджував можливість розширення пізнавальної сфери особистості за рахунок підключення внутрішніх душевних сил індивідуума до субстанції світового розуму: «Наше мислення взагалі є тільки гальванізацією, дотиком небесного позаземного духовного імпульсу до земного духу, духовної атмосфери. Таким чином будь-яке мислення є вже саме по собі симпрактика у вищому смислі» [225, S. 159].

Далекосяжні концептуальні висновки, які робилися в галузі «тваринної електричності» щодо здатності експериментатора проникати у таїну буття й оживляти мертво матерію, дозволяють стверджувати, що фізика значною мірою

ототожнювалася з магічною силою, а вчений-дослідник наділявся надздібностями мага: «Фізик-чародій вміє оживлювати природу і поводитися з нею довільно, як із власним тілом» [225, S. 144]. Аналізуючи розбіжності між новітніми практично-експериментальними підходами у наукових пошуках та порівняно механічним ставленням до природи наукової думки епохи Просвітництва, Новаліс підкреслював особливий статус новочасного природознавства: «Магічна хімія, механіка та фізика належать до цілком іншої сфери» [228, S. 33]. Зауважимо, що дане спрямування філософсько-антропологічних пошуків не мало сумніву відносно адекватного наукового характеру своїх намагань і поширювалося на всі ті прояви реального життя, які потенційно підлягали «привласненню» у річищі магіко-філософського тлумачення, адже безпосередньо або опосередковано слугували полем експерименту з живою та неодухотвореною матерією. Тим самим нові експериментатори мали на увазі стратегічну мету – відмінити й стерти межу між світами реальності і небуття, прагнули просякнути духом життя навіть «мертву» матерію, надихнути неорганічне тло вітальною енергією, перетворити його на одухотворене (див.: [114, с. 105]). Вони були захоплені можливостями перехідних процесів та явищ трансфузії всередині живої та неорганічної матерії і абсолютизували перехід, зрозумілий переважно у дусі створення нової вищої якості, тобто трансмутації. Подібні прагнення натурфілософів-романтиків знаходили цілком конкретне втілення в «імагінативних світах» [29, с. 141] німецьких майстрів художнього слова та зокрема в образах оживлених штучних істот типу терафіма у новелі «Елементарний дух» Е. Т. А. Гофмана, голема й альрауна у повісті «Ізабелла Єгипетська, перше юнацьке кохання імператора Карла V» А. фон Арніма.

Безмежний простір романтичної уяви охоче підключався до сучасного наукового дискурсу антропології, перетворюючи його дані за власними волею та бажанням дослідників-митців. Експерименти з явищем сомнамбулізму нібито підтверджували істинність й інтенсивно живили магічне коло ідей про існування «темного боку» душі. Людина-сомнамбула розглядалася як двоїста істота («Doppelwesen»), наділена здатністю яснобачення («Hellsehen»), спроможністю

згадувати минуле життя-вселення і поринати у його попередні плини. Вважалося, що у сомнамбулічному стані «жива душа» має змогу переходити межу між життям і смертю [253, S. 350–351], контактувати з демонічними духами, відчувати зв'язок з ефірними утвореннями потойбічного світу [209, S. 406–408]. Лікар Й. Г. Юнг-Штіллінг припускав можливість матеріалізації сомнамбул у будь-якому локусі завдяки тому, що їхній дух, вільний від тіла, притягує до себе матерію відповідного оточення й утворює органічну оболонку навколо них [209, S. 418]. Ми дотримуємося думки, що суперечливо-складний романтичний феномен двійництва у літературі виникає не без опори на дані сцієнтистські пошуки. Сон і сновиди інтерпретувалися як дивний і бажаний стан, у якому людина одержувала можливість повернутися до всеохоплюючого організму – універсуму (Ріттер) – або сягала потойбічного світу (Шуберт). Спираючись на подібні натурфілософські спекуляції і містифікування психофізичних явищ, майстри художнього слова-готицисти захоплювалися часопросторовими трансформаціями у «трансцендентальній царині, якій могли відповідати сон, видіння, хворобливе марення, сомнамбулічний стан» [136, с. 82], наділяли сон і сновиди функцією традиційних медіаторів між природним і надприродним світами, визначали їх умовою безпосереднього зв'язку у просторі підсвідомості особистості з темними зловісними силами інфернальної сфери (романи «Сивий чоловічок, або Фортеця Рабенбюль» С. Альбрехт, «Ганс Гайлінг, четвертий та останній регент духів землі, повітря, вогню і води» К. Г. Шпіса, новела «Стінфольська печера» В. Гауфа). Інший стан, деперсоналізація, нерідко визнавався свідченням причетності до альтернативної, ідеалізованої форми вищого пізнання, до осяяння (див.: [251, S. 36). Відлуння уявлень про іманентну велич аномальної (зміненої) форми свідомості на художньому рівні знаходимо, приміром, у «Серапіонових братах» Гофмана: «Вам усім відома моя особлива схильність до спілкування з божевільними; я завжди вважав, що природа саме за умови відхилення від норми дозволяє зазирнути у свої найстрашніші безодні...» [206, S. 34].

Намагаючись довести містичну природу єдності загальних світових зв'язків, вузлових моментів, закономірностей світобудови, романтики апелювали до

спекуляцій про «вищу хімію» [228, S. 33], актуалізували елементи давньої алхімічної традиції. За Гердером, хімія «відкриває коханцю у підземному царстві природи багатогранне друге творення («die zweite Schöpfung»); можливо, воно містить не лише матерію, а й основні закони та ключ до всього того, що виникає на землі» [202, S. 33], – отже дана галузь науки містифікується як інструмент для осягнення дослідником таємної царини природного організму не лише у земних надрах, але й над землею. Жвавий дискурс навколо хімії нової епохи (див.: [216, S. 274–275]) був співзвучний натурфілософським роздумам щодо вчення про «сигнатури» – знакову мову універсуму, яка уможлиблює пізнання вищої духовної реальності через фізичну, чуттєву, предметну на підставі «репрезентативного взаємообміну» («Wechselrepräsentationslehre des Universums» [228, S. 78]) всіх елементів світобудови. За Новалісом, здатністю розшифровування тайнопису природи володіє лише вищий дух – поетичний геній або маг, тобто чаклун слова у цих роздумах дорівнює тлумачеві природи, поет і натурфілософ уособлюють лише різні іпостасі та грані пророка – природознавця, – а само поетичне пророцтво насичується таким чином магією таємного знання.

У контексті ідей безконечного перетікання наповнювалися новим змістом також абсолютні онтологічні філософські категорії життя й смерті. Акт смерті вважали не деструктивним знищенням природних форм, а доцільною в собі трансформацією тілесних образів, які зі смертю не зникають, а перетворюють свої сталі структури. Л. Окен у «Підручнику з натурфілософії» (1808) наполягав, що мертвої матерії не існує: «Немає нічого мертвого у світі; лише те є мертвим, що не існує, лише ніщо... У момент припинення життя кожна річ повертається назад до абсолютного» [230, S. 21]. У натурфілософських працях Гумбольдта, Шеллінга, Шуберта смерть виступала не абсолютним кінцем, не фінальним «ніщо», – за Ріттером, «людина оживає, коли закінчується життя» [242, S. 386], – а лише переходом в іншу площину нового виміру існування, трансфузією з фізичної сфери у духовну, що, за образним визначенням Новаліса, є новою формою буття: «Смерть є подоланням самого себе – що, як кожне самопереборення, дарує нову, більш легку екзистенцію» [226, S. 237]. Спираючись на такі умоглядні

побудування натурфілософів і прагнучи теургічно перетворити світ згідно з програмним наповненням діалектичного змісту романтизму, митці художнього слова (А. фон Арнім, Л. Тік, Е. Т. А. Гофман) започатковують новий (порівняно з середньовічною і бароковою містикою) етап розвитку танатології. Їхня філософія смерті відроджує давній містичний культ поклоніння Танатосу, на жертковий олтар якого приноситься обмежене у часі й особистісних проявах поцейбічне життя, що розглядається як перша сходинка на шляху до вічного злиття з безконечністю всесвіту. Зауважимо, що метафізична співвіднесеність та поєднання-синтез феноменів життя і смерті складає також значний об'єкт художньої рефлексії готичної поезії – творів Г. А. Бюргера, Л. Уланда, Й. фон Айхендорфа.

Огляд і систематизація цілої низки фактів свідчать, що дискурс наукового/образного стверджувався у не позбавленій як нальоту скандальної сенсаційності, так і елементів псевдонауковості, але у цілому жвавій та глибокій філософській дискусії, що точилася навколо абсолютних понять життя і смерті, людини і всесвіту. Водночас художньо-естетичні пошуки провідних письменників-романтиків суттєвим чином базувалися на містифікованих дослідних даних сучасної науки і розвивали доти неосмислені метафізичні виміри картини світу, сприйнятої з погляду вияву ірраціональних смислів, знаків та сил.

1.3 Естетична ревальвація стильової традиції готики

Конкретизуємо чинники, які сприяли актуалізації готичного ренесансу і формували нову естетику у процесі літературного розвитку німецького романтизму. Для цього висвітлимо певні паралелі, точки перетину та окреслимо деякі принципові відмінності між власне готичною та романтичною картинами світу, систематизуємо, спираючись на результати досліджень попередників, наукові уявлення про особливості образотворчої та стильової традиції літературної готики, визначимося щодо ключового для подальшого аналізу

поняття «німецька літературна готика» та її жанрових форм – «готична поезія», «готична новела», «готичний роман».

Феномен готичної літератури, у тому числі німецького регіону, привертає увагу багатьох сучасних європейських германістів [147; 162; 168; 195; 196; 197; 212; 222; 235; 237; 278]. У вивченні проблем готицизму ми спиралися на статті російських учених А. М. Гиривенка [28], Т. М. Красавченко [54], Н. О. Соловйової [110], Г. В. Заломкіної [40]. Особливо після того, як аналізоване художнє явище розкрило свій потужний потенціал під знаком неоготицизму ХХ ст., теоретики розпочали більш детальну й системну розробку його генезису та багатобічне вивчення феноменології і жанрових різновидів. У 2011 р. у Німеччині вийшов корисний збірник статей та нарисів європейських фахівців «Популярні явища: німецький роман жахів близько 1800 р.» [236], йому передувала ґрунтовна монографія німецького вченого Г. фон Вільперта «Німецька новела про привидів: мотив, форма, еволюція» [283] (1994). Серед нещодавніх праць вітчизняних учених, які сконцентрували дослідне ядро навколо проблем європейської готичної традиції, значимими для нашої розробки були такі: [12; 58; 66; 68; 90; 139].

Детальне вивчення наукових розвідок феномена літературної готики на матеріалі різних національних літератур дозволяє вести мову про широку палітру підходів у трактуванні даного роду творчості. Психологічна концепція розглядає готичну літературу, з одного боку, як популярно-розважальну, привабливість котрої ґрунтується на несвідомому потязі людини до незвіданого, нез'ясовного, ірраціонального, сприйнятого через співвіднесення з фіктивною реальністю як неуразливе («die literarische Angst» [147, S. 321]), а з іншого, – вважає її «культурним симулятором продуктивного хвилювання» [168, S. 87], що, зіштовхуючи читачів з лакунами у їхній системі знань та пов'язаними з ними страхами, забезпечує через ефект катарсису входження індивідуума у культурно впорядковану реальність (К. Рутнер [168, S. 87]). Започатковані З. Фрейдом психоаналітичні студії виходять із тези про те, що літературна готика відтворює у кодах і шифрах сумнів суб'єкта у невідповідності магіко-архаїчних уявлень про

світ істині [179, S. 132] або виводить на поверхню витіснені у сферу підсвідомого інфантильні комплекси людини [179, S. 133].

Міфологічний підхід (Г. Р. Бріттнахер, Г. В. Заломкіна, К. Рутнер) тлумачить літературний готицизм як реакцію на «знебожіння всесвіту» («Entgötterung der Welt» [168, S. 92]), надає образній риторичі готики статусу квазі-міфології у часи сциєнтистського «розчакловування» («Entzauberung» [168, S. 78]), вважає характерною ознакою готичних творів утілення міфологічного типу світосприйняття з концепцією негативно зарядженого минулого [40, с. 179]. Дослідники О. В. Матвієнко, І. Матушевський, Л. А. Щитова-Романчук відстоюють положення про те, що літературна готика є художнім доповненням філософії зла, адже подані у ній демонічні типи уособлюють «пов'язані з даною епохою і місцевістю погляди на відношення негативних елементів світу до позитивних» [69, с. 281]. Теми «провіденціалізму» і «трагічного злиття добра і зла» [68, с. 15] дослідники вважають магістральними для цього роду творчості.

Гендерні розвідки З. Арнольд-де Сіміне, Г. Р. Бріттнахера співвідносять *gotische Literatur* з негативним досвідом соціалізації жінки [168, S. 170] та її дискримінацією [168, S. 107] у патріархальному суспільстві. У спостереженнях Б. Мьонейна готичний роман порубіжжя XVIII–XIX ст. постає «чорною скринькою» («black box») ескізів суспільних проблем, що з повною силою проявили себе у капіталістичних, бюрократичних та індустріальних умовах сучасності [235, р. 23]. Суголосним є зауваження М. Гріцельйя, що форма «загостреної фантастики або фантастики жахів» («Form von verschärfter Fiktionalität (= Schauerphantastik)») є найкращим способом викриття вад функціонально диференційованого суспільства [168, S. 44].

Культурно-історична концепція (М. Гріцельй, С. Зенкін, К. Рутнер, М. Франк) вбачає у готиці спосіб руйнації суспільних табу [168, S. 53], рупор тематизації лімінальних феноменів культури, таких як смерть, насилля, злочин, сексуальність, вихід за межі реальності («Entrückung»), божевілля, штучне життя тощо [168, S. 86], вважає її «субверсивною літературою» трансгресивного типу, що порушує усталені норми поведінки [168, S. 125], «здійснює перевірку культури

на міцність, на здатність дієво протистояти власному „підпіллю“ або засвоювати, інтегрувати його в рамках більш широкої, мудрішої картини світу» [41, с. 15]. У річищі таких спостережень готичну літературу оголошують своєрідною альтернативною антропологією («gegen-Anthropologie»), котра піддає інверсії актуальні знання про природу людини [168, S. 58].

Окремо слід виділити тлумачення літературної готики як гри у містику (С. Андріополус, Г. В. Заломкіна, Л. А. Щитова-Романчук) з метою, з одного боку, висміяти серйозне ставлення до сфери ірраціонального [40, с. 183; 168, S. 181], а з іншого, – розкрити незбориму силу звабливості зла, що власне і спокушає людину до його пізнання, змушує вступити у смертельну демонічну «мета-гру, гру з усім буттям» [140, с. 8]. Ж. Батай, досліджуючи літературні твори, які осмислюють філософему зла, висуває концепцію дискурсивного заміщення і підкреслює, що література романтизму даного роду пов'язана з декадансом релігії (хоча «за змістом є ближчою не до релігії, а до містицизму») та намагається привласнити її спадок [5, с. 25].

Медіальний підхід розглядає літературу жахів і перш за все Schauerroman як експеримент з епістемологічними й естетичними можливостями самої літератури [168, S. 8], яка, порушуючи канон, отримує штамп бульварної та перетворюється на лімінальне читання [168, S. 87].

Попри широкий діапазон розвідок, предметом уваги яких є літературна готика, помітно, що поза розглядом учених все ще залишаються певні суттєві соціокультурні особливості формування і розвитку літературно-естетичних та жанрових парадигм цього явища у Німеччині ХІХ ст. Цілком співзвучним із нашим спостереженням є висновок сучасних германістів Б. Мьонейна та Е. К'юзака про наявність «дослідної лакуни» («Forschungsdesiderat» [236, S. 8]) стосовно системного вивчення специфіки філософсько-естетичних та культурно-історичних передумов становлення німецького роману жахів епохи передромантизму і романтизму. Потребують детальнішого аналізу також поетика і художня філософія напряму.

Відродження готики у Німеччині переживає бурхливий сплеск наприкінці XVIII – у першій третині XIX ст. Це духовне явище знаменує вияв ірраціонального містичного тяжіння душі до «космічної безконечності універсуму» [121, с. 217], намагання «просякнути земну плоть рухом духовної енергії» [121, с. 217], маніфестує розширення світоглядних обріїв на зламі епох та живиться невтомним прагненням митців віднайти сферу «духовного іншобуття» [134, с. 226]. Започатковані на теренах архітектури, культурологічні процеси реактуалізації містичних таїн давнини поступово поширюються на усі без винятку творчі лабораторії митців – на сфері словесного мистецтва, музики, живопису. Дослідники схильні вважати: «Готика, схоластика, містика вплинули... на Gothic Novel, але разом із цим і на романтичну літературу в цілому» [211, S. 136]. Готичний дискурс, для якого архітектурна теорія слугує лише точкою відліку, підхоплюється на сторінках вагомих та впливових видань, що висвітлюють загальні актуальні проблеми естетики романтизму («Allgemeine Literaturzeitung», «Ideenmagazin», «Deutsches Museum» та «Europa»), до нього безпосередньо долучаються провідні німецькі філософи і видатні майстри художнього слова Й. В. Гете, Г. Форстер, А. В. Шлегель, Ф. В. Шеллінг, Г. В. Гегель. Німецький дослідник історії архітектури Г.-В. Круфт зазначає, що тогочасна дискусія навколо «Gothic revival» виходить за межі концепції архітектури, набуває нової сили у художньо-естетичній та філософській площинах, навіть чинить зворотний вплив на власне будівничий канон мистецтва, тобто літературно-естетичний вектор готичного дискурсу виявляється, згідно зі спостереженнями знавців, чи не найпотужнішим (див.: [215, S. 338]). На тлі піднесення консолідуючих суспільство ідеалів мистецтво готики зазнає докорінної переоцінки і знаходить потрактування перш за все як унікальний величний набуток давньої германської культури. За нашим спостереженням поняття «готичний» та «німецький» у ці часи досить часто тяжіють до збіжності, отримують майже синонімічне значення. У річищі філософсько-естетичного романтичного дискурсу готичне мистецтво усвідомлюється як органічне і невід’ємне надбання. Визначене як першовідкриття власної історико-культурної давнини, воно постає потужним джерелом

обґрунтування нового світобачення порівняно з класицистичною культурно-естетичною програмою сприйняття світу. Духовне навантаження середньовічної готики з її тяжінням до «дематеріалізації» [18, с. 240], з програмною метою «вознесіння, злиття з Богом» [18, с. 244], – відомо, що «у мистецтві готики „тіло“ є лише символом „світовідчуття у просторі“, носієм „позаречової протяжності“, ідеї безконечності» [18, с. 245], – відповідало естетичному прагненню романтиків до віднайдення й постулювання відмінної від повсякдення, вищої, нематеріальної, позабуденно-надземної площини екзистенції. Згадаємо, що «злет, здіймання, висота» визначені А. В. Карельським як «вихідні знаки романтичного світовідчуття» [85, с. 9].

Реактуалізація ідейної та стильової палітри готицизму у Німеччині ХІХ ст. обумовлювалася спорідненістю надчуттєвого типу сприйняття універсальної невичерпності світу романтичною свідомістю із спіритуальним готичним світовідчуттям, схильним до оприявлення метафізичних істин. Романтики-митці знаходили співзвучність із власними ідеями у філософії готики, що, як відомо, ґрунтувалася на «теоцентричній концепції світу» [103, с. 20]. У властивій готичному мистецтву багатозначності, символізованій ним «єдності протилежностей» [121, с. 221], «одухотвореності матерії» [121, с. 221] вбачалися спільні матриці здогаду про непроникну складність світобудови та пов'язану з цим ілюзорність доступної пізнанню частини дійсності, спостерігалися відлуння уявлень про універсальні взаємозв'язки усіх елементів універсуму, відчуття містичності наповненого загадковим буття.

Філософсько-естетична концепція готичного мистецтва, яке надавало перевагу не мімесису відтворення зображуваного («Abbild»), а культу символічного («Sinnbild») [286, S. 255], була співзвучна романтичній, що висувала у центр не наслідування майстром дійсності як вона є, а логіку створення нової, суб'єктивної реальності. Підґрунтя умоглядного підходу складало розуміння митцями процесу творення як натхненного перетворення дійсності під знаком її якісного потенціювання, духовного вдосконалення через втручання особистого «я». На рівні художнього слова естетична позиція німецьких романтиків

відкривала широкі можливості для трансформації дійсності за допомогою техніки особистісних шифрів, на основі запровадження індивідуальної знакової системи, вільного включення у поетичний світ зображуваного яскравих, навіть найсміливіших фантазійних побудовань. Новаліс узагальнював світоглядний метод романтизму: «Тим, що я просте наділяю високим змістом, звичайне – таємничим виглядом, відоме – гідністю невідомого, конечне – сяйвом безмежного, я їх романтижую. І навпаки, що стосується високого, невідомого, містичного, безконечного – вони через цей зв'язок логарифмізуються – отримують звичний вираз» [226, S. 236], – мова йде про інтегрування таємничого, містичного й буденного та звичного у єдине нерозкладне ціле, що загалом підвищує ранг осмисленого буття як загадково-симбіотичного, такого, що потребує виключно «інакомовного розуміння» [53, с. 168]. Можна припустити, що не в останню чергу завдяки утвердженню німецькою теорією мистецтва ХІХ ст. поважного статусу свободи уяви та фантазії, спрямованих на розбудову царини символіко-філософської образотворчості, а також у процесі захисту права митця-філософа на радикальний авторський експеримент під час художнього осягнення дійсності закладалися також безпосередні передумови для ренесансу національної традиції готичної літератури та мистецтва, особливо якщо мати на увазі ідею беззастережного вторгнення суб'єктивно налаштованого «я» в основи світобудови.

Специфіку регіону визначав той факт, що німецьке готичне відродження розгорталось у річищі системного впливу програм романтичної філософії Новаліса, Й. Г. Фіхте, Ф. В. Шеллінга, Ф. Шлегеля. Готична картина світу «темних віків», заснована на середньовічних християнських уявленнях про полярність та функціональну розмежованість першоджерел буття (див.: [140, с. 4]), отримує у контексті романтичного світорозуміння своєрідне сутнісне наповнення – ключові поняття позитивної та негативної онтології зазнають зміщення акцентів у бік проблематизації їх генеративного потенціалу. Тенденцію спокушеного сумління тогочасного дискурсу влучно ілюструє один із філософських фрагментів Тіка: «Вищим міфом є історія спокуси Христа... Якщо зло підступає до праведного

Христа внутрішньою спокусою, чи можна це поєднати з його безгрішною та божественною природою? Якщо воно охоплює його ззовні – хто ж є той, що наважується наблизитися до цієї праведної особистості та спокусити її? Що за страшена сила це має бути!» [218, S. 252]. Тут письменник-філософ на манер середньовічних схоластів виважує «останні» суперечливо-страхітливі питання біблійного переказу і не зупиняється перед ревізією *divinum*, без остраху кидаючи погляд у безодню сумніву в абсолютах божественної досконалості та невільно поступаючись через це ідеям всевладного зла. У цьому зв'язку треба також звернути увагу на роль філософемі зла, яка утворює власну семіосферу в рамках літературної готики.

Стверджуваний романтиками універсальний синкретизм мислення сприяв всотуванню художньою свідомістю філософського дискурсу доби щодо питань метафізичної природи добра і зла та визначення їх морально-етичної сутності, автономності волевиявлення індивідуума і його особистої відповідальності за обраний життєвий шлях. Розробляючи філософію моралі, Й. Г. Фіхте, як і кенігсберзький інтелектуал І. Кант, не ставив під сумнів перебування світу під опікою «найвищої мудрості й благості, що має свій план і безпомилково його впроваджує» [124, с. 218]. Фіхте покладав відповідальність за наскрізне поширення зла виключно на людський егоїзм і недосконалі форми суспільних відносин. Освічена особистість, на думку мислителя, спираючись на імпульси совісті, здатна силою волі усвідомити своє призначення, що полягає у суто моральній діяльності [124, с. 157–163]. Фіхте визнавав існування позаземного світу, утім стверджував автономність мисленнєвої й фізичної діяльності «я» по відношенню до вищої сфери.

Ф. В. Шеллінг, замислюючись над визначенням природи добра і зла, пов'язував її з метафізичною сутністю вищої божественної інстанції, що інкорпорує дві протилежності: з одного боку, чисту любов, а з іншого, – темну основу як волю чи прагнення (*Sehnsucht*) породжувати Бога [137, с. 108].

Процес осмислення сутнісних законів соціального і природного космосу відбувався значною мірою під впливом зацікавленого освоєння ідей Я. Бьоме

(див.: [10, с. 160; 53, с. 171; 134, с. 154; 251, S. 32]). Шеллінг визнавав, що автору епохальної для європейського містицизму праці «Аврора, або Вранішня зоря» вдалося створити справжню «лабіринтальну і подібну до тьми природи поему про природу речей» [77, с. 358]. Бьоме стверджував безупинну дію у всесвіті двох ґрунтовних полярних сил – «приємної, небесної та святої» і «лютої, пекельної й жадобливої» [9, с. 4]. Їхнє джерело бароковий містик вбачав у Богові, визначаючи дані антиномічні сили у природі Вищого духа відповідно через образи світла й темряви або світла й вогню, які у Божественній сфері є одвічно взаємообумовленими й урівноваженими [9, с. 140]. Мислитель підкреслював, що у Богові вогонь не є злом, а породжує його лише поза божественною сутністю. Спотворена природа людини, на думку філософа, інтегрує в собі обидві «якості» – злу й добру, – утім людина самостійно обирає, яку розвивати: «Ти є господарем у керуванні своєю душею: ніякий вогонь не зійде у колі твого тіла й духу, якщо ти сам не збудиш його» [9, с. 126]. Виходячи з ідеї визначного мислителя бароко, ідеологи романтизму постулюють природу людини як мікрокосм, що зазнає рівновеликого впливу антиномічних починань та містить у собі обидва взаємовиключні джерела, маючи однакову схильність до об'єднання як з позитивним, так і з негативним дієвими принципами макрокосму. З поляризованим виважуванням буттєвих констант пов'язана іманентна романтичному світовідчуттю ідея численних можливостей «я» (див.: [10, с. 54]), народжена припущенням про існування вихідної безлічі потенцій індивідуальної долі і шляхів розвитку життя особистості (множинність світів). Поетичною уявою майстрів художнього слова, зокрема тих, хто розвивав готичний напрям літератури, потенційні реалізації індивідуума осмислюються як такі, що здатні відбуватися паралельно і за певних умов навіть перехресуватися у єдиній онтологічній площині, будучи личинами, наділеними різною мірою істинності буття.

Онтологічні виміри світосприймання готики з її первинним концептом богоспрямування – маємо на увазі натяк на «теодицею, безконечну й невимовну» [25, с. 264] та набуття нової ваги культом поклоніння Діві Марії [286, S. 254–255]

– одержують у поетичній свідомості німецьких письменників багат шарову амбівалентну глибину. Джерела готичного мистецтва ґрунтувалися на метафізично співвіднесених та ієрархічно диференційованих ідеях-міфологемах середньовічної культури. До них належать тези щодо трансцендентного устремління «я» у сфери, просякнуті божественною дивінацією, а також реалізований повсякденням натяк на співприсутність у земному поряд із затишним – загрозово-лиховісного, інфернального (зближення «*civitas terrena*» і «*civitas diaboli*» [32, с. 63]). У контексті трактування романтиками сучасної їм історичної епохи як «Залізного віку» [123, с. 149] гріховності, позбавленого духовного стрижня сьогодення, та по мірі набуття уявленнями про втрачений для блага світ ключового значення у процесі моделювання романтичної картини буттєвого простору ХІХ ст., переживає розквіт неоготичний ренесанс, що стоїть під знаком дихотомічної єдності системи, притому зловісно-містичний план зазнає гіперболізації та нюансованої психологізації співзвучно з глибинними вимірами світосприймання романтиків. Складні, суперечливі уявлення митців про співвіднесення безконечного (духовного) і кінцевого (матеріального) в універсальній цілісності космосу знаходили своє відображення у новоствореному міфопоетичному художньому просторі, у тому числі *Schwarzromantik*, із притаманними йому значеннями застрашливої й сумної таємничості. Песимістична доктрина епохи (маємо на увазі оцінку тогочасних реалій соціокультурної дійсності Гофманом, Айхендорфом, Шопенгауером, Гауфом) трансформувалася під пером майстрів художнього слова-готицистів у демонічну міфологізацію топосу життя як такого, що стоїть під знаком «сатанинського земного єдиносвіття» [123, с. 158], а площини позаземного набували контуру фатальної сфери боротьби сумірних за могутність Бога і диявола та сприймалися царинною, де панує виключно інфернальне. Готична грань художньо-філософської свідомості формувалася в умовах переоцінки та ревізії вже визначених ранніми романтиками позитивних цінностей – процес, у якому Н. Я. Берковський підкреслював переживання віднайденого попередниками «нового, повторного життя, ...але у негативному смислі» [10, с. 328]. Письменники-готицисти вселяли реципієнтам переконання у всемогутності

метафізичного зла, простежували механізми деформації блага й доцільності як конструктивних важелів світобудови. Оскільки навколишня реальність була в уявленні поетів-інтелектуалів уражена пагубним матеріальним тліном, то і всі органічні та неорганічні прояви стихії зла як її руйнівна частина асоціювалися із загрозою духовному, на відміну від періоду раннього романтизму, коли божественне відчувалося поетичною свідомістю як співприсутнє у всьому земному, а темне, хаотичне, за християнською міфологією власне середовище інфернального, наділялося емпіричною животворною потенцією.

Неоготична передромантична і романтична картини світу відбиваються у прозі малого та великого епічного жанрів, зокрема, у романах К. Г. Шпіса, С. Альбрехт, Й. А. Гляйха, Е. Т. А. Гофмана, В. Гауфа, у новелістиці Л. Тіка, Ф. де ла Мотт Фуке, Й. А. Апеля, А. фон Арніма, Й. П. Гебеля, Г. Д. Цшокке, Е. Т. А. Гофмана, В. Гауфа, а також у віршових творах Г. А. Бюргера, Й. В. Гете, Л. Уланда, Й. фон Айхендорфа – потужний шар літератури, за яким у німецькому літературознавстві закріпилися відповідно терміни «роман жахів» («Schauerroman» [236, S. 9; 283, S. 61; 285, S. 461]), «роман про духи» («Geisterroman» [283, S. 121]); «історії про привидів, історії про примар, зловісні історії, історії жахів або страшні історії жахів» («Gespenstergeschichten, Spukgeschichten, unheimliche Geschichten, Schauergeschichten oder Horrorgeschichten» [278, S. 74], щодо термінології див. також: [283, S. 23–31; 285, S. 193]); «балади про привидів» («Gespensterballade» [283, S. 128]). Паралельно з цим у зарубіжній [255, S. 125] і радянській [10, с. 296; 85, с. 566] германістиці побутувало досить виразне поняття «чорного» романтизму. У німецькій енциклопедичній літературі на позначення течії у складі романтизму, яка об'єднує твори, філософсько-естетичним ядром котрих є образно-смісловий комплекс неосяжно-зловісного й надприродно-таємничого, містичного, пов'язаний з осягненням здатних втручатися у повсякденне життя демонічних сил, запропоновано синонімічні дефініції «чорний романтизм» («Schwarze Romantik» [284, S. 743]) та «романтизм жаху» («Schauerromantik» [284, S. 743]). Доречно згадати сучасну сумарну тенденцію у зарубіжному та вітчизняному

літературознавстві ([58, с. 59; 117, с. 30; 147, S. 320; 255, S. 122; 283, S. 27]), втім помітну вже у радянській науці ([10, с. 160; 56, с. 243]), прибічники якої поза суттєвим типологічним розрізненням трактують як аналогічні німецьке поняття «Schauerroman», «чорний роман» та англійське «Gothic novel». У науці, особливо в оглядових нарисах та довідниках, спостерігається узагальнююча спроба об'єднати твори різнонаціональних літератур, зокрема німецької, французької та англійської, пов'язані з художнім утіленням ірраціональних і надчуттєвих проявів життя, у загальну категорію «Gothic fiction» [196, р. 20] або «Schauerphantastik» [168, S. 44]. Проте ми вважаємо, що явища *gotische Literatur*, *Literatur der Schwarzromantik* та *Schauerliteratur* при усій їхній дійсній поетикальній спорідненості та уявній типологічній збіжності суттєво відмінні.

До основних критеріїв «чорного романтизму» (*Schwarzromantik*) згідно з визначенням німецьких учених належать культ «архаїки чуттєвого світу», увага до «антропологічних прадавніх витоків людського починання» («*anthropologische Urgründe des Menschen*» [212, S. 11]), метафізична дифузія надприродної та поцейбічної сфер, «незвідана й відчужена від спілкування природа» («*die unbekannte und nicht kommunikative Natur*» [212, S. 11]), а також «незбагненне» («*das nicht Verstehbare*» [212, S. 11]) і «піднесена велич» («*das Erhabene*» [212, S. 11]). *Schwarzromantik* уособлюють, приміром, твори Новаліса [225, S. 1–19], новелістика та поезія Ф. Лауна [164, S. 260–263; 165, S. 147–151], містично забарвлена поезія Л. Уланда [272, S. 120–122, 130–131]. На відміну від цього готична література перш за все художньо осмисляє філософську ідею невід'ємного від земного виміру зла, трактованого як наділена трансцендентальною могутністю царина, що таємно, але невпинно детермінує за власним планом об'єктивний плин подій та керує людськими долями, зокрема провокує фізичне руйнування і психічне закріпачення особистості (див.: [212, S. 144]). Готичний літературний напрям безостаточно заглиблюється у непізнавані містичні таїни буття й незвідані безодні людської душі, поміщає людину на дисонуючий і небезпечний перетин вищого світу (божественне осяяння) та нижчого буття (згубний індивідуальний фатум), нівелюючи подібним

загрозливим суміщенням абсолютне протиставлення онтологічних площин. Готична концепція буття не виключає важкого сумніву у владній спроможності доцільних законів божественної світобудови, що втрачають силу чи поступаються могутній сфері зла. На наше переконання, було б неправильно ототожнювати більш конкретне та іншосмислове поняття «літературної готики» з явищем «чорного» романтизму. Запропонований і теж прийнятий та досить поширений термін «романтизм жаху» (Schauerromantik) є також значно ємніший, ніж уживане визначення «готична література» і викликає небажані у контексті наукових спостережень асоціації з популярною масовою літературою жахів епохи романтизму, яка культивувала готичне як технічний прийом, «страшні жанри заради страшного» [10, с. 211], – до неї належать романи І. Ф. Арнольда, Й. Г. І. Бергера, Й. Е. Д. Борншайна, К. А. Г. Зайделя, Г. А. Керндьорффера (див.: [283, S. 127]), тобто літературний прошарок свідомо полегшеної популяризації надбань «чорного» романтизму та готики. Сучасні знавці англійської готики (приміром, російська філолог і перекладач Л. Б. Сумм) також схильні відокремлювати багатосмислову за естетичним завданням готичну літературу від «другосортних зразків» [112, с. 17], які культивують «спецефекти заради них самих» [112, с. 17].

Зауважимо, що термін «готичний» у застосуванні до творів словесного мистецтва пережив у процесі становлення відносно твердої лінгвосемантики значну смислову трансформацію: у XV ст. його уживали на означення написаного неправильно латиною [18, с. 239]; наприкінці XVIII ст. майстри художнього слова, зокрема Г. Уолпол, іменитий засновник англійської літературної готики, і мислителі-філософи, серед яких Й. Г. Гердер [77, с. 43], використовували цю дефініцію безпосередньо у значенні «середньовічний». Сучасні вітчизняні та зарубіжні дослідники (О. Ю. Білоус, Т. М. Красавченко, Г. В. Малієнко, О. В. Матвієнко, А. Ю. Рудковська, Г. фон Вільперт, Ю. Кляйн, Е. К'юзак, Б. Мьонейн) пов'язують із терміном «готичний» проблемно-смислове зображувальне поле лиховісно-містичного, ірраціонально-жахливого, надприродного. Ми розглядаємо явище літературної готики як окрему художню

течію у річищі німецького романтизму, притому враховуємо, що німецька художня традиція XVIII–XIX ст. має паралелі з іншорегіональними, перш за все англійською та французькою, хоча, зрозуміло, не вичерпується ними і тим більше не зводиться до літературного відгуку на досвід зарубіжних сусідів. Даний напрям виникає на теренах німецького романтизму, він відбиває і всотує поглиблення інтересу митців до середньовічної культури, здійснює реактуалізацію старовинних, не тільки медієвальних світоглядних парадигм. Зокрема автори-готицисти утілюють тенденцію осягнення непоясного, згубного й загадково-зловісного починань у житті, запроваджують містичний культ надприродного й демонічного, звертаються до табуїзованого ритуальним мисленням зображувального коду. Використовуване нами позначення «готична література» у термінологічному смислі відмежовується від зазначених пограничних явищ суміжного діапазону й об'єднує лише ті, які на відміну від тривіальної літератури жахів та надбань «чорного» романтизму співвідносяться із системою конкретних світоглядно-філософських та естетичних поетикальних ознак. Ми враховуємо, що поняття «готичний» містить як прямі, так і іноді не цілком усвідомлені відсилки до сакрально-філософської містики овіяного непроникною таїною середньовіччя, що з огляду на акцентовано міфопоетичний характер досліджуваного нами явища романтичної культури видається суттєвим і закономірним.

Беручи до уваги означені риси та розрізняючи жанрові маніфестації феномена, ми розглядаємо серед явищ готичної поезії віршові твори, які передають уявлення про всесвіт як сповнену небезпечними виявами ірраціонального сфери, в основі поетичної розвідки лежить ритуальний мотивний комплекс замогильного шлюбного свята. Фабула готичної новели зосереджується на розробці захоплюючої оповіді про неймовірну історію з потойбіччя, новелісти створюють оповідний сюжет жахливої авантюри, що балансує на межі вірогідного. У визначенні поняття «готична новела» ми спираємося на дефініції *Gespensstergeschichte*, запропоновані сучасною зарубіжною германістикою (Д. Вебер [278, S. 83], Г. фон Вільперт [284, S. 311–312]), і вважаємо, що її сюжетне ядро складають «події, пов'язані з осмисленням втручання у

поцейбічний світ інфернальних постатей» (див.: [278, S. 101; 284, S. 311]) або спровоковані «реальними» чи уявними сплесками трансцендентного у звичній буденності. Порівняно з даними жанровими різновидами готичний роман утілює явище, незрівнянно більш складне у художньо-філософському відношенні. Роман рішуче розсуває та поглиблює міфопоетичну семіосферу готичного, надаючи їй кардинальних світоглядних вимірів філософії буття й власної художньої антропології, що виважується у розгалуженій системі постатей та подій, людських доль, життєвих ситуацій та положень. Слідом за російською дослідницею Т. М. Красавченко ми сприймаємо «готичний роман» як такий, що «виводить на поверхню глибинні темні страхи й бажання людини, вражає несподіваними, нетривіальними поворотами сюжету, еротичними підтекстами, зображенням жахів й чудес, хиткістю меж між життям і смертю, реальним і фантастичним» [54, с. 185], додамо: у німецькому контексті – з обов'язковим зануренням читача в онтологічну проблематику шифрів поцейбіччя, явлених на межі небуття.

Літературна готика є виявом художньої рефлексії, пов'язаної з натурфілософськими пошуками першооснов буття. Відомий американський літератор Г. Ф. Лавкрафт зазначає, що у літературі цього напрямку реалізується «найстрашніше припущення людини – про жахливе й цілком реальне припинення дії тих споконвічно непорушних законів природи, які є нашим єдиним захистом від хаосу і демонів позаземного простору» [217, р. 15]. Висвітлюючи філософський складник даного феномена словесності, літературознавці О. Ю. Білоус [12, с. 16], Т. М. Красавченко [54, с. 185], О. В. Матвієнко [68, с. 13], Х. А. Пастух [90, с. 1] підкреслюють, що проблематика готичних творів розташовується на осі онтологічного дискурсу навколо питання про засади світобудови, усвідомлені як зіткнення двох споконвічно конфронтуючих починань – Бога й диявола. Сучасний російський знавець О. А. Чамєєв на матеріалі англійської новели про привидів ще раз наполягає на незаперечній значущості готики: «Вона дає можливість не лише налякати або розважити, але й торкнутися глибинних проблем буття: ...тем добра і зла, провини й спокути...» [131, с. 26].

Метафізичне проблемне навантаження даного роду літератури вимагає багатошарової інтерпретації її смислового ядра на рівні семантики та художньої образності. Зазвичай учені спів/протиставляють поле страшного «зовнішнього» характеру, яке у творах даного роду обумовлене розробкою відповідного просторового топосу (старовинний замок, покинуті споруди, відлюдні будівлі, підземні переходи тощо) і реквізитів (зброя, свічки, катувальні камери), та більш глибокого функціонального завдання страшного – «психологічного характеру» [39, с. 257], що проеціюється у площину свідомості, підсвідомості або надсвідомості героїв. Тяжіння готико-романтичної традиції XIX ст. до «інтеріоризації» жахливого, тобто до переходу «із зовнішнього аспекту у психологічний і метафізичний план» [68, с. 4] О. В. Матвієнко визначає як одну з провідних рис неоготики романтизму і вагому відмінність від «старої готики» [68, с. 4]. Ідеєю безпосередньої співприсутності надприродного, ірраціонального у площині реальності обумовлені особливості архітектоніки готичних творів. Розглядаючи готичну літературу як одне з відгалужень царини фантастичного (див. також типологію у Словнику під редакцією Н. Д. Тмарченка [97, с. 50]), відзначимо, що у літературній готиці світ фантастики особливий, він активує давні, почасти середньовічні, алхімічні, кабалістичні, езотеричні уявлення про надприродні метаморфози й демонічні сили, можливість «страшної втрати людиною частини свого „Я“» [72, с. 114], переконує у реальності заздальгідь неможливого, викликає у читача почуття жаху буття (за визначенням З. Фрейда «das unheimliche Gefühl» [179, S. 134]), що нерозривно поєднує темне, містичне й згубне. Відомий французький учений Ц. Тодоров убачає критерій фантастичного в акті «сумніву як читача, так і героя, які намагаються з'ясувати, чи належать явища, що вони спостерігають, до „реальності“ у тому вигляді, у якому вона існує у загальноновизнаній думці» [117, с. 30].

«Готичне відродження» у Німеччині порубіжжя XVIII–XIX ст. розгортається у річищі становлення та утвердження естетики романтизму, чим обумовлюється особливий – міфотворчий за спрямуванням – характер відновлювальної реактуалізації готицизму. У рамках нової міфопоетичної картини світу митці-

готицисти підхоплюють та переосмислюють закони властивої міфу «логіки чудесного» [29, с. 27]. Прадавній міфологічний архетип триступінного просторового виміру «божественне – земне – царина мертвих» перетворюється міфопоетичною свідомістю романтиків на єдину конвергентну площину, чії якісні властивості уможливлують каузальні зв'язки між земною і позаземною сферами. Характер міфологізування у колі даних уявлень сприяє значному загостренню онтологічного вектора зображальної перспективи та збагаченню художньої атмосфери відчуттям фантастично-містичного наповнення готичного простору. Поряд із цим має місце поглиблення ірраціонального смислу готичної темпоральності через безпосереднє взаємопроникнення повсякденно-емпіричної та сакральної або демонізованої часових площин. Термін «готичний міф» [40, с. 183], обґрунтований Г. В. Заломкіною на підставі проведення дослідницею паралелей між прадавнім міфологічним та власне готичним світовідчуттям XVIII ст., видається релевантним у контексті наших спостережень.

Важливими для розуміння системи образності творів готицистів є певні аспекти генезису романтичної міфології. Відомо, що «імагінативні світи» [29, с. 141] майстрів художнього слова Німеччини формувалися у полі зростання інтересу митців до германських прадавніх фольклорних традицій – переказів, легенд, балад. Наприкінці XVIII ст. з'являються численні збірки німецьких народних казок Й. К. А. Музеуса (1782–1787), Г. Г. Фюллеборна (1789), Г. І. Венцеля (1793), Б. Науберт (1793), стрижень образної системи яких складають субреальні персонажі – привиди, духи, чарівники, відьми, кобольди, сліпі черниці тощо. На тлі жанрово-естетичного симбіозу міфопоетичних народно-фантазійних уявлень та міфем художнього світу романтичної поезики викристалізовувалися потужні мотивні комплекси, що відповідно переакцентувалися митцями під знаком художнього осягнення сфери надреального.

З іншого боку, німецька міфопоетика живилася могутніми традиціями давньої грецької та східної міфологій, потенціалом табуйованих середньовічних культурних дискурсів. У річищі системної поезики письменників-новаторів образи-міфологеми перетворювалися на прототипові та посередницькі елементи

ірреально-зловісного, яке пронизувало в уявленні літераторів звично-повсякденний, включно предметний світ художньої реальності.

Програмне для романтиків-міфотворців «розширення географічного обрію» («geographische Erweiterung des Blickes» [255, S. 25]) сприяло посиленню уваги майстрів художнього слова Німеччини до типологічно подібних іншонаціональних надбань. Дослідниця К. Бекер цілком справедливо зазначає, що завдяки перекладам іноземних творів німецькою мовою, перш за все тих, які просвітницька естетика оголосила ірраціональними або анахронічними, утворювався новий потужний канон істинно романтичного мистецтва. Особливість духовної культури регіону полягала у тім, що своєрідність здобутків інших літератур органічно засвоювалася національною, яка у статусі «універсальної поезії» мала, за переконанням романтиків, утворити основу загальноєвропейської культурної свідомості [154, S. 75]. Примітно, що амбітна національна самосвідомість відводила у цьому процесі домінуючу позицію серед провідних європейських держав саме Німеччині як «рефлексивному та ехо-простору» («Reflexions- und Echoraum» [154, S. 76]) відносно інших культур. Іноземні здобутки мали своїм завданням збагатити та розширити власні надбання, причому важливим аспектом цього процесу, за визначенням Гердера та Гете, виступало не уподібнення іноземному або змішування з ним власне національного, а їх взаємодія й акцептація у процесі двостороннього діалогу-збагачення.

Висновки до розділу 1

Аналіз відповідного джерельного матеріалу свідчить, що формування готичного світоглядного принципу і готична концептуалізація світу ґрунтується на усвідомленні симбіотичного характеру буття, що інтегрує вищою мірою загадково містичне та буденно звичне у єдине нерозкладне ціле. Є підстави вважати, що утвердження культурологічної осі «наукове – образне», актуалізація ключових філософських питань першоджерел всесвіту, метафізики добра і зла,

трансцендентальної антропології (концепції І. Канта, Й. Г. Фіхте, Ф. В. Шеллінга), як і процес долучення наукового дискурсу до власне художньої образотворчості виступають вагомими важелями нової свідомості.

У процесі дослідження були відзначені такі тенденції, як інтенсивне засвоєння майстрами слова настроїв та імпульсів новітнього сцієнтизму, зокрема урахування ними сенсаційних результатів природничих експериментів у царинах магнетизму, сомнамбулізму, сидеризму, тваринної електричності. Важливу роль у концептуальних побудовах письменників-готицистів відіграють почерпнуті з теоретичної думки ідеї та уявлення щодо можливості часопросторових трансфузій (месмерівський флюїд-трансмiтер чуттєвих і мисленневих кодів; душа як трансцендентальна рухома пам'ять-субстанція; сомнамбулічний стан), трансмутації сутностей (розчинення, перетікання, об'єднання у нових модифікованих формах органічного й неорганічного складників буття), ієрогліфічності всесвіту та його сигнатурної репрезентативності, оживлення мертвої матерії, терапевтичної ефективності екзорцистських практик, смерті як іншої форми екзистенції, – такими шляхами відбувається становлення нової міфології готицизму.

У даному розділі була окреслена низка понятійних категорій, що є провідними у подальшому аналізі: визначена специфіка готичного зображення на відміну від чорного романтизму та романтизму жахів, охарактеризована проблематика, поетика, сукупність технічних прийомів готичного зображального коду.

РОЗДІЛ 2

ПОЕТИЗАЦІЯ ТАЇНОЗНАННЯ У ВІРШОВІЙ МОВІ ГОТИЦИЗМУ

2.1 Інверсія ритуального шифру шлюбного свята: Г. А. Бюргер

Мета даного розділу – висвітлити недругорядне місце поетичного комплексу готичного всередині літературного розвитку аналізованого періоду та дослідити провідні поетикальні особливості втілення готичного світосприйняття у деяких найбільш гучних поетичних творах напряму. Феномен готичної літератури у Німеччині генетично пов'язаний з поезією передромантизму. Виходячи з тези про природу поетичного, наділену більшою загадковістю, ніж художнє [93, с. 109], можемо припустити, що історико-літературні джерела готицизму сходять до сфери поезії закономірно. Неоціненну роль відіграє також особлива, непатетична модальність розповідного баладного жанру, підкореного готичним образним мисленням раніше, ніж інші жанри. У даному підрозділі ми прослідкуємо особливості ренесансу готичного світовідчуття у поезії романтиків.

Баладу Г. А. Бюргера «Ленора» (1773), в основі сюжету якої лежить мотив возз'єднання закоханої з мертвим нареченим, доцільно вважати першою німецькою літературною готичною баладою. Фабульно уособлений нею факт появи жениха-примари у поцейбічному світі вмотивований не традиційно, як у фольклорних віруваннях, – прагненням неутихомиреної душі відновити знехтувану справедливість (так у романсах Й. В. Гляйма «Маріанна», 1756, Л. К. Г. Гьольті «Адельстан і Роза», 1771), а подається як результат свідомої відмови зневіреної у щасті жінки від захисту божественних сил, що має наслідком заклинання нею темної смертоносної царини. Цим художнім рішенням окреслюється оригінальне й естетично потужне когнітивно-психологічне ядро новонародженого жанру. У німецькій поезії не тільки наприкінці XVIII ст., а ще й на початку XIX ст. у численних алюзіях лунає відгомін окремих мотивних комплексів даного гучно популярного первістка видатного митця. Так, Й. В. Гете майже чверть століття потому в баладі «Коринфська наречена» (1797) підхоплює традицію сюжету-зведення, тобто «вірогідного» модусу відтворення надприродно-

неможливого – мертва наречена повертається як вампірична істота у середовище живих, щоб віднайти насолоду в коханні, причому автор-класик помітно тамує, на відміну від Бюргера, образне оприявлення атрибутів вселяючої відразу містики. Гете визнавав самобутність художньої манери творця «Ленори», зокрема його листування з композитором К. Ф. Цельтером містить пророцтво: «...Талант Бюргера... буде з гідністю згадуватися в історії німецької літератури» [166, S. 328]. Примітно, що гучно популярна збірка А. фон Арніма й К. Brentano «Чарівний рік хлопчика» (1808) містить переспів твору геттінгенського поета під однойменною назвою «Lenore».

Своєрідність художньої мови балади Бюргера вже неодноразово привертала увагу дослідників. Її особливості простежували радянський учений-германіст В. М. Жирмунський [37, с. 378–379], німецькі літературознавці Г. фон Вільперт [283, S. 132–137], В. фон Вурцбах [288, S. 88–105], Г. Гентшель [198, S. 50–53], Л. Кайм-Клоок [210, S. 170–205], А. Шоне [252, S. 324–344], а також сучасні російські дослідники О. О. Козін [52, с. 78–82], О. А. Пауткін [91, с. 22–29], В. О. Пронін [98, с. 100–103]. Вони висвітлювали поетологічні особливості поєднання в оповідній площині фантастичного елемента й «реальної» дійсності, сприйняття співзвучних фольклорних традицій, внутрішній драматизм дії, замислювалися над ідейно-естетичними тенденціями, які спричинили народження «Ленори». Велику увагу зарубіжні германісти приділяють питанням генезису балади та її рецепції літераторами-сучасниками Бюргера [157, S. 48–50; 234, S. 2–18; 252, S. 324–328; 288, S. 88–105]. У контексті загальноєвропейського пожвавлення інтересу до «естетики жахливого» [91, с. 29] суттєвою мотивацією для німецького поета було, як вказують літературознавці [37, с. 377; 283, S. 133–134; 288, S. 94], захоплення творами У. Шекспіра, «Піснями Оссіана» Д. Макферсона, поезією Т. Персі, знайомство з естетичною концепцією «Volks poesie» Й. Г. Гердера, драматургією Й. В. Гете (драма «Гец фон Берліхінген»), зацікавлення баладами жахів талановитого попередника Л. К. Г. Гьольті, який експлуатував мотивний комплекс ірраціонально-містичного з дидактичною метою. Принаймні художньо-теоретичні студії спонукають Бюргера

залишити анакреонтичну лірику, щоб повністю віддатися творчим пошукам у сфері загадково-неосяжного, непоясного, таємничого. Для нас важливо зосередитися на функціональному навантаженні образотворчих рішень та конструктивних семантичних технік, завдяки яким створюється містично забарвлений, осцилюючий на грані яви та ірраціонального сюжет, і атмосфера балади випромінює настрої потойбічного жаху та має незборну принадність для читачів багатьох генерацій, зачарованих фантасмагорією інфернального.

У «Ленорі» використано ямбічний вірш із чергуванням чоловічих та жіночих клаузул, метричне побудування ababcdd відповідає схемі «строфи церковного хоралу» («Kirchenliedstrophe» [252, S. 324]). На нашу думку, даний ритмометр нерозривно пов'язаний з глибинним змістом твору, що маніфестує досить обтяжливу етичну тему теїстичного відступництва людини. Ми припускаємо, що на фонетичному рівні святоблिवого співу передусім відбивається ієратичний комплекс світоглядно-образних уявлень цілого, осмислений як проблемний. У перших трьох рядках початкової строфи негативний асоціативний компонент відтворює прадавню символіку, яку О. М. Веселовський співвідносив із народнопоетичною психологією [16, с. 282]: червона вранішня зоря («Morgenrot») на тлі тяжких сновидінь героїні провіщує недобре: «Bist untreu, Wilhelm, oder tot / Wie lange willst du säumen?» [158, S. 60]. Семантичний ореол двоїстої таємничості навантажує прогресивну перехресну риму «Morgenrot» – «tot». Нагадаємо, що прогресивність, на думку Ю. М. Тинянова, сприяє смислового виділенню другого римованого члена [120, с. 144], тобто центрального у даному контексті поняття «tot», завдяки чому відбувається інтенсифікація ключового для готичної літератури значеннєвого поля, сполученого із семантикою загибелі та смерті. Емоційна сфера тривожних передчуттів отримує фактичне укорінення у конкретно-історичній рамі сюжету – дія розгортається під час Семирічної війни (Бюргер згадує Празьку битву військ прусського короля Фрідріха II та австрійської імператриці Марії Терезії), – нещодавні події вірогідно поставали немов живі у пам'яті багатьох сучасників поета. Рамкова прив'язка до реального, і навіть більше того, добре відомого реципієнту історичного матеріалу

засвідчує фактуальну справжність подальшої викладеної автором історії – на наш погляд, у правдивості куліс має місце свого роду епістемологічна, роковано-трагічна гра готики з модальністю реального життя. Виходячи із зауваження дослідників щодо відсутності на момент появи балади будь-якого хронікального нарису про Семирічну війну [91, с. 23], треба вважати, що обрання подібного історичного тла надавало автору можливість вільного трактування фактуального складника поетичної фікції.

Кульмінаційною у контрастивному смисловому сегменті повернення військових є експресивна сцена прояву несамовитої безпорадності охопленої розпачем героїні: «Zerrauft sie ihr Rabenhaar, / Und warf sich hin zur Erde, / Mit wütiger Gebärde» [158, S. 61]. Красномовна деталь зовнішності несе символіку рокованості (див.: [286, S. 599]) через порівняння кольору волосся з диявольським птахом (der Rabe). За старовинними уявленнями волосся має неабияку містичну силу під час проведення магічних [125, с. 755], зокрема любовних обрядів, тому метафора відблиску чорного цілеспрямовано включає сполучні асоціативні контексти. Порівняймо зі сценою балади Й. В. Гете «Коринфська наречена»: дівчина-вампір забирає із собою пасмо волосся юнака, що сигналізує про невідворотність його входження у світ мертвих: «Morgen bist du grau, / Und nur braun erscheinst du wieder dort» [190, S. 134].

Діалог Ленори з її богобоязливою матір'ю оприявнює жест повстання юної жінки проти безжального господнього вироку. Ключовими є два ідейно-психологічні моменти: нехтування Ленори божественним сподіванням через зневіру у Богові і заклик смерті як відчайдушне «кінцеве» звернення за допомогою до іншої, нехай темної, зате всемогутньої сили. Ми не поділяємо позицію німецького германіста Г. Гентшеля (див.: [198, S. 53]), який вважає провідною метаморфозу почуттів героїні, що переходить від пристрасної віри у справедливість Господа до несамовитого кохання, і вбачаємо в епізоді вибору фатальний для подальшої долі Ленори крок – прихилення до демонічного, альтернативного божественному починання. Численні паралелізми експресивних синонімічних конструкцій з однаковим семантичним наповненням жадання смерті

– «Der Tod, der Tod ist mein Gewinn! / O wär ich nie geboren! / Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus! / Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!» [158, S. 62] висвітлюють одкровення Ленори як необачливу відмову від Богом даного життя, це не що інше, як породжене відчаєм екстатичне заклинання, сутність якого за своєю страшною спрямованістю межує зі спростуванням творця і відозвою до чорної магії. Покладання героїні на підтримку позаземних сил – надзвичайно важливий елемент поетики сюжету, оскільки подальше розгортання подій ґрунтується на передумові, що Ленора – відступниця, вона зреклася Бога і не може розраховувати на нього, адже своїм блюзнірством зрадила найвищий закон життя і саму себе, тобто знехтувала свою тварну природу істоти, натхненної Богом. Цікаво, що ім'я Lenore, як ми з'ясуємо зі сфери ономастики, має арабське походження й означає «Бог – моє світло». Проте Бюргер здійснює кричущу інверсію даної семантики: жінка – носій божественного почуття, ступаючи на сходинку amor loco (безрозсудного або божевільного кохання), переміщається з вищої реальності у нижчий шар буття. У той же час тему amor loco у ключі координат «морської» готики розробляє Й. Ш. Шютце. У баладі «Ritter Wido» [277, S. 57–61] («Лицарь Відо», 1810) змальовано вічне водне блукання персонажів, приречених помстою невтихомиреної примари зрадженого батька нареченої, автор активізує першоелемент водної стихії як моральну прив'язку до статички існування.

Починаючи з тринадцятої строфи дія «Ленори» повністю зосереджується у містичній сфері, у такий архітектонічний спосіб реалізується іманентна нумерологія готичної балади. Адже 13 як число Іуди, шабаша відьом, зоряної брами до інших вимірів буття має таємничу силу і символізує остаточну посмертну пільму [141, с. 81]. Стан Ленори між явою та маренням передають акустичні елементи поетичного контексту. Прийом звукопису і техніка ономастички створюють надзвичайно виразні фонетичні образи янослухання – імітація стуку копит («...ging's trap trap trap, / Als wie von Rosseshufen» [158, S. 63]), побрязкування, імовірно, шпор нічного вершника («Und klirrend stieg ein Reiter ab» [158, S. 63]), тихе й загрозливе бряжчання кільця на воротах («...den Pfortenring / Ganz lose, leise, klinglingling» [158, S. 63]). На тлі суб'єктивного балансування

свідомості героїні пронизливо чіткий чоловічий голос, який лунає крізь стулки, незважаючи на ніжно-ласкаве забарвлення, здається жахливим, доленосним. Підкреслимо, що подібний емоційний ефект запроваджується завдяки віршовій формі упорядкування словесного матеріалу, адже, за зауваженням М. Л. Гаспарова, «горизонтальний» і «вертикальний» виміри рецепції «разом розширюють мережу зв'язків, у які вступає кожне слово, і цим підвищується змістовна місткість вірша» [22, с. 8]. Дійсно, з кожною наступною строфою (вертикальний вимір) чоловіча постать набуває все більш явних ознак інфернального, для чого автор уводить систему прикмет-інтенсифікаторів модальності лиховістя. Так, нареченому дозволено сідлати коня не раніше опівночі – символічний час, що за прадавніми уявленнями слугує періодом розгулу демонічних сил. Використаний Вільгельмом займенник «wir» («ми») вводить прагматику множини: мається на увазі таємнича група вершників, поєднана загадковою спільністю. Нічний гість прибуває верхи на вороному коні («der Rapp») – мотив, який провокує сталі асоціації з фатальними позаземними істотами, із загибеллю зокрема. Відмова Вільгельма перепочити в коханої, його розпливчате посилення «Ich darf allhier nicht hausen» [158, с. 64], остаточно підкріплює читацьку здогадку щодо незвичайної, двоїстої природи нареченого. Сюжетну напругу посилює зміна нюансів ландшафтної картини – тиша ясної зоряної ночі поступається панівному атрибуту пронизливого вітру, що рвучко проноситься глором. Імовірно, флоронім «Hagedorn» («глід») утворює завдяки властивій віршовій мові «інтенсифікації несталих ознак» [120, с. 106] конотації з поняттям «Dorn» («терен»), що за біблійною символікою [286, S. 148] є уособленням божої карі. Зауважимо, що глоровий квіт у народних уявленнях вважається передвісником близької смерті [141, с. 732]. Ці недругорядні деталі сприяють нашаруванню смислових контекстів, значимих для епістемологічного наростання магістрального темного здогаду про субреальне – оприявнює себе притаманне поетичній формі «„прирощення“ смислу» [17, с. 125].

Ключовим у баладному часопросторі є мотив стрімкої нічної подорожі, зовні одягнутий у шлюбну оболонку, – Вільгельм мчить із Ленорою близько ста

миль (відстань завелика для звичайного вершника) до «весільного ложа» («Brautbett»). Експлікуючи зображувальний план еротичного, Бюргер уплітає у художню тканину елементи чуттєвої метафізики. Тому зовсім не весільною постає реалія притулку наречених – «Still, kühl und klein! / Sechs Bretter und zwei Brettchen!» («тихий, прохолодний і маленький / Шість дощок і дві дощечки» [158, S. 64]), прихований у перифрастичній картині туманний натяк на труну з могильним хрестом на кришці заворює страшним припущенням, що поступово підтверджується з подальшим розгортанням подій. Сцена нічного перегону однозначно виявляє для читача нелюдську примарну природу нареченого-мерця. Протиставляючи темній загадковості вершника світлий жіночий образ, поет згадує прикрашально-символічний елемент зовнішності героїні, «руки-лілії» («Lilienhände»). Біла лілея вважається не тільки атрибутом досконалості, світла, чистоти й цнотливості [286, S. 435], але й належить до символів смерті [141, с. 764]. Цілеспрямовано щільне використання Бюргером поетичних можливостей ритміки – внутрішніх рим, співзвуччя, звукопису, вигуків, звуконаслідувань, акустичних пауз дозволяє читачеві відчутти градацію божевільного темпу, який невпинно зростає та виказує власне демонічну суть страшного галопу: невідступним рефреном звучить повторюваний у п'яти строфах, оприявнюючий рокованість нестримної скачки вигук героя «Мерці мчать стрімко!» [158, S. 65]. Під час шаленого руху до вершників приєднується низка жахливих постатей-примар, посилення огидливого не залишає сумнівів щодо неземного походження нареченого Ленори. Спочатку супутником шлюбної пари є процесія мерців, яка намагається поховати тіло. Лиховісна потойбічна модальність ходи утягує й нашаровує супровідні прикмети – зграї воронів, похоронний спів, схожий на квакання жаб, – відразливе вимальовується у тому числі через знижене стильове використання спеціальної церковної лексики. Зауважимо, що тлумачення шаленого скакання як божевільного марення (див.: [210, S. 190]) є, на нашу думку, непереконаливим, тому що стрижневий сюжет вибудовується не навколо суб'єктивного стану «я» героїні, а має на меті розгорнути двоїсту картину світу, жахливого і непоясного за своєю природою.

Концентруючи «чорну» експресивність, Бюргер зосереджує на порівняно невеликому відрізку широкий спектр понять, пов'язаних із філософсько-семантичним полем смерті: «Totensang» – «Leib» – «begraben» – «Leichenzug» – «Sarg» – «Totenbahre» [158, S. 65]. У такий спосіб оповідач занурює читача у тенета омертвілого буття, у темний контекст фабули ірраціонального, щоб стежити тільки за наростанням подій, спрямованих до жахливої кульмінації. Надалі супутником процесії Вільгельма й Ленори стає повітряний набрид («ein luftiges Gesindel»). Скупчення примарних потвор навколо знаряддя страти викриває їх як душі страчених. Отже зростає не лише темп галопу, – до неосяжних розмірів збільшується також шлейф долучених, хто поспішає до демонічної шлюбної учти. Центральна постать жениха сприймається у цьому контексті як безумовно фатальна, вона ніби набуває незбагненої сили з приєднанням до неї все нових породжень нічного мороку, утворює владний стрижень зла, страшне ядро вражаючої уяву чортівні, – існуюча у науці інтерпретація образу лиховісного вершника як сполучної подвійної «триєдності», що зокрема імплікує мотив воскреслого Христа (див.: [252, S. 340]), видається в руслі наших спостережень досить дискусійною. Зауважимо, що ім'я Wilhelm давньоверхньонімецького походження й означає «вольовий захисник», Бюргер же, створюючи виворіт звичної реальності – готичний часопростір, наділяє таким іменем інфернальну істоту, що несе загибель і смерть. Нелюдська складова чоловічого образу набуває очевидних проявів, «матеріалізуючись» із наближенням світанку. Виявляється, що для персонажа релевантний не об'єктивний, а містичний відлік часу, ознаки якого – пісковий годинник і крик півня, незвичайний наречений наділений тваринною здатністю «вчувати» небезпеку: «Ich wittre Morgenluft» [158, S. 67]; весільне ліжко, за його визначенням, обіцяє «розкритися» («tut sich auf») неначе провалля. Наростання панічного страху в душі Ленори під час диявольського скакання тонко простежено і передано інтонаційною зміною у відповіді на запитання нареченого, чи не боїться вона мерців. Спочатку в дівочій репліці лунає впевнена категоричність: «Ach nein! – Doch laß die Toten!» [158, S. 65]. Але поступово однозначність заперечення переходить у тривожну

інтонацію відчаю: «Ach! Laß sie ruhn die Toten!» [158, S. 66] та жаху: «O weh! Laß ruhn die Toten!» [158, S. 67], – статичний паралельний член конструкції (ruhen) підкреслює експресивну іманентну градацію її динамічного складника.

Кульмінаційною для готичного сюжету шлюбного свята є сцена прибуття Ленори й Вільгельма на місце призначення, фактично – кладовище, де відбуваються страшні метаморфози з істотою коня й постаттю коханого. Зосереджуючись на жахливій суті моменту перетворення, Бюргер свідомо не цурається візуальної конкретики огидно-відразливого: вороний, пахнувши вогнем, зникає під землю, колет вершника розсипається як трут, голова нареченого перетворюється на лисий череп «ohne Zopf und Schopf», а замість тіла з'являється скелет з пісковим годинником і косою – змальована постать відсилає до цілком пізнаваного уже з німецького фольклору образу смерті. Сцена насичена акустичними елементами («Geheul», «Gewinsel»), які послідовним резонансом супроводжують страшні містичні перетворення. Унаочнення зловісних метаморфоз знаменує магістральну готичну транспозицію – «входження» Ленори у світ мертвих, під час якого відбувається не вимріяне возз'єднання з коханим, а поглинання трепетливої живої істоти німою порожнечою смерті. Підкреслимо, що ми не поділяємо погляд дослідників, які тлумачать розв'язку балади у позитивному ключі як здійснення хоча й у потойбічному світі заповітної мрії героїні (див.: [156, S. 124]), перед нами більшою мірою триумф смерті, ніж кохання. Культурно-філософський сенс авторського задуму безумовно незвідний до культивування ідей богопокірливості та смирення – позиція учених, які вважають, що саме морально-дидактичний план є ключовим у баладі (див.: [288, S. 89]), постає у контексті наших спостережень досить уразливою. Концепція твору сягає метафізичної глибини буття, утверджує існування поряд та конкурування з божественними виявами сутнісно інших, не менш могутніх, співвіднесених зі смертельним небуттям сил – темних, містичних та владних, що мають прямі виходи у звичну реальність; прихилення до них, навіть неусвідомлюване, несе у собі неминучу загибель для живого створіння.

Наш аналіз простежує специфічний для словесного мистецтва готики напрям переосмислення та негативного перетворення прадавніх шифрів шлюбної церемонії, що досі унікав уваги дослідників. Бюргер пропонує ретельно виписану деформацію шлюбного свята та його ритуальних архетипів. Поет-готицист перевтілює поширений у певних місцевостях Німеччини звичай довесільного викрадання нареченої женихом (див.: [15, с. 22]) в ключі таємного нічного увезення Ленори Вільгельмом-мерцем. Змальовано демонічну метаморфозу традиційного для німецького свята молодят шлюбного потягу (див.: [15, с. 28]). Замість звичного для локальної шлюбної церемонії магічного шуму, який запрошені влаштовують з метою залякати сили п'їтьми (див.: [15, с. 32]), поет пропонує акустичний образ зловісного сатанинського гвалту нечисті. Він зображає призвичаєний певними регіонами Німеччини супровід гостями молодят до спальні (див.: [15, с. 37]) як конвоювання вершників ватагою чортівиння до могили. А головне – готичне перевертництво ритуальних шифрів обряду утворення родинного союзу здійснює ревізію й утілює у негативному ключі прадавнє уявлення про небезпечність шлюбу – злуки різних за своєю природою, сповнених непізнаної таїни чоловічої й жіночої істот (див.: [55, с. 319]). Ґрунтуючись на переосмисленні шлюбного церемоніалу як санкціонованого освячення натхненного Богом поєднання двох сердець, готична інверсія спрямовується на ревізію табуїзованих синкретичних архетипів світосприйняття. Зокрема деструктивна метаморфоза вибудовується як деформація божественного (вертикального) впорядкування духовного й чуттєвого в людині і перетворює ритуальні шифри шлюбного свята зі священного тайнодійства на заперечливу відносно життя деструкцію, що стверджує тотально демонізоване небуття, порожнечу, ніщо (Tod). Згодом у готичній літературі подібна за змістом фантазмагорія розгортається у вірші Й. фон Айхендорфа «Кераус» («Der Kehraus», 1838), у якому танок нареченої на весільному святі обертається на шалене танцювання зі смертю.

Розв'язка балади почасти відкрита: земне життя Ленори переривається, але подальший шлях її душі у позаземній сфері залишається невідомим. Не

виключено, що замовчення приховує авторський натяк на неосудність дій закоханої дівчини, яка до кінця слідує шляхом відданості щирому почуттю до (примарного) коханого і спокутує обраний нею варіант долі. Тому своєрідною амбівалентною, характерною для романтиків іронією позначене останнє погребальне завивання танцюючих духів, темного повітряного наброду: «Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht! / Mit Gott im Himmel hadre nicht!» [158, S. 68], – традиційна для жанру (і регіону) моралістична сентенція («На Бога у небі не нарікай») сприймається не як вирок, а скоріше як данина читацьким очікуванням, у дусі певного жанрового кліше. Таким чином аналіз доводить необґрунтованість існуючої в німецькій германістиці думки (див.: [264, S. 78]) про відсутність у автора «Ленори» серйозного наміру долучитися до філософського дискурсу навколо метафізики буття. Уперше в історії німецької літературної балади крізь мотив світлого, але приреченого кохання просвічує площина згубного містичного («чорного») еросу, руйнівна сила якого утверджує антишлюбний шифр і є споріднена зі страшною потойбічною замогильною порожнечею. Така трактовка твору, між іншим, відповідає наміру самого Бюргера, який мав на меті провести першу спектакулярну презентацію «Ленори» у дусі настроїв *memento mori* й наполягав, щоб під час прилюдного читання у напівосвітленій залі на столі перед слухачами лежав череп [283, S. 133].

2.2 Сюжет помсти магічного предмета в баладній ліриці Л. Уланда

Звернення до спадщини Л. Уланда дозволяє створити уявлення про внутрішнє розмаїття творчої палітри поетів-готицистів, зацікавлених не тільки таїнами людських зв'язків і взаємин, але й не меншою мірою також загадковим і не завжди пояснимим зрощенням живого світу з містично одухотвореними формами природи й неорганічної матерії. В основі балади швабського романтика Л. Уланда «Юнкер Рехбергер» (1811) [84, с. 544–550], відомої читачам завдяки російськомовному перекладу В. А. Жуковського («Рыцарь Роллон» [84, с. 545–551]), лежить ідея осмислення та заборони рокованого виклику, який

людина іноді вільно чи позасвідомо кидає темним силам. Характер проблематики даного твору свідчить про назрілу необхідність перегляду репутації цього романтичного митця, нібито схильного до змістовної поверховості та популяризації (див.: [180, S. 14, 16]). За О. О. Гугніним, сюжет твору був запозичений німецьким поетом із досить рідкісної, свого часу виданої малим тиражем книги Й. Ф. Штокхаузена «*Mira Praesagia Mortis*. Це: незвичайні провісники смерті» [84, с. 617]. Інтерес літератора до містично-загадкового, ірраціонального був органічним складником його світовідчуття, зокрема поетичної філософії таїни буття. Так, у статті «Про романтичне» (1807) Уланд стверджує: «Нескінченне оточує людину, таємницю божища і світ. Від людини приховано те, чим вона була, є та буде. Зачаровуючими та жахливими є ці таємниці» [77, с. 458]. Формуванню готично забарвленої грані творчості німецького поета сприяло його заглиблення у матеріал романських і германських середньовічних легенд [245, S. 401].

Балада «Юнкер Рехбергер» написана нерівноскладним кніттельферсом (Knittelvers), що генетично сходить до фольклорної віршової традиції (див.: [285, S. 268]); рима – парна, чоловіча у перших і жіноча в останніх рядках чотирирядкової строфи. Відомо, що, починаючи з кінця XVIII ст., Knittelvers зустрічається у німецькій поезії «комічного» чи «архаїзованого» забарвлення, наприклад, використовується у творах Гете («*Des Künstlers Erdewallen*»), К. А. Кортума («*Die Jobsiade*»). Відповідно до жанру балади ядро оповідного сюжету становить проблемна історія, для якої автор обирає образ морально безтурботного персонажа, зухвалого грабіжника та лиходія. Семантику зображувальної модальності можна визначити як фатальну: вистежуючи опівночі караван торгівців з метою пограбування, Рехбергер з'ясовує, що забув у занепалій церкві, на носилках, де пильнував, рукавички, – актуалізація характерної для образотворчого готичного модусу подвійності місця й часу дії, припущення можливості існування темних сил у божому храмі зумовлюють подальший надзвичайний перебіг подій. Невипадковим виявляється факт пильнування юнкера заради легкої здобичі на церковних ношах «*Vahre*» – предметна реалія, яку

авторитетний словник «Duden» тлумачить як засіб, призначений виключно для транспортування травмованих, хворих («Tragbahre» [173]) або померлих («Totenbahre» [173]), і що за авторським задумом народжує здогад про лиховісне. Значимий також необачливо залишений Рехбергером у церкві атрибут костюму, – відомо, що вже у середньовічній побутово-правовій свідомості кинута рукавичка символізувала виклик до двобою [286, S. 605–607]. Звучить діалог із фатумом, невільно спровокований людиною поєдинок із самою долею, цілком передбачений за наслідками. У генологічному плані мотив кинutoї рукавички може відсилати до улюбленої читачами балади Ф. Шиллера «Der Handschuh» [84, с. 250–252] («Рукавичка», 1797), у якій утілено ідею фатальної пристрасті-боротьби та згубливого кохання, тобто варіант дискурсивної репліки поета-наступника не можна виключити зовсім.

Ірреальний персонаж – примарний дух, визначений «ein Geist», що знаходить втрачену головним героєм річ, ставиться до неї як до своєї здобичі (дублювання або паралель до аморальних вчинків лицаря – непресталих розбійницьких трофеїв Рехбергера). Уланд обмежується топосом присутності потойбічно-зловісного, але уникає детального зображення зовнішності надприродної істоти, чию демонічну суть видають лише тільки згадка про палаючий вогнем погляд («mit feurigen Augen» [84, с. 546]) у сукупності із несамовитими реакціями конюшого. Впадає в очі прихильне, майже любовно-пристрасне та інтимне поводження потойбічної істоти з рукавичками юнкера – «Er hat die Handschuh angetan... / Er streicht sie wohl auf und nieder» [84, с. 546], – цілком вірогідно, що у такий спосіб автор натякає на магичний смисл зв'язку чуттєвої та ірраціональної сфер, споконвічно притаманний процесу привласнення, оволодіння тієї чи іншої істоти певним предметом, – із невідворотністю вступає в силу магія взаємодії речі з її власником. Готичне перекодування сприймає й маніфестує дію магичного предмета не в допоміжному чарівному, а в лиховісному, згубному для людини ключі. Прагнучи повернути загублену річ, герой перемагає дух-привид – поет перевтілює мотив двобою, спровокованого випадково залишеною річчю, – і відбирає у супротивника свою власність. У наступному

епізоді, що є ланкою сюжетного ускладнення, ключовою для подальшого розвитку, Уланд використовує архетиповий мотив укладання людиною фатальної угоди з дияволом: примара зваблює розбійника, вмовляючи його позичити їй рукавички строком на рік. Під час розмови персонажів постать духа неспростовно виказує себе як уособлення диявола, чому слугують своєрідні маркери потойбічності: «дар» солодкозвучного слова – насправді дика, жадібно-запобіглива мовна манера злостивої істоти, конкретні риси її зовнішності – «dürre Taten» («сухі лапи») і зрештою пряма вказівка юнкера «So kann ich erproben des Teufels Treu» [84, с. 546], – звісно, що перемога над чортом може бути лише тимчасовою й уявною.

Спровокований настроями тривожної непевності («Der Hahn hat ferne gerufen») характерний для готики здогад про недобре знаходить підтвердження в момент появи замість очікуваних купецьких упряжок чорної процесії закутаних лицарів, – змальований траурний хід викликає прямі й обґрунтовані асоціації з похоронною процесією примарних членів загадкового смертоносного ордену. Зосереджена у площині готичного цілком серйозна авторська гра зі смислонавантаженими елементами аристократичної середньовічної культури нашаровується на ще більш поважні історико-культурні архетипи, відсилає до давньогерманської міфології, згідно з якою на чорних конях рухалось «дикє військє» – свита верховного германського бога Водана (див.: [11, с. 295; 118, с. 220]). Цікаво, що Уланду належить спеціальне дослідження скандинавських сказань про Одіна або Водана, – яке вийшло друком вже після смерті автора. Пуант лиховісної сцени пов'язаний з образом замикаючого колону вільного вороного, осідланого й прикрашеного чорною попоною, готового прийняти свого, поки що невідомого, але вже передбачуваного з контексту вершника. З погляду числової символіки ми спостерігаємо, і на це ще не звертали увагу знавці, що, як і в «Ленорі» Бюргера, саме тринадцята строфа розкриває страшну таємницю: кінь призначений Рехбергеру і належатиме йому після смерті, яка невблаганно наближається: «Ein Jährlein, so ist er erschlagen, / Dann wird das Räpplein ihn tragen» [84, с. 548]. Примітно, що віра у здатність коня переносити

власника у країну духів супроводжує архаїчні обрядові практики і властива фольклорним уявленням та прадавнім культурам, приміром – скіфській (див.: [99, с. 170]). У контексті відліку неминучого смертного часу прикметним є фатальний елемент раптового і несподіваного для персонажа відчуження «я», розщеплення неподільного за своєю сутністю єства, адже сам герой отримує страшну звістку про себе від містично-загадкової істоти як про певну, хоча й цілком прозірну, але третю особу, – подібне розкладання живого тіла на обособлені іпостасі знаменує загрозу подальшого небуття.

Чорна процесія виявляється урочистою групою мерців, підлеглою самому дияволу, як – відтепер – і протагоніст, кого зброєносець-примара величає «найвірнішим слугою» свого пана. Автор актуалізує у даному контексті правову васальну символіку [286, S. 606–607] й розуміє рукавички як традиційний знак влади, а укладання договору про позичання їх Рехбергером сатані відповідно вирішує як крок на шляху добровільної передачі володіння душею темним силам – зауважимо, що у демонологічній літературі укладення угоди з інфернальним єством іноді зображують саме як ритуал омажу, тобто церемонії принесення феодалної присяги (див.: [70, с. 108]). Мотив передачі лицарем рукавички у позаземний світ зустрічається, наприклад, у французькому середньовічному героїчному епосі «Піснь про Роланда», головний герой якої в останні хвилини життя простягає праву рукавичку Богові на знак вірності своєму небесному сюзеренові, а архангел Гавриїл, приймаючи її, переносить душу лицаря до раю. Отже Уланд небезпристрасний до так званої «контагіозної магії» [125, с. 21], в основі якої лежать архаїчні уявлення про нерозривність зв'язків між об'єктами взаємодії, що торкалися один одного – екстраполяція рукавичок у потойбічне демонічне середовище спричиняє, за законами контагіозної магичної логіки, неминуче поглинання диявольською сферою приреченої власності та навіть самого колишнього власника. Промовлене вустами істоти, що належить до царини мертвих, «темне» пророкування відлунює у поцейбічний світ, викликає у ньому неспинні драматичні наслідки. Очікування наперед знаного кінця виявляється надто важким для свідомості людини тягарем, тому, прагнучи врятувати своє

життя, Рехбергер відмовляється від розбійницького способу життя й шукає притулку за монастирським муром. Даруючи юнаку-конюшому зброю, охоплений розкаянням розбійник наказує використовувати її лише у божих справах («in Gottes Dienste»), – Уланд віддає данину традиційному, жанротворному для балади моралізуванню.

Читацькі епістемологічні припущення неймовірного справджує експресивний образ дикого чорного коня, який з'являється у монастирському стійлі в останній день назначеного Рехбергеру року, невпинного у своєму фатальному плині. Підкреслимо важливість символіки останнього дня (години, моменту) для поетики творів готицизму, з чим тісно пов'язана ідея межі щодо фінальної остаточності, границі тотального ніщо, кануну небуття, зрозумілих як метафізичні абсолюти, а також і в етичному сенсі неухильної віддяки за колись спричинене зло та неминучої розплати як карі за несправедні діяння. Порівняймо: у готичній баладі Й. фон Айхендорфа «Приречена наречена» («Die verlorene Braut», 1837) помста мерців настає злочинців під час їхнього весільного торжества також рівно через рік: «Er hat meinen Vater erschlagen, / 's ist diese Stund ein Jahr. // Wir alle müßens büßen...“» [176, S. 320], – часовий вимір додатково навантажується ідеєю сповненого призначення.

Уособлення земної маніфестації потойбічного, пекельний посланець з'являється у монастирі через рік з рокованою місією знищення: «Es schlug den Junker mitten aufs Herz, / Daß er sank in bitterem Todesschmerz» [84, с. 548], – позбавивши життя Рехбергера, інфернальний вороний дивним чином зникає. Обрання коня знаряддям убивства у контексті літературної готики не випадкове, особливо якщо згадати, що «коня у релігії вважали заупокійною твариною» [99, с. 172], «атрибутом мерця взагалі» [99, с. 173]. Відома польська дослідниця історії моралі М. Оссовська привертає увагу до особливо шанобливої ролі, яка відводилася цим благородним істотам у лицарській культурі. Поширеними були уявлення про те, що вони, як найближчі до шляхетних лицарів створіння, беручи участь у битвах, свідомо зберігали безмежну вірність господарю; коней завжди називали по імені [87, с. 89], тобто індивідуалізували й одухотворювали,

сприймаючи у напрямі персоніфікації долі власника. Метаморфоза Уланда-готициста перевтілює піднесено романтичний фаунонімний зображальний елемент із чарівного крилатого помічника у смертоносного супутника, якого відділяє від ще живого власника дуже тонка грань. Лише залучивши Рехбергера до потойбічного світу мертвих, кінь остаточно стає його вірним служником, так би мовити вічною тінню тіні.

У розв'язці згущений готичний колорит набуває майже видовищної театралізованої форми: час дії – полуніч, місце дії – могила Рехбергера, біля якої з'являється, тримаючи за вуздечку вороного, чорний зброєносець, – завдяки повторам, паралелізму та синонімічному варіюванню значимих лексичних елементів готичного коду («das Räßplein» – «der Rappe», «der Schwarze» – «ein schwarzer Reitknecht») вражаючі уяву нічні видіння сприймаються як прибульці з того світу й реальні учасники чорної процесії, – метафізичний цикл замикається. Ефективною предметно-символічною деталлю, що вказує, з одного боку, на приналежність примарних тіней до демонічного виміру буття, а з іншого – на їх роковану співвіднесеність з ідеєю смертельної розплати, виступають прив'язані до сідла рукавички. Адже з позичанням їх сатані розпочався своєрідний, ціною у життя, бій-реванш між зухвалим юнкером і злостиво хитрим духом-дияволом. Фатальний двобій із заздалегідь передбаченим фіналом логічно закінчився перемогою інфернальних сил і їх заволодінням душею Рехбергера. Візуальне нагнітання образної конкретики у заключній сцені – потворна мертва постать головного героя, здатного підійматися з могили, фатальні рукавички на ручці сідла, могильна плита, що слугує мерцю підніжкою, – концентрує «чорну» експресивність готичної атмосфери твору.

Останній чотиривірш, лунаючи як етичний підсумок, обумовлює переключення оповідної модальності й привертає увагу до морально-дидактичного смислу подій, автор застерігає необачливих юнаків, зокрема юнкерів, від негідних нічних розбійних авантур «Und daß sie fein bleiben lassen, / In der Nacht am Wege zu passen» [84, с. 550]. Проте віддалений від містики вузький фінал, витриманий у ключі напучення, не послаблює загальної концепції цілого,

що розвиває ідею співприсутності у буденному темних субстанцій, влади могутніх і однозначно згубних для людини демонізованих вищих сил, здатних у фатальних випадках безостаточно поглинати людське «я». Умовою трансценденції у страшну порожнечу потойбічного виступає в баладі Уланда смертельна провина, осмислена й аранжована як результат помсти лиховісного магічного предмета. Аналіз поміж іншого доводить, що поряд з такими визнаними у німецькій германістиці жанрами поезії даного швабського романтика як лірика, політичні вірші, романтичні балади й романси (див.: [180, S. 15–16]) необхідно виділити ще один, не менш важливий для всебічного осягнення поетичної творчості автора жанровий різновид – готичну баладу.

2.3 Містичні виміри буття у поетичному світі Й. фон Айхендорфа

Відділена від «Ленори» майже півстоліттям балада «Весільна ніч» Й. фон Айхендорфа (1810) [176, S. 343–347] продовжує традицію готичного утілення теми шлюбної ночі. За всіх уявних та дійсних перегуків із сенсаційним первістком «Весільна ніч» позбавлена його рішучої новизни та оригінальності, оскільки розбудовує вже досить усталений сюжет смертоносного еросу, пропонуючи власний варіант його художньо-філософського осмислення. Аналіз твору показує, що естетичний розвиток готицизму йде в напрямі посилення однозначної розстановки етичних акцентів створюваних колізій, суттєвого послаблення їх напруженої проблемності, набуття ними ілюстративного характеру, а зображувальним полем лиховісного – певної штучної декоративності. Зокрема ми спостерігаємо, що в Айхендорфа еліміновані ідеї безмежно відданого почуття, послаблено конфлікт істинного кохання та беззвітного поведінкового жесту людини – відступниці від Бога, усунено драматичне двоїння між божественним сподіванням та бажанням щомиттєвого щастя на землі. Натомість автор більш беззастережно утверджує переконання у метафізичному владному смислі трансцендентної дійсності, утіленої в душі якщо не єдиної, то все ж таки вирішальної сфери існування людини. Щодалі тим більше німецька літературна

готика актуалізує ґрунтовані на ідеях об'єктивації душі як самостійної субстанції архаїчні уявлення про померлих, яким традиційно приписували два невтамовних інстинкти – голод та еротичний голод (див.: [99, с. 251]). Якщо сучасна дослідниця творчості поета-романтика У. Регенер зосереджує ідейну колізію «Весільної ночі» у дихотомічній парі «невірність у коханні – смертельна кара» (див.: [239, S. 94]), то ми акцентуємо інший, не менш істотний аспект смислового навантаження твору – визнання сили темного світу, пересторогу щодо нього і навчання реципієнта у всевладді й смертоносній підступності потойбічного.

Віршовий розмір балади – тристопний ямб, ритмометр, що генетично сходить до пісенної лірики [22, с. 137], – насичує змістовну площину настроями тривожної ліричності. Беручи до уваги, що «...значення ритмічні фактори отримують не „механічно“, а тільки у зв'язку з іншими факторами – перш за все смисловими» [38, с. 74], ми вбачаємо у наголошеному номінативному ритморяді «Nacht» – «Rhein» – «Schiff» – «Ritter» фольклорно-міфологічний мотивний комплекс рокованої спокуси та згубної краси (Лорелай як матриця), покликаний розвинути контекстуальні сенси трагічної безвиході. Тут можна вести мову про ефект «поетичної формули», описаної О. М. Веселовським зокрема як асоціативний аналог «нервових вузлів» [16, с. 295].

Зосередимося на спостереженні способів організації художнього простору. Перша і третя строфи поєднані між собою логікою просторової опозиції «низу» – долини, де річкою пливе одинокий човник лицаря, – й «верху» – замку, де перебуває кохана. На підґрунті чіткої антитези локусів «мерехтлива» семантика уживаного у першій та п'ятій строфах поняття «Grund» («земля», «дно», «низина») концентрує метафізичні відтінки протиставлення життєдайного кохання, що звично уособлює вищу духовну сферу, темній самотності як трансцендентній царині, котра лежить за межами живого і спроектована у «низинний» вимір небуття або смерті, – вертикальна ієрархія онтологічного простору баладної архітекτονіки переконлива, хоча її сенс далеко відстоїть від благого божественного впорядкування і являє собою скоріше перевертень чи деструкцію сакрального, оскільки у вищій точці вертикалі знаходиться

зрадниця-кохана, у нижній – примара-месник. Готична поезія Айхендорфа не підпадає під запропоновану сучасною зарубіжною германістикою [257, S. 55] графічну схему взаємозв'язків окремих шарів художньої онтології твору, згідно з чим типовим для поезій романтика нібито є горизонтальне суміщення божественної життєдайної площини з мертвою статикою («Totenstarre»). Логіка динамізації створеного автором готичного світу передбачає роковане сходження богонатхненного вищого живого створіння у низинний постмортально-демонічний простір. Подібна трансфузія розподілу надзвичайно значима для готики. Просторова опозиція «верху» й «низу» характерна, наприклад, для «чорного» романсу Л. Тіка «Знаки в лісі» («Zeichen im Walde», 1801). Її герої – приречений підступною пристрасстю («...sah sie selber, / Fühlte bald die tiefe Wunde, / Die mir Sinn und Leben raubte...» [277, S. 37]) на вбивство і нині сповнений каяття спільник диявола батько та його син-рятівник перебувають у замку нагорі, тоді як постать сатани й речові докази злочинної передісторії автор спроектує у низинну сферу темного лісу.

Поетичний мотив пізнання протагоністом своєї коханої у дівочій постаті біля замкового вікна, здавалося би, органічно передвіщає в рамках топосу «весільної ночі» вимріяне поєднання закоханих. Але літературні очікування як «суто книжні» не справдовуються; дисгармонійний сюжетний хід підмінє ідилічну ситуацію кардинально протилежною, драматичною – дівчина зрадила коханого. Утілюючи характерну для готики метаморфозу світла й п'тьми, сюжетне зрушення набуває гострого дисонансу на формотворному тлі заданого поетом словесного й ритмічного (пісенного) паралелізму: «Sie hat mir Treu versprochen / Sie hat die Treu gebrochen» [176, S. 343]. Останній рядок четвертої строфи «Und alles ist vorbei» [176, S. 343] лунає як трагічна квінтесенція смислового сегменту твору і свідчить, що ідилія довірливого поєднання сердець скінчилася, зражене кохання вичерпало себе, а також вмотивовує фатальне за наслідками переконання потойбічного чоловічого персонажа про його право виставити невблаганний рахунок колишній коханій, нині відступниці. З'являючись із «тихої ночі», а не з веселої юрби святкуючих наречених неначе виходить з іншого, не належного до

весільних урочистостей просторово-часового виміру. Це підсилює дублюючий мотив нічної прогулянки по річці (традиційний темпоральний елемент готичного континууму). Пара влаштовується на човнику – «sie... / Setzt' sich ganz vorne hin, / Er setzt' sich an das Ende» [176, S. 344], антонімічний синтаксичний паралелізм вказує через сполучний локальний визначник на символічний характер діаметрального розведення молодих. Річкова прогулянка виявляється для них останньою, що значимо для зображального стереотипу рокованості готики. Ефект незвичайного, надшвидкого руху створюється нашаруванням персоніфікованих деталей та метафоричних конкретизаторів розширення просторової ємності ландшафтного тла – «Was sind das für so lange / Gebirge weit und breit?» [176, S. 345]. Змальована поетом сцена стрімголової подорожі наречених може бути сприйнята як «водне» інтертекстуальне перевтілення знайомого – наприклад, як варіація фатального шлюбного шляху або нічної подорожі до фіналу тріумфуючої смерті в баладі Бюргера.

Модальність багатознання про невимовне підкріплюють символічні постаті зловісних спостерігачів («fremde Leute»), які непорушно, неначе мовчазні примари, позирають зі скель на самотню пару, загублену серед нескінченних гірських хребтів. Надлишковість образів таємничої нерухомості та поетичний паралелізм оприявнюють мертвенну статику сцени: «Und fremde Leute stehen / Und stehen still und sehen...» [176, S. 345], що відлунює у загальний земний простір і заражає навколишнє своєю трансцендентною непрозірною суттю. У метафізичному ключі відбувається чорна метаморфоза нареченого, тотожного скелястим потворам – «schien so traurig» / «sprach kein einzig Wort» / «Schaut' in die Wellen schaurig» [176, S. 345], – привітний доти жених трансмутує у мертвону загрозову примару: «wild», «bleich». Метафора приреченості поширюється на образ зрадженого лицаря, чию голову обвиває скривавлено-червона смуга («ein blutigroter Streifen»). Емоційне напруження психологічного малюнку досягає абсолютного максимуму в момент пізнання та викриття героїнею нареченого як чужинця: «Mir graut vor deinem Bilde – / Du bist mein Bräutigam nicht!» [176, S. 345]. Миттєве усвідомлення дистанції-прірви, як і відчуття жінкою

епістемологічно замкнутої ситуації безвиході знаменує прозріння власної вини ошукання коханого, тобто об'єктивно завдання балади нібито полягає в образному утіленні морально-психологічного сюжету розплати за провину. Готична грань сюжетної інтерпретації доводить, що нестримна у своєму руйнівному потенціалі зраджена любов відміняє людські закони і скасовує смисл поцейбічного земного існування взагалі.

Кульмінаційною з погляду нагнітання експресії чорного еросу є сцена шлюбного злиття дівчини зі страшною істотою псевдонареченого. Автор тонко інструментує подію акустично: шум, що розтинав повітря, супроводжуючи шалений рух героїв, раптом зникає. Незвичайна тиша запановує на знак припинення дії земних законів під час неприродного поєднання заручених, виказує трагедію їх вже спільної приналежності до позаземної царини мертвих. Низка контрастних, метафорично забарвлених епітетів висуває антитезу живого й мертвого на перший план: один семантичний полюс утворює химерна чоловіча істота – кам'яні руки («mit steinernen Armen») й льодяні груди («die eisige Brust»), а інший – приречене на загибель жіноче створіння, красиве, звабливо живе й тепле тіло («ihren schönen, warmen Leib»). «Чорна» експресія заключної строфи містить протиприродний алогізм, автор поєднує в одній площині життя, символом якого виступає грядущий день, і смерть: на тлі криваво-багряного («blutrot») ранку вдалині на річці видніється човник із прекрасною, мертвою нареченою (schöne Braut, Blut, tot). У готичній художній реальності поета магія ірраціонального уможлиблює проникнення трансцендентного у земний світ, що деформує та скасовує логіку законів земної екзистенції, чуттєва сфера не лише резонує з надреальним виміром буття, – це традиційна для романтичної поезії міфологема, – а інтерпретується як проблемно обтяжена прямими фатальними виходами у смертельну порожнечу.

Подальша еволюція готичної поезії не лише продовжує перегляд духовних набутоків ранньоромантичної філософії кохання у негативному ключі, але й прагне відтворити «темну» суть глибоко містичного готичного світовідчуття, ґрунтованого на розумінні навколишнього світу як просякнutoго демонічним

середовища, сповненого небезпечними виявами надприродного. Балада «Вершник» (1815) [176, S. 314–316] розробляє улюблений поетами-готицистами сюжет кривавої помсти мертвого жениха нареченій за порушення нею клятви вірності, даної йому за життя; Айхендорф знову ж таки реактуалізує фольклорний мотив невиситимого мерця [51, с. 23]. У цьому творі рима віршованого тексту перехресна, з чергуванням чоловічих та жіночих клаузул, розмір – трикільний народний тонічний дольник, до якого тяжіють майстри передромантизму, про що М. Л. Гаспаров зазначав: «...Тепер вони репродукують дольниковий ритм точно» [22, с. 220]. Дольник наближає баладу до народної пісні, чим підтримує її трагічну інтригу, надає інтонаціям забарвлення смутком та глибокою тугою.

Новація, яка робить дану баладу вартою уваги, на нашу думку, полягає у створеному письменником ефектному дисонансі, який сполучає важко поєднувані зображувальні модальності – затишно-повсякденну, довірливо-сімейну з готичною ірраціональністю, натякаючи, що влаштоване на зразок бідермайєру буденне існування таїть у собі багато непередбачуваних та незвіданих смислів. Задана автором початкова атмосфера домашнього родинного тепла розчиняється у динамічному ритмі загрозливої погібельної дисгармонії, постать тітки в останні хвилини ночі перетворюється на істоту з довгим носом і страшними очима – знаменні візуалізовані трансформації викликають неартикульовану аналогію з образом відьми, у контексті страшної зустрічі на перетині світів звідниця-чаклунка намагається сприяти жахливому побаченню. Персонаж «темної» чарівниці присутній і у багатьох інших, пов'язаних із готичною тематикою віршових творах. Приміром, у вірші Л. Уланда «Чаклунка» відьма допомагає дівчині зустрітися з мертвим коханим. Твір побудовано навколо ідеї демонічно вмотивованого втручання певних, чужих на благому медіаторів, посередників між світами, у стосунки юної пари, що послідовно призводить до загибелі героїні, адже транспозиція у потойбічний світ має для прибульців із земного виміру фатальні наслідки: «Der Toten Gruß ist schaurig, / Der Zauber schwer zu schaun, / Dein Herz, so zart und traurig, / wie trüg' es solches Grau'n?» [273, S. 412], знакові поняття schauen – Grauen є паронімами. Можна припустити, що, створюючи образ

жінки-ворожки, Уланд послуговувався даними про архаїчні германські звичаї, згідно з якими ворожінням, довідуванням волі богів займалися не чаклуни, а ясновидючі жінки, стародавні германці наділяли їх священним ореолом всезнання та пророчими здібностями [118, с. 223–224].

Наділений автором портретними прикметами божевільного злочинника – мокре від крові волосся, криваві смуги навколо голови, бліде обличчя – потойбічний незнайомец неспростовно ідентифікується як потвора-душоуб, виходець з іншого світу. Крізь метафоричний портрет «Zwei blutige Streifen sich schlangen, / Wie Kränzlein, ums Antlitz blaß» [176, S. 316] прозирає фатальна семантика «зміїності», дієслово «sich schlingen» (обвиватися), ужите у формі минулого часу – «schlangen», та іменник «Schlange» (змія) мають спільне семантичне ядро біблійної та міфологічної символіки приреченості на смерть. Ця асоціація пов'язана з міфологічно укоріненим мотивом медузи (Горгони), чий образ, на думку відомого своїм ґрунтовним дослідженням «Кохання, смерть і диявол. Чорний романтизм» італійського вченого М. Праца, залишався об'єктом «темної пристрасті» [237, S. 45] як для європейських романтиків, так і протягом усього XIX ст., а увійшов у німецьку літературу власне з «Фаустом» Гете. Порівняння «wie Kränzlein» («як віночок») викликає згадку про атрибут воїна-переможця – лавровий вінець (Lorbeerkrantz), проте у рамках «чорної» поезики балади він виступає прикметою перемоги смерті, кривавим вінком. Ми простежуємо дубляж-перегук із двоїстою пропозицією-спокусою тітки-відьми: «...Ein Kränzlein in Haaren, / Das stünde dir heut gar schön» [176, S. 315]. Цілком послідовно готичний код переінакшує ієратичні, благі за метою та змістом реалії ритуалу, архаїчного звичаю, культу – зокрема, за давньогерманською міфологією, відважні воїни після смерті потрапляли до світлого палацу бога Одіна, де ставали об'єктом ушановування та святкувань [118, с. 218].

Створюючи темний ореол руйнівних прикмет звичного, письменник-готицист воліє вбачати вияви зла у модифікованому та різко деформованому вивороті повсякдення. Сприйняття «страхітливо веселим» («fürchterlich heiter») незнайомцем нареченої як своєї власності, впізнавання («mit Schaudern») героїнею

жениха та її благання («Fällt nieder auf ihre Knie» [176, S. 316]) аранжують сюжет помсти неутихомиреного мерця. Можливість контакту двох світів вмотивовує трансцендіювання: померлий наречений повернувся у поцейбічне середовище, щоб жорстоко нагадати колишній коханій про її нескасовний обов'язок. «Страшна веселість» примарної постаті обертається відвертим тріумфом смерті в очікуванні та впевненому передчутті приреченої на загибель жертви. Безвихідність змальованої оповідачем ситуації дозволяє зрозуміти влучно застосований образ ґрат: з погляду заґратованої просторової перспективи пострілу через віконне пруття («Er zielt' mit dem Rohre durchs Gitter» [176, S. 316]) героїня сприймається як беспорядна жертва, замкнена у клітці – зауважимо, що ідея ізольованого локусу, чреватого загибеллю, сповненого зловісного потенціалу приреченості, є невід'ємним елементом готичного світовідчуття. Концентричне звуження земної просторової перспективи, зокрема в останньому рядку строфи (ліс – двір – дім), свідчить про фатальний для жінки фінал містичної зустрічі з демонічним нареченим-мерцем. Зроблені спостереження доводять, що образ смерті у художній онтології Айхендорфа не завжди і не обов'язково відсилає до барокової філософії Танатоса й має на меті нагадати людині про минущість усього земного, як стверджує німецький дослідник К. Н. Опіц ([231, S. 215]). Ми бачимо, що поет-готицист прагне осмислити смерть у пов'язі з коханням як страшний нез'ясовний вимір та оборотний бік почуття любові, незбагнено загадкового й водночас небезпечного, що доводять власне віршові варіації *eros fatalis (mors)*.

В основі вірша Айхендорфа «Льодяна коханка» [176, S. 317] (1816) при всій оманно-петраркістській оксюморонній грайливості назви тим не менше лежить ідея метафізичного примусу чуттєвого поєднання живого й мертвого начал, утілених відповідно у чоловічій та жіночій істотах. Поет використовує прямий сенс «*kalte Liebe*» і пропонує читачеві проїнятися відчуттям незбагненності позаземних перетворень. Твір написаний чотиристопним хореем; рима перехресна, жіноча у парних і чоловіча у непарних рядках – використана романсова строфа як тип версифікації, поширений у віршуванні починаючи з кінця XVIII ст., і має інтонаційний відтінок архаїзації. Конкретно-предметний ряд

понять на позначення «домівки» героїні, – темна комірка, вузьке й маленьке ліжко – викликає чітко програмовані автором літературні асоціації з евфемізмами Г. А. Бюргера для «весільного ложа» мерця. Подібна аналогія звертається до «носіїв звіданих емоцій» ([27, с. 13]) і дає підстави вести мову про формування у німецькій поезії опорної топіки готицизму, що має своїм завданням переконливо аранжувати не життєвий, а смертний або смертоносний подієвий плин, який ще увиразнює згадка про кам'яне ліжко та мотив відразливої прохолоди, сильнішої за холод ночі. Таким чином семантична прикмета холоду («kalt») є наскрізною для твору і єднальною з погляду концептуального задуму цілого. Контрастно-символічну площину життєсмертного континууму створює протиставлення пов'язаного з чоловічим персонажем безмежного просторового обр'ю («fern») і мороку внутрішнього світу – маленького, темного й вузького, у тенетах якого перебуває героїня.

Остання строфа, побудована на смисловій експлікації двоїстих маркерів, переконує у приналежності героїні до підземної царини мертвих: поцілунок небіжчиці («der Toten Kuß»), позбавляючи юного героя життя, назавжди поєднує його у домовині з об'єктом його пристрасті. Поруч із мотивом поцілунку як ритуально непередметного засобу возз'єднання причетних до небуття закоханих у готичній поезії популярні також речові «медіатори» [74, с. 110] єднання, приміром обручка. Так, у вірші А. фон Шаміссо «Вірне кохання» [161, S. 115–116] (1827) охоплений горем юнак, чия кохана лежить на смертному одрі, вкладає свою обручку в її уста у момент тихого відльоту дівочої душі в інший світ, – містичний обряд заручин навічно переносить героя «у супровід» нареченої («er kommt an ihre Seite»), тобто до світу мертвих. Не можна оминати згадкою чи не найбільш яскравий європейський зразок утілення віри у містичну силу обручки у відомій новелі П. Меріме «Венера Ілльська», типологічний перегук сюжетів різнонаціональних літератур очевидний. Діалог живого з мертвою в Айхендорфа ґрунтується на контрастному дисонансі онтологічних сутностей, як і вся лінія поступового притягування і розчинення живого у царстві мертвих, що виявляється більш могутнім і владним, ніж теплий і легкий світ живих, – прослідкуймо: «м'яке

ложе / кам'яна постеля; нічна прохолода / тут ще холодніше; вузьке й маленьке ліжко / притулок» [176, S. 317]. На нашу думку, онтологічну транспозицію живого в план неорганічного прояву життя можна вважати однією з улюблених міфологем готицистів, зачарованих ідеями трансмутації, почерпнутими із сучасного сцієнтизму.

Вірш «Пізнє весілля» (1828) [176, S. 324] викликає інтерес як варіація теми смертоносного одруження. Твір перемежує три- та чотиристопний ямб, таке чергування метричного розміру було особливо притаманне, на думку М. Л. Гаспарова, німецькій лицарській ліриці XII–XIII ст. [22, с. 140]. Обрання Айхендорфом даного ритмометру надає інтонаційному малюнку смислових відтінків вишуканого переказу старовинних подій. Непевність вселяють алогічний вибір невідповідного для шлюбного свята часу заходу місяця «...jetzt ists Zeit» [176, S. 324] та далека від святкової обстановка зали – героїня випромінює кривавий відблиск «Ein'n langen roten Blitz» [176, S. 324] і зустрічає молодого сидячи у діамантовому кріслі. Фатальна сутність жіночого образу спокусниці передається через мотивіку вартісності прикрас, тою ж мірою коштовних, якою і згубних. Спеціально навантажується речовинність «діамантового трону», адже цей камінь здавна наділяли таємничою могутньою енергією, що підвладна лише обранцям [141, с. 698], гірський кришталь відігравав ключову роль у первісних магічних обрядах прадавніх народів [99, с. 232]. Вагомий характер знакової деталі на технічному рівні підкреслено винесенням в окремий рядок строфи (анжамбемант).

Трактування святкової сцени витримано у модусі лиховісного анти-весільного торжества. Автор нашаровує ознаки образу дії у смисловому відрізку, ядром якого виступає постать нареченої, що повільно підіймається назустріч жениху, жахливим чином здіймаючись над ним, нібито поглинаючи: «Da richt't die Braut sich langsam auf, / So hoch und bleich und stumm» [176, S. 324]. Техніки «інтенсифікації основної ознаки» [120, с. 88] обумовлюють візуальний ефект гіперболічного зростання й безвихідного домінування владної демонічної жіночої істоти. Кульмінаційним є момент метаморфози, коли наречена перетворюється на

спокусливу оголену богиню-дияволицю, обрис якої набуває сили на перетині мотивів нездоланного еротичного збудження нареченого – «Da schauert ihn vor Lust» [176, S. 324], та яви ірреального – «Sie langt mit kalter, weißer Hand / Das Herz ihm aus der Brust» («Холодною білою рукою / Вона виймає серце з його грудей») [176, S. 324]. Таким чином визнану у германістиці тезу щодо базування концепції тілесного потягу в поезії Айхендорфа на прадавній опозиції архаїчно-язичницької та платонічно-християнської любові [249, S. 87] доцільно розширити виділенням ще однієї грані – ірраціонально-демонічної. Якщо ранньоромантична міфологема «Liebestod» («смерть у коханні») відтворювала високий план пансофських уявлень романтиків про смерть як метафізичний акт трансцендентного злиття закоханих в універсальній макрокосмічній єдності усіх елементів всесвіту (Новаліс), то у готицистів вона підлягає категоричному перегляду, зокрема заперечливому ревізуванню підпадає піднесений смисл чуттєвого складника кохання. Можна стверджувати, що готика протиставляє чорний демонічний ерос як однозначно руйнівний вибудуваній романтизмом парадигмі «естетичного» («Люцінда» Шлегеля), «магічного» («Генріх фон Офтердінген» Новаліса), «героїчного» («Пентесілея» Клейста) і «несвідомого» («Блошиний король» Гофмана) еротизму (див.: [135, с. 335]). У письменників-готицистів неконтрольований еротичний сплеск (похитливість) спричиняє руйнацію тілесності і постає детермінантом смерті, яка не уособлює вищий абсолютний (божественний або богонатхненний) синтез, а перелицьовує благо і блага на царину зловісної демонічної пустоти. У готичному співвідношенні Ероса і Танатоса перший сприймається не життєдайною силою, а нищівним для живого, смертоносним екстатичним імпульсом, у чому відчутні старовинні елементи обрядовості чорної магії, приміром, можна згадати спрямований на зведення живих ритуал обідні святого Секарія [125, с. 67] або чорну месо [95, с. 253]. На нашу думку, у подібних трактуваннях дається взнаки відроджувана німецькими літераторами-готицистами регіональна (середньовічна, а також і барокова) недовіра до чуттєвого складника любові, схильність поетів до засудження еротичного кохання як непристойного (М. Опіц, Г. Груттшрайбер, А. Грифіус), порівняймо «Lust ist Last» (Ф. Цезен,

епіграф до роману «Адріатична Роземунд»). Художнім побудуванням подієвого ряду Айхендорф має на меті умовну, штучну або ілюзорну реальність. Адже зображене маревоподібне дійство небезпідставно сприймається як аналог містичних сновидінь або маячінь, – авторське рішення свідчить про приналежність вірша до зрілої стадії поетичних жанрів літературної готики, у якій визначну роль відіграє рефлексія сюжетних положень книжного зразка.

Проте Айхендорф-готицист не обмежений комплексом *Liebestod*, а цікавиться також вічними темами. Семантичне ядро вірша «Нічний мандрівник» (1815) [176, S. 297] кристалізується навколо ідеї таємної позаземної неприкаяності, ілюстрованої химерною істотою загадкового повітряного блукача. Віршовий розмір – німецький дольник (*Knittelvers*), рима відповідно парна, з чоловічими клаузулами – у даному контексті *Knittelvers*, генетично пов'язаний з давньонімецькою поезією [285, S. 268], сприяє створенню атмосфери часової безмежності, викликає в читача відчуття поринання у чарівну сферу таємничо-легендарного. В основі змалювання приреченого до поневір'янь, неосяжного у своїй нелюдській сутності образу стрімголового вершника лежить мотив-архетип самотнього примарного духа-блукача, доля якого уособлює фатальний примус вічного нічного скакання. Перед нами одна з варіацій потужної, індивідуально-авторськи розгалуженої міфологеми, адже у містично-романтичних сюжетах європейської літератури вирізняється низка переконливих у своїй величчю образів «вічних блукачів» – Фауст, Петер Шлеміль, Мельмот, асоційована з біблійною міфологією постать Вічного Жида, усі вони відзначені печаткою неприкаяності, утілюють проблему внутрішньо безцільного діяння заради нього самого або ніколи недосяжного розкаяння.

Темний час доби звично інтерпретується автором-готицистом як момент матеріалізації у поцейбічному середовищі безмежної містичної населеності універсуму – момент появи загадкових істот, небезпечних для людини [271, S. 210]. Довершена поетична техніка Айхендорфа ніби «розчиняє» примарну тінь наїзника у відповідній її природі непроглядній темряві, що свідчить про маревоподібну, позаземну субстанцію персонажа-потвори. На суцільно «чорному»

фоні виділяється лише гнідий кінь (das braune Roß) героя. Колористичний код передає символічну фарбу землі [286, S. 110], натякає на приналежність вершника до підземної царини мертвих. Тлумачення масті у контексті вчення про кольори, де коричневий є похідним від затемненого жовтого, жовтогарячого, рижого або червоного, відкриває додаткові смислові грані, приміром, із біблійної легенди про чотирьох апокаліптичних вершників, другий з яких, покликаний нести війну й кровопролиття, сидить на вогняно-рижому коні [171, S. 491]. Загадкову постать химерного наїзника, що у безконечних поневіряннях минає водний простір, вітають тісно споріднені з ним позаземні примари: поет виводить відомі з фольклорно-міфологічної традиції образи духів блакитної стихії – ундини та водяного. Поетичне фантазування Айхендорфа, кероване метою культурної експансії, примхливо розташовує й синтезує в одному вимірі з таємничою постаттю блукача позачасових персонажів германської середньовічної міфології, що в підтексті переконує у незбагненній незвичайності й неосяжності всесвіту. Відзначена провідними теоретиками віршознавства [27, с. 10; 60, с. 93; 120, с. 59] смислова функція контексту віршового твору проявляє себе у готичній поезії як вирішальна з погляду ключового для жанрової тональності відчуття незбагнених тенет позараціональної загадки.

Міфологічна жіноча постать гнучко поєднує, з одного боку, риси легендарної Лорелай (це одне з німецьких назв ундин [141, с. 421]), яка зваблює чарівним співом, а з іншого, – реалізує прикмети обрису дівчини-утоплениці, що наводить жах на випадкового спостерігача, як і «прохолодна домівка» («das kühle Haus») водяного, – евфемістичне позначення могильного склепу. Заклучна строфа завершує здогад про страхітливо-віджиле у постаті стрімголового вершника як трансмутованого, проміжного між стихіями створіння, що таїть іпостась скитальця-мерця: з першими криками півнів примарна тінь повертається до підземної царини мертвих. Особливої ваги у сцені заключного ототожнення набуває містичний образ коня-трансмітера, що рие могилу вершнику: «Da schauert sein Roß und wühlet hinab, / Scharret ihm schnaubend sein eigenes Grab» [176, S. 297]. Імовірно, Айхендорф натякає на успадковані новочасною

європейською поезією античні уявлення, згідно з якими померлий діставався іншого світу верхи [286, S. 567].

Динамічне сходження поетичного образу до вершини емоційно-інтелектуального загострення супроводжує техніка організації простору по вертикальній осі у напрямку згори до низу: замок у височині – ставок – підводна домівка водяного – могила. Поряд з урізноманітненням акустичних елементів (спів дівчини – свист водяного – тиша – крик півнів – фиркання коня) атмосферу присутності у поцейбічному вимірі невідомого, темного, загрозливого створює художній прийом звукопису, побудований на акумуляції шиплячих [ш] та [с]: Roß – Schloß – schlaf – finstere – Menschen – steht – schönes – Fluß – Wassermann – Gruß – Gesaus – Haus – Streit – schon – schauert – scharret. Зауважимо, що фонетичний ряд для позначення шипіння не довільний, він використовувався у складі магічних формул давніх народів та за часів раннього християнства (див.: [267, S. 315]), оскільки вважалося, що відьми й примари були особливо вразливими щодо різного роду шумів і шереху [30, с. 36]. У заключній строфі використані дисонуючі звукосполучення глухого й дзвінкого смичкового із сонантом – [кр] і [гр]: Krähen – Grab. Подібне нашарування звуків було характерним для магічних формул, якими у давнину послуговувалися для лікування хворих, порівняймо: hbr-hbc-hbrh [267, S. 315]. Отже, не виключено, що Айхендорф на рівні поетичної фоніки відтворює архетиповий стрижень тексту-замовляння (пересторога адресату). На співперетині головних мотивів вірша – застереження беззахисної жіночої особи та виведення всюдисущої постаті лиховісно-небезпечної примари вершника-мерця – просвічує містична ситуація невпинного смертоносного пошуку неутихомиреним небіжчиком-одинаком дівочої душі-жертви. Зауважимо, що, відлунюючи у буденну реальність, архаїчні уявлення про потворних духів-блукачів склали підґрунтя цілої низки пов'язаних зі страхом перед мертвими [125, с. 220] дійств окультного характеру, окремі з них є невід'ємною частиною також і сучасного обряду поховання.

Висновки до розділу 2

Спостереження за німецькою готичною поезією показує, що філософсько-естетична свідомість майстрів поетичного слова концептуалізує картину світу як темну фатальну царину, позбавлену божественного захисту від непередбачених виявів трансцендентного. Готична поезія прагне до осмислення феноменів життя на межі смерті й змальовує смертодійну безодню зла, чим попереджає читача про безпосереднє сусідство з його повсякденням страхітливих вимірів небуття. У рамках поетизації семантичного поля таємничо-неосяжного вибудовуються ключові міфологеми готичної фікції: смертоносний містичний ерос, від'ємний сенс шлюбу як неприродної злуки чужорідних між собою створінь, онтологічна версія рокованої й абсолютної влади потойбіччя, логіка трансфузії одухотворених сутностей у неорганічні форми буття, увага до процесів трансмутації живого/мертвого, духу/ніщо, перетворення раціонального досвіду на метафізичний.

Утверджуючи здатність потойбічного до відміни і кардинальної деформації природних законів звичної реальності, поети-готицисти – Бюргер, Уланд, Шютце, Тік, Айхендорф, Шаміссо – піддають деструктивній ревізії ідею благого співвіднесення духовного та чуттєвого в людині, найчастіше зображуваної у сумнівному контакті з проміжними медіаторами між світами, осмисленої з погляду властивих їй суб'єктивних змінених станів та неусвідомлених руйнівних потягів і важких за наслідками провокувань життесмертного континууму. Торкаючись суті позараціонального зв'язку божественного і демонічного, поети-готицисти наважуються актуалізувати прадавні табуїзовані архетипи світосприйняття, занурюються в одвічні глибини та «квазі»-первісні вияви самовідчуття етносу, зокрема висловлюють зацікавлення марновірними уявленнями, що сходять до споконвічної давнини. Поетична образотворчість німецького готицизму знаходить смак у відразливому, захоплюється магією незвіданого, утілюючи тим самим як пересторогу щодо небезпечного наближення до заборонених граней нищівного, так і безпосередньо вселяючи відчуття метафізичного інфернального жаху буття.

РОЗДІЛ 3

ГОТИЧНА ЕПІСТЕМА «ІСТОРИЇ ПРИВИДІВ»

3.1 Експансія готики у царину новелістичного сюжету: Й. А. Апель, Й. П. Гебель, Г. Д. Цшокке

Даний розділ має на меті розкрити внутрішнє функціональне та естетичне різноманіття так званої «новели привидів», готична епістема якої переважно заснована на сюжетній містифікації нового сцієнтизму. Новела Й. А. Апеля «Танок мертвих» (1811) [172, S. 13–22] входить до складу популярної на початку ХІХ ст. в Німеччині п'ятитомної збірки «Книга про привидів» («*Gespensterbuch*»). Інтерпретуючи відому легенду про Щуролова, автор захоплює читача сумною ілюзією «реальної» можливості втручання смертоносних сил у повсякденний перебіг земних подій. Готична концепція заявлена уже назвою – у середньовічній Німеччині побутувало повір'я про шалений повітряний танець, виконуваний вночі мерцями, змушеними спокутувати минулі гріхи, під акомпанемент дудочки Смерті [286, S. 763–764]. Хроніки свідчать: реальним підґрунтям для зародження таких уявлень стали поспішні, попри всі церковні правила, поховання людей без належного ритуалу, зокрема масові спалювання тіл під час епідемії чуми. Фрескові розписи з мотивами танцю мертвих на стінах кладовищ і церков відігравали роль свого роду оберегів – нібито захищали віруючих від усілякої пошесті [286, S. 763–764].

Новеліст чітко окреслює місце дії – сілезьке містечко Найсе (сучасне польське Ниса), розташоване на березі річки з однойменною назвою. Очевидно, у топологічному виборі Апель керувався архітектурним іміджем багатого на барокові й ренесансні споруди міста, де зокрема височіє старовинний готичний костюл [108, с. 902]. Провокуючи відчуття «справжності», автор поширює художню географію на міста Базель, Дрезден, Любек, небезсторонні для замислу, оскільки тут у ХVІІІ–ХІХ ст. зберігалися полотна на мотиви «*Totentanz*» (див.: [286, S. 764]). Типовий для «класичної» готики замковий топос письменник заміняє просторовим комплексом, у якому місце упокоєння виконує функцію як

фіналу, так і точки відліку подій: містечко Найсе – міська площа – будинок правителя – в'язниця – могила; могила – кладовище – містечко – гори. Використовуючи трансформаційні можливості вертикального розширення простору, новеліст не тільки експериментує з пластичною ємністю, пропонуючи знаковий топологічний перебіг, але й створює своєрідний урочистий фінальний вихід із урбанно замкнутого місця до горизонтів природної безмежності. Унікаючи конкретизації часових координат, оповідач зазначає, що історія відбулася «vor langen Jahren», це викликає відчуття розпливчастості часових меж, хиткої непевності подій, створює враження загадкової туманності минулого. Завдяки історико-культурним реаліям звичаю (види зброї, практика обвинувачення у чаклунстві, згадки про стару хроніку – «alte Chronik» та похмурі часи – «finstere Zeiten») можна сприймати представлену у новелі епоху як оповиту темними легендами й таємничими марновірствами добу середньовіччя, хоча ставлення до неї як до «універсуму голоду» (Ле Гофф) відсутнє, а мотив Щуролова як рятівника дітей від канібалів виключений зовсім. Готична грань вбудовується у часопростір містечка цілком суголосно з духом темної давнини.

Головні персонажі новели – старий музикант Віллібальд (Meister Willibald) та його прийомний син художник Відо (Wido). Символічний синтез чарівних музичних вражень і виразної мови живопису втілює романтичну концепцію образотворчого синкретизму – нерозривної єдності божественних видів мистецтв. Знаковими є імена персонажів: Відо, як ми з'ясували, – давньоверхньонімецького походження й означає «лісова людина», а Віллібальд, можливо, виступає алюзією прецедентної постаті Крістофа Віллібальда Глюка, видатного німецького композитора XVIII ст., автора багатьох опер, серед яких найгучніша «Орфей та Еврідіка» [108, с. 313], адже, спираючись на давньогрецьку міфологію (див.: [79, с. 262–264]), новеліст порівнює свого героя з новим Орфеєм, який за допомогою чар музики воліє звільнити наречену з пекла батьківського ув'язнення.

Сюжетно-фабульні елементи зовні відповідають манері та мотивному фонду казково-легендарної інтерпретації художнього матеріалу, у якому пізнавані стереотипні ходи: поява у містечку музиканта-флейтиста, що виграє принадливі

гармонійні мелодії; зародження кохання між його прийомним сином та дочкою правителя Найсе Еммою – вільна інтерпретація відомого казково-романічного топосу закоханого у царівну бідняка; підступ лиходія в особі тирана-намісника; допомога герою з боку супровідного мудрого помічника; використання прадавнього архетипу розплати за послуги обіцянкою руки красуні-доньки. Проте разом і паралельно з елементами казково-легендарного плану Апель інтенсивно вводить владний готичний контрапункт. Позбавлені високої чистоти любовних пристрастей еротизовані почуття («Verlangen») співвіднесено з відомим уривком зі Старого Заповіту, пов'язаним з «Єгипетськими муками» («Plagen Egypti»). Піднесено романтичну тезу про неземне натхнення митця-пророка розроблено у містичному ключі: ясновидючий музикант Віллібальд передбачає власну смерть – натяк, що вже у початковій частині наперед указує долю і окреслює роковане обрамлення подій.

Починаючи зі сцени обвинувачення флейтиста у чаклунстві сюжетне розгортання остаточно зосереджується у готичній площині, автор розбудовує мотив Гамельнського щуролова, однаковою мірою популярний і таємничий. Літературознавець з європейським іменем Є. Еткінд, аналізуючи етимологію центрального поняття й історію інтерпретації легенди, наголошує на багатій різноманітності як усних, так і письмових її версій. Якщо у перших джерелах взагалі відсутня згадка про потворну зграю пацюків, йдеться лише про флейтиста, який підступно увів за собою дітей, то наступні редакції наголошують на помсті Щуролова за позбавлення його нагороди – через невиплату грошей або відмову й заборону взяти шлюб з донькою Бургомістра [142, с. 45–48]. За даними сучасного російського дослідника С. Макеєва вже деякі середньовічні вчені, зокрема Й. Финцеліус, були схильні ототожнювати загадкового дударя з демоном або дияволом [63, с. 24]. Відомо, що Гете тлумачив постать Щуролова як одного з демонів-спокусників, небезпечних насамперед для уразливих дитячих та дівочих сердець (див: [19, с. 29]). У новелі Апеля можна простежити чіткі паралелі з гамельнською легендою, однак готична міфологема у складі сюжету цілком оригінальна і спирається на детальну розробку містично-іраціонального

подієвого стрижня та елементи «чорної» поетики, безпосередньо не присутні у старовинному переказі.

Мотиви непоясної, фатально запрограмованої кончини засудженого до страти музиканта та передсмертна вимога обов'язково виконати його останню волю (поховати дудочку біля тіла) послідовно налаштовують на розгортання подій у трансцендентному вимірі. Згадуючи звичай покладання у труну могильного знаряддя, письменник реактивує давні уявлення про так звану «почесну» або «ганебну» смерть [286, S. 261]. Перша з них відкривала померлому шлях до нового життя, тому разом із ним ховали чимало необхідних речей, тоді як друга, через страту, передбачала повне знищення підступних намірів злодія і а priori забороняла використання будь-якого речового оздоблення. Отже сюжетний хід поховання уявного чаклуна Віллібальда разом із дудочкою, котра, перетворившись на ритуальний предмет, у подальших сценах виконує роль чарівного помічника, свідчить про інтегрованість автора у готичний мисленнєвий код: магія речі здатна перетинати табуїзований кордон трансцендентного. Кульмінаційною у річищі нагнітання готичних жахів є сцена реінкарнації, тобто фізичне повстання з могили померлого музиканта, який бажає будь-що отримати нагороду, обіцяну йому правителем за врятоване життя, і спровокований сплеском інфернального бал мерців на цвинтарі.

Містичне навантаження у контексті нічної фантасмагорії відведено між іншим також образу музики. Якщо у традиційній романтичній міфопоетиці музичний компонент утілює ідею гармонійної могутності мистецтва, що сповнює внутрішній світ людини «благодатними видіннями» ([57, с. 178]), то екстрапольована у потойбіччя музика у творі Апеля набирає примарної «чорної» влади, як і у готичній новелі письменника «Der Geisterruf» [182, S. 304], у якій смертоносна експансія потойбічного на світ живих відбувається під час виконання хоралу. Примітно, що музичне мистецтво трактоване як медіатор між поцейбічним світом та нищівною сферою ірраціонального також у пізній готичній новелі Л. Тіка «Замок Клаузенбург. Історія привидів» (1837), – матеріалізація потворної жіночої примари, охопленої триваючою у позаземному світі фатальною

пристрастю, відбувається під час музикування персонажів [269, S. 154–155]. Музика у Апеля позбавляє мертвих вічного спокою, змушує вступати в динамічне зачароване коло, – згадаємо, що у демонологічній літературі існує чимало свідчень подібної темної сили музичного мистецтва-звabлення (див.: [86, с. 20]). Отже і талант на цьому тлі є не що інше, як спокусливий диявольський дар, сповнений ірраціональних потенцій надприродного характеру. У даній сцені дія розтягнута з 11 до 12 години ночі. Не виключено, що рефлексія темпорального стереотипу Апеля натякає на невідповідність спрощених уявлень про трансцендентне його істинній незбагненній та незборимій силі. Зображуючи фантасмагоричний танок на цвинтарі, письменник вдається до характерного для готичної поетики зображального комплексу жахливо-огидного, використовує механізм антропоморфного розкладу та оксюморонну тему веселощів трупів: «die beinernen Bewohner», «kahle Schädel», «die klappernden Glieder», «leere Augenhöhlen», «die dünnen Arme», «Gerippe», «die weißen Sterbegewänder», «Leichen, bekleidet und bloß». Ретельно підібрана низка дієслів із семантикою невгамовного руху передає відчуття шаленого ритму балу, насправді відьомського шабашу: «liefen durcheinander – tanzten – wirbelten – wälzten». Остаточне підкорення реального світу й тріумф смерті явлені у сцені пожираючих живе танців, влаштованих мерцями на вулицях міста, коли внаслідок винищувального інфернального карнавалу помирає багато наречених. Автор переосмислює старовинну легенду про Гамельнського щуролова у сучасно-сенсаційному ключі – вдаючись до помсти за невиконану обіцянку, небіжчик нерозбірливо забирає у царство мертвих усіх незаміжніх дівчат (потенційних наречених). У цьому контексті ми припускаємо приховані гротескні алюзії на таїну безневинності та на явище масової смерті, яке виступило генетичним підґрунтям уявлень про танок мертвих.

У творі звучить відгомін сучасного натурфілософського дискурсу з медичної галузі, що відверто на свій лад користується набутками медичних знань. Так, зауваження «існують речі, незбагненні для здорового людського глузду» [172, S. 19] фіксує визнання дослідниками непоясненого у сфері гіпнозу й

парапсихології, порівняння «неначе повсталі сноходи» [172, S. 21] має на увазі нещодавно відкрите явище сомнамбулізму, як і мотив передвістя, що пророкує смертоносний для незаміжніх дівчат танок мерців, – за сюжетом спочатку у колі небіжчиків-танцюристів з'являлася примарна тінь дівчини (на знак розкладання тіла), а наступного дня її знаходили мертвою [172, S. 20]. Художнє осмислення сенсаційних відкриттів і тогочасних наукових тез містять також інші готичні твори Апеля, що входять у збірку «Книга про привидів» (див.: [181, S. 73–142, 181–206; 182, S. 141–232; 183, S. 1–72, 111–260]), – про особливий інтерес автора до натурфілософських пошуків ученої спільноти епохи свідчить зокрема його листування 1814 р., у якому Апель поряд із працями Ш. Бонне, Ж. Л. Л. де Бюффона, А. фон Гумбольдта, Дж. Кув'єра, Ф. Й. Шельвера, поціновує розвідку Г. Г. Шуберта «Роздуми про темний бік природознавства» (див.: [250, S. 135]).

Розв'язка новели виконана у манері, характерній для примирливого фіналу казки: Апель відміняє трагічну кінцівку й гармонізує художню дійсність, під час весілля Відо й Емми повертає життя всім померлим нареченим – тріумфальна утопія стверджується всупереч раціональній логіці, поліморфний сюжет скасовує полярність і міняє місцями ірраціональне й реальне та переключає їхні функції на зразок перелицьовування. Сцена оживлення подана як поетичне пробудження, адже за романтичною натурфілософією смерть є вищим сном, не кінцем, а переходом до інших позитивних вимірів існування. Пошлемося на думку Новаліса: «Смерть – це життя після смерті. Життя посилюється через смерть» [226, с. 220]. Визначивши одну з іпостасей музиканта Віллібальда як сілезький гірський дух, Апель наприкінці дії вказує на резонанс готичній легендарній, народно-фантазійній площині, що трансформує містичну історію з привидами у фантастичну, автор знаходить точки перетину з прадавнім чарівним фантазуванням, – серед германців, приміром, була поширена віра в гірських чоловічків (Bergmännchen), майстрів в обробці металів [86, с. 68]. Однак в епілозі новели письменник знову проблематизує зображуване, він повертається до метафізичної сфери, розвиває ідею домінування й безпосереднього впливу

загадкового світу ірраціонального на поцейбічне земне середовище. Ідилія сімейного побуту в душі бідермайєру (Відо багатіє з кожним днем, родина його рік від року більшає, а намальовані ним картини на тему «Танцю мертвих» мають успіх не лише у Німеччині, але й в Італії та Англії) недвозначно запевняє, що сім'я знаходить покровителя в особі гірського духа: «in der Gunst des Berggeistes» [172, S. 21]. Граючи зі стереотипом жанрового очікування читача, автор переводить зображення у сферу примирливого затишного повсякдення, але водночас має на увазі цілком містичну причину тимчасової родинної рівноваги, відсилає до незниклої тривожної загадки, чим дає зрозуміти й відчути далекий від статичності багатозначний характер існування та взаємодії паралельних світів.

З погляду нашарування у готичному образотворчому колі різножанрових сюжетних стереотипів зосередимося на багатообіцяльному досвіді Й. П. Гебеля, який пропонує баналізовану версію чортовиння. У науці письменника прийнято традиційно вважати прихильником просвітницьких літературних тенденцій, у річищі яких ірраціональне здобувало негативну оцінку «огидної віри у привидів та духів» або «польоту гіпертрофованої чи грубої чуттєвої фантазії» [283, S. 172]. Проте пильний аналіз спадщини письменника, зокрема новелістичної, спонукає до перегляду його переважної репутації сухого раціоналіста. Не випадково дослідники спостерігають багатоплановість та складність світоглядної палітри майстра слова [229, S. 68].

«Незвичайна історія привидів» (1811) [172, S. 5–8] приурочена до початку травня, коли, за німецькими народними повір'ями, у Вальпургієву ніч відбувається шабаш відьом та нечистої сили. Місце дії, Данія, окреслює європейську проекцію німецького готичного простору, знімаючи суто національну прив'язку поширення зла, принципово здатного, на думку автора, до локалізації у будь-якій географічній місцевості. Посиленню вірогідності зображених у творі містичних подій слугує особистісна персоналізація простору, фігурує містечко Гертінген (Hertingen), яке не тільки реально існує, але й тісно пов'язане з біографією письменника (див.: [167, S. 21]), чий протагоніст залишається інкогніто протягом всієї новели. Оповідач, називаючи його «der

Fremde» [172, S. 6], «ein fremder Herr» [172, S. 5], «der Reisende» [172, S. 7], позбавляє персонаж індивідуального імені, віку й зовнішності, однак наділяє його образ мандрівника ознакою шляхетного походження. Характерний для романтичної поетики прийом таємничої недовомовленості, у Гебеля ще загострений, привносить ідею безконечної смислової насиченості буття. Персонаж-скептик відрізняється раціональним ставленням до надприродних явищ, він вирушає назустріч світу потойбічного, озброївшись необхідним знаряддям («mit dem Nötigen» [172, S. 5]), невід'ємним атрибутом якого є книжечка «Der Rheinländische Hausfreund» [172, S. 6], – зауважимо, що ця збірка на початку XIX ст. була відомим періодичним виданням *Volkskalender*, до його складу входили поряд з іншим оповідання про привида («Kalendergeschichten»), написані у дусі «explained supernatural» [201, S. 1–4, 219–221, 296–298], і видавцем її був сам Гебель, як бачимо, схильний до самоцитування. Сюжетна лінія, балануючи на межі умовності, спирається на ігрову містифікацію читача, прихильний до жарту та дотепу автор розраховує на ефект пізнання знайомого у незвіданому, примхливо поєднує страхітливе з чудернацьким та нібито реальним.

Змальовуючи місце дії, новеліст обіграє під знаком ірраціонального суб'єкт-об'єктного світу один з основних законів міфопоетики романтизму – «таїну явного» [29, с. 32]: привабливий зовні замок виявляється, у відповідності з чутками, лігвищем нечистої сили. Використаний поширений у готичній літературі прийом немотивованого внутрішнього розростання архітектурного простору перетворює невеличку будівлю «Schlößlein» спочатку на відповідного розміру споруду «Schloß», а потім узагалі на палац («Palast»), достойний Мефістофеля. Жахлива постать із потойбічного світу матеріалізується традиційно о дванадцятій годині ночі. Примітно, що перебуваючи у модусі гри з читачем, оповідач Гебеля з насмішкою над усталеними кліше подає прямий докладний портрет-стереотип огидної істоти, він наділяє страшну пелехату потвору чорними косими очима, довжелезним носом, козиною борідкою та гидким голосом [172, S. 6] і велично нарекає її «der Großherr Mephistopholes». Візуалізуючи постать чорта, автор демонструє причетність до фаунонімної символіки Старого та Нового Заповіту,

згідно з якою, як відомо, диявола уособлює цап. Водночас письменник згадує і своєрідно інтерпретує народне вірування, немовби чорт через своє падіння з небес став кульгавим [286, S. 745], – потворний персонаж пересувається по кімнаті, комічно підстрибуючи, неначе над полум'ям, «als wenn er über lauter Flammen schreiten müßte» [172, S. 6]. Гебель нашаровує прикмети й уявлення, що походять із народних марновірств, притому оповідний тон не позбавлений жартівливого глузування. Так, у сцені зустрічі головного героя із сатаною оповідач діловито інструктує слухача, що неможливо вбити невразливий привид, оскільки куля вертає назад і вражає самого стрілка – «die Kugel fährt zurück und trifft nicht den Geist, sondern den Schütz» [172, S. 6].

Модус «explained supernatural» у Гебеля відхиляється від послідовності: удаване страшне пекло насправді виявляється банально прагматичним сховищем-лабораторією фальшивомонетників, притому ключова для готичного твору постать Мефістофеля зберігає амбівалентну сутність. З одного боку, оповідач, входячи у самопротиріччя, позбавляє демонічну істоту необмеженої могутності і показує обережне та дріб'язково боязке поводження чорта з озброєним героєм (хоча заздалегідь відомо, що великий Сатана здатен приборкати будь-яку вогнепальну земну зброю), чим ставить Мефістофеля в один ряд із фальшивомонетниками та викриває як одного з дрібних злочинців. З іншого боку, вражаючий уяву імідж та реальний на дотик портрет чорта не викликає жодного сумніву щодо інфернального походження огидного створіння, лиховісну суть якого оповідач ніяким чином не спростовує. Схильний до розвінчання демонізму та сатанинського у повсякденні, Гебель шукає їх прив'язку у порочній залежності людини від золота і створює свого роду зведений, осцилюючий на межі приземлено-прагматичного та містико-фантастичного зображальних планів сюжет, що має імпульси подвійного виходу – як у сферу надприродного, ірраціонального, так і у площину звичайного, повсякденного, навіть банального, що тісно пов'язані між собою. Зауважимо, що у контексті поглиблення інтересу романтиків до звичаїв національної давнини цілком логічним видається звернення майстрів слова до теми проклятого багатства, адже вона має печать історичної

поважності, щільно пов'язана з германським героїчним епосом, зокрема з легендами про Нібелунгів [101, с. 42–43]. Так, у готичних новелах Й. А. Апеля «Шукач скарбів» [148, S. 1–44] та «Біляве волосся» [148, S. 185–226] головні герої стають інструментом зла й разом із тим жертвами демонічних сил через невситимий потяг до розкоші, персонажі оповідань Ф. Лауна «Підземне щастя» [183 S. 285–312] і «Фальшивий талер» [184, S. 1–62] під впливом магії ситуації швидкого збагачення потрапляють у тенета темного поля ірраціонального.

Знімаючи внутрішню напругу у процесі дещо штучного поєднання настільки різних планів, Гебель іронізує: шлях мандрівника до підземного царства диявола веде безпосередньо через дірку у підлозі, так в іронічному ключі приземленого буквалізму висвітлюється відома теза романтиків «неймовірне поруч». Автор переводить у пустотливо-грайливу площину прадавнє повір'я про фатальне укладання людиною договору з дияволом: узявши з небажаного свідка обіцянку нерозголошення побаченого, фальшивомонетники в гостинній манері пригощають його бургундським на знак порозуміння, необхідний дияволу кривавий підпис потенційної жертви замінюється погідливим підписом (червоним вином) самих же злочинців. У тому ж ключі, з відтінком комічної фізіології почуттів, представлена сцена зустрічі мандрівника з дияволом: «Чужинця охопив холодний дроз, що почав підійматися від великого пальця на нозі, перекинувся на спину й проліз під нічний ковпак, про бідного слугу вже годі й казати» [172, S. 6]. Проте грайлива легкість наративної манери приховує, на нашу думку, розсудливу пересторогу – ірраціонально-небезпечне існує у безпосередній близькості до повсякдення, воно не відділене від звичного, знайомого, буденного світу непроникною межею, а пронизує життєвий простір кожної людини. Подібні уявлення транспарентності світів лежать також в основі сюжету оповідання Гебеля «Два пророцтва» (1815) [201, S. 355–358], відтворені в окремих поезіях автора (див.: [229, S. 75]). При всій розбіжності творчих палітр багато що споріднює Гебеля з А. фон Шаміссо, чий на перший погляд пересічний та непоказний пан у сірому («Дивна історія Петера Шлеміля») виявляє свою

небезпечну міць і змодельований автором у ключі попередження людині, охочої до звабливого золотого тельця.

Уводячи готичні мотиви у соціоісторичний сюжет, Г. Д. Цшокке реалізує експериментальну жанрово-естетичну програму «неправильної» історії жахів. У сучасній німецькій германістиці прийнято вважати, що Цшокке є майстром «несправжньої» («*unecht*» [278, S. 77]) історії про привидів, оскільки, розробляючи містичні сюжети, він орієнтується на успадковані просвітницькі педагогічні тенденції [283, S. 169; 289, S. 43]. Проте варто підкреслити, що в новелі «Ніч у *Brczwezmcisl*» (1813) [172, S. 70–86] дидактичний складник не утворює стрижневий компонент твору. Ми вважаємо, що автор обґрунтовує багатозначну філософську тезу, коли постулює людину як єдину фатальну причину і одночасно жертву породженого нею земного зла. Цшокке власне підхоплює тему, розвинуту ним у готичному оповіданні «Вальпургієва ніч» (1812), у якому жвава дискусія з уявним дияволом доводить, що саме людині, а не потойбічним інфернальним сплескам відводиться роль негативного чинника у процесі життєдіяльності суспільства [289, S. 85–86]. Ці міркування знаходять підтвердження у філософських ідеях письменника щодо джерел походження зла, викладених в автобіографічній діалогії «Самоспоглядання» (1842) [291, S. 224–228]. Змальована в аналізованій новелі серія ірраціональних явищ зрештою пояснюється грою збудженої фантазії наляканого юнака, затиснутого у самоті чужого міста, однак саме необоротність жахливих подій реальної дійсності постає справжньою загрозою для людського ества, навіть більш істотною, ніж царина трансцендентного. До того ж загадкова природа людини, за Цшокке, переломлює незалежні від «я» іманентні реалізації та провокування містично-лиховісного, з якими особистість не завжди здатна упоратися, – художньо-філософська антропологія письменника досить складна, не випадково деякі сучасні германісти схильні вбачати у світоглядній позиції митця зрівноважені раціональні та містико-спіритуалістичні погляди [151, S. 123].

Створюючи міцний фундамент незаперечної фактуальності зображеного, новеліст згадує події 1796 р. і наводить низку пов'язаних з ними імен відомих

історичних діячів, як Наполеон, Моро, Костюшко. Об'єктний оповідач – освічений юнак, який має ступінь доктора юридичних наук та отримав посаду комісара юстиції у невеличкому польському місті Brczwezmisl, належить до ворожого апарату управління на підкореній Пруссією польській території і є частиною механізму влади, а з позиції етнічного населення – провідником політичного насильства, тобто носієм соціального зла.

Відомо, що освіта не заважає марновірству, тому юнак апріорно загадує знамення, якщо при в'їзді у місто назустріч йому вийде дівчина – це на щастя, якщо чоловік – то на біду. Однак страшенна постать, яка з'являється у воротах міста, перевершує будь-які фантазійні очікування, бо нагадує скоріше смерть, аніж людську істоту. Багатозначно іменуючи образ Венерою, Цшокке має на увазі середньовічний архетип «Frau Welt» – «Frau Venus» (див.: [130, с. 36]), згідно з яким алегорію Frau Welt уособлювала жіноча фігура, вкрита зміями, жабами, мухами, що втілювали земні пороки, а Frau Venus виступала символом язичницької культури, носієм етики вседозволеності, уособленням смертного гріха (voluptas), любовних утіх (luxuria). У співзвуччі з шокуючим передвістям нашаровуються двозначні прикмети урбаністичного соціуму. Так, непривітний поштмейстер реагує на запитання прибулого після семи раз повторювання, – сакральне й містичне число, багатозначна символіка якого досить часто, у тому числі в Апокаліпсисі, пов'язується з інфернальним сенсом [286, S. 679]. Поляк Петер, який майже не розмовляє німецькою – Цшокке послідовно поміщає свого героя у мовну ізоляцію, – пророкує прусському комісару скоро насильницьку смерть. Єдина знайома юнаку у місті людина, колишній однокурсник Буркхард, раптово гине – новеліст вводить детективний сюжетний хід підступного вбивства. У цьому контексті раптове зникнення перекладача Лебрехта символізує загрозу – німецький антропонім «Lebrecht» розкладається на компоненти «Leben» («життя») та «Recht» («право»), тобто «право на життя», поетика імені-знака містить натяк на ситуацію балансування персонажа на грані загибелі.

Через клішований образ таємничих замкових куліс – автор розміщає головного героя у старому, великому, кам'яному домі, розташованому на

відлюдній вулиці, – знаходить відображення екзистенційна ідея ув'язнення особистості у замкненому просторі зловісної субреальності. Змальовуючи інтер'єр кімнати, у якій комісар юстиції повинен провести ніч, Цшокке звертається до магічної, біблійної та колористичної символіки: дзеркало з його тьмяною непрозорістю, «сліпотою» («blinder Spiegel») приховує за своєю мутною поверхнею потойбічні лабіринти; жовтий колір завіс відсилає до стародавньої марновірної прикмети про насильницьку загибель переслідуваних, зрадників, єретиків [286, S. 236]; обезголовлене зображення на шпалерах царя Соломона перетворює наймудрішого суддю на символ загрози, смерті й пекла [286, S. 393]. Усі ці деталі послідовно формують враження, що комісар юстиції запертий у пастці овіяного містичною атмосферою будинку – йому ніколи не вдасться подолати лабіринт переходів та кімнат, де шлях через вікно перекриває сталеве пруття.

Події твору досягають свого апогею традиційно опівночі – у сцені знайдення майже божевільним від передчуття неминучої смерті персонажем домовини з тілом однокурсника, яка власне повинна була б знаходитися зовсім в іншому місці. Перспектива загинути від руки ворожо налаштованих поляків безпосередньо підміняється загрозою втрати життя через зустріч зі світом потойбічного та навпаки. Новеліст витримує клішовані ознаки сюжету жахів: криваві плями на одязі покійника, постать небіжчика, що зненацька починає рухатись та відкриває очі, явно упредметнюючи процес інкарнації. Реалізуючи улюблену готицистами міфологему трансфузії мертвого й живого, письменник фіксує трупні запахи і тактильні відчуття комісара юстиції, що напівсвідомо у кошмарному сні відчуває, як холодна спина покійника нагрівається, забираючи тепло з його власного тіла. Цей кульмінаційний епізод закарбовує потяг Цшокке до сфери містичного, який сформувався у нього ще в юнацькі роки під час опрацювання фонду бібліотеки почесного ректора магдебурзької гімназії Е. К. Райхарда: «Я читав усе без винятку... Я був поперемінно містиком і вільнодумцем, навіть алхіміком» [290, S. 22].

Розв'язка твору уникає обтяження жахів і пропонує цілком пояснити розплутування перебігу містичних подій: повсталий небіжчик виявляється чатовим, що мав стояти на варті біля труни з тілом Буркхарда, проте справжня небезпека для приїжджого бути вбитим польськими вояками залишається невідверненою, моторошне повсякдення заступає містику і переважає притаманні їй страхіття. Отже Цшокке, заглиблюючись у містично забарвлений матеріал, нібито не має на меті взяти під сумнів реальну дійсність та ревізувати непорушну сталість її звичних законів. Екстраполяція сюжету у містичну площину сприяє створенню додаткового виміру картини реальності як небезпечної для життя особистості зони зла, замкнутої у своїй непрозірній сутності. Спосіб викладення врелятивовує готичний ключ, оскільки у найбільш напружених ситуаціях письменник переключає оповідний модус псевдорациональної епістемі, наприклад, використовує іронічні зауваження, популяризує і зводить духовні й сакральні мотиви до рівня повсякденних, прозаїчних. Заслугує на увагу, що Цшокке полемічно налаштований до положень сучасної йому німецької натурфілософії, він піддає іроніко-сатиричному спростуванню принципи доцільного мислення та стрижневу ідею раннього романтизму щодо взаємозв'язку ієрархічних форм буття всередині єдиного природного організму: «У природі смерть одного є життям для іншого, оселедець призначений для шлунка кита, а тваринне та рослинне царства для шлунка людини, як і царство каменів, якби воно не було таким важким у травленні» [172, S. 70], – специфічний дотеп концептує елементи глузування і дистанцію відносно надмірно серйозного ставлення до ірраціонального та метафізичного, притому не виключено, що автор має на меті влучити в ідеалістичні умоглядні теорії одухотвореного всебуття (All-Sein) ранніх романтиків. Уважне прочитання доводить необґрунтованість усталеного наукового штампу про тривіальний характер літературного надбання Цшокке [289, S. 7–8, 44] й знімає сумніви щодо приналежності новел письменника до «великої літератури» (порівн.: [151, S. 119]).

3.2 Від містифікації псевдорационального до рефлексії готичної манери: новелістика А. фон Арніма, Л. Тіка, Е. Т. А. Гофмана

Аналіз готичної новелістики свідчить, що майстри художнього слова, зацікавлені у розробці проблематики надприродного, активно підключалися до власне сенсаційного виміру натурфілософського дискурсу доби. Можна навіть виділити низку творів, сюжетне ядро яких безпосередньо побудоване на підхопленні або інверсіях ідей романтичного сцієнтизму. Так, наукоподібне припущення інтелектуалів щодо здатності майбутнього вченого одухотворювати організми та довільно керувати ними своєрідно переломлюється через актуалізацію давньогерманських магічних ритуалів здобуття альрауна та іудейської легенди про голема у новелі А. фон Арніма «Ізабелла Єгипетська, перше юнацьке кохання імператора Карла V» (1812) [170]. Автор не є відданим прихильником загадково-непоясної магії шифрів – у сценах надання людської подоби кореню мандрагори магічні дії натурфілософа-творця зводяться до виконання головною героїнею, Ізабеллою, звичайних посівних робіт: із просяних зерен виростає волосся альрауна, з ялівцевих ягід формуються очі, з шипшинового плоду з'являється подоба губ, читачеві явлене флоронімне унаочнення найдавніших практик землеробства. Примітно, що Арнім, створюючи готичний флер сюжету, наповнює образ давньогерманської міфології інверсованою семантикою. Якщо германці наділяли альраунів позитивними функціями духів-охоронців родинного вогнища, гарантів і хранителів сімейного достатку [79, с. 103; 276, S. 158], то письменник пов'язує фігуру альрауна зі сферою демонічного, поміщає його в один ряд із примарою невтихомиреного мерця.

Твір виявляє досить серйозне ставлення Арніма до набутків тогочасної науки. Спираючись на відому тезу фізиків, медиків, хіміків щодо універсальних процесів перетікання форм у всесвіті, автор піддає суттєвій трансформації відомий іудейський міф про оживлення безмовної та бездушної людиноподібної істоти [78, с. 309], – голем у новелі є двійником живого жіночого створіння, він

позбавлений людської душі, проте наділений даром мови й мислення, більше того, отримує у процесі конструювання комплекс знань і життєвий досвід свого прототипу та всотує особливості характеру не надто благородного майстра-виробника. Відбувається трансфузія певної частини внутрішнього світу живих ініціаторів, причетних до народження глиняного двійника, у мертвої матерію. Наділяючи витвір-артефакт зовнішньою жіночою привабливістю й розвиваючи ситуацію підкорення ним чуттєвої чоловічої природи (завдяки демонічній силі тілесного кохання голем Ізабелла отримує змогу скеровувати дії юного імператора Карла V), автор виважує приховану небезпеку надто зухвалої гри людини у Творця – актуальна тема, що привернула увагу відомої англійської письменниці-готицистки М. Шеллі і була розвинута нею у романі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» (1818) з акцентом на непередбачуваності «наслідків втручання наукового розуму в усталений устрій світобудови» [96, с. 56]. Створена героєм Шеллі з мертвої матерії потворна істота, перебуваючи у стані «Життя-і-в-Смерті» [96, с. 43], поступово «затягує до своєї орбіти й автора наукового експерименту» [96, с. 43]. Відзначимо концепт проміжної між світами істоти як надзвичайно потужний для поетики готицизму.

Ідею незбагненої складності світобудови, невичерпної з погляду фрагментарних знань про неї інтелектуальної спільноти, включно учених-натуралістів («All unser Wissen darüber ist und bleibt aber Stückwerk» [170, S. 256]), утілено у збірці новел Гофмана «Нічні етюди» (1815–1817). Автор з обережністю ставиться до тенденцій популяризації сенсаційних відкриттів у галузі фізики, медицини, психології, гіпнозу і порівнює дослідників-експериментаторів із наївними необізнаними дітьми, що через невміле й безрозсудне послуговування унікальними дарами природи болісно калічать самих себе (див.: [170, S. 256]). На нашу думку, прийнята у сучасному літературознавстві класифікація тематичних комплексів збірки, а саме – дитинство-травма, кохання в дусі пристрасті-руйнації, розлад індивідуального сприйняття й зрештою божевілля (див.: [174, S. 164]), повинна бути доповнена ще одним, напевне ключовим аспектом – розгалуженим і проблемним планом наукових містифікацій читача.

У новелі «Пісочна людина», яку можна вважати улюбленим об'єктом аналізу літературознавців (і не тільки: З. Фрейд [179]), Гофман висуває надсмівливу ранньоромантичну тезу-«прорив», коли ідеалізує необмежені здібності науковця майбутнього – мага, здатного надихати життєвою енергією мертву матерію, й навпаки – забирати живе для небуття. Простежується острах оповідача, утягнутого у фантомне оточення спотвореної й химеричної реальності, натяк на існування прихованих за неуразливою і навіть привабливою видимою оболонкою (чарівна дівчина, вимогливий природознавець) модифікованих сутностей, вкрай небезпечних варіантів напіворганічної морфології (квазілюдина або людина-автомат, диявольський маніпулятор). Процес необоротного поглинання живого владною неодухотвореною цариною змальовано крізь семантичну призму зростаючого відчуття льодяного і далі смертоносного холоду, не випадково згадується легенда про мертву наречену: «eiskalte Lippen – kalte Hand – der grausige Todesfrost – die Legende über die tote Braut». У творі лунає недвозначна думка щодо рокованих наслідків будь-якого, навіть випадкового, долучення людини до мертвої матерії: загибель Натанаеля провокують впізнавання в коханій «безживної ляльки» («eine leblose Puppe»), низка страшних трансформацій доти довершеної Олімпії – перетворення «неземних очей» на «чорні провалля» («die himmlischen Augen» – «schwarze Höhlen»), душевних ніжних рис на воскове обличчя мерця («toderbleichtes Wachsgesicht»), точених ніжок на нерухомі здерев'янілі кінцівки. Але насамперед самогубство спричиняє фатальна зустріч із безжальним натуралістом-анатомом, здатним заради проникнення у таїну буття розітнути тепле дитяче тільце немов механічну іграшку: «Damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein» [170, S. 378], тут очевидні алюзії на популярні серед науковців XIX ст. надто застрашливі експерименти з розкладанням живих організмів. Низку метаморфоз іпостасі всемогутнього алхіміка, злого генія, експериментатора Копеліуса завершує постать оптикатора Копполи. Розпродуючи корисні скляні приладдя для покращення зору,

він власне не лише каталізує зло, але й здійснює нищівну експансію мертвої матерії на світ живих людей.

Задану попередниками проблематику поглиблює Л. Тік, у новелі «П'єтро з Абано» (1824) [270] письменник звертається до гіпотези натурфілософів щодо здатності ученого повертати життєву силу мертвому організму. В образі головної героїні, пробудженої до життя прекрасної Крещенції, письменник використовує спостереження медиків стосовно особливостей функціонування темного боку свідомості та характерних прикмет поведінки людини-сноходи, зокрема її незвичайний рух, реакцію на сторонній подразник. Прототипом персонажа-ініціатора одухотворення мертвої тілесної оболонки є реальна історична постать, відомий середньовічний лікар, філософ і астролог П'єтро д'Абано. Містифікуючи читача і підхоплюючи фаустівську тему, Тік-готицист створює демонічний образ освіченого ученого-чорнокнижника, який воліє змінювати ґрунтований на логіці земних законів перебіг подій і моделювати дійсність за власним бажанням. У сцені «чорного» дійства, спрямованого на оживлення дівчини-красуні, автор нерозривно переплітає речову й предметну атрибутику християнського обрядового культу (освячені свічки, жертвний олтар), алхімічних дійств (кристали, спеціальне приладдя) і магічних практик (оздоблений ієрогліфами одяг, людські скелети, чарівні дзеркала, книга заклинань) та східної культури (вишукані екзотичні червоні настінні й підлогові килими), нашаровує насичені темною семантикою зорові й акустичні образи, деформує звичну тримірність простору, що насичує епізод атмосферою непроникної застрашливої містики. Утім якщо взяти до уваги положення сучасної науки про нерозривний зв'язок і взаємоперетікання рушійних процесів макрокосму, то цілком виправдано припустити, що сповнення вітальною енергією мертвого неминуче тягне за собою омертвіння живого. Звідси перетворення під час демонічного ритуалу натхненного життям навколишнього світу на бездушну модель-автомат, який через зламані стрижні («die Speichen brechen» [270, S. 324]) та розтріскані шви («die Fugen zerspringen» [270, S. 324]) загрожує назавжди зламатися. За всієї сенсаційної новизни дослідних результатів автор не виключає, що надсміливі чи зухвалі практики сучасних науковців-

експериментаторів чреваті реальною загрозою для людства. Притому у Тіка образ мага-чорнокнижника сам по собі не уособлює готичне, але його постать є медіатором, що привносить зловісний намір у повсякдення.

Ключові елементи наукового підтексту демонічної містики в новелі «Ігнац Деннер» циклу «Нічні етюди» (1816–1817) Гофмана визначають не менш страхітливі атрибути. Зображена населена численними інфернальними духами-примарами таємна алхімічна лабораторія доктора-чаклуна, інтерпретований факт володіння героями-чорнокнижниками секретними надзнаннями рецепта виготовлення життєдайного еліксиру («die wundervolle Arznei»), основу якого складає кров 9-тижневої, 9-місячної або 9-річної дитини. Відомо, що кров здавна вважалася обителлю душі й носієм живильної енергії, приміром, греки під час обряду поховання окроплювали нею могили з метою посилити у загробному світі життєві сили померлого [44, с. 398]. Віра у лікувальні властивості крові страчених, породілей, юнаків існувала в європейському культурному просторі до початку ХХ ст. (див.: [214, S. 214]). Гофман-готицист осмислює магичні уявлення про надзвичайну цілющість багряного життєвого соку у готичному ключі – здобута під час застрашливих сатанинських обрядів кров (мотив кривавого закляття є характерним для німецької готичної новелістики доби романтизму, – згадаємо «Любовну привидаду» Тіка, «Історію з життя відомого чоловіка» Гофмана, «Стінфольську печеру» Гауфа) повертає пацієнта до життя, однак водночас нерозривно пов'язує його долю з інфернальним світом. Особливе смислове навантаження одержує поєднана з мотивом виготовлення чаклунської рідини символіка дев'ятки – у християнстві вона, як відомо, пов'язана перш за все з кількістю сфер навколо пекла, крім того у нумерології число дев'ять означає завершення, цілісність, конститує одночасно початок і кінець (див.: [141, с. 69–72]), тобто відкриває брами до життєсмертного континууму.

Помітно, що автор вшановує теорію Месмера про можливості взаємовпливу індивідуумів на відстані завдяки енергетиці загадкового магнітного флюїду. У новелі «Порожній дім» це фізичне явище співвіднесено з механізмом реалізації згубних любовних чар. У полі доводів Гофмана процес містичного ворожіння

отримує наукове підґрунтя, а його заперечувані раціоналістами результати виявляються тим не менше цілком неспростовним фактом. При цьому Гофман-інтелектуал, почасти свідомий непередбачуваних наслідків експериментів натуралістів-сучасників у сфері психічних проявів магнетизму та зважуючи велику міру необізнаності навіть фахівців у цій царині, зосереджується на темних гранях нещодавно відкритого феномена. Письменник-готицист підхоплює тему «Магнетизера» і з осторогою припускає, що магнетизм є «чорним» засобом досягнення «абсолютного панування над духовним починанням життя» [170, S. 266], тобто таїть у собі пряму небезпеку для беззахисної перед руйнівними іншорідними впливами й інвазіями людської істоти. У новелі «Єзуїтська церква у Г.» відсутні прямі посилання на теорію Месмера, втім сюжет може слугувати її певною художньою ілюстрацією. Художнику Бертольду, під час екстатичного митецького переживання-пошуку творчої істини («von glühender Sehnsucht, die seine Brust zerriß, gemartert» [170, S. 501]), тобто в момент особливого психічного стану одкровення, сходить містична ява небесно довершеної, ангелоподібно прекрасної діви («die vollen Sonnenstrahlen fielen in das Engels Gesicht. – Sie schaute mich an mit unbeschreiblichem Blick. – Die heilige Katharina – nein, mehr als sie – mein Ideal, mein Ideal war es!» [170, S. 500]), яка, блюзнірським чином перевершуючи святу, дорівнює «моєму ідеалу» і в ході розвитку подій знаходить земну ідентифікацію в особі реальної жінки, принцеси Анжолі. Між тим транспозиція піднесено-величного почуття неземної туги художника у сферу всепоглинаючої тілесної чуттєвості (süße, nie gekannte Schauer, höchste Erdenlust) – це не що інше, як підступна та нігілістична метагра готики з буттям. Знаменуючи нищівне для людської свідомості необоротне перевертництво сущого на свою протилежність, готичний механізм обумовлює фатальний плин складної, овіяної флером зловісної таємничості долі Бертольда, який ставить свій ідеал вище за святоблівість.

Ранньоромантична натурфілософська ідея ієрогліфічності всесвіту знаходить відгук у новелі «Sanctus». Слово як акустичний знак-символ дорівнює шифру, сповненому таємної магічної сили, це носій інформації особливого роду,

активатор енергії означуваного поняття. Тому необережний жарт персонажа про гріх залишати церкву під час виконання «Хвалебної» («Es sollte Scherz sein» [170, S. 516]) переростає у справжню трагедію – співачка Беттіна втрачає голос неповторної краси, така її розплата за втечу зі служби під звуки священного для католиків «das Sanctus». Отже, запропонована дослідниками інтерпретація твору у вимірі «цілющо-іронічної втрати зв'язку з мистецтвом» [174, S. 168] є, на нашу думку, спрощеною, особливо якщо мати на увазі саме зацікавленість письменника науковими відкриттями доби. Зокрема йому не чужа гіпотеза про сидеризм як популярне у XIX ст. натурфілософське учення про електромагнетичну єдність неба й землі. Автор мислить долі своїх персонажів відкритими для перетину магічних сил і доленосних зв'язків.

Нез'ясовність феномена сомнамбулізму відкриває «Гофману привидів» [251, S. 11] широкий простір для псевдораціональних містифікацій. У новелі «Майорат» автор, відмінюючи кордони між світами, поширює загадкове явище на позаземний світ – читач спостерігає постмортальну трансформацію людини-сомнамбули у примару-сноходу. Письменник-готицист пов'язує причину сомнамбулічного стану індивідуума з темними, незвіданими й небезпечними гранями свідомості – старий слуга Даніель стає сновидою через вбивство-помсту й під час місяця уповні, навіть після смерті, приречений віртуально повторювати підступні дії, скоєні ним у роковану ніч. Ми не поділяємо позицію дослідників, які виносять присутній у творі юридичний дискурс на перший план (див.: [174, S. 203]), і вважаємо його продуманим сюжетотвірним елементом, спрямованим на свідомо «казуїстичне» укорінення подій надприродного характеру. Популярні серед науковців (Юнг-Штіллінг) уявлення щодо особливої здатності сомнамбул виходити під час сну зі своєї фізичної оболонки й переміщуватися у просторі на значні відстані підлягають осмисленню також у новелі «Обітниця». Вінчання дівчини з коханим у стані сомнамбулічного марення – жах, дубльований нею наяву, фатальним чином назавжди пов'язує героїню з іншим, неімагінативним чоловіком, зовнішньо майже двійником коханого, перед

нами колізія вимушеного вибору, приреченого станом зміненої неадекватної свідомості.

Новелістичний цикл Е. Т. А. Гофмана «Серапіонові брати» (1813–1821) [206; 207] блискуче синтезує науковий, філософський та власне естетичний дискурс німецької романтичної думки. Вітчизняні й зарубіжні дослідники неодноразово зверталися до аналізу даного понадскладного за художньо-філософським навантаженням словесного витвору, зосереджуючись зокрема на таких проблемних аспектах, як критика сучасного суспільства [76, с. 5–35], співвіднесення мистецтва й життя [10; 174], взаємодія фантастичного й ірреального [53], приділяли увагу композиційним та стилістичним особливостям новелістичної прози Гофмана [143; 169; 245; 283]. Однак готична грань циклу практично не слугувала спеціальним об'єктом ґрунтовних літературознавчих розвідок, принаймні у вітчизняній науці, що свідчить про нерівномірність вивчення циклу.

Новелістичні ланки твору підпорядковані «серапіоновому принципу», спрямованому на ефект достовірності ірреального, що запроваджує потужний, поєднаний із сучасною науковою сферою естетичний підхід до матеріалу словесної творчості. З огляду на плюралістичність завдань цикл знаходиться на перетині інтертекстуальних смислових площин, він насичений численними прямими та імпліцитними відсилками й посиланнями на свіжі ґрунтовні праці у царинах сомнамбулізму, магнетизму, сидеризму, гіпнозу, що належать тогочасним німецьким і зарубіжним ученим. Це зокрема французький психіатр Ф. Пінель, чие ім'я фігурує у новелі «Пустельник Серапіон», німецькі лікарі Й. К. Райль і К. А. Ф. Клюге (їхні імена, наукові доробки та теоретичні викладки згадані у новелах «Радник Креспель», «Історія про привид», «Лиховісний гість», «Щастя гравця», «Вампіризм»), науковці й натурфілософи Г. Г. Шуберт, К. В. Гуфеланд, Й. К. Віглеб (новели «Фрагмент із життя трьох друзів», «Фалунські рудовища», «Вибір нареченої», «Автомати»). Автор циклу асимілює й переосмисляє ідеї австрійського ученого Ф. А. Месмера, філософів-поетів Новаліса й Ф. В. Шеллінґа (рамкова оповідь). У фундаментальних актуальних наукових

студіях митець-інтелектуал Гофман не лише почерпає імпульси для злету поетичної уяви, більше того – окремі фрагменти робіт науковців майже дослівно входять до аргументативного інвентарю філософсько-естетичної дискусії персонажів-співрозмовників, що робить художній цикл зосередженням наукових ідей сучасності і перетворює його на своєрідне інтерактивне осмислення палітри новітніх відкриттів та сенсаційних на той час здобутків науково-філософської думки. Міфопоетика гофманівських студій враховує дослідно-експериментальні прориви, що автор всотує й викладає у модусі балансу, водночас як з погляду алхіміка-містика, так і з позиції іронічно налаштованого вченого-скептика, схильного до раціональної версії тих чи інших явищ і подій. Приміром, дослід, пов'язаний із месмерівською теорією магнітного флюїду, стоїть у двоїстому світлі пояснення загадкового явища руху (над долонею) золотої каблучки, – водночас магічний прояв психокінезу та природний результат впливу звичайного протягу у повітрі. Фізика складає підґрунтя натурфілософського експерименту, що безпосередньо виходить у сферу магії, механічне коливання інтерпретується як оприявлення вищого духовного принципу. В ракурсі сполучної ірреально-достовірної епістеми, базованої на коливанні між знанням та надзнанням, ми не поділяємо позицію щодо виключно фантазійних начал «серапіонового принципу» гофманівської естетики, що відстоює німецький дослідник К. Детердінг [169, S. 86]. Примхливо-суб'єктивне зображення дійсності за принципом Калло ми вважаємо більш характерним для музичних новел письменника, тоді як «серапіонів принцип» передбачає серйозну та глибоку світоглядно-натурфілософську розвідку у спіритуальний незбагнений світ містичних шифрів буття.

Звертаючись до природи походження літературних «історій жахів» та у процесі осмислення вирізних рис «чорної» поетики творів Скотта, Байрона, Тіка, Клейста, автор «Серапіонових братів» доходить висновків, що *Gespensstergeschichte* відтворює страшну реальність буденності і базується на підвалинах філософських ідей метафізичного плану. Виважуючи певні аспекти поетики жанру історії привидів, майстер художнього слова наполягає на тому, що

образотворчість «жахливого» («Grauenhaftes») у даному роді літератури не має переходити у «відразливе» («Widerwärtiges»), як і пробуджений нею темний страх не повинен призводити до травматичних наслідків. Особливу роль письменник відводить так званим «жвавим барвам» («muntere Farben»), романтична іронія забезпечує можливість грайливого виходу з площини жахливо-містичного, яка не тільки реально існує, але й є страшніша за будь-яку фікцію моторошної історії («Gruselgeschichte»). Оскільки для Гофмана повсякденність та її готичний виворіт невіддільні, то і теоретичні міркування видають напругу усвідомлення неможливості розрізнити їх хоча б у ментальному плані. Корекція ірраціонального, як відзначає автор циклу, відбувається за умови піднесеного використання елементів обрядового культу, відтворення традицій та звичаїв народу, історичних і топографічних реалій з метою відсунути флер таїни, щоб розглядіти дещо цілком пізнаване. У новелі «Фрагмент із життя трьох друзів» Гофман зауважує: «Для того, кому знайома місцевість, все набуває ще більшої значущості та яскравості» [206, S. 174]. У розробці художньої онтології готичної новели письменник вважає доцільним використовувати відомий із традиції літературний матеріал. За спостереженням О. М. Корнілової, міфопоетика Гофмана «рівноправно поєднує» фольклорні архетипи, власні поетичні знахідки та «вічні» образи [53, с. 317], хоча декларована ідея поетологічної рівноваги має ще знайти аналітичне підтвердження у науці, оскільки авторське самовираження у романтичну добу відіграє роль абсолютної домінанти художньої творчості. Підсумково-асимілятивна концептуальна особливість авторської манери Гофмана як письменника європейського і світового масштабу знаходить відображення у рамковій дискусії новели «Лиховісний гість», у якій висловлено позитивне ставлення протагоністів до вільного поводження майстра слова з «чужою темою» («fremdes Thema» [207, S. 126]), що віддзеркалює програмну стратегію відкритості німецького митця.

Новела Гофмана «Історія про привид» виважує здатність звичайної людини усвідомити й прийняти факт безмежності всесвіту. Даний твір підхоплює і розвиває одне з ключових положень «Фрагмента із життя трьох друзів», головний

персонаж якого, раціоналіст Олександр, змушений визнати реальність потойбічного, оскільки факти переконують, що в успадкованому ним старому будинку блукає примара померлої власниці й транспонує навички з минулого земного побуту на вічне сьогочасся, наприклад, підкорюючись людській звичці, намагається втамувати біль знайомими лікарськими засобами. Приналежність привида до двох світів (порівняймо «Жебрачка з Локарно» Г. фон Клейста) визначена Ж.-П. Рішаром як «двозначний стан» [102, с. 219]. Спираючись на логіку примхливо-химерного, Гофман гіперболізує владу механістично-предметного, поширює її на нематеріальне середовище людського духу, – проблемно-філософська позиція, яку згодом підхоплює і трактує В. Гауф у новелістичному циклі «Таверна у Шпессарті». Якщо Н. Я. Берковський у контексті розгляду «Серапіонових братів» слушно привертав увагу до поетики виходу звичайних речей «за межі побутового часу» [10, с. 476], то маємо підстави акцентувати також інший бік розробленої ситуації, а саме її потужне ірраціональне тло, владну заразливість форм трансцендентного, здатних поглинати й насичувати переінакшеним змістом банальне предметне повсякдення (порівняймо поетичний досвід Л. Уланда).

У розробці образу Адельгунди, покараної за легковажне ставлення до надприродного, можна спостерігати інтертекстуальну гру автора з власними образами, адже постать Адельгунди вже відома читачу з оповідання «Чужа дитина», у якому однойменний персонаж уособлює варіант псевдоосвіченої, байдужої до пошуку справжніх істин людини. Героїня «Історії» зазнає характерологічної модифікації, їй безпосередньо відкривається світ надземного. Дар яснобачення та яснознання утілює зовнішність дівчини, що, набуваючи привидоподібності, ніби всотує частину примарної енергетики потойбічного виміру: мертовна блідість, повільна хода, магічний вплив вимовленого слова – рішення літератора витримує логіку розбудови автопрецеденту. Вік героїні, 14 років, відсилає до притаманних готичному світовідчуттю уявлень про небезпеку граничних (вихід у дорослість) часових рубежів. Якщо вік 14 років є рубіжним, приміром, для прийняття конфірмації, одним із сакральних сенсів якої є

«укріплення» (від латинського «confirmatio») у вірі в Бога, то персонаж Гофмана замість цього «укріплюється» у вірі в ірраціональне, переконується у справжності існування потойбічного. Коротко зауважимо, що аналогічно датований визначник віку героїні в готичній новелі письменника «Лиховісний гість», у символічних сновидіннях чотирнадцятирічної Ангеліки (палаючі очі страшного чудовиська, задушливі гілки-щупальці величезного дерева, емоції жаху й безвиході) виявляються прихованими визначальні для її долі містичні події майбутнього. В «Історії про привид» підключення Адельгунди до примарного світу відбувається у танці – містифікуючи танок як засіб трансцендіювання земного до світу надістот та перевтілюючи споконвічно пов'язаний з танцювальною культурою магичний постулат «подібне притягує подібне» [3, с. 10], Гофман не лише примхливо суб'єктивно поєднує незбіжні й подекуди полярні уявлення різних культур, але й надає їм значення утаємничено цілеспрямованої магії підкорення свідомості людини. Новеліст прагне пробудження «архетипної пам'яті містичного» [135, с. 168], – у давніх культурах танцювальні ритуали й обряди були невід'ємною частиною магичних заклиналих практик та ритуальних і релігійних дійств. Культові елементи танцю (кінематика, жестикуляція, ворожіння, моторика, заклинання простору) мали своєю метою через екстатично прискорений рух об'єднання людини з надприродним, божественним, а у ранньому християнстві входили також і до сатанинських обрядів (див.: [286, S. 734]). Прадавні германці культивували войовничі танці, виконувані на честь божеств війни та кровопролиття [128, с. 118]).

Примітно, що письменник не потребує спустошливо-буквальної фантазмагорії мертвого і навмисно уникає її яскраво-епатажних клішованих елементів. Він постулює жахливе як химеричний виворіт повсякденності, виявляє існування смертоносного іншого світу не у віддалених вимірах макрокосму, а навколо й поруч і в нас самих, та з'ясовує, що звичайна людина, на жаль, не здатна відчувати, наскільки він пронизує її буття. До страшної сімейної драми – мати Адельгунди помирає, батько гине на полі бою, сестра впадає у божевілля – призводить ситуація провокування долі. Персонажі спостерігають наочний доказ

реальності ірреального: покладена на долоню привида тарілка, описавши у повітрі круг, повертається на вихідне місце на столі. Вибір Гофманом предмета ритуальних практик не випадковий, блюдце як символ ідеального кола належить до обов'язкових атрибутів спіритичних сеансів, за магічними уявленнями круг є універсальною проекцією космосу, поєднує у собі кінечне й безкінечне, символізує дух, вічність [141, с. 101], слугує місцем доторку двох світів: звичайного людського й магічного, позаземного [95, с. 183]. Самовпевнена гра людини (Адельгунди) з позараціональним розглядається Гофманом як необачність, непростима провина або навіть злочин по відношенню до вищих загадкових законів універсуму, невизнання наявності його «темної» сторони сприймається як духовна й інтелектуальна обмеженість, що призводить до фатальних для особистості наслідків.

Прикметною за своїм задумом готичною новелою «Вампіризм» (1821) [207, S. 516–531] Гофман долучається до потужної тенденції, яка визначила осердя передромантичних і романтичних творів багатьох європейських майстрів художнього слова – Й. В. Гете, Т. Готье, Ш. Нодье. Звертаючись до аналізу генезису та феноменології *Vampirgeschichte*, німецький письменник укорінює тему вампіризму в історико-соціальних та психологічних реаліях тогочасної дійсності, тотожної безнадійній царині зла: «Так, саме людська жорстокість, лихо, яке нещадно творять із диявольським глумом пекла великі та малі тирані, породжують справжні історії про привидів» [207, S. 515]. Критичне скерування Гофмана можна відчутти з новели «Поет і композитор», що подає суспільство як інфернальне нелюдське середовище, яке прирікає особистість на загибель: «Усе краще гине у бурхливому потоці, який, спустошуючи поля, мчить далі; з його чорних хвиль позирають криваві трупи, і у жаху, що нас охоплює, ми послизаємося, ми не маємо опори, наше сповнене страху воління завмирає у пустому повітрі, – жертви несамовитої люті, ми безнадійно потопаємо» [206, S. 114]. Позиція автора щодо феномена *Vampirgeschichte* виявляє аналогії з поглядами французького майстра художнього слова Ш. Нодье, який у рецензії 1820 р. на псевдобайронівську (Полідорі) повість «Вампір» вибудовував паралель:

«Відомо, до чого ми дійшли у політиці; у поезії ми прийшли до кошмару й вампірів» (цит. за: [43, с. 514]).

У «Вампіризмі» утілено ідею невідворотності нищівного впливу надприродних сил на індивідуум – спадковість постає у творі як сфера безпосереднього втручання невідомого принципу у людську долю. Головна героїня твору, вродлива, благородна, невинна дочка баронеси Аврелія, виконуючи імперсональне призначення, перетворюється на таке ж огидне чудовисько, яким була її мати-вампір, – дівчина у буквальному сенсі успадковує невоситиму жадобу людської крові. В інтерпретації теми вампіризму письменник відступає від усталеної літературної традиції першої половини XIX ст., у річищі якої, як відзначає М. Прац із посиланням на твори Байрона, Полідорі, Метьюріна, Лермонтова, Меріме, вампіричне зазвичай зосереджувалося у чоловічому образі [237, S. 91]. Не виключено, що у створеній автором постаті дівчини-вурдалака знаходять відображення прадавні, у сільських місцевостях Німеччини актуальні ще й у XVI–XVII ст., уявлення про «лісових дружин» (персоніфікація деревних сил), начебто здатних жорстоко вбивати подорожуючих та лісорубів із метою висмоктати їхню кров [51, с. 19]. На тлі регіонально усталених сплесків ворожнечі до відьом задуму письменника співзвучні притаманні готичному світовідчуттю уявлення щодо «проклятої краси» і відповідно «проклятого кохання» [237, S. 94], не тільки згубного, але навіть винищувального за своєю фатальною силою. Притому письменник осмислює явище вампіризму в іншоспрямованому, по суті зворотному ключі тотального ніщо – не мертві висмоктують кров живих, а живі годуються останками тіл небіжчиків. Ми припускаємо, що в основі даного художнього матеріалу лежать поважні усні традиції, зокрема давні германські перекази про вампірів, які начебто стягували свій саван і проривалися до сусідніх могил, щоб жерти тіла померлих (див.: [51, с. 23]).

Обране письменником ім'я Аврелія може мати на увазі антропонім, уже використаний в «Еліксирах сатани». Але якщо у готичному романі образ Аврелії символізує небесну чистоту, то героїня «Вампіризму» уособлює квінтесенцію сатанинських сил, перед нами варіація темної здогадки про подвійне

перевертництво граней світу, антропологічних іпостасей зокрема. Метаморфоза страшного зворотництва намічає особистий інтертекстуальний дискурс, автор не тільки ревізує створену ним раніше парадигму, але й воліє залучити читача до оманливої гри, у процесі якої божественне невблаганно й непояснено підміняється диявольським, праведне – грішним, звичайне – жахливо-містичним, тобто видиме не відповідає прихованій за зовнішньою оболонкою істині, яка сама по собі теж врятована. Сюжетний план загалом сповнений дисонансів, утілених засобами поетики «чорного» гротеску: такими є стрибкоподібні перемикання образу чистого божественно-чуттєвого кохання головного персонажа на мотив нищих мерзенних намірів незнайомця, миттєві неочікувані переходи священної материнської любові у страшну ненависть, як і нез'ясовні переключення іпостасі веселого батька на постать холодного як лід мерця. Даний поетикальний прийом свідчить про особливе розуміння Гофманом-готицистом навколишньої дійсності, у зрадливому вимірі якої будь-що чревате подвійністю, здатне вмиг обернутися своєю негативною протилежністю.

Відстоюючи ідею смертоносної трансценденції, письменник цілеспрямовано розробляє макабричні сцени. Епізод жахливої трапези на кладовищі витриманий у дусі естетики відразливого: дія відбувається опівночі; цвинтар лиховісно виблискує у яскравому місячному сяйві; старі напівоголені жінки з розпатланим волоссям (Гофман згадує елементи культових відьмачих обрядів: розпущене волосся – символ життєвої енергії [286, S. 272] та оголеність, котра повинна вдовольнити демонічні сили [11, с. 35; 286, S. 513]), серед яких і Аврелія, стоячи на колінах, вершать із «вовчою жадібністю» [207, S. 530] свою темну справу. Можна припустити: у даному, особливо животрепетному для Німеччини (див.: [51, с. 29]), контексті знайшли відображення такі найбільш негативні складові сатанинських дійств та відьомського шабашу, як канібалізм та цвинтарний вандалізм. Зауважимо, що у новелі «Вампіризм» Гофман підхоплює й поглиблює висловлене ще ранніми романтиками спостереження стосовно винищувальної, смертоносної для живого природи позаземного. Приміром Л. Тік в оповіданні «Чужинець» (1796) [268] пов'язує трагічну смерть молодого

подружжя з появою на весільному святі примари юнака, колись закоханого у наречену і вбитого болем нерозділеного кохання. Те, що не вдається здійснити сповненому пристрасної любові чоловіку за життя, стає можливим завдяки надсилі, випромінюваній невтихомиреним мерцем, – возз'єднання передбачає уподібнення живої природи коханої потойбічній сутності фантома. Готична онтологія ґрунтована на переконанні, що сповнене згубними потенціями ірраціональне втручається у навколишнє середовище не спорадично, а захоплює його цілком: постать примари співвідноситься як з топосом великого світу (зустріч головного героя з мешканцем потойбіччя відбувається за межами міста, де розгортаються містичні події), так і із затишним локусом дому, за логікою земного порядку, забороненого для проникнення чужинного.

Ідея системної циркуляції універсальних – природних і надзвичайних – субстанцій, синхронної взаємодії антропологічних та інших органічних форм провадиться Гофманом у новелі «Видіння» [207, S. 434–449]. Подія, покладена в основу сюжету, належить до загадкових явищ військової буденності (мова йде про Наполеонівські війни): російські вояки, які знаходяться у горах на відстані багатьох кілометрів від генерального штабу французів, у неймовірно короткий час дізнаються про запланований наступ ворога. І хоча, за Гофманом, раціональні пояснення незвичайної обізнаності існують, вони не вичерпують загадки і залишають широкий простір для різноманітних інтерпретацій. Приміром, збентежений дух головного героя, Ансельма, пов'язує сигнальний вогонь, побачений ним у таборі росіян, із діяльністю містичних істот – старця-чаклуна та юної русалки Агафії. Ірраціональні новації в осмисленні і функціональному переключенні традиційних міфологічних образів утілюють насамперед ефектні готичні підстановки: елементал води, русалка Агафія – дівчина-жертва війни – фурія з ножем – російська принцеса, могутній чаклун-помічник окупованих – грішник-жебрак – повелитель елементарних духів – згубник-убивця. Письменник припускає, що людина як окремий елемент у системі цілого має здатність, найчастіше з фатальними наслідками для себе, відчувати й дешифрувати ієрогліфічну мову подібних трансмутацій.

Розвідка загрозливих макрокосмічних зв'язків пропонується Гофманом у новелі «Елементарний дух» (1821) [172, S. 23–69]. Відомо, що за давніми народними повір'ями елементал уособлює демона, вселеного у кожний із чотирьох світобудівних елементів [173]. На противагу цьому магичні вчення виходять із думки про те, що елементарні духи (сагани) є не диявольськими, хоча існує небезпека демонізації окремих їх видів [88, с. 60–61], а божественними істотами, не нижчими ніж людина, але відмінними від неї відсутністю божественної душі [88, с. 32–34]. Поєднуючи обидва тлумачення, Гофман наповнює образ елементарного духа подвійною семантикою, пов'язує його водночас і з благотворними вищими силами, і з темними потенціями макрокосму. Порівняймо парадигму іпостасей елементала землі, розбудовану Ф. де ла Мотт Фуке у новелі «Страшне поле» (1812) [177, S. 167–194]: демонічний страж магичної території, чарівний помічник, небезпечний хитрун-домовик, лісовик, родинний дух-захисник. Відмінюючи межі між локусом поля, яке є природною стихією для зарядженого містичною енергією елементарного духа, та локусом дому – сакральним, недоступним всьому чужому простором мешканців, Фуке доходить висновку, що індивідуум як невід'ємна ланка світового організму не має змоги ані відокремити, ані захистити себе від могутнього впливу іношродних компонентів макрокосму, незрозумілих та раціонально непізнаваних для особистості. Відчуття беззбройної загубленості «я» у межах всесвіту пронизує сюжет «Елементарного духа» Гофмана, побудований на варіації теми кохання елементала й людини, що має у німецькій романтичній літературі поважну традицію, до найвідоміших її інтерпретаторів належать Й. А. Апель, Ф. Лаун, Ф. де ла Мотт Фуке. Але якщо твори талановитих попередників можна віднести до напрямку «Schwarzromantik», то подієвий план новели Гофмана цілком розгортається у готичній, сповненій демонічними перетвореннями площині. Спокушаючи головного героя новели, Віктора, коханням саламандри, елементала вогню, душею юнака намагаються оволодіти демонічні сили. Письменник не випадково виводить саме цей вид саганів, адже Парацельс, чиї доробки приваблювали новеліста, зазначав: «Існує певна небезпека, пов'язана з вогняним

плем'ям, тому що в них може біснуватися диявол і спричиняти велику шкоду людині» [88, с. 60]. За сюжетом згубне позаземне енергетичне поле проникає у внутрішній світ Віктора через мимохіть всотуваний ним магнетизм ореолу Біондетти, героїні повісті Казота «Закоханий диявол» (1772). Тим самим письменник вступає у прямий діалог із французьким колегою і реактуалізує прадавні уявлення про здатність демонічної сили предмету портретування поширюватися на саме зображення. Усуваючи межі між дійсним та ірреальним не тільки у суб'єктивній свідомості шалено закоханого, а й в естетичному об'єктивуванні подій, німецький письменник сприймає образ Біондетти як цілком реальний медіатор між інфернальним середовищем і людською душею – примарна жіноча постать безостаточно підкоряє собі свідомість чоловічого персонажа. Отже, Гофман із співчуттям уловлює квінтесенцію відкриттів Казота, який доводить всеосяжність демонізму у наскрізній трансформаційній тотожності: чарівна дівчина – Біондетта – Вельзевул. Спрямування логіки метаморфоз Казота співзвучне художнім пошукам німецького готициста, Гофман осмислює любов як сферу панування сатанинських сил, а у природі еротичного пориву вбачає таємний викрут диявола з метою зваблення невинних душ, про що С. С. Аверінцев зауважує як про «„нічну“, „іраціональну“ психологію кохання» [2, с. 283].

Проте якщо в Казота містична загадковість подій майже тамується на тлі розгортання площини звичної буденної дійсності, а могутній сатана не гребує виконувати дрібні повсякденні доручення Альвара, то у новелі Гофмана ірраціональний світ матеріалізується в образах страшного, ледь не механічно сконструйованого майора О'Маллея, далекого від зовнішньої безвадності демона, й терафіма – маленької металевої ляльки, котра підміняє теплий образ живого елементарного духа. Через подібне «омертвіння» життя ще за життя в імагінативній реальності німецького письменника потойбічне виявляється чи не більш підступним, ніж у французького готициста, викликає прямі асоціації з автоматизацією та всесильною цариною духовної смерті. Відносини між юнаком та саламандрою у новелі побудовано, на відміну від більш конкретно-матеріальної площини розгортання подій у повісті Казота, виключно на спіритуальному,

науково обґрунтованому сенсорному рівні: «elektrische Wärme» [172, S. 57] «elektrischer Schlag» [172, S. 58], «...fühlte ich den Blick tief in meiner Brust» [172, S. 60]. Елементал явлений персонажу лише у схожому на забуття сні, а найсолодші й найжахливіші мрії про кохання виникають у Віктора під час тяжких марень, коли «денна» свідомість поступається місцем «нічній». У цьому плані знаходять пряме відображення експериментальні дані натурфілософських пошуків у царинах сомнамбулізму і гіпнозу, які засвідчували наявність у людини певного прихованого вищого психічного органу, здатного за умов відключення свідомості фіксувати загадкові надчуттєві явища. Змальовуючи оповитий демонічною енергією містичний зв'язок Віктора із саламандрою, Гофман створює стереоскопічний метафоричний ряд, що зсередини модифікується й трансмутує, демонструючи пластичне взаємоперетворення метаморфоз як перетікання тієї ж самої суті, чим розкриває страшну фантазмагоричну енергію субстанцій демонізму від породження пекла до небесного створіння: «die Geburt der Hölle» [172, S. 53] – «ein Elementargeist» [172, S. 55] – «Teufel Amor» [172, S. 58] – «Püpplein» [172, S. 58] – «Talisman der Liebe» [172, S. 58] – «Götterkind» [172, S. 61] – «himmlisches Wesen» [172, S. 61] – «die Schlingen des Teufels» [172, S. 63] – «Mamsell Beelzebub» [172, S. 66]. Використовуючи готовий досвід у річищі безпосереднього асимілятивного контакту з французьким готицистом, Гофман підхоплює й трансформує міфологему невідворотності зла та водночас збагачує прецедент як у напрямі підтвердження ідеї достовірності примарного, так і його певного релятивування в умовах досить складно й навіть гротескно влаштованого химеричного світу, де все неістинне. Ми можемо спостерігати елементи рецептивної гри з літературним матеріалом Казота, що зазнає обробки й асиміляції в рамках іншонаціонального культурного контексту, але водночас також піддається під пером німецького майстра слова системному могутньому перетворенню, посилюючому зображувальний потенціал ірраціонального. Мається на увазі прагнення Гофмана проникнути в ієрархію метафізичного світоустрою, структурованого за ярусами: позбавлені вселеної Богом душі сагани – одухотворена людина – метафізично поляризовані субстанції добра і зла, та

змалювання людини в екстремальній ситуації кохання-вибору, що примушує відмовитися від найвищого блага – душі. В особі найвеличнішого романтика Німеччини повчально спостерігати високий ступінь свідомого долучення митців регіону до загальноєвропейського готичного простору з метою осмислити й розбудувати завоювання іноземних літераторів насамперед під знаком духовної єдності й спорідненості, але тим не менше з пропонуванням власного модусу тих чи інших художніх рішень.

Від укладення фатальної угоди з дияволом, згідно з якою головний герой повинен зректися блаженного життя після смерті й здобути у нагороду саламандру («Könntest du wohl um den Preis meines Besitzes der Seligkeit eines unbekanntem Jenseits entsagen?» [172, S. 63]), Віктора рятує щасливий випадок. Проте художня дійсність новели Гофмана отримує лише часткову і зовнішню гармонізацію, адже серце головного героя назавжди залишається відданим саламандрі, тобто закохане у надземне «завмирає» у потойбічному світі і, пізнавши «пекло» кохання («die Hölle» [172, S. 65]), навіки позбавляється любовного «раю» («das Paradies» [172, S. 69]), у той час як саламандра, покарана за союз із дияволом, опиняється затиснутою у тюрмі не надто привабливого людського тіла і втрачає притаманний їй вогняній природі містичний живильний контакт із вищими матеріями.

3.3 Оповідний симбіоз у новелістичному циклі В. Гауфа «Таверна у Шпессарті»

Творчість В. Гауфа тісно пов'язана з традиціями «швабського романтизму» [42, с. 9; 283, S. 248]. Зарубіжні германісти К. Шефер і Д. Гронерт [245, S. 496], К.-Х. Ебнет [175, S. 14], Г. фон Вільперт [283, S. 248], торкаючись у своїх наукових доробках питання про особливості зображувальної манери та авторського стилю, вбачають їх, з одного боку, у свідомій орієнтації письменника на популярні на початку ХІХ ст. літературні явища й тенденції, а з іншого – у примусі смакових уподобань численної читацької аудиторії. Зважаючи на те, що більшість читачів, за визначенням самого Гауфа, незалежно від віку, соціального стану й роду занять

надавала перевагу виключно історіям та романам жахів [283, S. 248], письменник віддавав данину попиту, він не лише вплітав в оповідне мереживо окремі містично забарвлені елементи, але й безпосередньо звертався до сюжетів, почерпнутих із популярного міжрегіонального готичного фонду літератури. Недостатня вивченість як вітчизняною, так і зарубіжною германістикою цієї грані досить різноманітної палітри Гауфа, відомого у нас переважно як досконалий майстер казки [14, с. 301], обумовлює своєчасність звернення до його доробку. Казковий альманах літератора «Таверна у Шпессарті» (1827) [200, S. 194–335] є яскравим зразком осмислення у готичному ключі багатобарвного народно-фантазійного, легендарного, пригодницького матеріалу. Зауважимо, що фабульну та структурну розмитість успадкованого від попередньої традиції казкового жанру, його відкритість до поєднання з модальністю інших жанрових утворень дослідники слушно вважають характерною ознакою творчої манери німецького письменника-казкаря (див.: [14, с. 316; 42, с. 17; 132, с. 11]).

Розгорнута у новелістичному циклі ємна за змістом саморефлексія готики свідчить про глибину авторського теоретичного мислення і приналежність твору до зрілої стадії напряму. Своєрідне «підготовче» тло містично забарвлених подій намічають спостереження протагоністів про популярність «*Gespensstergeschichten*». Під час жвавої дискусії розповідачі формулюють три головні причини читацького попиту. Перша визначає підсвідомі корені літературного явища, ними є всотані ще у дитинстві педагогічні казки-застереження про жахливі постаті відьом і злих духів. Другим чинником є тверезо практична професійна необхідність: члени гільдій чи родин, змушених працювати уночі, нерідко звертаються до продукування жахливих історій як до стимулюючого бадьорість анімаційного засобу. Третій фактор, на думку персонажів, спричинений галюцинативними оптичними феноменами сприйняття людини, коли внаслідок зорового обману та за умов нечіткої видимості об'єкта дійсне підміняється імагінативним, відкриваючи безмежне поле для фантастично-містичних інтерпретацій яви. Виважуючи філософсько-естетичний дискурс прихильників просвітницьких ідей, з одного боку, та дискурс романтизму з

іншого, множинний герой-оповідач циклу порушує загальне культурно-теоретичне питання про доцільність практики культивування історій жахів. Залученням до дискусії не лише представників освічених верств (шляхетних дам, студента), але й вихідців із демократичних прошарків суспільства (ковалю, мисливця, фурмана) авторський оповідач намічає широку палітру суджень і сам приєднується до скептичних зауважень протагоністів, оскільки з невдоволенням викриває розповіді жахів як такі, що мають численні негативні наслідки для реального життя. Звернімо увагу на багатозмістовне явище тексту в тексті: оповідна рефлексія нібито демонструє розбіжність із художньою практикою самого автора, оскільки персонажі-моралісти засуджують те, що постає предметом зображення в новелі. Завдяки цьому сюжет жахів набуває додаткових вимірів поліголосся: він не тільки далекий від повчального, але й оцінюється як навіть переважно зашкоджуючий, принаймні малокорисний за своєю когнітивною природою, проте дивним чином розгортання його подієвого плану є авантюрно-привабливим та зрештою необхідним. Цікаво, що у знижено комічному ключі дискусія навколо шкідливості *Gespensstergeschichten* загалом, а конкретно типу готичної новели Й. А. Апеля «Вільний стрілець», викладена також у містичному оповіданні Ф. Лауна «Спростовувач світу примар» (1811) [182, S. 233–274], яке входить до третього випуску «Книги про привидів». Лаун піддає сумніву думку просвітителів-раціоналістів, що «справжні» *Gespensstergeschichten* насичені «варварством та марновірствами» [182, S. 253] і висміює вимогу запеклих критиків заборонити даний рід літератури. Автор доводить: сюжет історії привидів, осцилюючи на межі раціональної приземлено-прагматичної дидактики та ірреально-фантастичного зображального плану, є не лише захоплюючим, але й корисним. Новеліст відсилає читача до тексту «Післямови» першого тому «*Gespenssterbuch*», у котрому запропоновано розглядати містично забарвлений художній матеріал як неоміфологічний, тобто відтворюючий у міфологемах сучасності складні уявлення людини XIX ст. про макрокосм, – матеріал, що може скласти джерело майбутніх досліджень історичної еволюції філософської картини світу людства. Якщо взяти до уваги відповідні теоретичні пасажі у «Серапіонових

братах» Гофмана, то можна дійти висновків про системність змістових ознак саморефлексії готики для зрілих творів даного напрямку.

Розважальні історії викладені у збірці «Таверна у Шпессарті» колом оповідачів-мандрівників, представників різних верств суспільства, змушених проводити ніч на овіяному сумнівною репутацією постоялому дворі, що загубився серед лісових хащ гессенського середньогір'я. У страхітливій атмосфері реального світу героям постійно загрожує небезпека загибелі з боку лютої банди розбійників, – очікування напевне неминучої близької смерті конкурує з уявним відчуттям страху, пробудженим історіями жахів, невизначеність атмосфери «кануну» сповнює оповідь надзвичайною напругою. Місце дії, відлюдна таверна, співвіднесена з часопростором великої дороги, є аналогом локальної пастки, долучені елементи рокованого антуражу: старі темні сходи, численні, загублені у темряві кімнати, заграбовані вікна. Предметом зображальної полівалентності слугує фабульна модель родинної історії привидів. Спосіб подачі готичного сюжету з вуст свідка подій виступає неспростовним доказом справжності, така скріпа необхідна, тому що персонаж-оповідач згадує про загибель власної сестри, чия передчасна смерть безпосередньо пов'язана з жахливим повір'ям про привид старого крамаря-мерця. Гауф використовує архетиповий сюжет здобуття героєм певної речі через подолання страху та марновірства. Щоб довести сміливість і невіру у привидів, шістнадцятирічна дівчина реалізує намір уночі принести з могили Кетхен білі троянди. Можна припустити, що, використовуючи прецедентне ім'я Käthchen, пізнаване за драмою Г. фон Клейста «Das Käthchen von Heilbronn», Гауф мав на меті включити інтертекстуальний містичний план. У цьому епізоді колористичний елемент несе потужне смислове навантаження – у багатьох трагічних сказаннях та легендах білі троянди виступають символом смерті та приналежності до потойбіччя [11, с. 224], в езотериці білий як здатний поглинати усі інші кольори співвідносять із порожнечою, льодяним мовчанням [95, с. 52], вважають кольором потойбічних істот, які втратили тілесність [99, с. 175]. Не виключено, що у розробці даної сюжетної лінії Гауф спирається на відповідні мотиви готичної новели Ф. Лауна «Фатальний вечір» [183, S. 73–110]

(1811). Щоб переконати товариство у безпідставності віри у привидів, персонажі Лауна прямують уночі на цвинтар і приносять на прохання чарівної Констанци бузкову гілку. Утім загадковий трагізм подальших подій (раптова смерть одного з присутніх, летальні пологові наслідки для Констанци та її немовляти, народженого із зображенням бузкового квіту під серцем) утілює не що інше, як ідею помсти незвіданого, що не терпить зухвальства.

Гауф підхоплює відому романтичну ідею механічного всевладдя «малих речей» (див.: [10, с. 123]) і мертвого побуту загалом [127, с. 89], що поширюється на земний та інший світи. Автор розбудовує розхожі народні уявлення про неможливість досягнення вічного спокою грішником – дух не надто чесного за життя, відверто обмеженого й безтямно відданого витягуванню користі торговця назавжди прикутий до предметних практик і змушений постійно повертатися у земний світ. Зберігаючи у привиді крамаря, похованого поруч із Кетхен, вади живої людини (щоночі він прямує до своєї лавки виконувати звичний земний обов'язок, зважувати каву й цукор), замість чорної містики концентричного вороття майстер слова сповідує відомий романтичний принцип конфронтації речового й духовного світів з метою усвідомити загрозливий характер сновидного існування-небуття, як і процесу «лялькоїзації» – надзвичайного спрощення феномена людини на тлі підкорення матеріальним світом духовного, її «зречевлення» [83, с. 79]. Адже ідентифікація особистості за однією єдиною, власне не першорядною рисою обумовлює розчинення «я», поглинає людину цілком, безостаточно. З метою смертоносного повчання колоподібно дублюється жалобна деталь, це похоронний вінок, сплетений для героїні саме з білих троянд, зірваних нею з могили Кетхен, – своєрідна помста або відплата за зневагу та невіру у владу трансцендентного. Містичні події інструментує сакральна нумерологія. Так, за повір'ям грішна душа крамаря не може знайти спокою протягом десяти років, – розуміється біблійно символічний, хронологічно усталений період тривання тих чи інших системних подій [286, S. 848]. Після зустрічі з уявним привидом героїня залишає земний світ через три дні – число, з яким, за Словом Божим, тісно пов'язана доля кожної окремої людини [286, S. 151].

Отже, для манери письменника характерно поєднання затишного «домашнього» дидактизму й глибокої, «неповсякденної» філософії буття.

«Таверна у Шпессарті» розвиває заданий у попередньому альманасі «Караван» (1826), у новелі «Історія про корабель-привид» [200, S. 25–34], тематичний комплекс «морської готики», базований на мотивах мандрівного судна-фантому та невтихомирених мерців-піратів, – варіація легенди про «Летючого Голландця» як усного переказу. За спостереженнями учених, традиція літературної прозової розробки мотиву овіяного трагічною таємницею судна-примари на національному ґрунті сходить до анонімного, не виключено перекладного оповідання «Фон Еверт, або Витоки матроської легенди про „Летючого Голландця“» (1824) [283, S. 287]. Проте саме авторський оповідач Гауфа вперше в історії німецької літератури пропонує читачу не послідовне відтворення вузлових моментів переказів про містичний зловісний корабель, а акцентовано індивідуальний готичний міф з опорою на відомий легендарний сюжет, – тенденція, що буде підхоплена багатьма німецькими митцями (Г. Гейне, Р. Вагнером), які у власних версіях звертатимуться до переосмислення просякнутої надреальним легенди про «Летючого Голландця». «Історія про корабель-привид» Гауфа насичена темним колоритом східної магії – сенсами мусульманської релігійної містики, мотивами оживлення мертвої матерії, замовлянь енергії парасвіту, алюзіями на християнські уявлення про мученицьку смерть. Традиційний потойбічний міраж судна-примари виникає у швабського романтика у просторі граничного перетину ірраціонального та земного, буденно-прозаїчного світів: на корабель, палуба якого вдень усіяна нерухомими тілами моряків-розбійників, а вночі перетворюється на місце розгулу й бійки містичним чином ожилых грабіжників, випадково потрапляють двоє звичайних чоловіків, котрі у ході розгортання подій обертають охоплений смертоносною таємницею парусник на успішне торговельне судно. Утім зміна модальності художньої дійсності завдяки введенню мотиву спасіння-визволення (поховальна церемонія обумовлює звільнення душ мерців від накладеного на них скривдженим та смертельно пораним дєрвішем прокляття) не тамує висловлений у творі

неспокій через наявність у світі нез'ясовних містичних закономірностей, результатом яких можуть стати нові, чужі природі людини форми її екзистенції, приміром перебування у стані між життям та смертю або між світами.

У «Стінфольській печері», сюжетний прецедент якої письменник почерпнув з овіяної флером темної загадки новели англійського письменника Р. П. Гілліса «The Nikkur Holl» [200, S. 704], – підкреслимо, що, зберігаючи ключові моменти фабульної історії англійського оригіналу, німецький автор, вдаючись до низки міфопоетичних трансформацій, помітно посилює містичний потенціал твору попередника, – смисловий акцент перенесено зі страхітливих подій, укорінених у містичному локусі корабля-примари, на серію здійснюваних на суші демонічних обрядів чорної магії. Вони передують входженню головного героя новели, рибалки Вільма Фальке, у надприродний світ, обумовлюють зустріч сповненого жаданням розбагатіти юнака з привидами пасажирів, загинувших разом із потонулим кораблем-перевізником золота «Кармільханом». В ім'я жорстоких сил темряви, які нібито здатні відкрити Вільму таємницю знаходження похованих на дні моря скарбів, відбувається заклання жертвовної тварини. Швабський романтик точно відтворює епізод тексту-донора (див.: [186, р. 212–215]), подаючи сповнений жорстокості ритуал як сцену безжального позбавлення життя невинної беззахисної істоти – вигодуваної друзями-рибалками телиці. На тлі переплетіння християнської та язичницької містики актуалізовано елементи давнього культу піктів («Piktenaltar» [200, S. 291]), племен кельтського походження, що в III–IV ст. займали територію північної Шотландії, на одному зі скелястих островів якої власне і відбуваються події твору. У віруваннях кельтів телиця виступає фізичною матеріалізацією богині материнства [286, S. 411], уособлює живильні сили землі [11, с. 127], тому саме її вбивство розриває життєдайний зв'язок героя із земним світом і провокує невідворотний перехід у небуття. Цей мотивний комплекс є цілком органічним у річищі відродження романтиками національної давнини, – відомо, що форми культу у германців склалися поряд зі звичаєвими практиками ворожіння, спрямованими на розпізнавання волі богів, саме з обрядів надзвичайно жорстокого жертвопринесення [118, с. 225]. Дана сцена акумулює традиційні

елементи «чорної» поетики готичних жахів: дія відбувається восени, опівночі, на загубленому серед скелястих гір кам'янистому плато; всепоглинальна негода, яка розпочинається у момент падіння мертвої тварини, ніби сповіщає про прийняття демонічним світом кривавого подарунку. Образ орла («Adler»), котрий сполохано зринає у вирій, утілює у контексті епізоду заклання тріумф темних деструктивних сил над благими, адже у багатьох міфологічних, у біблійних текстах цей птах символізує твірне божественне починання [79, с. 260], тому залишення ним земної площини можна інтерпретувати як «обезбожіння» останньої. У Гауфа цікаво спостерігати відсутнє в англійському оригіналі символічно навантажене заміщення фаунонімних елементів Adler / Falke (прізвище головного героя «Falke» у перекладі означає «сокіл» і асоціюється з хижістю, смертоносною небезпекою, згідно з германською міфологією вигляд цього птаха приймав войовничий бог Один, у середньовічній літературі птиця сокіл наділялася негативними рисами [11, с. 254]), – божественний орел поступається місцем демонічному соколові.

Встановленню безпосереднього контакту головного героя з мерцями-утоплениками передує ритуал загортання юнака у шкіру жертвовної тварини, – німецький новеліст зберігає сюжетний блок тексту-донора. Подібне рядження-маскування очевидно натякає на відьом (відьмаків), які під час містичних обрядів й часу шабашу нібито перетворюються на тварин або на людей-перевертнів. Відомий італійський дослідник Карло Гінзбург зазначає, що церемонії перевдягання людей у тварин існують і сьогодні, у їх основі, за припущенням ученого, лежить ідея зв'язку зі світом мертвих, що походить від давнього міфу про «дику охоту» або «дике воїнство» як невблаганний шалений хід мерців [26, с. 143]. Російський фольклорист В. Я. Пропп також вважав, що «джерелом мотиву героя, який загортається або зашиває себе у труп тварини, є обряди поховання» [99, с. 207]. Отже, ритуальне тваринне костюмування Вільма символізує не що інше, як знак приналежності героя до світу небіжчиків та уможлиблює його трансфузію у потойбічне. Фінал «Стінфольської печери», як і англійський твір-оригінал, зберігає трагічний варіант кінцівки легенди про корабель-привид: дух персонажа-грішника приречений вічно поневірятися між

земним та потойбічним світами. Новела Гауфа акцентує переконання у зловісній непрозорості ірраціонального, наділеного експансивною енергією поглинання, здатністю поступово затягувати людину у тенета духовної пустоти, позбавленого божественного блага ніщо.

Подальші події «Таверни у Шпессарті», набуваючи зовнішньої напруги, зрештою виходять у реальну площину – саме в той момент, коли мандрівник-оповідач закінчує розповідь, у будівлю вторгається банда розбійників. Безпосередньо переходячи від історії жахів до розбійницької та дублюючи викликаний враженнями від готичної легенди «літературний» («штучний») страх відчуттям «ситуативного» («справжнього») жаху, спричиненого безвихідністю становища постояльців таверни, письменник в оперізуючому сегменті намічає паралель до готичної грані оповіді, чим поглиблює «чорну» експресивність подій, змальованих у новелістичному циклі. Прийом тексту в тексті дозволяє Гауфу розімкнути «готичну» картину світу – письменник ніби натякає, що реальність може бути більш нещадно страхітливою та загрозливою, ніж будь-яка історія жахів, і тим самим скасовує зайве питання про доцільність або недоцільність розробки даного роду творчості.

Висновки до розділу 3

Аналіз показує, що готична епістема німецької новелістики вибудовується в алогічному зображальному полі яви ірраціонального, створюваному осцилюванням оповідних планів містичної таємниці та цілком вірогідного пояснення перебігу «нез'ясовних» подій. Експансія зображальної готичної моделі у звичні жанрові різновиди малих форм відбувається надзвичайно інтенсивно, підкоряючи сюжетно-структурні елементи музичної новели, пригодницької історії, новели-казки, новелістичного циклу та трансформуючи фабульні вузли легенди, міфу, хроніки, історичного переказу. У художній морфології готичної новели можна спостерігати широке використання відомого літературного матеріалу, в

цьому процесі авторська модифікація не прихована і переважно відверто суб'єктивна відносно оригіналу-донора.

Міфопоетика готичної новели суттєвою мірою враховує новітні гучні наукові дискурси навколо явищ магнетизму, сомнамбулізму, сидеризму, спиритизму, гіпнозу, овіяних флером містичної таїни. Притому авторами володіє стійке бажання містифікувати сенсаційні відкриття експериментаторів-натуралістів, звідси походять численні парадигми готичних підстановок-інверсувань та принципових концептуальних довершень у бажаному напрямі художньо-філософської картини світу. Романтична концепція нової міфології надихає письменників на сполучення ідей християнської, ісламської, іудаїстської та язичницької містики з духовним надбанням кабалістичних практик і прадавніми магічними віруваннями, завдяки чому художня реальність готичної новели виходить в особливий простір, просякнутий позачасовими вимірами та заряджений ірраціональним потенціалом гротескно-химеричного. Німецька готична новела здебільшого переконає читача, що попри всю винищувальну, смертоносну для живого природу позаземного моторошне повсякдення все ж таки переважає будь-які примарні містичні страхіття (Гебель, Цшокке, Гауф, Гофман). На пізньому етапі розвитку готики теза про всемогутність ірраціонального зазнає іронічно-сатиричної рефлексії, яка підточує серйозне ставлення до сюрреального та містичного (Гебель, Гофман, Цшокке).

РОЗДІЛ 4

ПОЕТИКА І ХУДОЖНЯ ФІЛОСОФІЯ ГОТИЧНОГО РОМАНУ

4.1 Антикантианські міфологеми в романістиці К. Г. Шпіса

Розглядаючи у даному розділі запропоновану німецьким романом готичну складову світогляду, зосередимося на детальному вивченні вибудованої письменниками-романістами художньої філософії фатальної впливовості трансцендентного на звичну емпірію повсякдення та дослідимо особливості системного моделювання деструктивної грані картини світу. Визначний майстер художнього слова кінця XVIII ст. К. Г. Шпіс, творча спадщина якого була зокрема об'єктом посилянь Гофмана (див.: [207, S. 46]) та Гауфа (див.: [200, S. 456–457]), належить до піонерів жанрового різновиду «Geisterroman» [283, S. 125]. Хоча багатогранна спадщина письменника привертала увагу германістів німецького регіону, утім палітра присвячених їй ґрунтовних наукових праць досить вузька (див.: [236, S. 137]). Ми не поділяємо надто категоричну думку вчених критиків щодо обмеженої передбачуваності тематичного діапазону творів митця та їхньої надмірно прозаїчної зображувальної модальності (див.: [149, S. 37]). Адже Шпіс цілком перебуває у полі вимог популярної літератури готицизму, тому оповідна легкість його романів видається прикметною стилістично навантаженою технікою, спрямованою на ефект доступності широкому колу читачів закладеного задумом досить глибокого і спеціального образного смислу.

В основу двочастинного «чорного» роману письменника «Крихітка Петер. Містична історія тринадцятого століття» (1791), вже у 1806 р. відомого за кордоном у неповному російськомовному перекладі під назвою «Рудольф фон Вестенбург», покладено уявлення про лінію життя людини як сповнену напруженого, апріорно приреченого на поразку протистояння потужному середовищу зла. Ідеєю суперечливого впливу на людину дуальних трансцендентних сил письменник ставить під сумнів проваджуваний магістральною філософською мислю Просвітництва постулат про можливість незалежного волевиявлення та автономного самоствердження індивідуума

[50, с. 283]. Долі персонажів Шпіса несуть печать ірраціонального впорядкування. Демонічний дух предка, Петер, осмислений як елементарій – матеріалізована у поцейбічному світі неприкаяна грішна душа засновника роду Вестербургів, який мав необережність багато століть тому за життя укласти угоду з дияволом із метою збагачення і втамування палких любовних пристрастей, чим фатальним чином нерозривно пов'язав наступні покоління своєї родини зі згубним світом темряви. Зауважимо, що німецьким іменем Peter / Peterchen у німецькому фольклорі нерідко називали самого диявола [193, S. 562]. Автор вводить мотив «кармічно» обумовленого родового прокляття: покарання сатани, що спостигає Петера, полягає у приреченості його духа блукати у поцейбіччі до того часу, поки він не схилить одного зі спадкоємців беззастережно пристати до демонічної площини буття. На противагу чоловічому началу позитивний фактор трансцендентного уособлює постать родоначальниці сім'ї Вестербургів і їхньої берегині – Матильди, потойбічної істоти, призначеної Передвічним («der Ewige» [259, S. 245]) захищати у земному середовищі нащадків свого роду аж до кончини останнього з них. У процесі розробки образів надприродного світу автор керується прадавніми уявленнями про закономірності переселення душ, приміром несправедливі вчинки Матильди-матері обумовлюють її «переродження» у подібі карлиці [259, S. 246]. Мотив метемпсихозу під знаком покути примітно збагачує традиційну християнську танатологію колом ідей пануючої справедливості як за життя, так і після смерті людини. Зауважимо, що ми не поділяємо думку сучасного німецького дослідника У. Гартє, схильного обмежувати функцію потойбічних образів алегоричним висвітленням проблем сучасної суспільної етики [199, S. 20], а вважаємо, що письменник концептуально навантажує образи інфернальних істот.

На нашу думку, розбудовою генеалогічної домінанти художньої онтології твору Шпіс об'єктивно вступає у полеміку з етичною метафізикою І. Канта, піддаючи сумніву тезу про можливість реалізації суб'єктом унікального права свободи волі в ключі збагачувальної розбудови «я», стверджуваного на теренах всесвіту (див.: [116, с. 183]). Кенігсберзький інтелектуал виходив із постулата про

те, що універсум, підкоряючись мудрому замислу першопричини, неодмінно прагне досконалості, та, відокремившись від першоджерела, розвивається незалежно від нього виключно «правильно й злагоджено» за механічними законами [48, с. 124]. Індивідуум у такому універсумі є, на думку філософа, вільним від впливу будь-яких ірраціональних факторів і, наділений свободою волі, особисто несе відповідальність за свої вчинки. Мислитель стверджує, що остаточно непізнана природа людського єства як річ у собі ґрунтується на двох первнях – позитивному й негативному, утім виховання гарантує неодмінне виконання особистістю категоричного імперативу – морального закону, дія якого здатна забезпечити перевагу добра над злом [49, с. 52]. Якщо за Кантом «вільна воля та воля, підпорядкована моральним законам, – це одне й те саме» [50, с. 290], то романіст намагається обмежити ідеальну схему видатного мислителя виключно площиною спеціальних, умоглядно-теоретичних побудовань. Письменник сприймає сферу об'єктивної дійсності як царину, в якій панують зловісні неосяжні для людини закономірності, чий невідворотний вплив на долю кожного окремого індивідуума далеко перевершує його можливості доленосного вчинку.

Філософський задум автора відбивається в архітектоніці. У першій частині роману Шпіс виважує провідний для віку царства розуму підхід до природи людини, зрозумілої не як інертний аналог покірливо-пасивного механізму, що випробовує на собі дію антиномічних надприродних сил, а представлені як свідомий активний творець особистої долі, що завжди знаходиться у рухливому стані й має змогу реалізувати себе у виборі між добром і злом. Розгортання сюжетної лінії Рудольф – Петер – Матильда відбувається на перетині дуальних світів (зло – медіум – добро) і позначене надзвичайно глибоким переживанням протагоністом дилеми, пов'язаної з примусом обрання однієї із загадкових істот порадником-помічником у житті: «...Він зважував, обмірковував, перевіряв та справді не міг вирішити, кому довіритися, у кого шукати захисту?» [258, S. 143]. Не будучи у змозі пристати до тієї чи іншої з могутніх метафізичних субстанцій, юнак, охоплений напруженою подвійністю морально-етичного самовизначення, балансує на грані конфліктних світів – демонічного, сповненого нищівної для

людського ества енергії, і божественного, добротворного, генеративного щодо становлення особистості й збереження загального порядку світобудови. У другій частині роману відбувається етична трансформація людини-на-межі («Його охоплювало розкаяння через минуле життя, він визнавав, що вчиняв зле» [258, S. 146]) у глибоко негативну за своєю суттю іпостась суб'єкта-раба власної, нижчої тваринної природи: «Його серце скувала мерзенність, з нього геть зникли заповіді релігії та честі. Воно було схоже на запустілий сад, де, подібно до чортополоху й кропиви, дико й пишно розросталися всілякі хтиві пристрасті» [259, S. 63]. Спадний сюжетний хід свідчить про скептичну оцінку письменником дієвості добра чи перспектив переваги його потенціалу, що, як вважає Шпіс, хоча і є невід'ємним складником індивідуума й проявляє себе у порухах сумління, проте навряд чи реалізується у статусі первня внутрішнього світу особистості. По суті моралістичні узагальнення романтика маніфестують не що інше, як антиутопічну пересторогу про неминуче самовикорінення людства, яке з невиситимої корисливості та глибокого егоцентризму свідомо схиляється до продукування й постійного примноження зла.

Першим фатальним кроком Рудольфа на шляху до невідворотної загибелі є тимчасове надання переваги у наставництві Петеру, який охоче сприяє втамуванню руйнівних пристрастей персонажа, вирішальним же стає укладання згубного договору із сатаною («Beelzebub») про запродаж власної душі. У даному контексті письменник-готицист згадує диявольську іпостась Вельзевула, адже книги Євангелія відводять йому провідну роль у демонічному пантеоні й визначають саме цього демона «князем пекла» [70, с. 72]. За статусом Вельзевул вважався уособленням семи смертних гріхів [70, с. 72], тому головний герой, виконуючи обряд, спрямований на оприявлення диявола у поцейбічному, має сім раз назвати ім'я Вельзевула та сім раз змахнути різкою у повітрі й вдарити нею об землю. Оповідач нібито перебуває у полоні традиційних прадавніх християнських вірувань у наскрізь пронизаний демонами світ, що уможливлює їх матеріалізацію з будь-якої з чотирьох стихій [70, с. 180]. У суперечливому за формою, викладеному вустами інфернальної істоти, різко осудливому коментарі щодо

псевдоетики та спотворених пріоритетних орієнтирів сучасників (повне знецінення душ) простежується песимістичне налаштування письменника відносно шляхів майбутнього розвитку суспільства: «Товар <душа> тепер не такий коштовний, недорого за нього просять. Не пройде й п'яти століть, як душі будуть роздавати задарма, їх взагалі не потрібно буде купувати; тоді люди перестануть вірити у Бога й самі потягнуться до лап моїх чортів» [259, S. 78], – філософ-скептик Шпіс наголошує на тривких і нестримних тенденціях духовного занепаду цивілізації. Автор унаочнює метаморфозу не метафізично абстрактної, а безпосередньо втягнутої у романний простір демонічної істоти, позаземну силу якої Рудольф використовує для успішної реалізації своїх намірів. Якщо у першій частині роману Петер зовнішньо ще непоказний, «заввишки з два фути» [258, S. 2], – візуальне протиставлення маленького (менше метра) чоловічка пересічній людині символізує вимріяну перевагу людського духа над злом, то у другому розділі потойбічна постать перетворюється на застрашливого, непереможного трьохметрового велетня. Подібна гіперболічна мутація, на нашу думку, на рівні технічного прийому висвітлює ядро світоглядної позиції Шпіса щодо програмного співвіднесення потенціалів та розстановки сил добра й зла як для внутрішнього світу особистості, так і для універсуму в цілому.

Нашарований і позначений виразними натуралістичними деталями «калейдоскоп страхіть» [107, с. 16] містить докладно змальовані численні сцени відразливих гвалтувань, убивств тощо. Накопиченням готичних жахів Шпіс пропонує читачеві послідовно простежити поступальні етапи втрати людською істотою душі як серцевини моральних цінностей. Намічено процес виродження «я» персонажа, що у художній реальності роману знаменує абсолютне спустошення духовної сфери індивідуума і кумулятивним чином, через нарощування злостивості, провокує дегенеративне перетворення людської істоти на страшну іпостась людини-диявола, яка у поцейбічному земному середовищі виявляється набагато небезпечнішою, ніж сам сатана: «Те, на що не здатен чорт, часто в змозі зробити людина» [259, S. 105]. Подібне релятивування (людина страшніша за диявола) ми вважаємо взагалі показовим для художнього світу

німецької готики. Під маскою видимої доброчинності, в образах палко закоханого юнака, благородного лицаря, мудрого лікаря, безкорисливого рятівника, відчайдушного товариша, бідного пілігрима (багатоликий перебіг виявляє мозаїку накопичення незборно привабливих іпостасей зла) людина-диявол, послуговуючись надприродною могутністю сил інфернальної сфери, вводить в оману і спокушає приречених ним візаві до злочинних дій, змушує свої жертви відступати від кодексу моралі та вдається до найжорстокіших учинків, які, за визнанням демонічної істоти, перевершують нездатного на подібну лють Люцифера: «Це твоє діяння неодмінно викличе у нього заздрість» [259, S. 146]. У діапазоні готичних жахів сперечання зла із ще більшим злом можна простежити ідею ізоморфізму і провести певні паралелі з фаустівською темою (у мотивах укладання Рудольфом договору з Вельзевулом та жахливої смерті-розплати героя за життя-відступництво, в образі демонічного супутника-слуги) та донжуанськими мотивами численних зваблень невинних жіночих творінь. Отже є усі підстави полемізувати з прийнятою в науці, але досить уразливою тезою, нібито на німецькому ґрунті джерела конвергенції образів Фауст – Дон Жуан сходять до творчості Н. Фогта, (п'єса «Фарбарня, або Типографія у Майнці» 1809 р., див.: [4, с. 135]), більш ймовірно роль піонера-першовідкривача майже двома десятиліттями раніше зіграв Шпіс. Створена ним романна дійсність вселяє й утверджує думку про те, що аж ніяк не надприродна сила, уособлена у романі в образі диявола та його почту (постать Петера), безпосередньо творить зло у земному середовищі, а передовсім готова підхопити провокування пекла людина, тому вона особисто несе відповідальність за свої вчинки. Саме продуктом людської волі та похідним інструментом її бажань усвідомлює себе велетенська потвора. «Я тільки знаряддя твоєї волі!» [259, S. 40], – нагадує Рудольфу нещадний демон-велетень. Цілком слушним у контексті наших міркувань видається положення Р. Зімановскі про відчутну у творах Шпіса ідею «епістемологічного розчарування й зневіри» [256, S. 311].

Співвіднесеність божественної та демонічної площин у романі є глибоко неоднозначною за смисловим навантаженням і складною за поетикальним

утіленням. З одного боку, чіткий локальний вододіл утверджує їх несумісність – Матильді а ргіогі заборонено перебувати у територіальному просторі, підпорядкованому Петеру, він же у свою чергу завжди оминає місцевість, на яку поширюється сфера впливу Матильди. З іншого боку, обидва персонажі постмортально зберігають соціальні шлюбні ролі чоловіка й дружини, тобто, будучи власне антиномічно протиставними силами, за логікою конверсиву вони утворюють єдине, внутрішньо поляризоване ціле, – ідея рівноваги відступає, приміром, від гетевого принципу генеративності зла, спроможного мимохідь творити благо у силу своєї надзвичайної могутності. З'єднувальним для метафізичних суб'єктів є також предметно-речовий медіатор, який містичним чином пов'язує земний та потойбічний світи, – чарівна книга Рудольфа, яка за умови відкриття її ліворуч зумовлює появу демонічного духа Петера, праворуч – укоріненої у божественній сфері Матильди, будучи конкурентами всередині світобудови, вони не зустрічаються як приналежні до взаємовиключних вимірів буття. На нашу думку, у фантазійній безпосередності художнього рішення автора, що спирається на прийняте християнською символікою розрізнення правого (благого) й лівого (руйнівного, спокусливого), знаходять відображення філософські ідеї метафізичної взаємообумовленості полюсів, неможливості досягнути осердя їхньої сутності свідомістю обмеженої поцейбіччям людини. Невипадково письменник звертається до образу книги, – її одухотворене слово сполучає антиномічні смисли, водночас виявляє суголосність із Біблією як сповненим надземної сили Священним писанням, а з іншого боку також із заклиальною книгою, що забезпечує могутність чорних магів або відьом (див.: [70, с. 156; 286, S. 301]) і належить, таким чином, до «проклятих» предметів [138, с. 267].

Власне ірреальна площина твору розгортає примітну низку специфічних для готики міфологем, ядро яких інверсує первинні стереотипи самоідентифікацій людини як істоти. Сімейне лоно, осяяне справжнім взаємним коханням, постає могутнім захистом від демонічного середовища, тому Петер наділений здатністю впливати на індивідуальний духовний світ виключно неодружених нащадків роду

Вестербургів. Виходячи з прадавніх уявлень про недоторканність та священність шлюбу [286, S. 303], ототожнення обряду одруження поряд із феноменами народження та смерті з «входженням у нове життя» [286, S. 316], войовничо налаштований романіст проблематизує вихід із системи початкових родинних зв'язків, за сюжетом роману – демонізованих. Материнська опіка, символом якої виступає пояс вірності, виявляється могутнім оберегом від підступних створінь, що несуть у собі зародок зла, – так, доки на тілі дівчини Єфрозіни залишається подарований дбайливою й передбачливою названою матір'ю пояс, хитрий Рудольф навіть за допомогою віроломних вивертів Петера не здатен схилити її переступити межу цноти й благочестя. Поводирем людини на складному, підвладному диявольським замірам земному шляху має стати, за Шпісом, щира віра у Вище божественне починання, вона інтерпретується як сила, здатна зупинити будь-яке зло, та служить запорукою формування достойної, керованої високими моральними принципами людини. У життєнебезпечних для головного героя ситуаціях лунає заклик: «Сліпа, незламна віра часто знаходила винагородження. Не довіряй своїм очам або вухам і ти будеш щасливий» [258, S. 154], – письменник-готицист провадить власне канонічну позицію протестантської церкви, згідно з якою «демони існують і мають владу перешкоджати; але християнин своєю вірою – і тільки вірою – захищений від їхніх замірів» [47, с. 87]. Притому для Шпіса сліпа віра (blind) саме і є істинна, виступає синонімом беззастережного покладання «я» на вище сподівання (конфесійна теза лютеранства).

Сюжетний розвиток роману включає важливий мотивно-структурний і модальний компонент містифікації читача. У розв'язці зазначено, що доленосні події відтворюють зміст старовинного манускрипту, випадково знайденого пильним абатом-ученим у таємному сховищі чоловічого монастиря. Роман пропонує різні версії інтерпретацій викладених у тексті рукопису майже незбагнених фактів. Перша з них – алегорична, вона безпосередньо передбачає дидактичні прив'язки завуальованих ключових компонентів образної системи твору: постать карлиці Матильди, приміром, тлумачиться як уособлення

релігійних переконань, образ крихітки Петера – художнє відбиття метушливих та невтамовних людських пристрастей, подарований Рудольфу чарівний капелюх-оберіг є речовим символом вищої підтримки твердої віри на земному шляху. У цих повчальних паралелях та багатьох яскравих сентенціях знаходить відображення схильність до моралізування, загалом властива свідомості епохи Просвітництва. Друга версія – тверезо-буденна, вона максимально виключає фантастику і спирається на трактування містичних явищ як вірогідних або навіть цілком реальних. Паралельним тлумаченням запроваджено ефект функціонування змальованих подій під знаком хроніки – допитливий чернець знаходить в архіві монастиря письмове документальне джерело генеалогії родини Вестербургів, щоправда оповідний виклад у ньому позбавлений містифікованого ірраціонального ядра, проте виказує прямий перегук із ключовими віхами манускрипту. Багатоярусне нашарування версій спонукає абата надати рукопису, тобто власне текстові роману, визначення останньої праці «набожного сучасника», який, «перетворивши гнома й велетня на чорта, а шайку розбійників на почет сатани, виклав всю цю історію так дивно, щоб кожен недруг монахів і супротивник монастирів раптом здригнувся, відсахнувся й злякався!» [259, S. 256]. Зрозуміло, що жодне з трьох наданих псевдоавтентичних пояснень загадкової «чудесної історії» про давній рід Вестербургів не вичерпує суті подій, а тому не отримує статусу єдино достовірного, саме інтерактивне їх нашарування й створює феноменологічно властивий сюжетам готичних творів епістемологічний ефект балансування на межі світів, поцейбічного і надприродного в дусі логіки неймовірності фактуального.

У романі «Ганс Гайлінг, четвертий та останній регент духів землі, повітря, вогню і води» (1798) [260; 261; 262; 263] Шпіс розробляє характерний для естетики романтизму образ людини-Бога (знаковим у цьому контексті є прізвище головного героя «Heiling», яке етимологічно сходить до німецької лексеми «heilig» зі значенням «святий»), протиставний відносно іпостасі людини-диявола, й утверджує гуманістичну максиму про те, що сенс людського буття полягає у безкорисливому творенні добра, коли усвідомлення індивідуумом страшної

сутності й глибокої підступності зла не паралізує волю, а спрямовує зусилля людини на непримиренний опір. Як природа походження Гайлінга (син смертного і німфи), так і характер його обдарування (здатність вільно керувати чотирма стихіями) свідчать про привабливу впливовість натурфілософського дискурсу століття, зокрема відбивають підкріплені вражаючими науковими фактами прагнення вчених-експериментаторів наділити людину фантастичними надздібностями, піднести її до іпостасі мага-творця, здатного розбудувати й перетворювати світ за власним бажанням. Один з епізодів, як здається, ілюструє тезу Новаліса про «фізичного мага», який «вміє оживлювати природу та вправно, як із власним тілом, з нею поводитись» [225, S. 144]. За допомогою духів стихій Ганс Гайлінг зводить місто-привид, двійник «справжньої» місцевості з відтворенням усіх її мешканців. Розбудована автором деміургічна міфологема несе великий етико-філософський заряд. Уже згадана у попередньому розділі дисертації ідея «небезпечної „гри в Бога”» [12, с. 14] цілком усвідомлена і піддається художньому осмисленню також в іншонаціональній літературній готиці, у романах «Франкенштейн» М. Шеллі, «Синдром танатоса» В. Персі (див.: [12]). Спроможність визначати й спрямовувати дії стихій уподібнює головного героя Вищому духові, але вони не тотожні і їхня онтологічна ієрархія повинна бути витримана. Місія Гайлінга полягає у зрівноважуванні активного і пасивного компонентів усередині доцільно впорядкованого світоустрою. Герой отримує можливість чути звернені до небесних сил особисті прохання й побажання віруючих («die Bitten der Sterblichen», «die Wünsche der Sterblichen» [261, S. 73]), він зобов'язаний за своїм призначенням сприяти їх безпосередньому здійсненню або ігнорувати з метою збереження закладеного Деміургом («Allgewalt» [260, S. 82]) макрокосмічного порядку: «Здійснення бажання або прохання лише тоді було йому під силу, якщо вони не порушували, не розхитували міцне і мудре впорядкування світобудови» [261, S. 78]. Але дійсне набуття Гансом могутності Боголюдини відбувається після знаходження ним таємної лабораторії регента-попередника. Відзначимо, що містичне таїнство медіума, тобто поринання Ганса у сокровенні звернення людей до Бога, уможливорює цілком керований механізм

«блискучих металевих труб», – автор не тільки вірить сам, але й, мабуть, приймає бажане за дійсне, коли наполегливо провадить ідею успішного опанування сучасною йому наукою виняткових, на межі чаклунства, можливостей: всесилля Гайлінга – результат магічно-наукових втручань у лінію його життя. Через символічний речовий атрибут – містичну книгу долі – божественній людині відкриваються минуле й майбутнє, що дозволяє Гайлінгу бути цілком справедливим суддею. Роман реалізує співвіднесення більше з мрією, ніж з об'єктивною дійсністю прагнення тогочасних митців-натурфілософів «до кінця» пізнати загадкові універсальні взаємозалежності світобудови, збагнути їхню суть через доскональне усвідомлення механізму причинно-наслідкових зв'язків між усіма елементами системи, притому індивідуальний плин долі жорстко співвідноситься з генеральним планом Творця.

Здійсненню вселенської відповідальності людини, підтриманої божественною сферою, протистоїть демонічна площина художньої онтології, втілена в біблійних образах Вельзевула (Beelzebub) та його війська – чортовиння різного рангу і душ грішників, що перебувають у підземній царині диявола, обіграні імена як відомих історичних осіб – єгипетської цариці Клеопатри, римського імператора Нерона, так і легендарних постатей, зокрема Семіраміди. У перебігу гучних антропонімів простежується алюзіотивний перегук із «класичним» образом пекла, створеним Данте у «Божественній комедії». Порівняймо з текстом італійського поета: «Найперша... / Семіраміда, Нінова жона... / А далі – Клеопатра похитлива» [33, с. 44], – перелічувальний ряд досить усталений. Проте, якщо містеріальна парадигма Данте передбачає співвіднесеність з минулим, трактованим тогочасною морально-філософською доктриною епохи як вік панування зла (див.: [134, с. 75–79]), то у романі німецького письменника зроблена екстраполяція у теперішнє, осмислене як позачасовий аналог тотальної гріховності людства. В образі сатани у Шпіса можна побачити багатозначні паралелі у мотиві краєння пристрастей та в системі антиномій із постаттю головного героя поеми Мільтона «Втрачений рай»: «Колись і я постав проти Могутнього, я також – О невикорінні спогади його звірств і

нескінченно-болісні, як укуси змії, докори совісті! Ці страждання перетворюють моє царство на пекло... Я був духом світла, а тепер – о горе мені! – потвора темряви!» [262, S. 208] – тобто книжний шар є функціонально потужним. У передмові містяться посилання на учених алхіміків та мислителів-містиків Парацельса, Й. Б. Гроссшеделя, Й. Г. Зайделя, Я. Бьоме. Цей ряд доповнюють імена легендарних діячів – Зороастра та Гермеса Трісмегіста. Суттєво, що готичний континуум створюється поряд із використанням стереотипних технік (таємничий замок, нічна містика) також ерудованим шляхом нашарованого сполучення в одній оповідній площині образів-понять біблійної (Allgewalt, Beelzebub, Teufel), давньогрецької (Nymphen), елементарної (Luftgestalten, Feuergestalten, Gnome) міфологій та звичайних «земних» постатей, завдяки поєднанню положень магічних учень (людина як повелитель духів стихій) із прадавнім віруванням в оприявлення у поцейбічному середовищі інфернальних істот у ключові моменти життя людини. Дані вирізні образотворчі риси інструментування готичного колориту ми вважаємо характерними для специфіки регіону.

Ключовою у розробці магістральної сюжетної лінії слугує сцена зустрічі Ганса Гайлінга з дияволицею Рамарессою, що під личиною мудрого товариша-гнома спокушає юнака прийняти у подарунок перстень мудрошців, який дозволить регенту завжди безпомилково обирати між добром та злом: «Ця каблучка наділяє здатністю пізнавати Добро і Зло. Носитимеш її на руці і вирізнятимеш обидві сфери, ти позбудешся усіх оман, і жодний дух не зможе тебе обдурити чи приховати від тебе таємницю» [261, S. 261]. Проте у ході перипетій готичного сюжету з'ясовується, що далекий від озброєння істинним знанням подарунок не прояснює, а затьмарює свідомість та чинить дію, цілком протилежну прокламованій. Письменник-готицист інверсує відому міфологему «згубної каблучки», наділяючи майже невід'ємний у релігійних обрядах та магічних ритуалах речовий атрибут [86, с. 86–88] властивостями відключати інтелект людини й спотворювати дійсність, що її оточує. У романі фігурують також інші персні: чарівна каблучка, отримана у спадок Гансом від регента-попередника,

сповнює юнака надлюдськими здібностями; магічний перстень, подарунок Гайлінга закоханим Бруно та Елізі, перетворює молодят на двійників регента та його дружини. Обігранням магії чарівного предмета Шпіс долучається до символіки культивованої романтиками ідеї наявності у всесвіті незбагнених тотальних зв'язків, що є однією з центральних у німецьких митців порубіжжя XVIII–XIX ст. («Романси про трояндовий вінок» К. Brentano, «Королівська наречена» Е. Т. А. Гофмана, готична поезія А. фон Шаміссо).

На відміну від попереднього роману Шпіса демонічна площина у даному творі набагато менш експансивна, сам князь п'їтми Вельзевул визнає неперевершену могутність божественної сфери: «...Якими б могутніми ми не були, ми не здатні розвідати Його <Всесильного> шляхи... Ми ніколи не дізнаємося скерування Його діянь, тим паче не зможемо Йому завадити» [262, S. 84]. Тому сатані та його слугам не вдається стати на перешкоді Гайлінгу у виконанні ним свого призначення. Однак фінал загадково-містичної історії життя останнього регента духів стихій через невизначеність подальшої долі Боголюдини та її сина залишається двоїстим, відкритим – ми вважаємо, що таке художнє рішення мотивовано прагненням Шпіса вселити ідею непроникної загадкової ієрархії макрокосму і буття людини як своєрідного мікрокосму – складника всередині нього. Антикантианський смисл цього наміру полягає, на нашу думку, у тім, що навіть блага воля і «правильний» вибір не гарантують залежній від метафізичних сил людині ані пізнання істини життя, ані звільнення від демонічного.

4.2 Тенденції камерної затишності «жіночої готики» С. Альбрехт

«Сентиментально-моральна історія погордої краси» [283, S. 126] представлена у романі «Чемний привид» (1797) [146] жіночого автора Софі Альбрехт – письменниці, яка у світлі сучасних літературознавчих студій постає як «одна з найнезвичайніших фігур німецькомовного культурного простору» [275, S. 350] порубіжжя XVIII–XIX ст. В основі твору лежить не просто знайома, а

навіть уже стереотипна ідея неминучості розплати за зло, скоєне людиною за життя, авторка трактує у серйозному готичному ключі положення християнського вчення щодо постмортальних наслідків для людської душі гріховної поведінки особистості. Притому письменниця на свій лад перевтілює міфологему-пересторогу «демонічної краси» і робить оригінальний внесок у розвинуту європейськими готицистами (Ж. Казот, М. Г. Льюїс) тему згубних виявів нестримного у своїй непояснимій люті жіночого єства. Містичні події виникають через раптове збочення стосунків у багатій графській родині фон Дуба – дочка-красуня Іда не лише руйнує сімейне лоно шляхом огульного звинувачення братів та матері у страшній змові проти батька, але й безжалісно прирікає людину, яка дала їй життя, на самотнє ув'язнення. Заслужене покарання спостигає безсердечну вродливицю-наречену під час святкової ходи запрошених на учту гостей до церкви – дівчину вбиває раптовий удар блискавки. Примітно, що у передісторії оповідачка уникає сполученого метафізичного простору, в якому незвичайні трагічні події відбувалися б із таємним чи явним втручанням позаземних сил, однак мотив природного явища як знаряддя кари та приуроченість до одруження свідчать про божественне скерування буття [286, S. 102].

Розвиток постмортальної сюжетної лінії більш розгалужений і ґрунтується на переосмисленні біблійно-легендарної міфологеми «вічного блукача» (в модифікації «блукачки») і зображує поневіряння душі загиблої Іди у земному світі. Письменниця обирає етос мовчання про страшне, тому розкрити таємницю Іди може лише старовинний манускрипт, що дбайливо зберігається у монастирі Св. Клари, тобто задіяно характерний для готики прийом зашифрування – містичної печаті (мовчання) у слові та тексту в тексті. Наочно плакатною є характерологічна метаморфоза жіночого образу: жорстока за життя красуня після смерті обертається надзвичайно ввічливою сумною примарою, що усвідомила свої земні помилки й прагне не допустити їх повторення іншими. Хоча сюжетний хід досить передбачений, але висновок з нього містить важливу ідею, що смерть однієї особи обертається трансцендентальним очищенням для загалу, прогресивним із позиції етики духовним перетворенням. Семантично

багатопланове рішення Альбрехт синтезує християнські уявлення про чистилище та прадавні вірування у тривалі страдницькі мандри у поцейбічному середовищі душ лиходіїв (див.: [283, S. 12]). Підвищена інтонаційна задушевність та стильова експресія видають образну манеру саме жіночого автора. У сцені поховання жорстокої дочки письменниця активно використовує колоронімічну символіку – образ синього полум'я, що раптом охоплює труну з тілом Іди, викликає асоціації з пекельним вогнем, оскільки одне з містичних значень синього кольору поєднане зі сферою зла. Згадаємо, що на середньовічних мозаїках доброго янгола часто зображає постать у червоному вбранні, а злого – у синьому [286, S. 101], адже синьо-фіолетові тони вважалися кольором нижнього повітря, де нібито перебували демони, і з якого утворювалися їхні тіла [70, с. 255]. У демонологічній літературі диявола зазвичай змальовують із синім полум'ям між рогами [89, с. 274].

Помітно, що письменниця шукає світоглядної рівноваги між існуючими суперечливими тенденціями потужного культурного руху епохи Просвітництва і передромантизму: з одного боку, образ Катаріни фон Гартіг, якій належить сприйняти вістку Іди, уособлює інтелектуальну іпостась раціоналістки-скептика («die aufgeklärte Katharine» [146, S. 33]), що виключає існування парасвіту у будь-якій формі, а з іншого – кореспондує з переконаннями поетеси-романтика, яка на ірраціональному рівні відчуває у звичайних об'єктах дійсності прояви неосяжної для логіки здорового глузду сфери трансцендентного [115, с. 409]. Перебування героїні у стані сублимованого містичного піднесення уможлиблює її органічне входження у площину надприродного – під час спілкування опівночі з прекрасною Ідою, чия потойбічна природа залишається для героїні таємницею, адже красуня-незнайомка виявляє фізичні й духовні риси цілком звичайної земної людини. Ймовірно, у такому художньому рішенні Альбрехт знаходить відбиття філософська антропологія відомого шведського теософа Е. Сведенборга, чия світоглядна концепція була добре відома письменниці. У вірші, присвяченому мислителю («An Swedenborg», 1781), Альбрехт навіть нарікає себе його «ученицею» («Schülerin» [144, S. 145]). Сведенборг стверджував, що «відокремлений від тіла дух людини є та сама людина й у тій самій подобі»

[105, с. 234], «вони <духи> бачать, чують, розмовляють і... навіть тіло їхнє наділене... чуттям дотику» [105, с. 235]. Зустріч жіночих персонажів відбувається в Пасхальну ніч. У готичній парадигмі світосприйняття час воскресіння Христа як момент одухотвореного містичного зникнення меж між земною та позаземною площинами викликає оприявлення у поцейбічному бутті сфери ірраціонального, зокрема дифузію матеріалізованих душ невтимомирених мерців. Відмітимо принагідно, що подібну часопросторову метаморфозу готики можна спостерігати у баладі Л. Уланда «Чорний лицар» [272, S. 200–202], у якій в день святкування Трійці на землю не святий дух сходить, а просочуються смертоносні сили зла. Спілкування Катаріни з Ідою переривається у момент здійснення останньою свого призначення – передачі у світ живих вісті-перестороги «злочинницям, які прагнуть забути, що заборгували своїм матерям найщиріше благоговіння» [146, S. 121].

Готичний роман «Сивий чоловічок, або Фортеця Рабенбюль» (1799), що вийшов з-під пера письменниці, чутливої до кола ідей інформаційного обміну буттєвих площин, покладає в основу уявлення про цілковиту беззахисність людини, яка нерозсудливо зреклася Бога, перед владною експансією у її земне життя нищівної сфери інфернального. Назва роману викликає уже звичні асоціації з демонічним, адже колоронім «grau» («сірий / сивий») як колір хвороби, духовної спустошеності й смерті є за християнськими уявленнями прикметою сатани і неодноразово фігурує у демонологічних історіях [70, с. 256], за спостереженнями Я. Грімма іменем Graumann / Graumännlein (сірий або сивий чоловічок) у німецькому фольклорі нерідко наділяли чорта [193, S. 556]. Згадаємо, що А. фон Шаміссо у «Дивній історії Петера Шлеміля» також послуговується колоронімом «сірий» – «der graue Mann» [160, S. 157], створюючи зовні приземлений образ демонічного мисливця, що полює на душі й зваблює головного героя продати йому власну тінь. Твір Альбрехт можна віднести до особливого різновиду готичного роману – «жіночої готики», якщо слідом за вітчизняними готієвістами розуміти під цією дефініцією витвір словесного мистецтва у річищі «чорної» образотворчості, в якому «жінки стають жертвами жорстокості свого

оточення, а їх переслідування – основою „жіночого сюжету“» [90, с. 8]. У казково аранжований мотив гноблення бездоганної жінки-жертви органічно вплітаються елементи національної міфології. За сюжетом сповнена доброти й сумирності вродлива юна Агнес опиняється через наказ жорстокої мачухи в оповитій страшними легендами про духів і привидів старій башті-темниці, – задіяно традиційний для готики локус замкненого безвихідного простору. Сюжетна лінія, пов'язана з перебуванням безневинної дівчини в ув'язненні, перевтілює у готичному ключі мотив, відомий за казковим архетипом: героїня має щодня вирішувати низку «складних завдань», завідомо непосильних для людини – розділити дощову й джерельну воду, сплести одяг зі звичайного павутиння, зібрати й розподілити за кольором пилки із крил метеликів; у разі ж невиконання випробувань дівчині загрожують жорстокі тортури. Зневірена у заступництві божественних сил, охоплена відчаєм Агнес звертається за допомогою до загадково-лиховісної істоти надприродного світу – *Graumännchen* (Сивого або Сірого чоловічка).

Карликовий образ хазяїна зловісної вежі всотує поширену у Німеччині із сивої давнини віру у духів-домовиків [86, с. 56]. Розробляючи образ інфернальної істоти, авторка поєднує складники натурфілософії та язичницької міфології (огидний гном *Graumännchen*, Сивий чоловічок, видає себе за могутнього духа-покровителя давнього роду, до якого нібито належить і Агнес) з позачасовими, у тому числі християнськими уявленнями про необмежені можливості істот демонічної природи – чудернацька потвора погоджується врятувати дівчину від жахливої смерті у башті в обмін на виконання «одного невимушеного прохання» («eine freie Bitte» [145, S. 119]). Суть його *Graumännchen* навмисно вуалює, тут, як і у творі «Чемний привид», має місце табуїзованість потойбічного. У ролі боргової застави («Schuldschein» [145, S. 117]) Агнес фігурує пасмо волосся героїні, – цю деталь пов'язують з магичним ритуалом укладання угоди з дияволом уже прадавні християни. Відомо, що підпис кров'ю – лише одна з форм запоруки союзу із сатаною, заставою можуть слугувати й інші речі, зокрема і волосся, його, приміром, жертвують або дарують Люциферу відьми під час шабашу [70, с. 108].

Локон як невід’ємний атрибут «чорного» обряду виступає також у готичному романі Ф. де ла Мотт Фуке «Зінтрам і його супутники» [178, S. 88–89], у новелах готицистів Й. А. Апеля [148, S. 190] та Ф. Лауна [165, S. 98].

Просочення гнома-елементала в оточення героїні відбувається поступово і дозволяє простежити механізм готичної трансфузії, що має на меті довести яву ірреального. С. Альбрехт послуговується стереотипом демонізованого сну і спирається на давньогерманські уявлення про таємничі неземні істоти, що мають здатність впливати на людські сновидіння (див.: [51, с. 26]). Тільки з остаточною духовною відмовою від захисту божественних сил скривдженої, знесиленої героїні, що втратила будь-яку надію на порятунок («Вона грішно докоряла Богові» [145, S. 45]), нез’ясовна потвора отримує можливість матеріалізуватися поруч із нею у земному середовищі. Спочатку надприродна істота з’являється у сновидях Агнес, де виконує роль поводиря дівчини на незнайомому й сповненому підступних пасток шляху у пошуках коханого. Набувши подобу вірного друга, Сивий чоловічок не лише звільняє відступницю з ув’язнення, а й допомагає дівчині одружитися з Юстусом, у чиєму серці вже наявна природна симпатія до прекрасної Агнес зростає завдяки магії *Graumännchen* до почуття любові, – художньому осмисленню підлягає християнський пласт уявлень про одну з малоприємних іпостасей сатани – демона-звідника [70, с. 106].

Час зняття табу щодо суті таємничої умови угоди окреслюється демоном як мить визнання дівчиною себе абсолютно щасливою (порівняймо «Фауста» Й. В. Гете). Темпорально співвідносячи в романі цю знаменну подію з першою шлюбною ніччю, С. Альбрехт пробуджує згадку про міфологічно вкорінені почуття смертельної небезпеки, поєднаної з неприродним моментом новонародженого родинного союзу (див.: [99, с. 325–330]). На вимогу потойбічної істоти, яка на цей раз з’являється перед героїнею в образі відверто нещадного велетня, Агнес повинна віддати їй майбутнього сина-первістка – авторка очевидно має на увазі відому у демонології ситуацію присвячення батьками своєї дитини дияволу [70, с. 103]. При цьому *Graumännchen* прагне лише встановити справедливість, новий сюжетний шар оживлює темне минуле й висвітлює у

новому ракурсі ідею не випадкової, а генеалогічно поясненої залежності героїні від метафізичних втручань. Виявляється, що доля Агнес похідна від передісторії роду і Сіра людинка бажає отримати обіцяне їй багато століть тому пращуром дівчини, який уклав угоду з демоном, а згодом зрадив інфернального помічника: «Він обманом позбавив мене винагороди, його борг прийняла на себе ти... Ти є матір'ю сина, якого я заберу у мить його появи на світ» [145, S. 143], – мотив родового прокляття, кармічної обумовленості долі, неминучості жорстокої розплати людини у нових інкарнаціях за колишнє долучення до царини зла ускладнює та поглиблює задану в експозиції проблематику готичного твору.

Утім необтяжлива розв'язка роману виконана в характерному для Альбрехт дусі камерної затишності, пошук ключа до таїни переводить оповідний реєстр у план магії імені. Агнес дізнається, яким образливим прізвиськом (Dütteldüßgen) місцеві мешканці колись глумливо наділили Graumännchen й отримує владу над ним. Не виключено, що авторка, оперуючи таким незвичайним ім'ям, мала на меті заохотити допитливого реципієнта до ономастичних розшуків, адже, спираючись на історично релевантний тлумачний словник братів Грімм, можна припустити, що прізвисько Dütteldüßgen є похідним від двох лексем: іменника «dattel» зі значенням «Feige» та іменника «duseler/düsseler», що означає «віроломна істота» [194, S. 1758], – тайна імені виявляється переведеною у готичне поле. Зауважимо, що майже через півстоліття після появи роману Альбрехт тема таємниці імені героя як утілення ідеї неможливості поєднання ідеального (надчуттєвого) і земного буде покладена Р. Вагнером в основу сюжету романтичної опери «Лоенгрін» (див.: [135, с. 361–369]). Зняття магичної заборони на використання прізвиська, яке знесилоє елемента, не лише дозволяє Агнес залишити дитину, а й повертає їй власну прядку-заставу і навіть прадавній, підписаний зачинателем роду договір із Сивим чоловічком, чим назавжди звільняє наступні покоління від інфернальної кабали. Семантично навантаженим є обране авторкою ім'я Агнес, фонетичною подобою воно наполегливо відсилає до Agnus Dei, викликаючи асоціації з постаттю Христа як страдника і спасителя. Таке рішення значно тамує страшний заряд магістральної теми невідворотності долі, відсторонює ідею

абсолютної залежності особистості від фатуму, утверджує сокровенну молитву, звернену до священних божественних сил, як єдиний могутній оберіг від смертоносного світу духів, «нами незнаних» [145, S. 155]. Зроблений аналіз дозволяє переглянути прийняту в науці жанрову палітру провідних епічних форм і поставити готичний роман, досі явно недооцінений, поряд з морально-дидактичним любовним або сімейним, епістолярним чи автобіографічним романом, тобто ключовими з погляду сучасної германістики жанровими різновидами великої епічної форми, створеними німецькими письменницями на зламі століть (див.: [274, S. 3–6; 244]).

4.3 Інтернаціональний дискурс готичного у романі «Заклинання духів»

Й. А. Гляйха

Канонічне християнське розуміння життєвого шляху людини як виснажливої боротьби з демонічним середовищем, що намагається керувати навколишнім світом, утілено у романі австрійського майстра пера Й. А. Гляйха «Закривавлена постать із кинджалом та лампою, або Заклинання духів у замку Штерн під Прагою» (1799) [187]. Готичні твори митця визнані сучасними германістами невід’ємним складником загальнонімецького «ландшафту романів жахів» [236, S. 41] або «романів про духів» [283, S. 126], проте вони майже позбавлені аналітичної уваги вчених. Відзначимо, що романи письменника є не лише формальним «засобом самовідтворення („Selbstbeschreibungsmidium“) функціонально розшарованого суспільства» [236, S. 40] або несуть складне моралістичне завдання, але й заглиблюють читача у проблеми філософської онтології готичного плану.

В основу фабульної рефлексії наскрізь діалогічного роману Гляйха покладено нове прочитання містичних подій гучно відомого Gothic novel англійського письменника М. І. Льюїса «Чернець» [62]. Окремі сцени оригіналу програмним чином увійшли в німецький варіант у дослівному перекладі, має місце збереження основних сюжетних ліній та певних елементів образної системи

твору видатного готициста-попередника. Тенденції відвертої асиміляції свідчать, що феномен готичного роману Німеччини осмисляє себе всередині освоєного зарубіжними сусідами естетичного простору і виявляє здатність підхопити та модифікувати їхні відкриття. У цьому контексті німецька готика майже плакатно маніфестує свою цілком усвідомлену «вторинність», зрозумілу не як другорядність, а в ключі визнання надбань і відтворення гідного уваги й наслідування прецеденту, безпосередньо підключеного до власного регіонального простору. Отже манеру, яку деякі критично налаштовані дослідники творчості Гляйха досить однозначно зводять до «плагіату» [283, S. 126], ми вважаємо, по-перше, національно примітною, а по-друге, більш складною феноменологічною якістю, тобто особливою цитатною формою авторської інтертекстуальної гри у спільному європейському інтелектуально-естетичному просторі готики. У романі австрійського майстра поглиблено уможливлений план етико-філософського дискурсу навколо проблеми впливу на земний світ дуалістично пов'язаних позаземних починань – Бога та сатани. Письменник вдається до трактовки складного співвіднесення понять гріха й спокути, нерозривної взаємообумовленості провини й кари, ворожості й заступництва сфери потойбічного по відношенню до слабкої й беззахисної перед різноманітними формами виявів зла людини. Позиція Гляйха підживлює попит читацької аудиторії, добре знайомої із сенсаційним романом Льюїса (німецькомовний переклад «Ченця» з'явився у 1797 р.). Проблемно-хронотопічний перегук виявляє надзвичайно сильну інтерпретаційну жанрову компоненту роману, ґрунтованого на відтворенні схожих фактів нібито паралельно у різних географічних місцевостях (Мадрид у романі Льюїса, Магдебург і Прага у творі Гляйха) та національних сімейних колах (відповідно у шляхетних аристократичних іспанських та німецьких родинах). Картина світу виключає жодний сумнів відносно фатальної впливовості трансцендентного (як божественної сфери, так і площини інфернального, духів-примар) на звичну емпірію повсякдення. Прийнята у готиці двоярусна модель метафізичної світобудови відповідає особливостям

світосприймання Гляйха, яке формувалося у річищі світоглядних традицій католицького ордену піаристів [223, S. 443].

Центральну сюжетно-персонажну лінію Бернард – Берта у певному смислі можна тлумачити як варіацію змальованої Льюїсом трагічної історії ніжно закоханих і силою розлучених Раймунда й Агнеси. Тим не менше, провадячи відстоювану церквою ідею постійної співприсутності демонічного поряд із людиною, Гляйх вводить стрижневий, оприявнювальний щодо задуму і новий у порівнянні з англійським «донором» персонаж хитрого сатани-спокусника й інтригана («verführender Satan» [187, S. 89]), мета якого – відвернути Бернарда від щирого почуття, що вперше торкнулося палкого чоловічого серця, та отримати душу юнака в обмін на обіцянку чуттєвих розваг, – нагадаємо, що пропонована дияволом сексуальна спокуса вважається у християнській демонології найбільш небезпечною [70, с. 149]. Прадавні умовиводи про багатолікість зла австрійський письменник утілює у низці численних метаморфоз – перевтілень інфернальної істоти: він лиховісно-небезпечний заклинатель духів, обманщик-віщун майбутнього, прекрасний парубок у личині «духа насолоди» («Geist der Wollust» [187, S. 80]). Нашаровуються елементи, невід’ємні за середньовічним віровченням від магічного дійства появи пекельного спокусника (див.: [70, с. 151, 185]): чарівний музичний акомпанемент, приємний аромат, вогняний супровід, змієподібна постать («скалічено викривлене, спотворене тіло зміїлося по землі» [187, S. 88], – ймовірні конотації з біблійним образом сатани). Дивовижною рятівницею Бернарда виступає загадкова примара берегині, «Закривавленої Діви» («die blutende Jungfrau») як переінакшення льюїсівського образу «Закривавленої Черниці» («the Bleeding Nun»). Можливо, змальована Гляйхом потойбічна постать мала зв’язок із німецьким регіоном, де побутувала віра в подібні істоти, приміром, у добрих і злих духів-«білих жінок» та зокрема у передвісницю незвичайних, зловісних подій – Klage Weib (див.: [86, с. 63]). Утім у німецькому варіанті значно проблематизовано долю Закривавленої Діви порівняно з прецедентом-джерелом. У англійського автора мова йде про повернення спокою грішній душі пращурки Раймунда, що сторічним поневірянням у земному світі нарешті спокутувала тяжку

провину боговідступництва та віроломного вбивства об'єкта своєї жагучої пристрасті. Сумну історію палкого кохання зраженої Беатрікс австрійський письменник прочитує як індивідуально-сімейну, відчутно його тяжіння до певної патріархальності. Безчесний грабіжник та спокусник анти-лицар Зігмунд не тільки схилив красуню до таємної втечі з рідного дому, а ще й здійснив злочинний грабіжницький напад на маєток батька та спровокував його смерть. У пересторозі юним жінкам щодо необачно-наївної поведінки в коханні, нехтування батьківською любов'ю та благословенням простежуються елементи дидактизації, у мотиві викрадення лиходієм невинної дівчини – розбійницького роману. Посмертна доля примари ілюструє християнську ідею про неможливість уникнути розплати за несправедне життя – дівочий дух «nicht Mensch noch Schatten» (ані людина, ані тінь) [187, S. 109] приречений три сотні років блукати у поцейбіччі й щодня гірко оплакувати безрозсудні вчинки Беатрікс та жалкувати за позбавленням душі вічного спокою, а опісля має виступити берегинею не менше ніж двох невинних жіночих осіб у боротьбі з могутнім демоном хтивості, – на думку письменника-мораліста, повне спокутування провини можливе лише за умов безпосереднього й конкретного творення добра у людському середовищі.

Примітно, що зворушлива історія Бернарда й Берти розгортається як повторення печальної долі Беатрікс (автор підказує своє рішення фонетичним спорідненням імен героїв Bernard / Bertha / Beatrix). Обидві дівчини у подібні примари наважуються на таємну втечу назустріч коханим (провокація долі), обох спостигає важка кара – Берту в земній юдолі, Беатрікс у небесній. Тим не менше, Гляйху чуже сліпе наслідування, в ізоморфному уподібненні натур ми не виключаємо відображення центральної для натурфілософії кінця XVIII ст. – початку XIX ст. ідеї закономірності колоподібного повтору як форми відновлення і відтворення у нових подобах усього, що колись існувало й відбувалося. Завдяки пильнуванню й підтримці Закривавленої Діви Бернард і Берта зрештою здобувають вимріяне щастя у шлюбі, розв'язка даної сюжетної лінії утверджує християнську ідею безсилля сатани перед вищими почуттями доброчесності й освячених небесним благословенням любові та вірності. Образ примари Беатрікс

позначений амбівалентністю, що істотно відрізняє його від Закривавленої Черниці Льюїса. Надприродна істота страдниці у Гляйха виявляється берегинею щирих людських стосунків і глибоких відвертих почуттів, хоча своєю появою й безпосереднім контактом із мешканцями поцейбічного світу спричиняє негативні для їхнього душевного й психічного стану наслідки. У зображенні макабричних сцен австрійський письменник послуговується численними елементами поетики жахів, інколи, як видається з дистанції століть, майже бутафорськими. Він не цурається гротескних портретних замальовок, схиляється до ефектів двійництва на межі реального й трансцендентного світів, знаходить смак у натуралістичних подробицях тактильних і чуттєвих образів у момент злиття живого й мертвого тощо.

Не менш важливий подієвий план твору Гляйха пов'язаний з образами астролога Амброзіо та сукуба Матильди й відтворює у вузлових моментах страшну історію ченця-злочинця з прецедентного роману англійського готициста: зваблення демоном у прекрасній жіночій подобі чоловіка-відлюдника, заманювання людини у тенета сатани, встановлення контакту з інфернальною сферою, плекання й утамовування тваринно-чуттєвих пристрастей, укладання угоди з дияволом про запродаж душі заради врятування від заслуженої страти. Водночас австрійський романіст значно трансформує асимільовану з англійського оригіналу сюжетну лінію згідно з власним художнім задумом. Можна припустити, що зміна життєвого покликання героя Гляйха з ченця на усамітненого аскетичного ученого («Він загортався у довгий чорний одяг, прикрашений ієрогліфами, годинами просиджував у своїй кімнаті, поринувши у книги й розрахунки, блукав, завжди замислений, із затьмареним обличчям, посміхався зрідка, ніколи не жартував» [187, S. 138]) не позбавлена ореолу відомої фаустівської теми, а також відображує спробу характерологічно узагальнити популярний на зламі століть тип особистості натурфілософа-містика. На відміну від монаха Льюїса учений Амброзіо не перетворюється ані на гвалтівника невинної дівчини, ані на її переслідувача чи вбивцю і завдяки щирому каяттю отримує милістю Бога шанс шляхом двадцятирічної спокути гріхів урятувати свою душу від вічного пекла.

Утверджуючи у відповідності з церковною доктриною абсолютну перевагу небесних сил над демонічними («Вони <пекельні сили> переможені у власному безсиллі, коли править Всевишній» [187, S. 368]), Гляйх гармонізує художню дійсність, узгоджує її з божественним планом. При цьому автор прагне якщо не розв'язки, то постановки вічних, казуїстичних у теології, питань про сутність гріха («Хто є більш винним: спокусник чи спокушений?» [187, S. 369]) і природу добродішності («Збереження цнотливості без спокуси не є чеснотою» [187, S. 370]) та наголошує на суперечливій складності не позбавленого від фатальних помилок «я» земного шляху людини, яка постійно балансує на межі добра і зла у зоні впливу метафізичних антиномій універсуму – Передвічного («der Ewige») й спокусника-диявола («der Verführer»).

4.4 Метаморфози сакральної парадигми земного шляху «я» в романі Е. Т. А. Гофмана «Еліксири сатани»

Відомо, що літературознавча рецепція найбільш значного у розгляданому ряді роману Гофмана «Еліксири сатани» (1815–1816) позначена широким розкидом оцінок як під час появи твору, так і упродовж століть, не виключено й у сучасній науці. Дослідження складної багатопланової проблематики роману – шедевра німецької літературної готики, порівняно з яким майже всі попередники виглядають дещо спрощеними, хоча й органічно необхідними етапами динаміки жанру, – сконцентровані на висвітленні таких аспектів, як детермінація внутрішнього світу особистості зовнішнім та проблема надлюдини (А. Г. Левінтон [56]), експансивний характер всесвітнього зла (Н. Я. Берковський [10]), індивідуалістський бунт митця (Д. Л. Чавчанідзе [129]), спів/протиставлення чуттєво-античного та духовно-християнського світів (Д. Л. Чавчанідзе [130]). Аналізу підлягають модальність критики церковної інституції (Г. Вайнхольц [279]), проблематика свободи волі (Ш. Рінгель [241]), спостереження письменника за ураженими психічною сліпотю, недосконалими засадами людського ества (В. Гіндерер [203], Д. Кремер [174]), філософія кохання (К. Штайнвакс [265]),

паралелі та відмінності із сюжетним планом роману Льюїса «Чернець» (В. Нерінг [222]), художнє осмислення християнської містики (В. Мікушевич [75]), експерименти автора у сфері нарації сновидінь (Н. Мочернюк [82]), особливості розробки мотиву двійництва (А. А. Міхальова [81]). Заглибимося у художню філософію роману Гофмана і розглянемо аспект готичної ревізії автором сакральнo-християнської парадигми доцільності земного шляху «я».

Твір пропонує трактування людського життя як складного процесу неусвідомлюваного виконання індивідумом призначення, окресленого вищими силами («ein besonderer Ratschluß des Ewigen» [205, S. 365]), що є незбагненим ані для оповідача, ані для самого рокованого суб'єкта. Головний герой роману, капуцин Медард, обраний спокутувати численні гріхи свого давнього роду і повернути спокій душі його засновника, блукачу-примарі художнику Франческо. Не виключено, хоч на це ще не звертали увагу знавці, що при розробці сюжетної лінії «спокути родинних гріхів» Гофман, добре знайомий із фондом готики, багато почерпнув саме з готичного лицарського роману Ф. де ла Мотт Фуке «Зінтрам і його супутники» [178] (1814). Можливо, автор «Серапіонових братів» ознайомився з твором Фуке безпосередньо після виходу тексту з друку [233, S. 82], принаймні фабульна канва романів значною мірою збігається. Утім, здійснення особистістю обов'язку зі збереження загального порядку світобудівної рівноваги, можливе, на думку Гофмана, лише за умов глибокого осмислення «я», зокрема усвідомлення самим індивідумом вражаюче суперечливої суті своєї унікальної людської природи. Вона ґрунтується і балансує, за переконанням автора, між позитивним, твірним, позначеним будівничими устремліннями (вища, свідомо складова людського ества) і негативним, руйнівним, деструктивним починанням (нижча, тваринна, орієнтована на інстинктивне природа). Умовою активізації зла виступає обрання людиною первня добра визначальним у житті: «Яке людське серце не штурмує диявол, постаючи проти добра, але без цієї боротьби не було б добротності, тому що вона є перемогою твірного починання над руйнівним. Якщо станеться по-іншому – скоєння гріха неминуче» [205, S. 290]. Духовно-філософська парадигма Гофмана виявляє паралелі з

містичною антропологією Ф. В. Шеллінга, чий світоглядний вплив на письменника-готициста неодноразово відзначався літературознавцями [56, с. 245; 174, S. 71; 241, S. 179]. Мислитель-романтик зауважував: «Людина відкрита до всіх протиріч і сама в собі проходить чи не всі сходинки істот, і здатна на їхнє найвище і найнижче» [77, с. 361]. За Шеллінгом, щоб не розчинитися в абсолютному хаосі, людині належить не елімінувати низькі інстинктивні потяги, а поставити їх на службу духу.

Двоїстість людської природи автор роману спостерігає на тлі взаємодії конфліктних субстанцій метафізичної вертикалі через співвіднесення образу головного героя водночас як з божественною, так і з демонічною сферами. Полярна концепція провокує висунути гіпотезу, що доля Медарда утворює прозорні, по суті антиномічні алюзії зі шляхом Христа, адже ціною власного, вищою мірою страдницького життя персонаж бере на себе спокутування гріхів (пращурів). Знаковим у даному контексті є ієратичний символ поневірян героя – хрест, кривавий відтиск якого закарбувався на шиї Медарда, в миру маленького хлопчика Франциска. Відтиск міцних обіймів настоятельки монастиря символізує споріднення душ страдників, незвичайне призначення, вищу обраність. Сакральна деталь виступає печаттю долі і спричиняє нашарування важливих для багатозначного авторського задуму асоціацій – з Христом Спасителем, надзвичайною метою, з мученицькими життям та смертю. Однак лінія долі передбачена та вищою мірою трагічно ускладнена і рокованим чином визначена, оскільки чернець підсвідомо для себе виявляється невблаганним знаряддям зла – ошукачем, убивцею, спокусником, ним володіють ниці наміри, тому його постать зазнає гротескної міфологізації під знаком приналежності до інфернального, звідси постає психологічна домінанта неконтрольованих інстинктів, здатність до гріха і вбивства: «Диявол з'явився в образі монаха-капуцина у замку барона, та, удосталь насолодившись з баронесою, відправив її до пекла, а потім удавив божевільного сина барона, який не міг знести інкогніто сатани і голосно вигукував: „Це чорт!“» [205, S. 124], тут несамовитий убивця недвозначно

ототожнюється із сатаною (Teufel), його розколота свідомість не терпить істини, тим більше вголос оприлюдненої.

Прагнучи досягнути механізм складного внутрішнього етичного самовизначення особистості, Гофман віртуозно сполучає у суперечливій органіці долі героя діаметрально протилежні вектори динаміки цього процесу. З одного боку, автор не заперечує, що під час вибору шляху «я» відбувається реалізація саме того об'єктивного права особистості, яке філософська думка доби (І. Кант) визначала за допомогою поняття свободи волі, тому за цей вибір повну відповідальність несе безпосередньо людина: «Це воля неба, щоб людина усвідомила негативну спрямованість миттєвої нерозважливості, саме у цьому ясному усвідомленні вона має черпати сили для протистояння» [205, S. 356]. Ми можемо простежити рельєфні точки перетину з етичною філософією Шеллінга – мислитель наділяв суб'єкт свободою волі, яка прагне знайти свій вияв чи то у високоморальній поведінці, чи то і у злі [280, S. 169], тому інтерпретував останнє як результат свідомого вибору та нищівного наміру індивідуума, який має відповідати особисто за наслідки своєї руйнівної діяльності. З цього погляду зрозуміло, чому свідомий гріха пращур Медарда Франческо, який цинічно прихилився до демонізованої сфери всупереч усвідомленню власних аморальних дій, залишається, незважаючи на пізніше щире покаяння, все ж таки непростим Богом.

Значну роль у непроникному для здорового глузду або для ratio процесі морального становлення особистості письменник відводить біологічному фактору спадковості. Він інтерпретує у містичному ключі трансмітер незмінного від покоління до покоління «психологічного комплексу» [56, с. 255], що рокованим чином визначає наперед лінію життя людини як ланки роду. Проте Гофман не обмежується генеалогічним складником, який далеко не вичерпує природу особистості, а розуміє індивідуум у дусі невід'ємної частки макрокосму, у нескінченних лабіринтах якого вирують містичні, антиномічно центровані всередині єдиної матриці загадкові сили, чия щільна взаємодія обумовлює фактори тривкого поступального руху всієї системи світобудови і чинить вплив на

долю кожної особи й генерації. Символ іманентного невидимого зв'язку утілює образ таємничої ниті («*der geheime Faden*»), що нероздільно сполучає усі нібито несподівані й зовні непояснені прояви буття людини. У готичному світі не існує ані випадку, ані мимовільного поєднання обставин – дані причинно-наслідкові уявлення письменника-готициста знаходять відображення у художній розробці детермінованої лінії життєвого шляху центрального персонажа, позначеної знаковими подіями: знайомство з абатисою, перебування у замку барона, сумнівні пригоди у герцогській резиденції та доленосні зустрічі з Пілігримом, Художником, Вікторіном, Аврелією.

Резонансне коливання «я» між вищим позитивним та нижчим негативним морально-психологічними чинниками знаходить відбиття у конкретних вчинках – проявах добра або зла. Так, зробивши ковток еліксиру диявола зі спадку святого Антонія, Медард свідомо (що важливо) робить фатальний крок назустріч темній нищівній силі, яка згодом захоплює і підкоряє собі його людське та людяне єство. При цьому автор не заглиблюється у зайве для логіки задуму питання, чи справді напій належав самому сатані, – ключовим є момент причетності героя до енергії, сповненої демонічної руйнівної сили. На нашу думку, етично-філософська позиція письменника близька до психологічних розвідок Г. Г. Шуберта, «Символіка сновидінь» (1814) якого містить спробу обґрунтування «Янусових облич» («*Janusgesichter*» [254, S. 118]) індивідуума. Розвиваючи теорію поведінкової філософії, Шуберт вирізняє у людини певну вроджену духовну субстанцію («*der geistige Organ*» [254, S. 103]) – совість («*Gewissen*» [254, S. 101]), яка знаходиться під двозначним впливом як «доброго» («*guter Dämon*» [254, S. 104]), так і «злого» демонів («*der böse Dämon*» [254, S. 110]). У проекції на душевний світ особистості як вершини божественного створіння Гофман вимагає визначення чіткої межі між твірним та руйнівним первнями, тоді як надземній сфері, тобто площині безконечного, притаманна, за автором «Еліксирів», суцільна інтегральність онтологічних площин. Найбільш виразно переконання письменника оприявнює сцена насиченого містичними метаморфозами сну-марення Медарда. Ідея взаємопроникної єдності різних за своїм сутнісним наповненням першооснов

буття відтворена у ній відповідно через злиття образів «Licht» (світла) як символу божественної еманациї, народження, життєдайного творення (див.: [286, S. 434–435]) і «Feuer» (вогню) – елемента-символу нищівного палання (див.: [286, S. 205]), засад буття (порівняймо з алегоричним кодом Я. Бьоме): «Не вогонь переміг, бо немає боротьби між світлом і вогнем. – Вогонь є слово, що осяює віруючого» [205, S. 335]. Відсилка від вогню до Слова безперечно вказує на божественну еманацию.

Глибокодумна позиція Гофмана співзвучна з метафізикою Шеллінга, оскільки філософ-романтик заперечував автономію негативного складника як окремого онтологічного принципу, замикав його у Богові на правах потенції матеріального світу і розглядав універсум як результат боротьби двох антиномічних починань – «Wille des Grundes» (воля основи) та «Wille der Liebe» (воля любові) – самого Творця (див.: [280, S. 154]). Здійснення зла, за Шеллінгом, можливе лише у людському єстві, оскільки у ньому роз'єднано збалансовані у Божественній цілісності антиномічні первні: «Посталий у тварі через пробудження сваволі хаос сил передається людині вже у момент народження» [137, с. 127]. При цьому мислитель упевнений, що можливість не означає обов'язковість, тобто індивідуум вільно обирає власну поведінкову модель: «Людину піднесено на таку вершину, де вона у рівній мірі містить у собі джерело свого руху і у бік добра, і в напрямі зла; зв'язок починань у ній не необхідний, а вільний. Людина знаходиться на роздоріжжі: чому б вона не віддала перевагу, рішення буде її діянням» [137, с. 121]. Звернімо увагу, що Шеллінг усвідомлює непрозорість механізму морального самовизначення: «Як саме людина приймає рішення дотримуватися добра чи зла, абсолютно оповито темрявою, і потребує, очевидно, окремого дослідження» [137, с. 128]. Увесь історичний розвиток людської цивілізації філософ розглядає як невпинну боротьбу темної потенції основи із твірними силами божественного духу і доходить висновку, що «існує загальне, хоча і не одвічне зло, із самого початку пробуджене в одкровенні Бога реакцією основи, зло, яке, щоправда, ніколи не досягає здійснення, але постійно його прагне. Лише через пізнання загального зла можна зрозуміти добро і зло в

людині» [137, с. 127]. Спроби філософського осягнення Вищого абсолюту та його детермінант у їх суперечливій цілісності романтизм успадковує від попередньої епохи. Приміром, будучи уособленням зла, Мефістофель Й. В. Гете, як відомо, приречений генерувати протилежний полюс: «Частина тієї сили / Яка постійно прагнути творити зло, завжди творить добро» [189, S. 520].

Суб'єктивно уніфікуючи багат шаровість розбудованої ним картини світу, містифікатор Гофман змальовує всесвіт крізь фокус свідомості монаха-капуцина. Через призму світобачення персонажа утілена ідея полярних дієвих принципів буття, протиставлених у канонічних біблійних образах Бога – «Gott», «der Ewige», «die Macht des Himmels», і диявола – «der Feind», «der Satan», «der Teufel», «der Geist des Bösen», «der Widersacher», «die Macht der Hölle», «die finstere Macht». Ми не поділяємо позицію науковців ([241, S. 189]), які ототожнюють чи надмірно зближують засноване на релігійних засадах світосприймання центрального персонажа з переконаннями самого письменника, і дотримуємося більш гнучкої точки зору, зокрема Н. Я. Берковського: «Католицизм... був для нього [Гофмана – Т. Т.] предметом дослідження, іноді надзвичайно уважного, без того, щоб предмет заражав скільки-небудь відчутно і самого дослідника» [10, с. 481]. Не випадково у підзаголовку роману автор нібито обирає для себе маргінальну роль видавця посмертних записок ченця Медарда. Подібним дистанціюванням в особі відстороненого посередника-знавця, на нашу думку, Гофман підкреслює відмінність своєї позиції від світоглядної концепції оповідного суб'єкта.

Суттєво, що постаті Передвічного і сатани представлені в романі лише в увідних по відношенню до сюжетної основи текстах – у Пергаменті, що розкриває історію життя несправедного роду Медарда, й у включеній у твір біблійній легенді про святого Антонія. Гофман тамує механіцистську спрощеність офіційного учення про Бога-спасителя і термінатора Люцифера, що всюди сіє зло, письменник-філософ наполягає натомість на незбагненній лабіринтоподібності світобудови, просякнутої розлитим одухотвореним началом, де взаємодіють не протиставні полюси (продукт нашої свідомості), а таємничі, незвідні до антропологічного рівня, неосяжні сили. Тому асоціації з образом диявола, які

викликає назва, виконують переважно функцію містифікації. Вводячи в оману читача, автор обирає множину – «Еліксири сатани», чим експліцитно вказує на численні спокуси, «розлитість», несхожість та незорість форм і виявів зла, утілює уявлення про нього як про «повінь», що «проникає всюди» [83, с. 78], і тематизує таким чином надзвичайну складність одного з ключових понять сучасної етичної філософії. Окрім того, він знімає питання про істинний напій (він не єдиний, а лише один із багатьох подібних). Поглиблюючи міфологічний зображувальний пласт і щільно переплітаючи його виміри з площиною оповідної дійсності, сконцентрованої навколо долі центрального персонажа, Гофман вдається до інтерпретації інших біблійних мотивів та образів – Єви-спокусниці, малюка Ісуса, Йосипа, розп'яття Христа. Художня онтологія балансує між оманною й істиною, тяжіє до обґрунтування «істинної» (біблійної) правдивості овіяного божественною містикою легендарного матеріалу. Ймовірно, що призма світосприйняття ченця постає надійним гарантом автентичності відтворених письменником уявлень романтиків-натурфілософів щодо яви ірраціонального у земному середовищі, невіддільності трансцендентного від буденно-знайомого, ірреального від інтимно-затишного.

Отже можна висунути гіпотезу, що даний роман навіть більше ніж будь-який інший витвір європейського готицизму причетний до філософських шукань доби, своєю готичною міфологією Гофман намагається віднайти позаособистісну суть і міру добра і зла у скеруваннях індивідуума з розколотим душевним світом. Фактор свідомості людини («Bewusstsein») один із героїв твору сприймає «велетнем, у чийй боротьбі зі звіром народжується довільність («Spontaneität», мається на увазі емпірія життя – Т. Т.). Перемога велетня є добродійністю, перемога звіра – гріхом» [205, S. 319]. Автор наділяє свідомість функцією ключового стримуючого й координуючого дії людини чинника, проте вона є, на думку письменника, досить ненадійною опорою для самовизначення, адже таїть у собі непередбачувані, приховані від зовнішнього світу спів/протиставлені варіації «я», залежного від макросвіту. Спираючись на результати сучасних йому наукових досліджень у царинах магнетизму і сомнамбулізму, зокрема на праці Маркуса,

Клюге, письменник спростовує народжену у надрах Просвітництва практику трактування свідомості та розуму як ефективних, здатних контролювати поведінку особистості інстанцій. Переконання Гофмана спонукають його розробити сюжетну ситуацію-фіаско втрати головним героєм роману самоідентичності внаслідок підсвідомого розщеплення «ісh»: «Я більше не міг віднайти себе. Я те, чим здаюся, і не здаюся тим, чим я є, незбагненна загадка для самого себе, я роз'єднався («ісh bin entzweit») із власним „я“!» [205, S. 76], – романіст розбудовує неконтрольований дуальний психічний стан, основу двійництва «я», але також і більш ємну парадигму змінених станів свідомості, значно ускладнюючи у психологічному плані характерний для німецької готики мотив *Doppelgänger* – порівняймо з менш багатозмістовно навантаженими образами, наприклад, двійниками старого пілігрима-грішника у готичному романі Фуке «Зінтрам і його супутники» [178, S. 179–181] або дівчини-близнятки у готичній новелі Ф. Лауна «Наречена мерця» [181, S. 68].

Темна, пов'язана з руйнівними імпульсами-інстинктами сфера свідомості (власне неозначеного підсвідомого) постає в уявленні аукторіального оповідача «Еліксирів» інкарнованою у неприборканій подвійницькій істоті, демонізованій і нібито іншорідній по відношенню до героя. Вустами самого персонажа вона визначається як «несправжній Медард» (*der vermeintliche Medardus*) або «двійник» («*der Doppeltgänger*»). У сприйнятті капуцина незвідана грань власного «я» отримує не лише ознаки окремо мисленої субстанції, але й набуває дивної матеріалізації – після влаштованого квазііншою особою нападу на кохану Медарда, Аврелію, чернець вступає у справжню фізичну боротьбу з «проекцією свого чужого я» («*die Proektion des Ichfremden*» [203, S. 65]), тобто по суті із самим собою, але з ворожо відчуженим «єго»: «...Я не встиг пройти і декілька кроків, як на мою спину скочив чоловік і обхопив мене руками... Я бився об дерева й скелі, щоб його якщо не вбити, то хоча б страшенно ранили... Але він лише голосніше реготав, адже я один страждав від того болю; я спробував розтиснути його міцно зчеплені під моїм підборіддям руки, проте сильне чудовисько лише дужче стискало мені горло» [205, S. 267]. Демонструючи незбіжність і метаморфозу

іпостасей суб'єкта у цій знаменитій, створеній пером генія сцені безумства – душевного розладу, – зосереджуючись на розбіжності внутрішніх устремлінь та відцентровості почуттів «я», письменник виступає як готичний аналітик-містифікатор. Він окреслює додаткову проекцію «я» Медарда на образ його брата Вікторіна, який чи то містичним чином уникнувши загибелі у прірві, чи то взагалі поставши з мертвих, фігурує у творі як флуктуаційний персонаж, злочинець-двійник оповідача, не виключено – примарний.

Поглиблюючи темну психологізацію «я» у річищі готицизму, Гофман поширює енергію подвійності всесвіту на сферу чуттєвого сприйняття героя, зворотною гранню небесного піднесеного кохання постає невтамовна жага тілесної насолоди: «У той самий момент кохання до Аврелії, яке засвітилося ніби від небесного променя, зникло з мого серця, і мене цілком захопила думка, що її падіння може стати блискучим вінцем мого життя» [205, S. 250]. Тут цікаво відзначити поетикальну паралель *Himmelsstrahl / glänzender Lichtpunkt*, у якій через співвіднесення й злиття образів нескінченного (промінь) і кінцевого (точка) світла, за допомогою романтичної символіки утілено ідею перебування людини на межі божественного осяяння (іпостась Медарда-страдника) й кривавого злочину (постать злочинця Медарда). Відчуття провини трансформується в душі героя у захоплення вседозволеністю й власною надлюдськістю – «Я прагнув відкрито зізнатися у всіх скоєних мною гріхах і злочинах» [205, S. 224], а далі: «Від розкаяння не лишилося й сліду» [205, S. 229]. Відвертість каяття підміняється самозамилуванням і вдоволенням роллю добровільного мученика: «Все більше я звикав до думки про насильницьку смерть, яка незабаром почала видаватися мені славетним мучеництвом, заслуженим моїм старанням покаянням» [205, S. 332]. Настрої насолоди «славетним страдництвом» явно чи опосередковано у підтексті протиставлені мукам розп'ятого на хресті. Непрограмована для читацького очікування підміна «Медарда денного» «Медардом нічним» покликана, за задумом автора, створити у читача відчуття боротьби-протистояння двох різних за природою походження, але нерозривно пов'язаних між собою, духовно споріднених істот. Даний художній ефект несталості образу посилюється

акустичним відлунням нібито вселених ззовні, через спілкування з вищим духом (деміургом) сентенцій зі смисловим ядром експансії чужорідного починання у внутрішній світ персонажа: «повторюючи те, що чужий голос ніби нашіптував мені зсередини, я сказав...» [205, S. 66]; «пролунало з мене пусто й глухо, бо це зовсім не я вимовив ці слова, мимоволі вони злетіли з моїх вуст» [205, S. 61]. Зауважимо, що майстерно розроблену Гофманом варіацію «теми двійництва... у його інфернальному переломленні» [71, с. 43] підхоплюють і розвивають німецькі письменники ХХ ст. (див.: [71]).

На нашу думку, вирішальним імпульсом у процесі пізнання «я» сутнісної межі між добром і злом для автора виявляється містична мить доторку «духовного принципу» («das geistige Prinzip») або надсвідомості людини до Абсолюту, позначеного «вище Єство» («das höhere Wesen»), цей знаменний момент нерозривно, у значенні невідворотності, сполучає антиномічні площини буття. Функцією благого медіатора трансценденції у сферу ірраціонального наділене почуття кохання, осмислене як глибоке містичне усвідомлення спорідненості та нероздільної єдності духовних устремлінь і подібних людських субстанцій: «Чи знайдеться така прірва, яку б не змогли здолати могутні крила кохання. Що для кохання простір, час! – Хіба не живе воно у думках, і чи мають вони межі?» [205, S. 336], – автор нібито відтворює, натепер у модальності загрозливої неприборкуваної стихії, піднесене ранньоромантичне захоплення розлиною у всесвіті тілесною чуттєвістю. Кохання, за Гофманом, є особливим душевним станом, умовою незбагненого виходу-трансфузії «я» у надземний простір вічності, вектором, який, «пронизуючи людське, сягає метафізичного» [265, S. 39]. Тим не менше у ньому причаїлася протиставна сфера сліпої, нищівної пристрасті («die rasende Begierde», «die wollüstige Qual», «die verderbliche Flamme», «wildes Verlangen», «die Lust»). Така похитлива пристрасть не чужа культурі «злобних інстинктів» [56, с. 243], коли спопеляюча владна жага цілковито поглинає унікальний світ обранця власним, що замикає людину у конечному спустошливо-руйнівному бажанні, позбавляючи можливості проникливого єднання з Вищим духом. Так, саме у моменти поринання Медардом у чарівні обрії кохання-осіяння

(епізод у в'язниці, у римському капуцинському монастирі) йому на рівні наїцій відкривається сутність добра і зла, мерехтіє нібито істинний характер укорінених у природі людини взаємовиключних починань. Кульмінаційною для розуміння філософської позиції автора є сцена надземного злиття героя з коханою Аврелією («кохання, яке здійснюється тільки над зірками» [205, S. 365]), що стає можливим у момент переживання ним її мученицької смерті: «Лише тепер мій дух був здатен відрізнити справжнє від фальші, ця незатьмареність свідомості мала обертати на марні будь-які нові підступи ворога» [205, S. 369]. У контексті семіосфери зла твердження німецького дослідника Ш. Рінгеля про проваджену Гофманом ідею існування всемогутнього Бога, чиею милістю нібито дається людині сила досягнути й здолати темні нашарування в душі [241, S. 189], видається дискусійним, оскільки готична поетика вибудовує власний світ за менш гармонійними, а скоріше навмисно деструктивними законами, відповідними до усвідомленої письменником-мислителем сутності всесвітнього, надмірно владного зла, що затьмарює божественний плин.

Глибоке проникнення Медарда у сенс добра і зла приходить наприкінці життя й обумовлює виконання героєм його призначення. Ми не погоджуємося з думкою Д. Л. Чавчанідзе, яка вбачає у віднайденій Медардом на схилі віку душевній гармонії «втрату ним свободи духу, романтичного горіння» [129, с. 61]. Щоб передати завершеність парадигмі шляху героя до себе саме як готично-романтичній, письменник використовує міфопоетику символічно насиченого флористичного образу – у смертний час капуцина монастирська церква нез'ясовним чином сповнюється ароматом троянд. І хоча цілком реальне пояснення таємничого явища існує – невідомий жебрак закріпив над іконою трояндовий букет, – воно не вичерпує загадки і не втамовує пробуджене сценою смерті як фіналу земних мандрів, притаманне високій миті містичне відчуття знову явленого в земному ірраціонального: *sub rosa* має на увазі таїну страдництва. Мотив троянди виявляє алюзії з чарівною постаттю земної жінки, з якою героя пов'язує сповнена духовних злетів і чуттєвих падінь одночасно страшна і незвичайно зворушлива історія кохання, тобто з Аврелією, яка уже

відійшла у вічність. Згадуючи про ранньоромантичну містично опоетизовану семіосферу танатології, автор міфологізує смерть як вимріяний надземний вічний союз несправедливо чи неправедно розлучених у поцейбічному світі, троянда постає символом збагачувальної вічність, триваючої в ірраціональних обрядах щирої непорочної любові. Але не менш важливо, що обраний письменником флористичний елемент народжує знакові асоціації з іпостассю святої Розалії, чий ієратичний образ, виконуючи функцію таємного медіатора між поколіннями однієї родини, між земним і небесним, відіграє ключову роль у житті ченця Медарда. Тим самим Гофман відкриває вихід у площину божественної містики й інтенсивно включає додаткові пов'язані з цією сферою позаконтекстуальні значення, якими у символіці наділяється квітка троянди, згадаймо: роза як персоніфікація Діви Марії, уособлення пролитої священної крові мучеників, знак добродетельності [286, S. 630], символ мудрості [141, с. 774]. На перетині нашарованих письменником семантичних полів виникає образ страдника Медарда, що здійснив покладену на нього вищими силами унікальну місію, чия душа визнана Богом гідною високого прощення, – ми не схильні поділяти думку А. Г. Левінтона, який вбачає у розв'язці роману втілення фаталістичної ідеї «поразки героя» [56, с. 242], – вже таїна рози суперечить подібному прочитанню, нагадаємо про містику троянди як точки єднання в осерді хреста [141, с. 773]. Тут можна простежити деякі паралелі з одним із останніх епізодів згаданого роману Фуке «Зінтрам і його супутники». У кульмінаційній сцені центральний персонаж, лицар Зінтрам, що зрікся інфернального помічника-спокусника та повернув власному роду милість Всевишнього, з'являється в осяянні вранішнього світла немов у чарівному дощі червоних квітів [178, S. 185] – флористична символіка, як і у Гофмана, відсилає до багатомірного мотиву троянди, адже за однією з прадавніх легенд походження саме цієї рослини пов'язують зі світанковим сяйвом, із символізацією бога тиші зокрема.

У гротескній взаємодії реальної та ірреальної площин онтології «Еліксирів» знаходить відображення магістральна теза романтичної натурфілософії про наявність таємничих зв'язків між макро- та мікрокосмом, що обумовлені

метафізичною проникністю земного і трансцендентного, матерії й духовної субстанції, життя і смерті – уявлення, що входять до середньовічної релігійної містики, перегукуються з ментальними практиками зведення і злиття сакральної та мирської сфери. Властиве їм поглиблене напружене прагнення у звичайному об'єкті та подіях віднайти вияв вищого сенсу активізує метафізичне, констатоване вченими-медієвістами намагання «бачити усі речі у їх смисловому зв'язку і у співвідношенні з вічністю» [126, с. 363]. Саме трансфузія, тобто владний вихід містичних, примарних вимірів у конкретне, деформоване таким чином сьогодення визначає стрижень картини світу Гофмана-готициста. Так, одного з персонажів, що власне належить потойбічній площині, автор роману наділяє акцентовано облудною і водночас доленосною для «я» ілюзорністю – примара пращура Медарда, Художника, здатна не лише розчинюватися й щезати, набувати видимих обрисів [205, S. 42, 364], але й матеріалізовуватися у формах земного світу [205, S. 226]. Дотримання родинного обов'язку членів сім'ї за життя поширюється також і на постмортальне існування: привид убитого брата, немовби виконуючи функцію ритуального оберегу, рятує сестру від зазіхань хтивого монаха через оприявлення у поцейбічному світі акустичних попереджень, знаків-символів. Знаряддя вбивства, а в певному ракурсі – жертвопринесення, цілком матеріальний предмет – ніж, за допомогою якого персонажі скоюють численні злочини, загадковим чином переходить із паралельно існуючого надприродного у реальне середовище, письменник майже гротескно буквальним чином ілюструє віру в просторову взаємодію і дифузю матеріального та духовного світів. Процес набуття бажанням у свідомості людини інкарнованої форми обертається в рамках темпоральної залежності та каузальної детермінованості уже вчиненою дією [205, S. 226], автономно від характеру – твірного чи нищівного – волевиявлення індивідуума, провокації дійсності свідомістю (підсвідомістю) постають здатними генерувати і деформувати власний світ, не менш дійсний, ніж реальний.

Жанрові техніки «Еліксирів сатани» спрямовані на окреслення лабіринтального простору іманентного для концепції типу: художню дійсність роману відрізняють зловісні події паралелі-збіги, роковане повертання

сюжетних положень і сцен, дублювання персонажів та ситуацій, наскрізна розбіжність видимості та сутності. В атмосфері епістемологічної непевності свідомість людини виступає рушійною силою драми, що спричиняє фатальні наслідки в лініях людських дол, викликає руйнацію почуттів. Щойно головний герой приймає рішення зізнатися правосуддю у своїх злочинах, як це миттєво здійснює в іншому місці його двійник; тільки-но у свідомості монаха-капуцина визріває думка про вбивство, як його одразу скоюють у реальності. Озброєний науковим досвідом письменник нібито попереджає про неосяжні і тим не менше цілком «реальні» рушійні зв'язки мисленнєвої та діяльної енергій, коли аура руйнівної мислі чи злостивого наміру людини несподівано виявляється матеріалізованою, – автор підводить читача до умовиводу про владні й небезсторонні для навколишнього середовища магнетичні якості психофізичної природи і душевного світу людини. У подібних міркуваннях можна спостерігати готичну розвідку магіко-філософських ідей Новаліса: «Небезпечні мислі. Чи не наближаються певні думки до магічної межі? Чи не стають деякі *ipso facto* реальністю?» [225, S. 144].

Вибудовуючи просякнуту містичним плином просторову перспективу, Гофман уплітає зображальні сфери видінь та марень у площину оповідної реальності сповіді та щирих зізнань «я», що створює той властивий готичній літературі сюрреальний і водночас інтимний флер, котрий провокує епістемологічний сумнів у можливості чітко розмежувати дійсний та уявний плани подій. У сцені у в'язниці зловісний сон Медарда, центральним видовищем якого є домініканська інквізиція, трансформується в реальність, спровоковану осмисленням навколишнього світу начебто, хоча не напевне, самим героєм: біля солом'яного ліжка Медарда зненацька з'являється примара в одязі домініканського ченця. Утім, хоча незвичайна маревоподібна постать і має ознаки матеріалізованої, – «я наблизився до нього, це був не фантом, я торкнувся його одягу» [205, S. 226], – все ж залишається до кінця непроясненим, чи відбувається подія насправді, чи є виключно плодом збудженої уяви персонажа. На перший план виходить багатосаровий смисл подій, завдяки чому виникає примітна для

жанру атмосфера навмисного ускладнення. В іншому епізоді сповідь-освідчення у коханні, що з перспективи світосприймання однієї дійової особи (Аврелії) є сновидінням, виявляється для іншої (Медарда) неспростовно реальним фактом. Як бачимо, персонажні версії дійсності розбіжні, поняття об'єктивно існуючого буття у його прозаїчному й звичайному розумінні статично-правильного, цілком доведеного, рівного собі і безсумнівно-однозначного, тобто беззаперечного для усіх суб'єктів спостереження подієвого континууму, відверто анігілюється. Земна онтологія постає у романі апіорно множинною за смыслом, непроникною й хисткою багатомірністю, в якій наявність раціонального пояснення таємничо-містичних явищ не прояснює суще, а затемнює його і навіть перешкоджає розумінню цілого, створюючи додатковий сенс ілюзорних примхливих нашарувань.

Печаттю готичної ієрархії позначена стереоскопічна архітектоніка «Еліксирів сатани». Крім приміток видавця та сповіді капуцина твір містить додаткові увідні тексти – лист Аврелії до абатиси, згаданий вище пергамент Художника та доповнення оглядача монастиря отця Спиридона, кожне з текстових включень розкриває нові таємні та непоказні грані історії роду головного героя. Можна припустити, що в перспективі читацького досвіду лабіринтоподібна організація фабули окрім типологічної синестезії має на меті викликати у реципієнта асоціації з готичним колоритом нескінченних заплутаних переходів величезних храмів, у глибоких темних підземеллях яких під завісою холодного мороку приховано багато страшних історій. Аналізуючи структуру роману, А. Г. Левінтон зовні слушно розподіляє сповідь капуцина на «монастирські» глави (першу й останню), позначені містично-божественними перетвореннями, та «земні», де превалує раціональний підхід до інтерпретації подій [56, с. 259]. Проте, з погляду концептуальної цілісності, подібний «правильний» розподіл є досить умовним, адже ускладнений наміром світоглядного охоплення твір про пошук метафізичних істин ламає звичні схеми стрункої архітектоніки, він центрований ідеєю наскрізного просякнення буденного світу непередбачуваними за лиховісними або благими наслідками ірраціональними починаннями. Загалом

подієву парадигму віддалених від звичної для німецького контексту патріархальності «Еліксирів» можна тільки умовно визначити як «кармічну» – життя головного героя розгортається у контексті цілої генерації і окреслює історію рокованої спокути гріхів пращурів нащадком-капуцином, насичену неосяжними для раціональної логіки подіями.

4.5 Міфологема безсмертя духу в антиутопії «Мемуарів сатани»

В. Гауфа

Стадію зрілості німецької літературної готики утілює роман В. Гауфа «Фрагменти мемуарів сатани» (1825–1826). Аналізуючи творче надбання швабського романтика, учені різних національних регіонів та наукових шкіл [14, с. 310–317; 283, S. 247–252; 282, S. 21–37, 134–159, 197–213] переважно зосереджуються на дослідженні казкових альманахів письменника і лише побіжно торкаються його романної прози. Якщо літературознавці й зверталися до роману «Фрагменти мемуарів сатани», то найчастіше обмежувалися характеристикою своєрідності авторської художньої манери, відзначали між іншим особливості сюжету та іронічний стиль пасажів, що межують з пародіюванням, вивчали містичне як специфічний художній прийом, обумовлюючий посилення привабливості й цікавості твору, його емоційний вплив на читача [106; 224]. Навіть в академічних виданнях [45; 119] «Фрагменти» взагалі не згадувалися. Однак вважати цей твір другорядним було б надто поспішно, про значимість роману свідчить хоча б той факт, що у 1839 р. вийшло його продовження. Автор, Г. фон Каніц, біограф і видавець праць В. Вайблінгера, задекларував естетичну спадковість уже назвою: «Фрагменти мемуарів сатани В. Гауфа. Доповнені Г. фон Каніцем. Четвертий томик: Подорожування сатани на землі. Переклад із диявольської мови Г. фон Каніца» [159]. Зовні наступник нібито підхоплює сюжетний плин роману попередника, однак грайливо-іронічна манера його репліки-«перекладу» позбавлена властивого «Мемуарам» прагнення до містичного заглиблення у таїни буття.

Багатозначна назва роману Гауфа активізує містико-окультні сенси світосприйняття. Точне означення – «Mitteilungen» («повідомлення») – унаочнює прозорий натяк та епістемологічну гру, що має на увазі реальне знання про ірреальне. Інтригує використаний у заголовку генологічний класифікатор, адже жанр мемуарів не лише сигналізує про автобіографічну модальність, але й передбачає об'єктивне змалювання віддалених історичних подій [285, S. 236], викладених у даному конкретному випадку вустами сатани – інфернальної істоти, що перебуває поза межами лінійного та циклічного часового простору у площині вічності. Заявлена у назві фрагментарна неповнота наведених матеріалів («Mitteilungen aus den Memoiren») створює відчуття незавершеності семантичного об'єму книги, ніби натякає на загадкове, але ймовірне існування в іншому вимірі поруч із запропонованою читачу більш повної версії тексту чи то таємничих мемуарів диявола, чи то світової онтології взагалі. Ми не виключаємо, що задум роману Гауфа склався під впливом одного з перших творів, за яким, на думку знавців, можна датувати «затьмарення романтизму» [10, с. 163], а саме – «Нічних пильнувань Бонавентури» [221] (1804). «Нічні пильнування» містять доповнення: «Щоденник диявола. Вступ», котрі були відомі швабському романтику, про це свідчать як перевтілення у власному ключі окремих змістових комплексів «Щоденника», так і безпосередня його цитація та текстовий перегук. Порівняймо, приміром, іронічну саморефлексію диявола у «Фрагментах» – «...звідси зневажливі фрази, які курсують Німеччиною: дурний чорт, бідний чорт, неосвічений чорт, що очевидно натякає на мою занедбану освіту» [200, S. 368] та у «Щоденнику диявола»: «Проте до сих пір справи з нашою науковою освітою кепські... Ми досить відстали загалом, через що люди нас більше не бояться і не поважають, навіть насмілюються кепкувати з нас – дурний чорт, бідний чорт! і т.і.» [221, S. 332].

Композиційно-сміслову основу твору Гауфа складають новели, опубліковані перекладачем нарисів сатани, доктором філософії Г-фом (H-f), чиє зашифроване елімінуванням ім'я імпліцитно тим не менше недвозначно вказує на автора роману. Моделюючи реальний часовий плин, письменник навмисно відтерміновує

закінчення деяких новел першої частини «Мемуарів», вони отримують розв'язку у другій частині, хронологічна відстань між обома розділами складає майже рік. Підкреслимо, що ми не поділяємо надто буквальну категоричну думку окремих літературознавців щодо авторської мети спародіювати у такий спосіб «клаптикоподібність» [46, с. 258] художньої манери викладу письменників-романтиків або закид учених у недостатній оповідній майстерності митця (див.: [180, S. 86]). Поза сумнівом, фрагментарність роману Гауфа розвиває цілком серйозне світоглядне навантаження принципу та техніки романтичного фрагмента (що символізує розколотий світ-мозаїку) і є естетичним втіленням уявлень готицистів про деформовану реальність – розірваність та розосередженість буттєвих констант, примхливу злостивість долі, дезорганізацію всесвітнього космосу. Тобто ідея розпорошеного буття спрямована не стільки на внутрішньолітературну полеміку, скільки на послідовне моделювання картини світу як деструкції. Зауважимо, що у підхопленні стильової манери романтика Гауфа продовжувач роману Каніц також «розриває» сюжетну канву окремих новел у «Подорожуваннях сатани на землі», проте художній замисел наступника має на меті лише викликати максимальну оповідну напругу, тобто функціональне навантаження переходить із площини художньої філософії у план інтриги наративу: «...Та й подобається мені слухати розповідь уривками, це лише розпалює зацікавлення...» [159, S. 143].

Проблематика «Фрагментів мемуарів сатани» складна та багатогранна. Твердження певного кола дослідників про відсутність у творі швабського романтика філософської глибини чи про намір створити роман легкого, жартівливого характеру (К. Шефер, Д. Гронерт [245, S. 497]) або про невідповідність заявленого у назві модусу зловісно-містичного фабульній основі твору (А. Б. Ботнікова [14, с. 307]), на наш погляд, недостатньо враховують причетність Гауфа до певної традиції, адже письменник розбудовує художньо-стильову лінію літературного готицизму. Якщо взяти до уваги властиві романтичній палітрі багатшаровість смислових структур, тяжіння до зашифрування ключових ідейних комплексів, іронізування як програмний

спосіб концептуалізації картини світу та образно-сміслової реалізації підтекстових можливостей, можна з упевненістю вести мову про те, що Гауф під час розробки матеріалу ставив завдання набагато складніше, ніж прийнято вважати, виходячи із зовнішніх ефектів його стильової палітри. Варто дослухатися думки сучасної зарубіжної германістки А. Поляшег, яка піддає критиці поверхове сприйняття творчості «віртуоза уяви», зокрема вказує на неприпустимість забуття вченими властивого йому «модусу серйозності» [282, S. 9]. Суттєво, що німецький дослідник Г. Плумпе, звертаючись до особливостей малої оповідної форми Гауфа, відзначає притаманну його художньому стилю «стратегію багатовимірного кодування» («Mehrfachcodierung» [282, S. 51]). Отже, дійсно, «Фрагменти» на подієвому рівні в іроніко-сатиричному ключі заглиблюються у політичні, економічні, наукові та соціальні тенденції розвитку Німеччини періоду Реставрації, проте вони не зводяться до критичного начерку сучасного життя: письменник намагається вирішити питання про джерела походження зла, яке заповонило земний світ, виявити й викрити приховані внутрішні механізми його зовнішнього прояву.

Виклад подій скептично налаштованим ауторіальним оповідачем в особі сатани актуалізує традиції «світобачення» шахрайської літератури, що багато почерпають з античної меніппової сатири, однією з прикмет якої, за визначенням М. М. Бахтіна, є «фантастика експериментування» [7, с. 196], тобто спостереження явища під незвичним кутом зору (у «Мемуарах» – з позиції диявола) з метою надання зображенню нових оцінних змістів. Можна відзначити схожість з ієрархічною візуальною проекцією «зверху вниз» відомої шахрайської повісті іспанського драматурга Л. В. де Гевари «Кульгавий біс», 1641 (див.: [23, с. 186–192]). Сатана, відіграючи свого роду роль аутсайдера, як і герой-пікаро, представник нижчих прошарків суспільства, є вільним від будь-яких забобонів та зобов'язань і тому перебуває у конфронтації з фальшивими людськими ідеалами та піддає їх нещадній критиці. Зазначимо, що, за зауваженням Н. Я. Берковського, поживлення інтересу до пікарескої традиції загалом було властиве німецьким романтикам – Ф. Шлегелю, А. Арніму, Е. Т. А. Гофману [10, с. 122–124].

Епістемологічна гра Гауфа з читачем залишає відкритим питання щодо інфернального походження персонажа-автора рукопису. Так, у другій частині роману перекладач мемуарів диявола несподівано виявляється втягнутим у судову справу, оскільки таємна канцелярія звинувачує його у виданні «фальшивих» мемуарів сатани-самозванця. Вибудовується подвійна містифікація: з одного боку, спростовується автентичність рукопису, а з іншого – сатанинське походження незнайомця, який передав мемуари видавцю. Внутрішня інтрига на образно-понятійному рівні створюється за допомогою спеціальних інтенсифікаторів – письменник уживає синонімічні поняття «Satan» («сатана») і «Teufel» («диявол»), останнє з яких поряд із означенням пекельної істоти є ономастичним варіантом звичайного німецького прізвища (Herr Teufel). Весь судовий процес, викладений із використанням канцеляризмів і паперових актів, не залишає жодних сумнівів щодо своєї страхітливої реальності. Але у той же час атмосферу хиткої неоднозначності посилює нова сюжетна підміна – судовий процес виявляється страшним сном д-ра Г-фа. Здавалося б, цілком зрозуміле пояснення скасовує усі попередні версії як оманливі, проте знайдений перекладачем лист із підписом сатани та посиланням на суддівську справу містичним чином знову засвідчує абсолютну ймовірність більш ніж дивних подій. Тобто, автор-містифікатор прагне властивого готичному світосприйманню множинного, призматичного нашаровування версій дійсності, яка у просторі готики явлена як заплутана й незбагненна істина в собі.

Створюючи образ диявола, у значній мірі антропоморфізований, Гауф бере до уваги художні варіанти демонізму визначних попередників – Клінгера, Клінгемана, Клопштока, притому він маніфестує себе як етичний традиціоналіст і підсумовує, що постаті, змальовані майстрами художнього слова, по суті втілюють іпостасі зла, породжені деморалізованим людським єством: «...люди грішили із самого початку, проте через властивий їм антропоморфізм пов'язували зло, яке вони бачили, з духом, чиє завдання нібито полягає у тому, щоб усюди сіяти нещастя» [200, S. 435]. Тому цілком логічно злий дух у «Мемуарах» постає не чим іншим, як гріхом самої людини, відчуженим нею та сконцентрованим у певній,

бажаній їй персоніфікації. Диявол у Гауфа, хоча й має безперешкодний доступ до усіх сфер діяльності індивідуума, виступає винятково каталізатором уже пануючих скрізь у суспільстві руйнівних тенденцій, він «„провокує“ ситуацію» [53, с. 254], унаочнює аморальні механізми, які пишно квітуть у людському середовищі. Світобудівні філософські погляди автора «Мемуарів» мають паралелі також з іншими поважними традиціями, зокрема зі світоглядною позицією М. Лютера, саме до нього сходить на німецькому ґрунті новочасна Teufelsliteratur. Великий німецький реформатор визнавав, що особисто вірить у фізично інкарнованого сатану [47, с. 86], і приписував усі пороки світу, всі інтриги та підступність прямому втручання князя пекла. Масштаб художнього узагальнення Гауфа більш чітко виступає у порівнянні з продовжувачем роману, оскільки Каніц цілеспрямовано спрощує філософське навантаження твору попередника і втілює в образі диявола скоріше іпостась спокусника, розуміючи сатанинське обличчя згідно з церковною догмою як скероване на знищення тієї вищої людяності, що намагається протистояти спотвореній реальності земного існування.

Наголошуючи на множинності личин, поліморфно-мозаїчній суті зла, Гауф розмежовує наївні уявлення про нього та завуальовані, потенційно страшніші й небезпечніші реальні форми його власне соціумного вияву, спростовуючи водночас смішні або примітивні архетипи художнього втілення демонічного. Гротескним чином романіст укладає іроніко-скептичні міркування про дияволіаду у вуста самого диявола, освіченого аналітика. Він пропонує зневажливий та безнадійний портрет сучасників із властивими їм безглуздими забобонами – надто примітивними для того, щоб бути у змозі досягнути істинний могутній масштаб влади зла, адже не випадково віра людей у сатану дорівнює вірі у Євангеліє, тобто діаметральні полюси урівноважені: «...у мене вірять... як у Євангеліє; відважним філософам-зірвиголовам... ще не вдалося зруйнувати щасливі дитячі уявлення цього народу, у чийй необтяженій фантазії я все ще живу чорним як мавр, з рогами й кігтями, копитами й хвостом, таким, як мене уявляли пращури» [200, S. 368]. Цікаво, що Гауф піддає скептичній ревізії деякі багатообіцяльні умовиводи тогочасного наукового дискурсу. На тлі тенденцій побутового сприйняття

матеріального первня як провідного викривається марнослів'я фізиків, хіміків, медиків про перевагу безсмертного духу над кінечною матерією. Так, у знижено-іронічному ключі подано експеримент у царині тваринної електричності: диявол під маскою одного зі студентів-медиків доводить за допомогою препарування тіла тварини безпідставність ідей вічного життя: «Я вже певний час старанно відвідував анатомію і... працював над тілом тварини, намагаючись роз'яснити шляхом розчленування органів мозку, серця і т. ін. марність віри у безсмертя» [200, S. 380].

Гауф змальовує сферу п'їтьми, до неї належать церковнослужителі, які сповідують спотворені норми моралі, інституція церкви. «Переконання людей, що я нібито не в змозі зайти до християнської церкви, є сміховинно матеріалістичною ідеєю» [200, S. 532], – стверджує диявол. У позбавленій благочестя псевдосвятій обителі сакральні ритуали перетворюються на беззмістовні, поза божественним сенсом виконувані механічні дії представників церковної еліти, у творі наводиться ціла низка синонімів для позначення таких церемоніалів: «обман» – «спектакль» – «фарс». Магічну силу віри ототожнено з дією лікарських препаратів, церковні практики зведено до послуг, що надаються рентабельними секуляризованими установами, а саму церкву саркастично поійменовано «пожежною страховою компанією проти пекла» та «страховим товариством для душі від смерті». Зрештою, навіть таїнство благословення безгрішної душі іронічно підмінється у «Мемуарах» Гауфа «благословенням», наданим підпилим кардиналом самому сатані. У цьому контексті уособлення автором у Сікстинській капелі не божественного світу, а дисонуючої картини сходження демонічної п'їтьми є цілком логічним. Свята обитель осмислюється протагоністом як замкнений тюремний простір: «Церква була зачинена й охоронялася, про втечу годі було й думати» [200, S. 420]. Свічки набувають ознак містичних смертельних знарядь: «Сяйво свічок засліпило мене, коли я увійшов, і дивно ранило...» [200, S. 419]. Згодом пишнота й блиск інфернального набирають у свідомості героя вигляд «вогняного моря» («das Feuermeer der Kirche»), божа обитель наділяється кричущими прикметами рівносутності з пеклом, цариною диявола. Концентрація мотивів

глибокої туги, думок-тіней, загального людського плачу та чоловічого болю створює експресивне тло передчуттів апокаліптичного кінця: «...я уявляв собі не що інше, як власну загибель разом із кінцем понівеченого світу, мені здавалося, що я відчув, нібито віра у безсмертя є божевіллям» [200, S. 420]. Помітно, що завдання письменника глибше, ніж інверсія: сцена ламентаций спростовує світлу містичну романтичну ідею мандрів душі «Seelenwanderung» як вічного становлення й самовдосконалення на шляху до об'єднання з божественним абсолютom та містить натяк на неминучу конечність життя. Гауф розвиває нігілістичні ідеї «чорної» філософії німецьких майстрів художнього слова, зокрема думку про фальсифікацію отцями церкви існування іпостасі Бога-Спасителя. Цікаво відзначити, що подібну світоглядну позицію ілюструє, наприклад, одне з есе Жан Поля – «Промова мертвого Христа із склепіння всесвіту про те, що немає жодного Бога» [77]. Порівняймо: «Христос промовляв далі: „Я пройшов усі світи, я піднімався до зір і пролетів галактиками по небесних пустелях; але я не бачив Господа“» [77, с. 136]. І слідом за тим: «„...Коли страдник із роз'ятреними ранами спиною лягає у домовину, щоб забути у сні і одного чудового ранку прокинутися сповненим правди, чеснот та радості, то побачить він бурхливий хаос вічної ночі і не прийдуть ані ранок, ані рука цілителя, ані вічний Отець!“» [77, с. 138]. Нігілістичний комплекс ідей світу, позбавленого Бога, викладено також у «Нічних пильнуваннях Бонавентури» – у листі оповідача до героїні-акторки, що воліє проникнути у таїну сутності буття та «я» у ньому: «Ти прагнеш виокремити себе з ролі та дійти до суті „я“? – Дивись, там стоїть скелет і кидає жменю пилу у повітря, і сам обвалюється; – але услід чується лише зловтішний сміх. Це світовий дух або диявол – або Ніщо у відлунні!» [221, S. 246].

Пов'язуючи те зловісне, що відбувається у земному світі, з переважно людською ініціативою, Гауф паралельно розбудовує ірреальний план подій. Початкові глави розповідають про досвід безпосереднього контакту з нез'ясовними, а згодом і містичними явищами навколо доктора Г-фа, перекладача манускрипту сатани. Започатковує низку таємничих подій поява у гостинному дворі дивного незнайомця Натаса, чия загадковість поступово набуває ознак

небезпечної містичної мозаїки (див.: [113, с. 165–166]). Світ реального відкриває прямі виходи у площину потойбічного – у звичайній таверні відбувається святкування бенкетів мерців; у пустому будинку раптом зустрічаються герой та його фізичний двійник; начебто невинний жарт закінчується містичним убивством. Наведене оповідачем історії можливе пояснення жахливих подій безпосередньо пов'язується з підступами диявола. Незвичайний характер інтерпретації явищ підкріплюється розкриттям загадки прізвища незнайомця – німецьке «Natas» (Натас) є повним паліндромом від «Satan» («сатана»). Відзначимо, що даний лінгвостилістичний прийом на рівні художньої ономастики висвітлює метафізичні грані демонічного як замкнутого Логосу, вічного руйнівного починання, обігрує символіку кола як кінцевого демонізованого космосу. Примітно, що продовжувач Каніц також вдається в одній із новел роману до зашифрування імені сатани: «Damone» – «Даемон», проте даний прийом є майже технічним, позбавленим символіко-філософської глибини попередника. Розробляючи образ демонічної істоти, автор «Мемуарів» перевтілює романтичні мотиви-топоси загадкового привласнення (порівняймо «Дивна історія Петера Шлеміля» А. фон Шаміссо або «Крихітка Цахес», «Історія втраченого дзеркального відображення» Е. Т. А. Гофмана з циклу «Фантазії в манері Калло») й звабливого зла, пороку, що не відштовхує, а навпаки приваблює, непомітно заманує у страшні тенета: «Легко, ніби птах, кружляла тоді за столом розмова, бешкетнішими ставали жарти, сміливішими погляди чоловіків, лукавішим хихикання дам» [200, S. 343]. Розвиваючи ідею всесвітньої принадності зла, письменник вступає у романі у відкриту літературну полеміку з Гете, докоряючи поетові надто явною експлікацією потворної демонічної природи в образі Мефістофеля.

Швабський романтик, виходячи з реалій сучасної йому історичної дійсності, загалом песимістично оцінює перспективи подальшого історичного розвитку людства. Ідея необоротної замкнутості буття знаходить своє відображення у сцені, у якій диявол, зведене до вічного кінцевого, вдається до філософських міркувань із приводу минушого – смертного людського роду й довгочасного – невмирущого

людського духу. Останній однак, у відтвореному автором роману готичному універсумі виявляється затиснутим у циклічність загального історичного розвитку: у демонізованому людьми світі історія не має виходу у площину вічного, її безконечна триадична спіралевидна схема еволюції підмінюється повторюваним кругообігом вичерпування – циклом: «„У житті все повторюється“; але як воно повторюється, як конечний дух у своєму короткому часовому проміжку зростає й бореться, й прагне, й виступає проти старої необхідності – це видовище, яке щодня незмінно розігрується з вічно новою принагідністю» [200, S. 493].

Філософський сенс даних міркувань виявляє паралелі з метафізичним ідейним комплексом «Нічних пильнувань Бонавентури», де світобудова постає величезним мертвим механістичним утворенням, а безсмертя духу має на меті темне перетворення «я», розчиненого небуттям: «І не було нічого, окрім величезного жахливого „я“, що пожирало само себе та, поглинаючи, породжувало знову. Я більше не спускався, бо простору більше не було, але й не спливав догори. Розвиток застиг разом із часом, і запанувала страшна вічно глуха нудьга. По той бік себе, я прагнув знищити себе – але продовжував існувати та відчував себе безсмертним!» [221, S. 251]. Ми нібито безпосередньо спостерігаємо процес, антиномічний духовному злету романтиків з їхнім культом індивідуальної особистості «я», – відбувається сходження великої ідеї до рівня антиутопії. Саме у такому ревізуванні попередньої романтичної думки полягає, за нашим розумінням, значення наскрізної рефлексії твору Гауфа. Вічність у «Мемуарах» набуває ознак протяжності земного часу – диявол виступає передвістям панування ери темряви, визначає актуальним хроносом вічності «вечір» («Abend» [200, S. 398]). Відзначимо, що даний контекст окреслює також загальну світоглядну позицію майстрів художнього слова пізнього німецького романтизму щодо земного світу, «страшним чином улаштованого, неподоланного у власній нелюдськості, зануреного у зло, непереборність якого доводиться повсякденним досвідом» [10, с. 161].

Висновки до розділу 4

Спостереження за особливостями картини світу німецького готичного роману свідчать, що пропонована ним художня концепція філософії буття спирається на філософські ідеї Я. Бьоме, І. Канта, Е. Сведенборга, Ф. В. Шеллінга і виходить із тези про метафізичну взаємообумовленість полюсів макрокосму – генеративного, благого та не менш владного руйнівного, сповненого нищівної енергії. Авторі-готицисти утверджують ідею про неможливість для свідомості обмеженої поцейбіччям людини осягнути ірраціональну сутність деструктивної таїни, що лежить в осерді світу, тлумачать життя та долю індивідуума в ключі заплутаної, незбагненої істини в собі, суттєво відкритої назустріч інфернальним впливам за умов метафізичної проникності земного і трансцендентного. Художню модель дійсності німецького готичного роману вирізняють концепція просоченості суцього незборимим злом, роковані події збіги, фатальні сплетіння долі, дублювання персонажів та ситуацій, модифіковані повтори відтворених фатумом колізій з доленосним змістом.

У романістиці готицистів відбувається сходження ранньоромантичного духовного злету до рівня антиутопії, спростовуються оптимістичні умовиводи ентузіастів-романтиків про перевагу безсмертного духу над мертвою матерією, висловлюється пересторога про невідворотне самовикорінення гріховного людства та звучить натяк на неминучу конечність життя – через сумнів у дієвості християнського догмату іпостасі Бога-Спасителя, кожної миті рятівної. Активно запроваджується інверсування низки ранньоромантичних міфологем: божественно натхненна довершеними надздібностями людина-творець обертається носієм зла, настрої безсмертя духу виявляються метафізичним перетворенням у небутті, кармічні форми постмортальної екзистенції утілюють не що інше, як спокутні мандри невтихомирених мерців. Привертає увагу міфологемний ряд, який ми вважаємо специфічним для німецької готики: «Боголюдина, вона ж і творець зла», «родинне лоно як притулок у контексті демонічного», «чревата згубним реальність мисленневих енергій», «принадність демонічної краси, що скасовує дуалізм гріха/добродітності», «смерть як трансцендентальне очищення загалу» т. ін.

ВИСНОВКИ

На основі зробленого аналізу можна узагальнити, що феномен літературного готицизму в Німеччині генетично пов'язаний з епохою передромантизму, втім найбільшої ваги на національному ґрунті дане явище набуває в лоні романтичного руху кінця XVIII – першої третини XIX ст. Становлення літературної готики в регіоні зумовлювали різнопланові й багатоаспектні світоглядно-філософські, соціокультурні та художньо-естетичні чинники. Формування досліджуваного напрямку словесної творчості відбувалося на тлі сенсаційних наукових відкриттів у царинах магнетизму, сомнамбулізму, гіпнозу, сидеризму, тваринної електричності та безпосереднього долучення німецьких майстрів художнього слова до тогочасних новітніх природничих дискурсів. Наполегливе впровадження інтелектуальною спільнотою доби (Новалісом, Ф. Шлегелем, А. фон Арнімом, Е. Т. А. Гофманом, Й. фон Айхендорфом) об'єднувальної парадигми «натураліст – поет» відкривало шлях до плідної взаємодії поетичного й наукового мислення у духовному просторі регіону. Рецепція митцями-натурфілософами отриманих експериментальною наукою сенсаційних результатів стояла під знаком акцентованої містифікації верифікованих наукових фактів, загадкові нез'ясовні явища наділялися статусом безсумнівно достовірних.

Базові підвалини готичної грані світовідчуття окреслювали абсолютна віра у можливість подолання границь між земним світом і небуттям, одухотворення мертвої матерії, створення нових вітальних форм, розуміння феномена смерті як загадкового переходу до нових видів екзистенції – ідеї, що жваво підхоплювалися й активно розбудовувалися поетичною свідомістю майстрів художнього слова з опертям на програмний для естетики романтизму постулат про необхідність і здійсненність перетворення всесвіту.

Створювачі нової реальності були досконально обізнані у сфері тогочасної умоглядно-теоретичної філософії, ґрунтованої на глибокодумних міркуваннях І. Канта, Й. Г. Фіхте, Ф. В. Шеллінга стосовно всесвітнього детермінізму і свободи волі індивідуума, співвіднесення і взаємодії світів «я» й «не-я»,

взаємообумовленості й природи джерел добра (вищої генеративної засади суцього) і зла (руйнівної сумнівної потенції), та прагнули здійснити об'єднання філософії з поезією. У річищі такого інтелектуального симбіозу художня рефлексія майстрів слова зосереджувалася на осягненні етичної метафізики буття – тим самим створювалися передумови для кристалізації етико-філософського стрижня національної готичної літератури. Зокрема набуття уявленнями про втрачений для блага світ ключового значення в процесі моделювання романтичної картини буттєвого простору ХІХ ст. налаштувало німецьких митців-філософів на пошук першооснов владної й незборимої царини зла, спрямовувало допитливу думку у напрямі осягнення його незбагненої сутності з метою виваження шляхів збереження цілісного характеру історичного розвитку людської спільноти.

На зламі століть у лоні романтичного руху утверджується нова форма світосприймання – іронічний універсалізм, який вбачає у всьому існуючому наявність взаємовиключних складників, активує глибококритичний тип мислення, настроює на осмислення об'єктів макрокосму у їх потенційній подвійності, тобто підтримує власне прадавні уявлення про загадково-непроникну емність навколишнього, які всотуються й наново виважуються романтичним духом та знаходять багатогранний вираз у відповідному – готичному – роді творчості. На художньому рівні романтична іронія дозволяє поєднувати взаємовиключні явища, зводити суперечні версії подій та несполучні форми об'єктів дійсності, виправдовує довільне поводження митця з матеріалом, все це є суттєвим для контексту літературної готики, в якому свобода інтерпретації легко скасовує закони емпіричної логіки і перетворюється на суб'єктивний домисел поза межами гармонії і блага.

Потужним соціокультурним фактором розвитку й укріплення готичного напрямку у німецькій літературі наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ ст. виступав загальний процес Gothic revival у регіоні, що, розпочавшись на теренах архітектури, поступово поширився і на інші види мистецтв. Усвідомлення велично-піднесеного, просякненого містичним духом готичного зодчества як винятково давньогерманського спонукало митців-романтиків заглибитись у

сакральні таїни середньовічної картини світу, поринути у магію орієнтованого на синкретичне осягнення метафізичних засад буття надбання власної прадавнини. Завдяки цьому формувалися релевантні для літературного готицизму світоглядні і міфопоетичні константи, виникав потяг до сенсуального ірраціоналізуванню навколишньої дійсності під пером романтичних митців нового складу.

Відомо, що розвиток готичного напрямку словесної творчості в регіоні тривав у лоні утвердження багатозмістовної естетики романтизму. Впроваджуваний романтиками естетичний принцип перетворення дійсності передбачав на рівні художнього слова розробку виняткової знакової системи, техніки особистісних шифрів, вільне включення у площину зображуваного найсміливіших фантазійних побудовань – на тлі естетичного визнання імагінативної реальності, яка містила непередбачувані, неможливі за логікою, ірреальні плани явищ та подій. У такий спосіб для поетичної свідомості відкривався вихід у просякнутий нез'ясовними проявами звичних об'єктів містично ємний готичний художній простір, у якому значимим був інтерес митців до германського фольклорного фонду, давньогрецької й східної міфологій як потужного джерела для художнього світу готики німецьких майстрів слова.

Ми вважаємо, що художньо-естетичні явища *Gotik*, *Schwarzromantik* та *Schauerromantik* є неоднорідними. Термін «романтизм жаху» (*Schauerromantik*) є значно ємніший, ніж поняття «готична література» (*gotische Literatur*), і об'єднує поряд з позначеними серйозною проблематикою готичними творами пласт масової літератури жахів. Основні аспекти рефлексії «чорного романтизму» (*Schwarzromantik*) зосереджуються на реаліях незбагненого та величного, утім водночас торкаються широкого кола питань навколо темних граней психічної субстанції особистості, метафізичної дифузії надприродного та поцейбічного, осягнення непізнаних вимірів природи. На противагу цьому, готична література хоча й піддає рефлексії означені проблемні сфери, перш за все проблематизує доцільність гармонійно впорядкованого буття. Автори-готицисти художньо осмислюють філософську ідею «розлитого» у всесвіті незборимого зла, трактуючи його як наділену трансцендентальною могутністю царину, що таємно,

але невпинно детермінує за власним планом об'єктивний плин подій та керує людськими долями, провокуючи фізичне й психічне приречення особистості. Якщо спиратися на таку диференціацію та враховувати прийняті у літературознавстві дефініції «новели про привидів» (Gespenstergeschichte), «готичного роману» (Gothic novel), то можна стверджувати, що готичний модус передбачає створення такої архітектонічної конфігурації твору, когнітивний зміст якої зосереджений на межі ефектів достовірного та ірраціонального, поцейбічного і надприродного, реального й містичного, тобто вимагає осцилюючої художньої форми з точки зору епістемічної модальності. У процесі дослідження ми визначили низку творів, що належать до напряму німецької літературної готики, конкретизували відповідно коло німецьких майстрів художнього слова, які його опановували, та з'ясували особливості поетологічної реалізації готичної міфологеми у творчості віршарів і письменників Німеччини порубіжжя XVIII–XIX ст.

Джерела літературного готицизму сходять на німецькому ґрунті до поетичної галузі, зокрема до балади Г. А. Бюргера «Ленора». Започатковану геттінгенським поетом багатогранну філософську проблематику підхоплюють і поглиблюють швабський містик Л. Уланд, лірик та історик літератури Й. фон Айхендорф, віршар-перекладач і відомий учений-мандрівник А. фон Шаміссо, літератор і критик Л. Тік. Поезія готицистів впроваджує на рівні спіритуального відчуття ідею конкурування із божественними субстанціями принципово інших, не менш могутніх, співвіднесених зі смертельним небуттям сил, що мають прямі виходи у звичну реальність. Літератори утілюють, розбудовуючи містико-трансцендентальну парадигму Ерос – Танатос та зображуючи сюрреальні виміри еротико-чуттєвої трансфузії живого й мертвого, страшне припущення щодо здатності потойбічного деформувати й скасовувати логіку законів земної екзистенції. У рамках поетичної зображальної форми можна спостерігати деструкцію затишного світу бідермайєру, в площині якого несподівано активізуються закони контагіозної магії, вступають у силу алогічні й протиприродні з погляду звичного впорядкування речей непояснимо

надуніверсальні зв'язки. Готична поезія регіону перевтілює під знаком акцентуалізації споконвічно нез'ясовного, загрозливо трансцендентного елементи національного прадавнього звичаєвого й обрядового культів – шлюбної церемонії, ритуалу омажу. Палітра художніх технік майстрів поетичного слова передбачає цілком поясниме звернення до стереотипних елементів готичної поетики – локально-темпоральних, акустичних, конкретно-речових, а поряд із цим використовує особливий потенціал віршової мови, зосереджений на позаконтекстуальних асоціативних образних рядах та надзначеннях, пов'язаних із семантичним полем ірраціонального, інфернального, зловісно-небезпечного, смертоносного. При цьому готична поезія вирізняється емоційно-символічною інтенсифікацією зображення, надзвичайною концентрацією експресивності висловлювання, залученням елементів поетики відразливого і макабричного.

Німецька готична новелістика епохи романтизму пов'язана з іменами Й. А. Апеля, Ф. Лауна, Й. П. Гебеля, Г. Д. Цшокке, А. фон Арніма, Л. Тіка, Ф. де ла Мотт Фуке, Е. Т. А. Гофмана та В. Гауфа. Ідейно-філософське навантаження даної жанрової форми має амбівалентний характер. З одного боку, автори-готицисти (Й. А. Апель, Й. П. Гебель, Л. Тік, Е. Т. А. Гофман, В. Гауф), спираючись на сенсаційні результати різноспрямованих досліджень тогочасної експериментальної науки – природознавства, фізики, медицини, психофізіології – у царинах магнетизму, сомнамбулізму, сидеризму, гіпнозу, тваринної електричності й розвиваючи ідеї трансмутації, існування паралельних наскрізно взаємопов'язаних світів, прагнуть висловити попередження щодо невідвротної експансії ірраціонально-небезпечного у сферу звичного повсякдення та у зручно й ніби незмінно влаштовану буденність, у начебто повністю контрольований людиною її особистий життєвий простір; водночас німецькі новелісти ґрунтовно виважують психічну і моральну готовність пересічного бюргера до контакту з надприродними нез'ясовними явищами, здатність індивідуума чинити наполегливий дієвий опір просякнутій демонічною спокусливо-збабливою енергією всепоглинаючій силі зла. З іншого боку, готичні твори малої епічної форми (новели Й. П. Гебеля, Г. Д. Цшокке, В. Гауфа) утілюють діаметрально

протилежну популярному на зламі століть містичному потягу потребу дистанціюватися відносно зайво серйозного ставлення до непояснено-загадкового та утверджують не примарну потойбічну площину, а цілком реальне земне середовище як смертоносний осередок незборимого зла – традиційним засобом зміни оповідної модальності виступає при цьому романтична іронія.

У новелах, які належать до зрілої стадії літературної готики, як новелістичні цикли Е. Т. А. Гофмана, В. Гауфа, можемо спостерігати жвавий дискурс із питань генезису, художньо-естетичної цінності та доцільності підтримки готичного напрямку словесної творчості. Так, автор «Серапіонових братів» пов'язує поширення «страшного» жанру у німецькому літературному просторі перш за все з історичними реаліями тогочасся та потужним впливом іншонаціонального художнього надбання і вважає цілком виправданим його популярність. На противагу цьому Гауф вбачає причину походження та культивування нібито абсолютно некорисних історій жахів у соціокультурних та психофізіологічних чинниках, утім водночас, граючи оповідними масками, спростовує власне кредо. Піддаючись а рїогї притаманному людині прагненню долучитися до незвіданих таїн макрокосму, автор «Таверни у Шпессарті» реалізує себе як письменник-готицист. На рівні художньої образності (постаті Гамельнського щуролова, Мефістофеля, вченого-чорнокнижника, фігура альрауна, мотивні комплекси вампіризму, спокутного постмортального й ритуального танцювання, Вальпургієвої ночі, культового жертвопринесення) та проблематики (тема проклятого багатства) простежується тісний зв'язок із національним легендарним і давньогерманським міфологічним фондом, позначений потужним збагаченням, почасти навіть у дусі макабристики, містичного осердя матеріалу донора. У річищі романтичної естетики, яка відстоює практику «сим-творів», тобто утверджує доцільність розширення існуючих жанрових форм, відбувається трансформація готичної новели під знаком всотування нею оповідних елементів казки, легенди, сказання, субжанрової форми *Räuber Geschichte*. Готичне тло розбудоване як шляхом поєднання стереотипних компонентів сюжету страшної історії – небезпечний простір замкових куліс, розгортання кульмінаційних подій

опівночі, матеріалізація потойбічних або квазінадприродних істот у земному світі, зображення магічної обрядовості тощо, так і завдяки специфічним художнім технікам авторів – актуалізації сакральної нумерології, зверненню до поетики «чорного» гротеску, нашаровуванню елементів відьомської магії, введенню пов'язаної із семантикою смерті та полем інфернального колоронімічної символіки, продуманій деструктивній грі з читацькими очікуваннями з метою підкреслити неосяжну підступність і поліваріантність виявів зла, а також наголосити на інтуїтивізмі надто спрощених уявлень людини про нього. Важливу роль при цьому відіграють інтертекстуальні тематичні й мотивно-образні зв'язки у рамках власних літературних набутоків та німецького феномена *Schauerromantik* загалом.

Жанр готичного роману в Німеччині наприкінці XVIII – у першій третині XIX ст. розвивали К. Г. Шпіс, Й. А. Гляйх, Е. Т. А. Гофман, В. Гауф, окремо варто виділити лінію «жіночої готики», представлену художнім надбанням С. Альбрехт і тісно споріднену на національному ґрунті з традицією морально-дидактичного сімейного роману. Філософську проблематику творів письменників-готицистів зосереджено на актуальних для інтелектуальної спільноти доби, почасти спровокованих новітніми науковими відкриттями уможлядно-теоретичних дискурсах щодо існування визначних для лінії долі особистості дуальних трансцендентних чинників («Сивий чоловічок, або Фортеця Рабенбюль» С. Альбрехт, «Еліксири сатани» Е. Т. А. Гофмана); фактичного посідання індивідуумом постульованої І. Кантом свободи волі («Крихітка Петер. Містична історія тринадцятого століття» К. Г. Шпіса); зовнішньої обумовленості домінування одного зі споконвічно укорінених у людському естві антиномічних первнів (Боголюдина чи людина-диявол) і власне доцільності земного шляху «я» («Ганс Гайлінг, четвертий та останній регент духів землі, повітря, вогню і води» К. Г. Шпіса, «Еліксири сатани» Е. Т. А. Гофмана). Романісти виважують поцейбічну чи позаземну природу джерел зла та співвіднесення його потужних руйнівних потенцій із могутніми твірними силами всесвіту, генеративними з погляду історичного розвитку цивілізації та збереження загального порядку

світобудови («Фрагменти мемуарів сатани» В. Гауфа). Письменники намагаються проникнути в ієрархію непорушності і невідворотності надуніверсального зв'язку провина – кара, гріх – спокута («Чемний привид» С. Альбрехт), авторами керує бажання обґрунтувати чи спростувати слушність християнського тлумачення сенсу людської екзистенції («Закривавлена постать із кинджалом та лампою, або Заклинання духів у замку Штерн під Прагою» Й. А. Гляйха). Примітно, що готичний роман зрілої стадії жанру – творчість Е. Т. А. Гофмана, В. Гауфа, відходить від нарочито-буквального дидактизму ранньої готичної романної прози К. Г. Шпіса, С. Альбрехт, Й. А. Гляйха.

Характерний для готичного світовідчуття романістів песимістичний модус трактування розвитку майбутнього знаходить відображення на рівні художньої образності в інверсуванні ряду ранньоромантичних міфологем – божественно натхненна й наділена унікальними надздібностями людина-творець обертається носієм зла, безсмертя духу постає метафізичним перетворенням «я» у небутті, незалежна у своєму самовизначенні особистість виявляється затиснутою в енергетичне поле впливів ірраціональних починань, нерозривні таємничі взаємозв'язки макрокосму провокують «кармічну» визначеність наперед життєвого шляху кожного індивідуума, плідні постмортальні форми екзистенції (смерть як новий спосіб існування) знижуються до рівня приречених на спокутне блукання духів невтихомирених мерців. Міфопоетичне ядро німецької готичної романістики утворюють, з одного боку, переконання про незборимість підступно-багатоликого, нез'ясовного у своїй основі, розсіяного скрізь та присутнього у всьому зла, семіосферу якого складають поряд із чужими поцейбічній природі породженнями суб'єкти земного світу, а з іншого – уявлення про особистість, що, балансує у кожну мить життя між своєю вищою й нижчою природою, перебуває у примусі етичного вибору, визначального для її долі та духовної еволюції людства. Готичний континуум створюється авторами поряд із залученням стереотипних технік (старий замок або зловісна готична будівля як місце дії, нічна містика, сакральний часопростір, поетика ірраціонального) також завдяки суміщенню в одній оповідній площині образів-понять біблійної,

давньогрецької, елементарної міфології та звичайних «земних» постатей; поєднанню положень магічних учень із прадавніми віруваннями в оприявлення у поцейбічному середовищі інфернальних істот у ключові моменти життя людини; підхопленню або обробці у містичному ключі філософських тез Е. Сведенборга, Ф. В. Шеллінга; виведенню на перший план темних порухів підсвідомості, свідомості й надсвідомості індивідуума.

Німецька готична словесна традиція епохи романтизму, зокрема новелістика й романістика Е. Т. А. Гофмана, В. Гауфа, романна проза Й. А. Гляйха, виявляє тісні інтертекстуальні зв'язки з англійською («Чернець» М. І. Льюїса, новелістика Р. П. Гілліса) та французькою («Закоханий диявол» Ж. Казота) готикою. Ми можемо спостерігати елементи рецептивної гри з уже існуючим літературним матеріалом, що дозволяє вести мову про асимілятивний і підсумковий характер регіонального варіанта *gotischer Literatur*, про «вторинність» німецької готики, зрозумілу не як другорядність, а в ключі визнання надбань і відтворення гідного уваги й наслідування прецеденту, розуміння відомих літературних постатей не як суто книжних, а цілком реальних, провокуючих дійсність до нових перевтілень. У той же час здобутки зарубіжних контекстів підлягають не поверховій обробці або звичному запозиченню в умовах іншонаціонального культурного контексту, а піддаються могутній, посилюючій їхній зображувальний потенціал рефлексії німецьких майстрів слова під знаком поглиблення філософського навантаження, включення етичної домінанти, розширення семіосфери зла й акцентуації його нищівної природи. Більше того, у діалогічних контактах та цитатному підхопленні сюжетних і мотивно-образних елементів матеріалу-донора простежується надрегіональне прагнення німецьких готицистів відтворити метафізичну ідею експансивного характеру зла, що відміння національні межі і діє всюди всупереч будь-яким земним кордонам та правилам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамс М. Г. Апокалипсис : тема с вариациями / М. Г. Абрамс // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46. – С. 5–32.
2. Аверинцев С. С. София – Логос. Словарь / С. С. Аверинцев ; [под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова]. – К. : Дух і Літера, 2006. – 902 с.
3. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира : учеб. пособ. / В. Е. Баглай. – Ростов н/Д. : Феникс, 2007. – 405 с. – (Высшее образование).
4. Багно В. Е. Дон Жуан [Электронный ресурс] / В. Е. Багно // Пушкин : Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – СПб. : Наука, 2004. – Т. XVIII/XIX : Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». – С. 132–138. – Режим доступа до статті : <http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj/isj-1322.htm>
5. Батай Ж. Литература и Зло / Ж. Батай ; [пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой, предисл. Н. В. Бунтман]. – М. : МГУ, 1994. – 166 с.
6. Батракова С. П. Утопия романтизма в зеркале самоиронии (Э. Т. А. Гофман) / С. П. Батракова // Батракова С. П. Искусство и утопия : Из истории западной живописи и архитектуры XX в. – М. : Наука, 1990. – С. 94–117.
7. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Худож. л-ра, 1972. – 470 с.
8. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. л-ра, 1990. – 543 с.
9. Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении : репринтное воспроизведение издания 1914 года / Я. Беме. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.
10. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л. : Худож. л-ра, 1973. – 568 с.
11. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн ; [пер. с нем. В. М. Валькова, Ю. Ю. Вейнгольда, В. С. Гринько, А. П. Дурилова, Л. Б. Шульца ; общ. ред. и предисл. И. С. Свенцицкой]. – М. : Республика, 1996. – 355 с.

12. Білоус О. Ю. Готична традиція у літературі США та її трансформація у творчості Вокера Персі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. Ю. Білоус. – Київ, 2009. – 20 с.

13. Бовсунівська Т. В. Художньо-естетичні характеристики романтизму / Т. В. Бовсунівська // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2002. – № 2. – С. 30–35.

14. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм : диалог художественных форм. – А. Б. Ботникова. – Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2003. – 341 с. – (Сер. : «Монографии» ; вып. 2).

15. Брак у народів Західної і Південної Європи / [сост. Ю. В. Іванова, А. Н. Кожановський, Н. А. Красновська і др.]. – М. : Наука, 1989. – 248 с.

16. Веселовський А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовський. – М. : Высш. шк., 1989. – 405 с.

17. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 255 с.

18. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 4 т. / В. Г. Власов. – СПб. : ЛИТА, 2000–2001. – Т. 1. – 2000. – 864 с.

19. Воронько Е. Крысолов из Гамельна / Е. Воронько // X Files Секретные материалы 20 века. Досье. – 2012. – № 6 (73). – С. 29–34.

20. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма : (Фр. Шлегель, Новалис) / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1978. – 288 с.

21. Галич О. Б. Мовні засоби відтворення містичного в англійському готичному романі XVIII століття : функціонально-семантичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / О. Б. Галич. – Київ, 2011. – 19 с.

22. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.

23. Гевара Л. В. де. Хромой бес / Л. В. де Гевара // Плутовской роман (Жизнь Ласарильо с берегов Тормеса ; Кеведо Ф. Жизнеописание Пабло Бускона ;

Велес де Гевара Л. Хромой бес ; Нэш Т. Злополучный скиталец). – М. : Худож. л-ра, 1975. – С. 179–245. – (Библиотека всемирной литературы ; Сер. 1. – Т. 40).

24. Гегель Г. В. Ф. Сочинения : в XIV т. / Г. В. Ф. Гегель. – М., Л. : Государственное социально-экономическое изд-во 1929–1958. – Т. III : Энциклопедия философских наук. – Ч. 3. Философия духа : [пер. Б. А. Фохта]. – 1956. – 371 с.

25. Герцен А. И. Мысли об искусстве и литературе / А. И. Герцен. – К. : Мистецтво, 1987. – 351 с.

26. Гинзбург К. Образ шабаша ведьм и его истоки / К. Гинзбург // Одиссей. Человек в истории / [под ред. А. Я. Гуревича]. – М. : Наука, 1990. – С. 132–146.

27. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 407 с.

28. Гиривенко А. Н. Готический роман Анны Радклиф : Из истории рецепции в России / А. Н. Гиривенко // Филология в системе университетского образования. Материалы межвуз. науч. конф. – М. : УРАО, 2002. – С. 58–62.

29. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – М. : Наука. Гл. ред. восточн. л-ры, 1987. – 218 с.

30. Гольцман Е. Е. Дурной глаз. Книга об обычаях и суевериях народов мира / Е. Е. Гольцман. – М. : Лит.-худ. альм. «ВЕСЫ». АПС, 1991. – 64 с.

31. Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм : фрагментарный стиль мышления / В. И. Грешных. – Л. : Ленингр. ун-т, 1991. – 144 с.

32. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич // Гуревич А. Я. Избранные труды. Средневековый мир. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2007. – 560 с.

33. Данте А. Божественна комедія : Поема / А. Данте ; [пер. з італ. і комент. Є. А. Дроб'язка ; передм. О. Б. Алексеенко]. – Х. : Фоліо, 2008. – 607 с. – (Бібліотека світової літератури).

34. Дмитриев А. С. Концепция личности у иенских романтиков и философские идеи Фихте / А. С. Дмитриев // Вестник Моск. ун-та. – 1972. – № 1. – С. 32–44.

35. Дмитриев А. С. Религиозно-философские взгляды иенских романтиков / А. С. Дмитриев // Вестник Моск. ун-та. – 1976. – № 4. – С. 19–32.
36. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб. : Новое Время, 1914. – 207 с.
37. Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы / В. М. Жирмунский. – Л. : Худож. л-ра, 1972. – 494 с.
38. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 407 с.
39. Жирмунский В. М. У истоков европейского романтизма / В. М. Жирмунский, Н. А. Сигал // Уолпол Г. Замок Отранто, Казот Ж. Влюбленный дьявол, Бекфорд У. Ватек / [отв. ред. В. М. Жирмунский]. – Л. : Наука, 1967. – С. 249–284.
40. Заломкина Г. В. Подходы к пониманию готического мифа / Г. В. Заломкина // Вестник СамГУ. – 2010. – № 5 (79). – С. 178–184.
41. Зенкин С. Французская готика : в сумерках наступающей эпохи / С. Зенкин // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII–XIX веков ; [пер. с фр. А. Андрес и др., сост. С. Зенкин]. – М. : Ладомир, 1999. – С. 5–24.
42. Иванова Э. «Утренняя заря раннюю смерть мне предвещает...» / Э. Иванова // Гауф В. Корабль привидений : сборник ; [пер. с нем., вступ. ст. Э. Ивановой]. – М. : ТЕРРА, 1997. – С. 5–20. – (Готический роман).
43. Измайлов Н. В. Тема «вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX в. / Н. В. Измайлов // Сравнительное изучение литератур : сб. ст. к 80-летию академика М. П. Алексеева. – Л. : Наука, 1976. – С. 510–519.
44. Иллюстрированная энциклопедия символов / [сост. А. Егазаров]. – М. : Астрель : АСТ, 2007. – 723 с.
45. История немецкой литературы : в 3 т. / [общ. ред. А. Дмитриева]. – М. : Радуга, 1986. – Т. 2. – 344 с.
46. История немецкой литературы : в 5 т. / [общ. ред. Н. И. Балашова, В. М. Жирмунского]. – М. : Наука, 1966. – Т. 3. – 587 с.

47. Ілюстрована історія забобонів і чаклунства : від давнини до наших днів / [упоряд. д-р Леманн]. – К. : Україна, 1993. – 399 с.

48. Кант І. Всеобщая естественная история и теория неба / И. Кант // Кант І. Сочинения : в 6 т. / [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. – М. : Мысль, 1963–1966. – Т. 1. – 1963. – С. 115–262.

49. Кант І. Общее замечание. О восстановлении в силе первоначальных задатков доброго / И. Кант // Кант І. Сочинения : в 6 т. / [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. – М. : Мысль, 1963–1966. – Т. 4. – Ч. 2. – 1965. – С. 48–57.

50. Кант І. Основы метафизики нравственности / И. Кант // Кант І. Сочинения : в 6 т. / [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. – М. : Мысль, 1963–1966. – Т. 4. – Ч. 1. – 1965. – С. 221–310.

51. Каррен Б. Вампиры : самое полное исследование вампиров всех времен и народов / Б. Каррен. – М. : Эксмо, 2009. – 288 с. – (Жители сумерек).

52. Козин А. А. «Ленора» Г. А. Бюргера в свете идейно-эстетических исканий немецкой литературы второй половины XVIII века / А. А. Козин // Вестник МГОУ. – 2011. – № 1. – С. 78–82. – (Русская филология).

53. Корнилова Е. Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма / Е. Н. Корнилова. – М. : ИМЛИ РАН «Наследие», 2001. – 447 с.

54. Красавченко Т. Н. Готический роман / Т. Н. Красавченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 184–186.

55. Кроули Э. Мистическая роза : Исследование о первобытном браке / Э. Кроули ; [пер. с англ. изд. 2-е]. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 486 с. – (Академия фундаментальных исследований : этнология).

56. Левинтон А. Г. Роман Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны» / А. Г. Левинтон // Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. – Л. : Наука, 1984. – С. 235–276.

57. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [отв. ред. А. С. Дмитриев]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.

58. Лімборський І. В. На підступах до романтичного типу художнього мислення : преромантизм в європейських літературах / І. В. Лімборський // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2003. – № 11. – С. 56–61.

59. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития : в 2 кн. / А. Ф. Лосев. – М. : Фолио, 2000. – Кн. 2. – 2000. – 688 с.

60. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 272 с.

61. Лукин А. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века / А. Лукин, В. Рынкевич // Иностранная литература. – 1992. – № 3. – С. 334–349.

62. Льюис М. Г. Монах / М. Г. Льюис ; [пер. с англ. И. Г. Гуровой ; предисл. В. А. Скороденко]. – М. : Ладомир, 1993. – 344 с. – (Готический роман).

63. Макеев С. Легенда века : Новая версия старинного немецкого предания / С. Макеев // Совершенно секретно. – 2006. – № 8. – С. 24–26.

64. Макуренкова С. Читатель и современные основания слова (Вступительная статья) / С. Макуренкова // Теоретико-литературные итоги XX века. – М. : Наука, 2003. – С. 9–45.

65. Малиенко А. В. Особенности поэтологического воплощения исторической темы в готической прозе / А. В. Малиенко // Матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. «Наука і освіта 2005». – 2005. – Т. 2 : Риторика та стилістика. – С. 16–19.

66. Малкина В. Я. «Канон» готического романа и его разновидности / В. Я. Малкина, А. А. Полякова // Готическая традиция в русской литературе / [под ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. – С. 15–32.

67. Маркова М. В. Концептуалізація елементів натурфілософії у творчості європейських романтиків : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / М. В. Маркова. – Донецьк, 2011. – 20 с.

68. Матвієнко О. В. Традиції готики в англійській літературі ХІХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. В. Матвієнко. – Львів, 2000. – 20 с.

69. Матушевский И. Дьявол в поэзии. История и психология фигур, олицетворяющих зло в изящной словесности всех народов и веков / И. Матушевский ; [пер. с польск. В. М. Лаврова]. – М. : И. Н. Кушнерев и К^о, 1902. – 282 с.

70. Махов А. Е. Сад демонов – HORTUS DAEMONUM : словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения / А. Е. Махов. – М. : INTRADA, 1998. – 319 с.

71. Мегела І. П. Психоаналіз повісті Германа Гессе «Клайн і Вагнер» (між Еросом і Танатосом) [Електронний ресурс] / І. П. Мегела // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 40(2). – С. 41–52. – Режим доступу до статті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_40\(2\)__8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_40(2)__8).

72. Мегела І. П. У світі вічних образів. Статті, лекції, відгуки / І. П. Мегела. – К. : Вид. Карпенко В. М., 2006. – 392 с.

73. Медведева Т. А. Понятие об иронии как критической форме бытия культуры в контексте философско-культурологических концепций XX века / Т. А. Медведева // Вестник ТГПУ. – 2006. – Вып. 7 (58). – С. 96–98. – (Гуманитарные науки).

74. Мелетинский М. Е. Проблемы структурного описания волшебной сказки / М. Е. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов // Труды по знаковым системам IV. – Тарту : Тартуский ун-т, 1969. – Вып. 236. – С. 86–136.

75. Микушевич В. Леонардо да Винчи в «Эликсирах дьявола» / В. Микушевич // Голубой цветок и дьявол : Новалис. Генрих фон Офтердинген ; Новалис. Гимны к ночи ; Новалис. Духовные песни ; Бонаventura. Ночные бдения ; Гофман Э. Т. А. Эликсиры дьявола. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. – С. 502–508. – (Готический роман).

76. Миримский И. Вступительная статья / И. Миримский // Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. – М. Худож. л-ра, 1967. – С. 5–35.
77. Мислителі німецького романтизму / [упоряд. Л. Рудницький та О. Фешовець]. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 588 с.
78. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 1 : А–К. – 671 с.
79. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2 : К–Я. – 719 с.
80. Михайлов А. В. Ирония / А. В. Михайлов // Культурология. Энциклопедия : в 2 т. / [гл. ред. С. Я. Левит]. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 816–817.
81. Михалева А. А. «Преступление и наказание» и «Эликсиры сатаны» Э. Т. А. Гофмана / А. А. Михалева // Готическая традиция в русской литературе / [под ред. Н. Д. Тamarченко]. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. – С. 164–199.
82. Мочернюк Н. Ускладнені форми викладу сновидінь у творчості Е. Т. А. Гофмана / Н. Мочернюк // Іноземна філологія. – 2007. – Вип. 118. – С. 214–219.
83. Наливайко Д. С. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму : підручник / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.
84. Немецкая поэзия в переводах В. А. Жуковского : сборник / [сост. А. Гугнин]. – М. : Рудомино, Радуга, 2000. – 624 с.
85. Немецкая романтическая повесть (на немецком языке) / [сост. А. В. Карельский]. – М. : Прогресс, 1977. – 600 с.
86. Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом / М. А. Орлов. – М. : Республика, 1992. – 352 с.
87. Оссовская М. Рыцарь и буржуа : исследования по истории морали / М. Оссовская ; [пер. с польск., общ. ред. А. А. Гусейнова ; вступ. ст. А. А. Гусейнова и К. А. Шварцман]. – М. : Прогресс, 1987. – 528 с.

88. Парацельс О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах / Парацельс ; [пер. с латин. А. Шапочникова, Ю. Кулишенко ; пер. с нем. Д. Мироновой]. – М. : Эксмо, 2005. – 400 с. – (Античная мудрость).
89. Парнов Е. И. Трон Люцифера : Критические очерки магии и оккультизма / Е. И. Парнов. – М. : Политиздат, 1991. – 303 с.
90. Пастух Х. А. Еволюція готичної поетики і роман «Буреверхи» Емілії Бронте : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Х. А. Пастух. – Львів, 2009. – 19 с.
91. Пауткин А. А. По следам бюргеровой Леноры. Пространство и время в балладах о мертвом женихе / А. А. Пауткин // Вестник Моск. ун-та. – 2007. – № 6. – С. 22–29. – (Серия 9 : Филология).
92. Перцев В. Н. Немецкое масонство в XVIII веке / В. Н. Перцев // История масонства. Великие цели. Мистические искания. Таинство обрядов. – М. : ЭКСМО Пресс, 2002. – С. 87–150.
93. Пинский Л. Е. Две лекции : поэтическое и художественное ; выразительное / Л. Е. Пинский // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 101–123.
94. Попович М. Романтизм як стиль та ідеологія / М. Попович // Філософська думка. – 2004. – № 6. – С. 3–30.
95. Потапов В. В. Азбука колдовства / В. В. Потапов, И. С. Потапова. – М. : Новости, 1992. – 284 с.
96. Потницева Т. Мэри Уолстонкрафт Шелли : «Последняя из славного поколения...» : монография / Т. Потницева. – Днепропетровск : ДНУ, 2008. – 128 с.
97. Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. научн. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с.
98. Пронин В. А. История немецкой литературы : учеб. пособ. / В. А. Пронин. – М. : Университетская книга ; Логос, 2007. – 384 с.
99. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 365 с.

100. Рассел Б. Мудрость Запада : историческое исследование западной философии в связи с общественными и политическими обстоятельствами / Б. Рассел / [общ. ред. и предисл. проф. В. А. Малинин]. – М. : Республика, 1998. – 479 с.

101. Рассоха І. М. Язичництво народів Європи / І. М. Рассоха. – Х. : Веста : Вид-во «Ранок», 2002. – 144 с.

102. Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті / Ж.-П. Рішар ; [пер. з фр. А. Шкраб'юка] // Антологія світової літературної критичної думки ХХ ст. / [під ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 209–226.

103. Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов / Е. И. Ротенберг. – М. : Искусство, 2001. – 233 с.

104. Рудковська А. Ю. Лінгвопоетичні особливості французької готичної прози (на матеріалі творів XVIII-XIX століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.05 «Романські мови» / А. Ю. Рудковська. – Київ, 2006. – 20 с.

105. Сведенборг Е. Про небеса, про світ духів і про пекло / Е. Сведенборг. – К. : Україна, 1993. – 336 с.

106. Склизкова А. П. Реальное и сверхъестественное в поэтике Вильгельма Гауфа : (романы и новеллы) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / А. П. Склизкова. – СПб., 1994. – 14 с.

107. Смолян О. А. Фридрих Максимилиан Клиндер и его роман «Фауст» / О. А. Смолян // Клиндер Ф. М. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. – М. : Гос. изд-во худож. л-ры, 1961. – С. 3–22.

108. Советский энциклопедический словарь / [гл. ред. А. М. Порохов]. – М. : Сов. энциклопедия, 1985. – 1600 с.

109. Соловьева Н. А. XIX век : романтическое сознание эпохи / Н. А. Соловьева // Вестник МГУ. – 2001. – № 1. – С. 7–21. – (Серия 9 : Филология).

110. Соловьева Н. А. Готическое на авансцене и за кулисами / Н. А. Соловьева // XVIII век : театр и кулисы / [под ред. Н. Т. Пахсарьян]. – М. : МГУ, 2006. – С. 71–79.

111. Соловьева Н. А. Судьба готического романа / Н. А. Соловьева // Соловьева Н. А. История зарубежной литературы : Предромантизм : учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. завед. / Н. А. Соловьева. – М. : Академия, 2005. – С. 72–128.

112. Сумм Л. Замок, башня, монастырь / Л. Сумм // Готический роман : Замок Отранто. Итальянец. Аббатство кошмаров : повести, роман / [пер. с англ. Е. Суриц, Т. Шинкарь, В. Шора ; предисл. Л. Сумм ; примеч. Е. Гениевой]. – М. : Эксмо, 2008. – С. 7–26. – (Библиотека всемирной литературы).

113. Тиха Т. О. Концепція природи зла у готичному романі В. Гауфа «Фрагменти мемуарів сатани» / Т. О. Тиха // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. / [відп. ред. Т. М. Потніцева]. – Д. : ДНУ, 2009. – Вип. XIII. – С. 163–168.

114. Тиха Т. О. Натурфілософські засади готичної культури в Німеччині епохи романтизму / Т. О. Тиха // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. / [редкол. : Т. М. Потніцева (відп. ред.) та ін.]. – Д. : ДНУ, 2008. – Вип. XII. – С. 102–107.

115. Тиха Т. О. Осмислення християнської парадигми гріх – спокута у повісті С. Альбрехт «Чемний привид» / Т. О. Тиха // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2015. – Вип. 18. – Т. I (176). – С. 407–411.

116. Тиха Т. О. Філософська концепція готичного роману К. Г. Шпіса «Крихітка Петер» / Т. О. Тиха // Вісник Харк. націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – № 1014. – Вип. 65. – Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2012. – С. 180–183. – (Серія : Філологія).

117. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; [пер. с фр. Б. Нарумова]. – М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.

118. Токарев С. А. Религия в истории народов мира / С. А. Токарев. – М. : Политиздат, 1976. – 575 с.

119. Тураев С. В. Немецкая литература / С. В. Тураев // История всемирной литературы : в 9 т. / [гл. ред. Ю. Б. Виппер]. – М. : Наука, 1989. – Т. 6. – С. 36–78.

120. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 176 с.

121. Тяжелов В. Н. Малая история искусств. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе / В. Н. Тяжелов. – М. : Искусство, 1981. – 283 с.

122. Фархитдинова О. М. Ирония : проблема определения и роль в философском познании : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.01 «Онтология и теория познания» / О. М. Фархитдинова. – Екатеринбург, 2004 – 25 с.

123. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма : Структура и семантика / Ф. П. Федоров. – М. : МИК, 2004. – 368 с.

124. Фихте И. Г. Сочинения: в 2 т. / И. Г. Фихте ; [сост. и примеч. В. Волжского]. – СПб. : Мифрил, 1993. – Т. 2. – 798 с.

125. Фрэйзер Дж. Дж. Золотая ветвь : Исследование магии и религии / Дж. Дж. Фрэйзер ; [пер. с англ. М. К. Рыклина]. – М. : Политиздат, 1980. – 831 с.

126. Хейзинга Й. Осень Средневековья / Й. Хейзинга ; [сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича]. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 768 с.

127. Храповицкая Г. Н. История зарубежной литературы : западноевропейский и американский романтизм : учебник / Г. Н. Храповицкая, А. В. Коровин / [под ред. Г. Н. Храповицкой]. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 408 с.

128. Худеков С. Н. Иллюстрированная история танца / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 288 с.

129. Чавчанидзе Д. Л. Романтический роман Гофмана / Д. Л. Чавчанидзе // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. – М. : Наука, 1982. – С. 45–80.

130. Чавчанидзе Д. Л. Средневековый архетип в произведениях немецких романтиков / Д. Л. Чавчанидзе // Вестник Моск. ун-та. – 1992. – № 2. – С. 29–41. – (Серия 9 : Филология).

131. Чамеев А. Лицом к лицу с призраками, или Шаг во тьму / А. Чамеев // Готический рассказ XIX–XX веков : антология / [сост. Л. Ю. Брилова]. – М. : Эксмо, 2009. – С. 7–28. – (Библиотека всемирной литературы).

132. Чернышова М. В. Новеллистика Вильгельма Гауфа в контексте литературы его эпохи : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература стран германской и романской языковых семей)» / М. В. Чернышова. – Воронеж, 2010. – 24 с.

133. Шалагінов Б. Б. «Магічний ідеалізм» Новаліса / Б. Б. Шалагінов // Вікно в світ. – 2005. – № 1 (19). – С. 38–44.

134. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете : Містерія. Міф. Утопія : До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. : Монографія / Б. Б. Шалагінов. – К. : Вежа, 2002. – 280 с.

135. Шалагінов Б. Б. Класики і романтики : Штудії з історії німецької літератури XVIII–XIX століть / Б. Б. Шалагінов. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 440 с.

136. Шалагінов Б. Романтичний словник : До історії понять і термінів раннього німецького романтизму / Б. Шалагінов. – К. : Видавничо-поліграфічний центр НаУКМА. – 2010. – 136 с.

137. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения : в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. М. И. Левиной и А. В. Михайлова ; сост., ред. А. В. Гулыга ; примеч. М. И. Левиной и А. В. Михайлова]. – М. : Мысль, 1989. – Т. 2. – 636 с. – (Философское наследие).

138. Шлионская И. Энциклопедия нечистой силы / И. Шлионская. – М. : Гелеос, 2005. – 320 с.

139. Шурма С. Г. Поетика образу та символу в американському готичному оповіданні : лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі новелістики Е. По, А. Бірса та Г. Лавкрафта) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / С. Г. Шурма. – Київ, 2008. – 20 с.

140. Щитова-Романчук Л. А. Творчість Годвіна в контексті романтичного демонізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец.

10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Л. А. Щитова-Романчук. – Дніпропетровськ, 2000. – 20 с.

141. Энциклопедия символов / [сост. В. М. Рошаль]. – М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2008. – 1007 с.

142. Эткинд Е. Флейтист и крысы / Е. Эткинд // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 43–73.

143. Янушкевич А. С. Три эпохи литературной циклизации : Бокаччо – Гофман – Гоголь / А. С. Янушкевич // Вестник Томского гос. ун-та. – 2008. – № 2 (3). – С. 63–81.

144. Albrecht S. Gedichte und Schauspiele / S. Albrecht. – Erfurt : gedruckt bey Joh. Ernst Schlegel, 1781. – 360 S.

145. Albrecht S. Graumännchen oder Die Burg Rabenbühl. Eine Geistergeschichte altdeutschen Ursprungs / S. Albrecht. – Hamburg und Altona : Buchhandlung der Verlagsgesellschaft, 1799. – 169 S.

146. Albrecht S. Legenden von S. A. Erstes Bändgen. Das höfliche Gespenst. – Altona und Leipzig : bei Bechtold, 1797. – 124 S.

147. Alewyn R. Die Lust an der Angst / R. Alewyn // Alewyn R. Probleme und Gestalten. – Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1974. – S. 307–334.

148. Apel J. A. Die Zeitlosen / J. A. Apel. – Berlin : In der Schüppelschen Buchhandlung, 1817. – 292 S.

149. Appell J. W. Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur / J. W. Appell. – Leipzig : Engelmann, 1859. – 92 S.

150. Arnim A. von. Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen / A. von Arnim. – Halle : bey Johann Jacob Gebauer, 1799. – 146 S.

151. Bänziger W. «Es ist freilich schwer, sein eigenes Bild mit Treue zu malen...» : die Autobiographien von Pestalozzi, Zschokke und Wessenberg / W. Bänziger. – Aarau ; Frankfurt am Main ; Salzburg : Sauerländer, 1996. – 244 S. – (Reihe Literaturwissenschaft ; Bd. I).

152. Barkhoff J. Magnetische Fiktionen : Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik / J. Barkhoff. – Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler Verlag, 1995. – 361 S.

153. Barth A. Inverse Verkehrung der Reflexion : Ironische Textverfahren bei F. Schlegel und Novalis / A. Barth. – Heidelberg : Winter Verlag, 2001. – 392 S.

154. Becker C. Zwischen Anerkennung und Aneignung : Der frühromantische Blick auf Europa / C. Becker // Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte / [Hrsg. von S. Vietta, D. Kemper und E. Spedicato]. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2005. – S. 73–87.

155. Benz E. Franz Anton Mesmer und die philosophischen Grundlagen des animalischen Magnetismus / E. Benz. – Mainz : Akademie der Wissenschaft und der Literatur, 1977. – 47 S.

156. Beutin W. Tradition – Innovation – Reflexion / W. Beutin // Gottfried August Bürger : (1747–1794) : Beiträge der Tagung zu seinem 200. Todestag, vom 7. bis 9. Juni 1994 in Bad Segeberg / [Hrsg. von W. Beutin, T. Bütow]. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Peter Lang, 1994. – S. 95–138.

157. Braungart W. Ungesellige Geselligkeit : Bürger als Epigone seiner selbst / W. Braungart // Geselligkeit und Bibliothek : Lesekultur im 18. Jahrhundert / [Hrsg. von W. Adam und M. Fauser]. – Göttingen : Wallstein Verlag, 2005. – S. 45–58.

158. Bürger G. A. Lenore / G. A. Bürger // Bibliothek deutscher Klassiker. Bürgers Werke / [Ausgewählt und eingel. von L. Keim und S. Streller]. – Weimar : Volkerverlag, 1956. – S. 60–68.

159. Canitz H. von. Mittheilungen aus den Memoiren des Satans von W. Hauff. Fortgesetzt von H. von Canitz. Streifereien des Satans auf der Erde. Aus dem diabolischen übersetzt von H. von Canitz / H. von Canitz. – Bunzlau : Appun, 1839. – 285 S.

160. Chamisso A. von. Peter Schlemihls wundersame Geschichte / A. von Chamisso // Chamissos Werke in einem Band / [Ausgewählt und eingel. von P. Wersig]. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1974. – S. 153–221.

161. Chamisso A. von. Sämtliche Werke : In 4 Bd. / [Mit Porträt, einer Biographie und Charakteristik Chamissos von A. Bartels]. – Leipzig : Max Hesses Verlag, [1910]. – Bd. 1. – 244 S.

162. Cornwell N. *European Gothic* / N. Cornwell // *A New Companion to the Gothic* / [Ed. by D. Punter]. – Chichester : Wiley-Blackwell Publishing, 2012. – P. 64–76.

163. D'Agostini M. E. *Bis an die Grenzen des Alltäglichen : das Unheimliche und die Ironie bei E. T. A. Hoffmann und Pirandello* / M. E. D'Agostini // *Das Land der Sehnsucht : E. T. A. Hoffmann und Italien* / [Hrsg. von Sandro M. Moraldo]. – Heidelberg : Winter Verlag, 2002. – S. 55–67.

164. *Das Wunderbuch* : In 3 Bd. – Stuttgart : bei A. F. Macklot, 1816–1818. – Bd. 2 / [Hrsg. von A. Apel und F. Laun]. – 1818. – 266 S.

165. *Das Wunderbuch* : In 3 Bd. – Stuttgart : bei A. F. Macklot, 1816–1818. – Bd. 3 / [Hrsg. von F. de la M. Fouqué und F. Laun]. – 1818. – 240 S.

166. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter* : In 4 Bd. / [Hrsg. von M. Hecker]. – Bd. 3 : 1828–1832. – Leipzig : Insel Verlag, 1918. – 571 S.

167. *Der Kanon. Die Erzählungen und ihre Autoren* / [mit einer Einführung und mit Kommentaren von M. Reich-Ranicki]. – Frankfurt am Main, Leipzig : Insel Verlag, 2003. – 122 S.

168. *Der Schauer(roman) : Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen* / [Hrsg. von M. Grizelj]. – Würzburg : Königshausen&Neumann Verlag, 2010. – 304 S.

169. Deterding K. *E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, 2 / K. Deterding. – Würzburg : Königshausen&Neumann Verlag, 2009. – 227 S.

170. *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka* [Электронный ресурс]. – 609 MB. – М. : Директмедиа Паблишинг ; Berlin : DirectMedia Publishing, 2004. – (Электронная библиотека ДМ) – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) ; 12 см. – Системные требования : IBM PC 486 и выше, 16 MB RAM, CD-ROM, SVGA, Windows 95/98/NT/XP/2000. – Назва з титул. екрана.

171. *Die Offenbarung des Johannes* // *Die Bibel mit Erklärungen. Nach Übersetzung Martin Luthers*. – Berlin und Altenburg : Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, 1989. – S. 481–512.

172. *Die Toten sind unersättlich. Gespenstergeschichten* / [Ausgewählt von H.-J. Kruse]. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1986. – 265 S.

173. Duden – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache : In 10 Bd. PC-Bibliothek Version 2.01 mit Plus-Paket [Електронний ресурс] / [Hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion]. – Mannheim : Dudenverlag, 2000. – 1 CD-ROM ; 12 cm. – Systemvoraussetzungen : IBM-kompatibler PC mit 486/DX33-Prozessor oder leistungsfähiger ; Windows 95 mit mind. 16 MB RAM, Windows 98 mit mind. 32 MB RAM, mind. 40 MB freier Festplattenspeicher (60 MB empfohlen) ; CD-ROM-Laufwerk. – Назва з контейнера.

174. E. T. A. Hoffmann : Leben – Werk – Wirkung / [Hrsg. von D. Kremer]. – Berlin ; New York, NY : Walter de Gruyter, 2009. – 666 S.

175. Ebnet K.-H. Wilhelm Hauff / K.-H. Ebnet // Hauff W. Das Wirtshaus im Spessart. – Kehl : SWAN Buch-Vertrieb, 1993. – S. 9–15.

176. Eichendorff J. von. Werke in einem Band / J. von Eichendorff / [Hrsg. von W. Rasch]. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995. – 1062 S.

177. Fouqué F. de la Mott Neue Erzählungen / F. de la Mott Fouqué. – Berlin : bei J. E. Hitzig, 1814. – 304 S.

178. Fouqué F. de la Mott Sintram und seine Gefährten / F. de la Mott Fouqué. – Wien : Im Verlag bei Katharina Gräffer und Härter, 1815. – 200 S.

179. Freud S. Das Unheimliche / S. Freud // Freud S. Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst. – Leipzig : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924. – S. 99–138.

180. Gebhardt A. Schwäbischer Dichterkreis. Uhland, Kerner, Schwab, Hauff, Mörike / A. Gebhardt. – Marburg : Tectum Verlag, 2004. – 120 S.

181. Gespensterbuch : In 5 Bd. / [Hrsg. von A. Apel und F. Laun]. – Leipzig : bei G. J. Göschen, 1811–1815. – Bd. 2. – 1811. – 336 S.

182. Gespensterbuch : In 5 Bd. / [Hrsg. von A. Apel und F. Laun]. – Leipzig : bei G. J. Göschen, 1811–1815. – Bd. 3. – 1811. – 324 S.

183. Gespensterbuch : In 5 Bd. / [Hrsg. von A. Apel und F. Laun]. – Leipzig : bei G. J. Göschen, 1811–1815. – Bd. 4. – 1811. – 312 S.

184. Gespensterbuch : In 5 Bd. / [Hrsg. von A. Apel und F. Laun]. – Leipzig : bei G. J. Göschen, 1811–1815. – Bd. 5. – 1815. – 335 S.

185. Gessmann G. Magnetismus und Hypnotismus / G. Gessmann // Elektrotechnische Bibliothek. – Wien. Pest. Leipzig : A. Hartleben's Verlag, 1887. – Bd. XXXV. – 216 S.

186. Gillies R. P. Tales of a voyager to the Arctic Ocean : In 3 vol. – Vol. 1. – London : Henry Colburn, 1826. – 347 p.

187. Gleich J. A. Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe, oder Die Beschwörung im Schlosse Stern bei Prag / J. A. Gleich. – Wien, Prag : Franz Haas, 1799. – 372 S.

188. Gmelin E. Über thierischen Magnetismus / E. Gmelin. – Tübingen : Heerbrandt, 1787. – 134 S.

189. Goethe J. W. Faust / J. W. Goethe // Goethe J. W. Ausgewählte Werke / [Hrsg. von N. N. Wilmont]. – Moskau : Verlag für fremdsprachige Literatur, 1949. – S. 471–753.

190. Goethe J. W. Gedichte / J. W. Goethe. – M. : Progreß, 1980. – 503 S.

191. Götz M. Jean Paul im Kontext : Gesammelte Aufsätze / M. Götz. – Würzburg : Königshausen&Neumann, 1996. – 179 S.

192. Götze M. Ironie und absolute Darstellung : Philosophie und Poetik in der Frühromantik / M. Götze. – Paderborn ; München ; Wien ; Zürich : Schöningh, 2001. – 409 S.

193. Grimm J. Deutsche Mythologie / J. Grimm. – Göttingen : in der Dieterischen Buchhandlung, 1835. – 710 S.

194. Grimm J. Deutsches Wörterbuch : 16 Bd. in 32 Teilbänden / J. Grimm, W. Grimm. – Leipzig : Verlag von S. Hirzel, 1854–1961. – Bd. 2 : Biermörder – D. – 1860. – 1776 S.

195. Hale T. French and German Gothic : the beginnings / T. Hale // The Cambridge Companion to Gothic Fiction / [Ed. by J. E. Hogle]. – Cambridge : University Press, 2002. – P. 63–84.

196. Hall D. French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century / D. Hall. – Bern : Peter Lang, 2005. – 294 p.

197. Hall D. *The Gothic Tide : Schauerroman and Gothic Novel in the Late Eighteenth Century* / D. Hall // *The Novel in Anglo-German Context : Cultural Cross-currents and Affinities : papers from the Conference Held at the University of Leeds from 15 to 17 September 1997* / [Ed. by S. Stark]. – Amsterdam : Rodopi, 2000. – P. 51– 60.

198. Häntzschel G. *Gottfried August Bürger* / G. Häntzschel. – München : Beck, 1988. – 96 S. – (Beck'sche Reihe ; 608 ; Autorenbücher).

199. Hartje U. *Trivilliteratur in der Zeit der Spätaufklärung : Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755–1799)* / U. Hartje. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Peter Lang, 1995. – 203 S.

200. Hauff W. *Werke* : In 2 Bd. / W. Hauff ; [Hrsg. von B. Zeller]. – Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1969. – Bd. 2. – 720 S.

201. Hebel J. P. *Sämmtliche Werke* / J. P. Hebel. – Karlsruhe : Verlag der Chr. Fr. Müller'schen Hofbuchhandlung, 1838. – Dritter Band : *Erzählungen des rheinländischen Hausfreundes*. – 504 S.

202. Herder J. G. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* : In 2 Bd. / J. G. Herder. – Leipzig : Johann Friedrich Hartknoch Verlag, 1841. – Bd. 1. – 366 S.

203. Hinderer W. *Die poetische Psychoanalyse in E. T. A. Hoffmanns Roman Die Elixiere des Teufels* / W. Hinderer // *Hoffmanneske Geschichte : zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft* / [Hrsg. von G. Neumann]. – Würzburg : Königshausen&Neumann Verlag, 2005. – S. 43–76.

204. Hoffmann E. T. A. *Der Magnetiseur* / E. T. A. Hoffmann // Hoffmann E. T. A. *Poetische Werke* : In 12 Bd. – Berlin : Walter de Gruyter, 1957–1962. – Bd. 1. – 1957. – S. 165–210.

205. Hoffmann E. T. A. *Die Elixiere des Teufels* / E. T. A. Hoffmann ; [mit einem Nachwort von G. Hay]. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. – 383 S.

206. Hoffmann E. T. A. Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen : In 2 Bd. / E. T. A. Hoffmann ; [Textrevision und Anmerkungen von H.-J. Kruse]. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1978. – Bd. I. – 748 S.

207. Hoffmann E. T. A. Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen : In 2 Bd. / E. T. A. Hoffmann ; [Textrevision und Anmerkungen von H.-J. Kruse]. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1978. – Bd. II. – 695 S.

208. Humboldt A. von. Versuche über die gereizte Muskeln- und Nervenfasern / A. von Humboldt. – Posen, Berlin : Decker, Rottmann, 1797. – 495 S.

209. Jung-Stilling J. H. Theorie der Geisterkunde / J. H. Jung-Stilling // Jung-Stilling J. H. Sämtliche Schriften. – Stuttgart : Scheible, 1837. – Sechster Band. – S. 359–671.

210. Keim-Kloock L. Gottfried August Bürger : zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik / L. Keim-Kloock. – Berlin : Rütten&Loening, 1963. – 365 S.

211. Klein J. Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen / J. Klein. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. – 409 S.

212. Klein J. Schwarze Romantik. Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext / J. Klein. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2005. – 289 S.

213. Kluge C. A. F. Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel / C. A. F. Kluge. – Wien : F. Hass, 1815. – 511 S.

214. Knust Ch. Von Armsündertüchlein und Liebestränken. Blut als Heil- und Zaubermittel in Volksmedizin und Volksglauben / Ch. Knust // Studien des Aachener Kompetenzzentrum für Wissenschaftsgeschichte. – Bd. 7 : Blut. Die Kraft des ganz besonderen Saftes in Medizin, Literatur, Geschichte und Kultur / [Hrsg. von Ch. Knust, D. Groß]. – Kassel : Kassel University Press, 2010. – S. 209–228.

215. Krufft H.-W. Geschichte der Architekturtheorie / H.-W. Krufft. – München : C. H. Beck Verlag, 2004. – 741 S.

216. Liedtke R. Das romantische Paradigma der Chemie : Friedrich von Hardenbergs Naturphilosophie zwischen Empirie und alchemistischer Spekulation / R. Liedtke. – Paderborn : Mentis Verlag, 2003. – 396 S.

217. Lovecraft H. P. *Supernatural Horror in Literature* / H. P. Lovecraft. – New York : Dover Publications, 1973. – 106 S.

218. Ludwig Tieck. *Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen. Zweiter Theil* / [Hrsg. von R. Köpke]. – Leipzig : F. A. Brockhaus, 1855. – 314 S.

219. *Mesmerismus oder System der Wechselwirkungen* / [Hrsg. von K. Ch. Wolfart]. – Berlin : Nikolaische Buchhandlung, 1814. – 356 S.

220. Müller M. *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt* / M. Müller. – Würzburg : Königshausen&Neumann Verlag, 1995. – 262 S. – (Epistemata : Reihe Literaturwissenschaft ; Bd. 142).

221. *Nachtwachen von Bonaventura*. – Weimar : Gustav Kiepenheuer Verlag, 1916. – 335 S.

222. Nehring W. *Gothic Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns Die Elixiere des Teufels* / W. Nehring // *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1993. – Bd. I. – S. 36–47.

223. *Neue deutsche Biographie* : In 25 Bd. / [Hrsg. von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften]. – Berlin : Duncker&Humblot, 1953–2013. – Bd. 6 : Gaál-Grasmann. – 1964. – 783 S.

224. Neuhaus S. *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff : Werk und Wirkung* / S. Neuhaus. – Göttingen : Vandenhoeck&Ruprecht, 2002. – 240 S.

225. *Novalis Schriften* : In 3 Theilen / Novalis. – Berlin : Verlag von G. Reimer, 1837–1846. – Theil 2 / [Hrsg. von L. Tieck und F. Schlegel]. – 1837. – 296 S.

226. *Novalis Schriften* : In 3 Theilen / Novalis. – Berlin : Verlag von G. Reimer, 1837–1846. – Theil 3 / [Hrsg. von L. Tieck und E. von Bülov]. – 1846. – 324 S.

227. *Novalis und die Wissenschaften* / [Hrsg. von H. Uerlings]. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1997. – 295 S.

228. *Novalis' Werke in vier Teilen* / [Hrsg. von H. Friedemann]. – Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart : Deutsches Verlagshaus Bong, [1908]. – Vierter Teil. – 213 S.

229. Oellers N. Johann Peter Hebel / N. Oellers // Deutsche Dichter der Romantik : ihr Leben und Werk / [Hrsg. von B. von Wiese]. – Berlin : Erich Schmidt, 1983. – S. 57–87.

230. Oken L. Lehrbuch der Naturphilosophie / L. Oken. – Jena : Friedrich Frommann, 1831. – 501 S.

231. Opitz Ch. N. Das Totentanz-Motiv bei Joseph von Eichendorff und die Behandlung des Allegorischen in Ahnung und Gegenwart / Ch. N. Opitz // Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. – Göttingen : Wallstein Verlag, 2007. – Bd. LI. – S. 205–226.

232. Orosz M. Identität, Differenz, Ambivalenz : Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann / M. Orosz. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Peter Lang, 2001. – 237 S.

233. Petzel J. Ritter und Bürger oder einige Gedanken zur Dürer-Rezeption von Fouqué und E.T.A. Hoffmann / J. Petzel // Das E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. – Bd. 9. – Heft 47. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2001. – S. 81–90.

234. Peuckert W.-E. Lenore / W.-E. Peuckert. – Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia, 1955. – 19 S.

235. Popular Revenants : the German Gothic and Its International Reception 1800–2000 / [Ed. by A. Cusack and B. Murnane]. – Rochester, New York : Camden House, 2012. – 309 p.

236. Populäre Erscheinungen : der deutsche Schauerroman um 1800 / [Hrsg. von B. Murnane, A. Cusack]. – München : Wilhelm Fink, 2011. – 340 S.

237. Praz M. Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik / M. Praz. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988. – 569 S.

238. Pytlik P. Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900 / P. Pytlik. – Paderborn : Ferdinand Schöningh Verlag, 2005. – 226 S.

239. Regener U. Formelsuche : Studien zu Eichendorffs lyrischem Frühwerk / U. Regener. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2001. – 192 S. – (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte ; Bd. 110).

240. Reher S. Leuchtende Finsternis : Erzählen in Callots Manier / S. Reher. – Köln ; Weimar ; Wien ; Böhlau : Böhlau Verlag, 1997. – 267 S.

241. Ringel S. Realität und Einbildungskraft im Werk E. T. A. Hoffmanns / S. Ringel. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau Verlag, 1997. – 336 S.

242. Ritter J. W. Die romantische Naturphilosophie. Der Mensch als letztes Glied «galvanischer Ketten» und Höhepunkt der fortschreitenden Individualisierung der Natur / J. W. Ritter // Tod und Unsterblichkeit : Texte aus Philosophie, Theologie und Dichtung vom Mittelalter bis zur Gegenwart / [Hrsg. von E. Ruprecht]. – Stuttgart : Urachhaus, 1993. – S. 381–386.

243. Ritter J. W. Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers : ein Taschenbuch für Freunde der Natur / J. W. Ritter. – Heidelberg : Mohr und Zimmer, 1810. – 269 S.

244. Roelcke V. Kabbala und Medizin der Romantik : Gotthilf Heinrich Schubert / V. Roelcke // Kabbala und Romantik / [Hrsg. von E. Goodman-Thau, G. Mattenklott und Ch. Schulte]. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1994. – S. 119–142.

245. Romantik / [Hrsg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte. Leitung K. Böttcher]. – Berlin : Volk und Wissen, 1967. – 668 S.

246. Romantik-Handbuch / [Hrsg. von H. Schanze]. – Stuttgart : Kröner, 1994. – 802 S.

247. Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800 / [Hrsg. von G. Brandstetter und G. Neumann]. – Würzburg : Königshausen&Neumann Verlag, 2004. – 418 S.

248. Runge A. Literarische Praxis von Frauen um 1800 : Briefroman, Autobiographie, Märchen / A. Runge. – Hildesheim ; Zürich ; New York : Olms-Weidmann, 1997. – 260 S.

249. Sautermeister G. Eichendorffs Eros / G. Sautermeister // Gedichte von Joseph von Eichendorff / [Hrsg. von G. Sautermeister]. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2005. – S. 87–132.

250. Schmidt O. E. Fouqué, Apel, Miltitz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik / O. E. Schmidt. – Leipzig : Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, 1908. – 220 S.

251. Schmitz H. Gegenwelten : mythologische Strukturen in E. T. A. Hoffmanns Traumwelten / H. Schmitz. – Essen : Die Blaue Eule, 1999. – 98 S.

252. Schöne A. Bürgers „Lenore“ / A. Schöne // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte / [Hrsg. von P. Kluckhohn, H. Kuhn, E. Rothacker]. – Stuttgart : Max Niemeyer Verlag, 1954. – Bd. 28. – S. 324–344.

253. Schubert G. H. Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft / G. H. Schubert. – Dresden : Arnold, 1808. – 464 S.

254. Schubert G. H. Die Symbolik des Traumes / G. H. Schubert. – Bamberg : Karl Friedrich Kunz, 1821. – 280 S.

255. Schulz G. Romantik : Geschichte und Begriff / G. Schulz. – München : Beck, 1996. – 144 S.

256. Simanowski R. Die Verwaltung des Abenteuers : Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius / R. Simanowski. – Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1998. – 403 S.

257. Simon R. Der Baum der Sprache. Zum lyrischen Bild bei Eichendorff / R. Simon // «Du kritische Seele». Eichendorff : Epistemologien des Dichters / [Hrsg. von D. M. Nielaba]. – Würzburg : Königshausen&Neumann Verlag, 2009. – S. 51–61.

258. Spieß Ch. H. Das Petermännchen. Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte : In 2 Theilen / Ch. H. Spieß. – Prag : Schönfeld-Meißnerische Buchhandlung, 1791. – Theil 1. – 275 S.

259. Spieß Ch. H. Das Petermännchen. Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte : In 2 Theilen / Ch. H. Spieß. – Prag : Schönfeld-Meißnerische Buchhandlung, 1791. – Theil 2. – 256 S.

260. Spieß Ch. H. Hans Heiling, vierter und letzter Regent der Erde-, Luft-, Feuer- und Wassergeister : In 4 Bd. / Ch. H. Spieß. – Leipzig : bei Voß und Companie, 1798–1799. – Bd. 1. – 1798. – 142 S.

261. Spieß Ch. H. Hans Heiling, vierter und letzter Regent der Erde-, Luft-, Feuer- und Wassergeister : In 4 Bd. / Ch. H. Spieß. – Leipzig : bei Voß und Companie, 1798–1799. – Bd. 2. – 1798. – 315 S.

262. Spieß Ch. H. Hans Heiling, vierter und letzter Regent der Erde-, Luft-, Feuer- und Wassergeister : In 4 Bd. / Ch. H. Spieß. – Leipzig : bei Voß und Companie, 1798–1799. – Bd. 3. – 1799. – 272 S.

263. Spieß Ch. H. Hans Heiling, vierter und letzter Regent der Erde-, Luft-, Feuer- und Wassergeister : In 4 Bd. / Ch. H. Spieß. – Leipzig : bei Voß und Companie, 1798–1799. – Bd. 4. – 1799. – 237 S.

264. Staiger E. Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit / E. Staiger. – Zürich ; Freiburg i. Br. : Atlantis Verlag, 1963. – 204 S.

265. Steinwachs C. Die Liebeskonzeption in Hoffmanns Elixiere des Teufels / C. Steinwachs // Das E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2000. – Bd. 8. – S. 37–55.

266. Strohschneider-Kohrs I. Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung / I. Strohschneider-Kohrs. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2002. – 472 S.

267. Theologische Realenzyklopädie : In 36 Bd. / [Hrsg. von G. Krause und G. Müller]. – Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1977 – . – Bd. 7 : Böhmisches Brüder – Chinesische Religionen. – 1981. – 802 S.

268. Tieck L. Der Fremde / L. Tieck // Ludwig Tieck's Schriften : In 28 Bd. / L. Tieck. – Berlin : G. Reimer, 1828–1854. – Bd. 14 : Erzählungen und Novellen. – 1829. – S. 125–140.

269. Tieck L. Die Klausenburg. Eine Gespenstergeschichte / L. Tieck // Ludwig Tieck's Schriften : In 28 Bd. / L. Tieck. – Berlin : G. Reimer, 1828–1854. – Bd. 25 : Novellen. – 1853. – S. 73–174.

270. Tieck L. Pietro von Abano / L. Tieck // Ludwig Tieck's Schriften : In 28 Bd. / L. Tieck. – Berlin : G. Reimer, 1828–1854. – Bd. 23 : Novellen. – 1853. – S. 295–376.

271. Tykha T. Joseph von Eichendorffs Romanzen im Kontext der literarischen Gotik / T. Tykha // Literatur für Leser / [Hrsg. von K. Bullivant, I. Cornils, C. Jakobi, B. Spieß, S. Wilke]. – 2013. – 35. Jahrg. – № 4 / 2012. – S. 197–213.

272. Uhland L. Gedichte nebst dessen Ludwig der Baier / L. Uhland. – Paris : Baudry's europäische Buchhandlung, 1840. – 513 S.

273. Uhlands Werke / [Hrsg. von L. Fränkel]. – Leipzig und Wien : Bibliographisches Institut, 1893. – 558 S.

274. Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800 / [Hrsg. von H. Gallas und M. Heuser]. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1990. – 219 S. – (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte ; Bd. 55).

275. Verehrt. Verflucht. Vergessen : Leben und Werk von Sophie Albrecht und Johann Friedrich Ernst Albrecht / [Hrsg. von R. Schütt]. – Hannover : Wehrhahn Verlag, 2015. – 442 S.

276. Vollmer W. Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen / W. Vollmer. – Stuttgart : Hoffmannsche Verlags-Buchhandlung, 1836. – 1558 S.

277. Vollständige Sammlung klassischer und volksthümlicher deutscher Romanzen und Balladen aus dem 18. und 19. Jahrhundert / [Hrsg. von A. Dietrich]. – Dresden : in der Wagner'schen Buchhandlung, 1828. – Bd. 4. – 212 S.

278. Weber D. Kleine Logik der Gespenstergeschichte / D. Weber // Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposium / [Hrsg. von D. Lamping und D. Weber]. – Wuppertal : Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft, 1990. – S. 71–103.

279. Weinholz G. Die Kritik an der Kirche, das Moment des Religiösen und der Wahnsinn. Der Roman «Die Elixiere des Teufels» / G. Weinholz // Weinholz G. E. T. A. Hoffmann : Dichter, Psychologe, Jurist. – Essen : Die Blaue Eule, 1991. – S. 189–264.

280. Wetz F. J. F. W. J. Schelling. Zur Einführung / F. J. Wetz. – Hamburg : Junius, 1996. – 264 S.

281. Wiesing U. Kunst oder Wissenschaft? Konzeptionen der Medizin in der deutschen Romantik / U. Wiesing. – Stuttgart : Frommann-Holzboog, 1995. – 365 S.

282. Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft / [Hrsg. von E. Osterkamp]. – Göttingen : Wallstein Verlag, 2005. – 383 S.

283. Wilpert G. von. Die deutsche Gespenstergeschichte : Motiv, Form, Entwicklung / G. von Wilpert. – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1994. – 464 S.

284. Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur / G. von Wilpert. – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 2001. – 925 S.

285. Wörterbuch der Literaturwissenschaft / [Hrsg. von C. Träger]. – Leipzig : Bibliographisches Institut, 1989. – 714 S.

286. Wörterbuch der Symbolik / [Hrsg. von M. Lurker]. – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1991. – 871 S.

287. Wünsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen / M. Wünsch. – München : Fink, 1991. – 268 S.

288. Wurzbach W. von. Gottfried August Bürger. Sein Leben und seine Werke / W. von Wurzbach. – Leipzig : Dieters'che Verlagsbuchhandlung, 1900. – 382 S.

289. Zschokke H. Die Walpurgisnacht und andere Erzählungen / H. Zschokke ; [Hrsg. und eingel. von G. Albrecht]. – Berlin : Verlag der Nation, 1975. – 482 S.

290. Zschokke H. Eine Selbstschau : In 2 Theilen / H. Zschokke. – Aarau : Verlag bei H. R. Sauerländer, 1842. – Theil I : Das Schicksal und der Mensch. – 360 S.

291. Zschokke H. Eine Selbstschau : In 2 Theilen / H. Zschokke. – Aarau : Verlag bei H. R. Sauerländer, 1842. – Theil II : Welt und Gott-Anschauung. – 338 S.