

Министерство образования и науки Украины  
Национальный горный университет

**Т. Н. Жужгина-Аллахвердян**

**ФРАНЦУЗСКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1820-Х ГГ.:  
СТРУКТУРА МИФОПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

Монография

Днепропетровск  
2015

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>РАЗДЕЛ 1. РОМАНТИЗМ КАК МИФОТВОРЧЕСТВО. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ.....</b>	<b>5</b>
1.1. История изучения романтического символизма и французского мифотворчества 1820-х гг.....	5
1.2. Французский романтизм как интертекст и метатекстуальность: история исследования.....	22
1.3. Символика французского романтизма 1820-х гг. в рецепции современного литературоведения.....	33
1.4. Французский романтизм как герменевтический феномен. Степень освещения вопроса в современном литературоведении.....	44
<b>РАЗДЕЛ 2. МЕТАМОРФОЗЫ АНТИЧНОГО МИФА В СИМВОЛИЧЕСКОЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ФРАНЦУЗСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ 1820-Х ГГ.....</b>	<b>56</b>
2.1. Античный символизм и мифопоэтическое мышление французских романтиков.....	56
2.2. Мифопоэтическая рефлексия и античные реминисценции в элегической поэзии А. де Виньи.....	61
<b>РАЗДЕЛ 3. МИФОПОЭТИКА «Я» В РАННЕЙ ПОЭЗИИ А. ДЕ ЛАМАРТИНА И Ш.О. СЕНТ-БЕВА.....</b>	<b>101</b>
3.1. Философско-психологические стратегемы эгоцентризма и индивидуализма в мифе о «естественном человеке».....	101
3.2. Поэтические медитации и мифотворческая созерцательность А. де Ламартина.....	119
3.3. «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» Ш. О. Сент-Бева. Символика «поэзии земли».....	161
3.3.1. Мифопоэтика «жизнеописаний» Жозефа Делорма.....	162

3.3.2. Стихотворение Ш. О. Сент-Бева «Сенакль». Мифопоэтическая история романтического движения во Франции 1820-х гг.....	172
3.3.3. Рассуждения о современном состоянии поэзии в романтической Франции.....	177
<b>РАЗДЕЛ 4. БИБЛЕИЗМЫ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ 1820-Х</b> .....	189
4.1. Философские и мистико-символические аспекты романтического дискурса в поэме А. де Ламартина «Человек. Лорду Байрону».....	189
4.2. Мистерии Альфреда де Виньи.....	202
4.2.1. Романтический символизм «Дочери Иевфая».....	205
4.2.2. Символика в поэме «Потоп».....	213
4.2.3. Мистический символизм поэмы «Моисей».....	215
4.3. Библейская символика в «Ориенталиях» Виктора Гюго. Мифопоэтический цикл «Небесный Огонь».....	225
<b>РАЗДЕЛ 5. ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ 1820-Х ГГ. И СРЕДНЕВЕКОВАЯ ГОТИКА. СИМВОЛИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ</b> .....	238
5.1. Готическая символика и сказочный дискурс в ранней новеллистике Шарля Нодье.....	238
5.1.1. Готика и романтический новеллистический метатекст .....	239
5.1.2. Готический контент в романтическом паратексте.....	264
5.2. Смарра. Романтический вариант иллирийского предания.....	284
5.3. «Фея Хлебная Крошка». Сказочно-легендарная история плотника в романтической интерпретации библиофила.....	308
5.4. «Любовь и магия». Готические «нарциссические миражи» и романтические перспективы влюбленного <i>эго</i> .....	318
5.5. Романтическая мифопоэтика и средневековая готика в творчестве Алоизиуса Бертрана.....	322
<b>РАЗДЕЛ 6. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОРИЗМЫ И ЭКЗОТИЗМЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. ДЕ ВИНЬИ, В. ГЮГО, А. ДЕ МЮССЕ, Ж. ДЕ НЕРВАЛЯ</b> .....	328

6.1. Средневековый хронотоп в ранних поэмах А. де Виньи на национальные сюжеты.....	328
6.2. Романтический онирический дискурс в поэме А. де Виньи «Тюрьма». От «экстравертного» текста к тексту «интравертному».....	333
6.3. Экзотизмы во французском романтизме 1820-х гг. «Испанские и итальянские повести» Альфреда де Мюссе .....	347
6.4. Немецкий романтический метатекст и интертекст в раннем творчестве Жерара де Нерваля.....	363
ЛИТЕРАТУРА .....	376

# РАЗДЕЛ 1

## РОМАНТИЗМ КАК МИФОТВОРЧЕСТВО.

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

#### **1.1. История изучения романтического символизма и мифопоэтического мышления французских романтиков 1820-х гг.**

В данной работе основное внимание сосредоточено на актуальной в современном литературоведении проблеме романтической мифопоэтики и символизма на материале французской литературы 1820-х гг. Раннее поэтическое творчество Альфреда де Виньи, Альфонса де Ламартина, Виктора Гюго, Альфреда де Мюссе, Алоизиуса Бертрана, Шарля Огюстена Сент-Бева, Жерара де Нерваля, Проспера Мериме, первые новеллы Шарля Нодье, несмотря на возросший в последнее время интерес к ним отечественных исследователей и переводчиков, по-прежнему является недостаточно изученным, особенно в вопросах мифопоэтического символизма и интертекстуальности, реформы поэтического языка и стихосложения. Изучаемый литературный период в отечественных исследованиях представлен обзорно, в жанре биографического очерка, в историях литератур и сборниках биографий о писателях (Н.С. Шрейдер, Н.П. Козлова, Вл.А.Луков, Д.С. Наливайко, Л.Г. Андреев), энциклопедических (Ю.И. Данилин, Вл. А. Луков) и проблемных статьях научных сборников (Н.С.Шрейдер, Е.М.Евнина, Вл. А. Луков, Л.Г. Андреев), предисловиях, послесловиях и комментариях к книгам (Л.Г. Андреев, Ю.И. Данилин, Е.М. Евнина, Вл.А. Луков, В.А. Мильчина, М.В.Толмачев). Достаточно хорошо изучены в зарубежной и отечественной науке о литературе идейная история романтических литературных и эстетических манифестов во Франции 1820-х гг. (А.де Виньи, В.Гюго, Ш. Нодье), вопросы жанров и романтического «синтеза искусств», вопросы формирования романтического историзма (И. Легран [449]), драматизма и ориентализма [455; 484], романтическая теория контрастов, история «романтической битвы» в театре, исторического романа (Н.А. Литвиненко [166]) и драмы (А. Аникст, В. Луков).

Б.Г.Реизов детально изучил историю и проблематику французского исторического романа, родившегося в 1820-е гг. под влиянием романов В. Скотта [271]. Теоретическим подспорьем для научного осмысления мифопоэтики французского романтического текста 1820-х гг. стали работы отечественных и зарубежных мифологов и мифокритиков, теоретиков и историков литературы, в центре которых находятся проблемы природы мифа и мифологического сознания, вопросы истории мифа как ментальной составляющей. Это, прежде всего, труды Р.Штайнера о мифе и мистериях, работы о К.Г. Юнга и его учеников [326] о мифологии, мифотворчестве и воображении, мифопоэтические исследования Г.Башляра, разыскания А.А. Потебни о «мифическом и поэтическом», об участии языка в образовании мифов, труды А.Ф.Лосева о мифе и сознании, М.И. Стеблина–Каменского о природе мифов и древних сказаний, М.М. Бахтина о средневековом культурном сознании и карнавальной культуре. К этой группе исследований относятся классические разыскания А.Н. Веселовского по истории поэтики, работы В.Я.Проппа, В.Н. Топорова, Е.М. Мелетинского из области генеалогии и поэтики мифа и сказки.

Большое значение для формирования концепции французского романтизма 1820-х гг. имели труды этнографов, антропологов и культурологов второй половины XIX в., в центре внимания которых оказались вопросы символики мышления, а также взаимодействия национальных мифологий, фольклорных и литературных традиций на уровне симбологии. Речь идет об этнографических [323 – 324; 490] и антропологических разысканиях Л. Леви-Брюля и К. Леви-Стросса, в работах по мифологии М. Элиаде, Д. Лауэнштайна и др. Среди современных теорий мифа выделяются своим рационализмом взгляды французского антрополога и социолога Жильбера Дюрана, чья философия, по его собственному утверждению, основывается, прежде всего, на воображении Человека разумного – современной личности *Sapiens Sapiens*. Ж.Дюран понимает миф как «антропологический фундамент» для исторической сигнификации, в которой миф значится как самый научный из всех ее свойств [413]. Ученый полагал, что не существуют «новые» мифы, ибо «генетический потенциал человека» на всех уровнях не меняется с

момента возникновения мыслящих людей, т.е. на протяжении пятнадцати-двадцати тысячелетий существования *homo sapiens sapiens*.

Большое значение для разработки теоретической части данного исследования имеют труды отечественных и зарубежных авторов о соотношении символа, мифа и ритуала, их роли в творческом сознании и мышлении. К этой группе работ относятся исследование Я. Э. Голосовкера «Логика мифа», работы о мифопоэтическом времени и пространстве и других категориях мифотворчества М.А. Новиковой и И.Н. Шама [226], «Миф как способ построения картины мира» Н.И. Журавлевой [114], «Миф в контексте культуры» Л.Н. Воеводиной [58], «Мифологический хронотоп» Н.А.Лисюк [164] и др. К этой группе работ относятся книги Д.Д. Обломиевского «Французский романтизм» и «Французский символизм», объемный труд Л. Селье «Человеческая эпопея и великие романтические мифы» [398], посвященный проблемам генезиса французского мифотворчества, докторская диссертация Ф. Жермена «Воображение Альфреда де Виньи» [425], «Исследования о романтизме» Ж.П. Ришара [472] и др. Особое значение для решения поставленных задач приобрел материал, накопленный компаративистами, в частности, изыскания Ф.Бальдансперже [495], М. Ситоле [405], Ф. ван Тигема [487]. Немалый вклад внесли исследователи-психоаналитики Г. Башляр [30 – 35], Ж. Пьерро [465]. Обстоятельные теоретические исследования о фантастическом Т. Тодорова [488], Л. Вакса [491; 492], П.А. Рибена [473], Э. С. Рабкин [468] предоставили ценную информацию и научную базу для изучения поэтики фантастического во французском романтизме. Работы М. Брикса о платонической основе французского романтизма [391], Р. Жирара о фундаментальной смыслообразующей роли желаний и устремлений литературных героев в структуре произведений [428], П. Бенишу о романтической эстетике сакрального и концепции поэзии [385; 386] и др. К этой группе работ следует отнести историко-литературные исследования П. Ж. Кастекса [396; 397] и П. Вьялльянекса [493; 494], в которых отдельные вопросы творчества французских романтиков, в частности А. де Виньи, рассматриваются с позиции, близкой «новой критике».

В монографиях и диссертациях о французской романтической литературе, созданных до 2000 г., поэзии 1820-х гг. посвящены отдельные абзацы. В монографии Т.В. Соколовой «Философская поэзия А. де Виньи», освещающей философские аспекты поздней поэзии французского поэта, уделено немного внимания его раннему творчеству [293, 294]. Л.А. Мироненко в своих работах представила жанровое исследование поэтического цикла А. де Мюссе «Ночи» [198] и обстоятельное исследование французского личного романа [200]. В кандидатской диссертации автора данного исследования, посвященной прозе Альфреда де Виньи, была проанализирована идейная связь творчества французского романтика 1830-х гг. с поэзией и эстетикой 1820-х гг. В диссертации российского исследователя Е.С. Богомоловой «Философско-эстетическое своеобразие элегий Альфонса де Ламартина в контексте художественных исканий романтизма» (Москва, 2006) раскрыты вопросы исповедуемой поэтом философии и эстетики [48]. В кандидатской диссертации О.М. Тарасовой «Традиции средневековой литературы в произведениях французских романтиков: Гюго, Виньи, Мюссе» на материале «Поэм на античные и современные сюжеты» Виньи, «Од и баллад» Гюго, поэтического цикла Мюссе «Ночи» изучена идейная и жанровая связь французского романтизма с рыцарскими романами и балладной поэзией, посвященной служению Прекрасной Даме [303]. В последние годы исследователи все чаще обращаются к вопросам французского романтического автомифа и мифотворчества. Это монографии и диссертационные исследования Е.Л. Поляковой «Легенда веков» В. Гюго» (2009), Ю.А. Марининой «Мифологизированный образ города во французской поэзии второй половины XIX: от Бодлера до символистов» (2007) [186], Е.Г. Прошиной «Романтическая концепция мифа и ее отражение в малой прозе Ф. де ла Мотт Фуке» (2003) [269]. Т.В. Соколова в монографии «От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии» [295] исследует принципы романтизма и «теории соответствий» Бодлера, сравнивая их с эстетическими принципами Э.Т.А. Гофмана и Э. Делакруа, рассматривает специфику перевода поэмы Бодлера «Le voyage» Мариной Цветаевой, предлагает собственную трактовку сонета Артюра Рембо «Гласные», основанную на его «теории ясновидения» и проблеме метафизического



познания мира, соединения природных стихий. В русскоязычных работах о романтизме последних лет все чаще романтическое произведение изучается как мифопоэтический интертекст в «диалоге культур» [71], в контексте русско-французских литературных связей [59; 282]. Однако следует отметить, что при всем многообразии работ о французской литературе в отечественном и зарубежном литературоведении XX в. выделены лишь некоторые аспекты и отдельные тенденции развития романтического мифотворчества и символизма 1820-х гг.

Среди работ о французской романтической литературе такой направленности, изданных в последние десятилетия, особый интерес представляют монография и диссертация С. Н. Зенкина «Французский романтизм и идея культуры» (2002) [126]. Внимания заслуживают вопросы «идеи культуры», которая, по мнению автора диссертации, доминирует во французском романтизме и вступает в конфликт с риторикой. Следует отметить, что последний аспект достаточно хорошо изучен зарубежными и отечественными историками литературы и компаративистами XX столетия в контексте «борьбы» французского романтизма с классицизмом, развития романтического историзма как способа мышления и художественного феномена, словесной живописи и колористики, «*couleur locale*» и др.

Вопрос о конфликтных отношениях риторики, понимаемой романтиками как «язык аллегорий», и романтической мифопоэтики является в нашем исследовании одним из краеугольных. Этот вопрос традиционно рассматривался в свете романтического учения о воображении и творческом переосмыслении явлений природы, культуры и литературы в рамках историко-литературной проблемы противостояния романтизма классицизму («*bataille romantique*»). Но его аналитико-психологические, интертекстуальные и иррационально-рациональные аспекты не затрагивались. Поэтическая реформа французских романтиков выражалась в требовании заменить рационализм «языком чувств», отказаться от «мертвых» греческих аллегорий, соединить эпос и драму, расширить поэтический словарь за счет введения терминов, смешения слов «низкого» и «высокого» стилей, введения средневековых тропов и психологизмов и др.

Определенный вклад в исследование французского романтического мифотворчества 1820-х гг. внесли теоретики литературы. К примеру, В.О.Пигулевский в работе «Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму» (2002) [246] решает задачи, связанные с мифопоэтическим вымыслом, сущностью, спецификой, природой романтической иронии и воображения как смыслообразующими факторами романтизма. В. А. Пронин предлагает интересную жанровую и стилистическую концепцию балладного творчества В. Гюго, который, по его словам, который рассматривал человечество как «великую коллективную личность». Литературовед считает, что вследствие такого подхода лирический герой воплощает не столько авторское сознание, сколько «некое условное универсальное». Исследователь отмечает, что в текстах баллад Гюго лирическое начало вытеснено риторикой и патетикой, характерной для ораторского стиля оды [266, с. 506]. В данной работе баллады Гюго рассматриваются как отражения «легенды веков».

Среди ведущих зарубежных школ, имеющих непосредственное влияние на становление современной украинской критико-литературной мысли, значительное место занимает символюкритика и онирокритика, а также символическая аналитика. В статье Н.А. Абрамкиной «С. Лангер и символическое литературоведение в оценках отечественных и зарубежных исследователей» [1], посвященной анализу состояния символического литературоведения в Украине, в диссертационной работе того же автора «Основные концепты американского символического литературоведения (на материале работ С. Лангер», особо выделены символическая критика и литературоведение как получившие развитие в украинской науке последних десятилетий. Н.А. Абрамкина отмечает, что во многих российских и украинских работах по теории литературы научные интересы сконцентрированы на сугубо символических аспектах, разных ракурсах символотворчества, символических теориях (Е.М. Мелетинский, Л. Землянова), сути понятия «символ» в контексте литературы и отдельных произведениях (Г. Грабович, А. Краснящих). В статье отведено место и автору настоящей монографии как представителю символического литературоведения в Украине, изучающего связь символа с образцами художественного творчества (М.А. Новикова, И.Н. Шама, Т.Н.

Жужгина-Аллахвердян). В ряду исследований этого направления названо пособие «Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их английских переводов)», в котором авторы М.А. Новикова и И.Н. Шама приводят определения символа, называют критерии его выделения в художественном тексте, отличие от коррелятивных понятий (тропа, метафоры, аллегии, образа и знака) [226]. В качестве основных признаков символа М. А. Новикова и И. Н. Шама называют ассоциативность, культурную адетерминированность, эмоциональность, антропоцентричность, многозначность, контекстуальную обусловленность. Среди работ символического направления в литературоведении названы ранние статьи автора настоящего исследования, в том числе «Поэтика символа в «Моисее» А. де Виньи», в которой поставлена проблема «символической интерпретации произведений» французским поэтом-романтиком, представлен литературоведческий анализ текста сквозь призму романтических определений символа, символической аксиомы внутренней противоречивости человека, теоцентрической символики «вертикали» и «горизонтالي». В настоящем исследовании автор не ограничивается символическим методом, хотя этот метод сохраняет основную позицию в структурном исследовании романтических произведений. Символический подход занимает ведущее положение в структуре мифопоэтического метода, разработанного К.Г. Юнгом и его учениками, а также в учении Г. Башляра о поэтических темпераментах. Башлярдизм [183] воспринимается в данном исследовании как «неоромантизм», т.к. развивает сходное с романтическим представление о творческом воображении и древней мифологии, демонстрирует совпадение античного и западноевропейского способов мышления на уровне симвонологии и частично в контексте аристотелевской теории мимесиса и диегесиса. Мифопоэтический подход к исследованию романтического текста в юнгианской традиции используется в настоящей работе наравне со структуралистским и антропологическим подходами к изучению аутотентичного мифа, в частности, со структурализмом К. Леви-Стросса [453], Ж. Лакана [154].

Французский романтизм 1820-х гг. исследуется нами как самостоятельный и хронологически завершённый период в культурном развитии Франции, имевший огромное влияние на весь ход развития европейской культуры и литературы, поэзии, философии и эстетики. Мифопоэтический и интертекстуальный анализ произведений подводит к выводу, что во французской романтической поэзии 1820-х гг. сформировалась сложная структура художественного символизма, обусловившего рождение новой мифопоэтики и мифопоэтического языка, модулирующего разнообразные соотношения и комбинации литературных форм на грани эпоса, лирики, драмы, литературной и искусствоведческой критики. Французский романтический символизм, мифотворческие изыски романтиков, а также инновации в стихосложении оказали огромное влияние на европейскую и североамериканскую литературы. Французский романтизм подготовил почву для новых литературно-эстетических и философских школ, направлений и группировок, как признававших его влияние и учительство, так и споривших с ним, его эстетикой и мифопоэтикой, критикуя способы и формы романтического выражения творческой личности в литературе и искусстве. Отдельные вопросы воздействия французского романтизма 1820-х гг. на литературу и философию XIX и XX вв. рассмотрены в современном литературоведении, многие вопросы такого порядка еще ждут дальнейшей разработки.

Французская романтическая литература первой половины XIX в. прошла путь от малых лирических и прозаических форм – элегии, баллады, поэмы, монодии – к исторической, социальной, идейной прозе («Мученики» Р. де Шатобриана, романы Ж. Санд, «Ган-Исландец», «Бюг-Жаргаль» В. Гюго), новеллистическому роману («Стелло» [497], «Рабство и величие военной службы» А. де Виньи) и романным циклам (О. де Бальзак). Первые историки французской литературы второй половины – конца XIX в., такие как Г. Лансон [155], М. Палеолог [464], изучая французский романтизм как школу и направление, связывают его с такими социально-культурными явлениями, как либерализм, реформаторство, лиризм. Ж. Пелисье, назвав Виньи и Ламартина «величайшими лириками XIX в.», объединил их на почве

«идеализма» и нигилизма, выделил в их творчестве такие общие черты, как «ироническая горечь», недовольство, «душевная тревога» [245, с. 104 – 139].

Критики и литературоведы XIX в. колеблются во мнениях о литературных приоритетах: одни отдают первенство поэту А. де Виньи, другие – В. Гюго. Жизни и творчеству романтиков сопутствуют разноголосые споры, «странные» репутации, которые приобретают черты легенды и упоминаются авторами первых историй французской литературы (Г. Лансон, Э. Фагэ) и театра (Т. Готье, Ж. Жанен). Легенды об Альфреде де Виньи, который проявил себя в различных сферах творчества как мощный поэт, критик, эстетик, драматург, автор исторического романа, занимают особое место в литературе о романтизме 1820-х гг. (Ш. Сент-Бев). Несмотря на высокие оценки отдельных произведений Виньи, его лирического дарования в целом, в критике и истории литературы закрепляются оценочные штампы, которые задают тенденциозный и подчас недоброжелательный тон исследованиям, а непонимание сути и природы мифопоэтического воображения поэта ведет к искажению фактов биографии и творчества поэта-романтика. Так Г. Лансон характеризует поэзию Виньи как «в высшей степени сдержанную». «Этот великий поэт, – писал французский историк литературы, – один из трех или четырех великих лириков нашего века, почти никогда не говорил о самом себе. Есть что-то странное в его судьбе: он считается лирическим поэтом, между тем как всегда употреблял безличные формы творчества» [155, с. 99]. Ж. Пелисье, Г. Лансон, Ж.П. Шарпантье хвалят Виньи как автора «нескольких блестящих поэм», среди которых особое место отводят «Моисею», «Элоа», «Долориде». Критик Альбер, а также Арсен Гуссэ (Houssaye, 1815 – 1896), писатель романтической школы и директор театра Comédie Française в 1849 – 1856 гг., заостряют внимание на «недолгой славе» Виньи. Эта точка зрения противоречит фактам биографии этого романтика и мнению тонко чувствующих его творчество писателей, мыслителей и поэтов, среди которых А. Франс [316], Ш. Бодлер [482], Н.С. Гумилев [79], М.Цветаева, А. Моруа [211] и др. Перечисленные авторы вспоминают в своих работах о том, что испытали на себе влияние мощной поэтической мысли французского романтика.

Н.С. Гумилев в статье «Французские лирики XIX века (Альфред де Виньи, Анри де Ренье, Жорж Роденбах)» [79] отводит главенствующее положение романтизму и символизму среди основных «школ» французской поэзии. Русский поэт вопрошает: «Правильно ли, однако, такое хронологическое деление на школы? Не следует ли отнести Альфреда де Виньи к символистам или, по крайней мере, к парнасцам, как тоже несомненным творцам символа, отметить, как важный симптом, неустанные проблески классицизма (за последнее время хотя бы в лице Мореаса)? Хорошо ли обращать серьезное внимание на «научную поэзию», мертворожденную уже по одному тому, что ее теория создавалась раньше практики?» [79, с. 233]. Вопросы, поставленные Н.С. Гумилевым, являются краеугольными в современных исследованиях и искать на них ответы следует в мифотворчестве 1820-х гг., которое характеризуется становлением романтической эстетической мысли во Франции и разнообразными мифопоэтическими опытами. Неслучайно этот литературный период в творчестве Виньи Андре Жарри определяет как «экспериментальный» [442, с. 11].

Наиболее предвзятым и категоричным во мнениях среди романтических критиков был авторитетный и остроумный Шарль О. Сент-Бев, всеми признанный основоположник французского эссе-биографии, автор знаменитых «Портретов современников» (1864). Особый и несколько скандальный резонанс приобретает этюд Сент-Бева о Виньи, «жестокий» (*cruelle*) и «безжалостный», по мнению П.Флотта, известного исследователя XX в. [410] и биографа Виньи [436, с. 72]. Легенда о Виньи, созданная первыми критиками, подвергнута серьезному пересмотру в начале XX ст. в работах французских литературоведов и биографов поэта Л. Доризона [411], Л. Сеше [480], Э. Ловриера [454], М. Ситоле [405]. Опровержению легенды о Виньи способствуют также издания полного текста «Дневника Поэта» с обширными комментариями Ф. Бальдансперже [495], «Мемуаров» [499] и многочисленной переписки писателя. В результате этой огромной и добросовестной работы была восстановлена литературная слава великого французского романтика и правда о его высочайшем гуманизме. П. Флотт

подводит итог большой исследовательской работе и объявляет Виньи «классиком французской светской мысли» [436, с. 84].

С другой стороны, уже в критике и истории литературы XIX в., задолго до исследования Андре Моруа [211], складывается литературная репутация Виньи как «предвестника» (*précourseur*) новых идей. Густав Лансон утверждает, что «Поэмы» служат наброском «Легенды веков» Виктора Гюго, который якобы «шел по следам» Виньи [155, с. 101]. Пьер Флотт перечисляет факты влияния философской и творческой мысли А. де Виньи на современников и потомков. «Долорида» вдохновляет Мюссе на создание «Идиллии» и «Дона Паэза», «Элоа» побуждает Ламартина написать «Падение ангела». Поэты-парнасцы, в том числе Леконт де Лиль и Сюлли-Прюдом, видят в Альфреде де Виньи своего учителя. Сюлли-Прюдом сочиняет «Справедливость» (1879) и «Счастье» (1888) под впечатлением от стихотворения Виньи «Счастье». Леон Дьеркс упоминает «Гнев Самсона» в своем сонете и посвящает поэтические строки теме судьбы гения. А.С. Дезессар в «Портретах Учителей» (1891) называет Виньи учителем поэтов [436, с. 74 – 80].

Вторая половина XX в. отмечена историко-литературными работами М.Эжельденже [414], П.Ж. Кастекса [397], П. Вьяллянекса [493; 494], по достоинству оценивших творчество писателя. Деятельность этих исследователей направлена на реабилитацию Виньи как одного из наиболее искренних поэтов и прозаиков Франции, гуманиста и философа высокой ответственности, одновременно человека действия и мечтателя. Однако все еще раздаются голоса, вторящие Сент-Беву, который недолюбливал Виньи. П. Гийемен называет Виньи «слабовольным» (*vélléitaire*), Т. Мольнье – «безответственным». М. Эжельденже им страстно возражает: «Слабовольный! Безответственный! Эти определения плохо сочетаются с Альфредом де Виньи, его классическим сознанием, устремленностью к поэтическому искусству» [489, с. 175]. М. Тэска, изучая высокую идейность романтизма в работе «Альфред де Виньи, или Чувство чести», развивает мысль Ф.Брюнетьера («Он видел, как вокруг торжествуют его идеи»): «Виньи исходит из идеи и разворачивает вокруг этого центра фабулу, которая является доказательством мысли и должна быть к ней привязана всеми средствами» [489, с. 175]. Эта

концепция является доминантной в исследованиях П.Ж. Кастекса [397], М.Эжельденже [414], В.П. Альбуя [372; 373], Ф. Жермена [425; 426], Ж.Б. Баррера [382], Ж.П. Ришара [472], П. Вьяллекса [494], Т.В. Соколовой [292 – 296], написанных и изданных в 1960 – 1980-е гг.

В мифопоэтическом творчестве романтиков большое значение имеет чтение Библии, реализация и переосмысление библейских идей [379]. Религиозные идеи своеобразно оттеняют содержание произведений столь разных на первый взгляд французских писателей-романтиков, которые совмещают в своем мифотворчестве библеизмы с идеями Платона и неоплатоников. В этот период во Франции термин «платонизм» используют наряду с термином «неоплатонизм» в гегельянской традиции. Особенно привлекателен для французских романтиков метод Платона, направленный на постижение истины с помощью мифа, продемонстрированный греческим философом на примере истории Прометея в «Протагоре» [249, с. 430]. Французские романтики также выделяют Плотина, с которого начинается второй период неоплатонизма [340, с. 331]. Мысли Плотина о сверхчувственной истине, прочитанные через Гете и Шатобриана, разрабатываются французскими романтиками, составляют философскую основу интертекста произведений Виньи, Ламартина, Гюго, Нодье, поэтически варьируются, совмещаются с идеями сходных учений. Поэты вооружаются также неоплатоническим методом созерцания «сверхчувственной красоты», погружения «в глубины божественного до такой степени, чтобы быть не простым созерцателем, но и самому стать достойным созерцания и сиять светом тех идей, родина которых там, в божественном, сверхчувственном мире» [250, с. 121 – 122]. Романтикам близки идеи Плотина о «ноуменальной красоте», по образцу которой «мировая душа производит все чувственные формы», «первообразной и абсолютной», принадлежащей «высочайшему уму» и лежащей в основе всякой «чувственной красоты» [250, с. 102].

Неоплатонизм, идея «сверхчувственной красоты», созерцательность и орфическая традиция объединяют столь разных писателей, как А. де Виньи, А. де Ламартин, Ш. Нодье, В. Гюго, Ш. О. Сент-Бев, делают их единомышленниками в



период «Сенакля» и «Французской музыки». Атмосфера «Сенакля» оставляет неизгладимый отпечаток на творчестве романтиков младшего поколения, в частности, А. Бертрана и Ж. де Нерваля. Объединительную функцию выполняет мифотворческий интерес романтиков, с одной стороны, к средневековому народному сознанию, с другой – к мистическому. Такая дилемма вполне соотносится с романтической символической ментальностью.

По мнению французского социолога и мыслителя Л. Леви-Брюля, «примитивное сознание» подчинено закону партиципации (сопричастности). В этих случаях примитивное сознание «обнаруживает полное безразличие к противоречиям, которых не терпит наш разум. Вот почему позволительно называть это мышление, при сравнении с нашим пра-логическим» [157, с. 8]. Романтическое мистическое отношение к миру и творчеству, поэзии отразило эти законы мистической «коллективной сопричастности». Во Франции 1820-х гг. проявился интерес к пра-логическому в разных формах сознания – мистических, орфических, онирических, коллективных. Об этом свидетельствуют созданные в это время романтические поэмы, стихотворения, новеллы.

Концентрация исследовательского внимания на символической структурно-текстуальной аналитике малого жанра, как правило, собирающего в фокусе множество идей и образов, а также сосредоточенность на аллюзивном и суггестивном интертексте способствовали обнаружению недостающих звеньев в символической парадигме французского романтического мифотворчества. Экспликация символа, как верно отмечают некоторые исследователи, грешит субъективностью, но следует оговорить, в том лишь случае, если исследователь при определении и выявлении частных игнорирует общие законы творческого сознания. Исследовательское стремление дать определение наиболее общим законам, которым повинуются «коллективные представления» о символе и мифопоэтике, на наш взгляд, должно быть совмещено со стремлением распознать их действие в индивидуальном творчестве, в отдельных произведениях. Как представляется, именно в малых литературных жанрах нашли первоначальное воплощение смелые новаторские замыслы молодых французских поэтов, получили

реализацию «не знающее границ» романтическое воображение и питаемые им великие, общечеловеческие идеи, возвышающие их носителя над «банальной обыденностью» и наиболее полно отвечающие художественным и эстетическим требованиям Нового времени.

Одним из ключевых в данном исследовании является вопрос о самобытности ранних мифопоэтических произведений изучаемых авторов. Античные поэмы Виньи и медитативные стихотворения Ламартина долгое время рассматривались критиками как подражательная поэзия [437, с. 20 – 21]. Первые новеллы Ш. Нодье были удостоены характеристики «странных» сочинений с «темным» смыслом. На фоне критических суждений, наблюдений и замечаний о сходстве образов и повторяющихся сюжетах в различных произведениях, оставались незамеченными особенности романтических интерпретаций, идеологий, поэтик, новых принципов воплощения, своеобразие контекстов, а также способов выражения и претворения в тексте новаторски понятого соотношения вселенского и индивидуального, всеобщего и личного. Компаративисты первой половины XX в. исправили эти «недостатки», устранили крайности оценок и суждений, внесли существенные поправки в интерпретацию историко-литературных сравнительных характеристик, обогатили исследование фактическим материалом.

Бурное развитие философии, социологии, антропологии, психоаналитики в начале – первой половине XX в. подготовили почву для дальнейшего развития истории литературы и литературоведения, в которых французский романтизм 1820-х гг. увиден за пределами однозначных оценок и механистических сравнений, в свете ретроспективной реконструкции культурных эпох, взаимосвязей и взаимоотношений национальных литератур, без осмысления которых было немислимо и невозможно прогрессирующее развитие культуры. Так французские историки литературы социокультурного направления первой половины XX в. обратили внимание на то, что взгляды Виньи, Ламартина и Гюго на поэзию и поэта сложились на почве орфизма в традиции Пьера Балланша и сен-симонизма, с которым романтики были связаны в 1820-е гг. Так сходство эстетических взглядов Ламартина и Виньи было отмечено в труде Л. Доризона «Альфред де Виньи. Поэт-

философ», и, как следствие, показана близость творческих манер двух поэтов, проявившаяся, прежде всего, в философичности, рефлексивности и религиозном мистицизме. Однако мифопоэтические представления о поэте как современном Орфее, его мессианстве Л. Доризоном были определены как «химерические» [411, с.78–81]. Но уже Э. Ловриер, рассматривая ранние произведения трех «великих французских поэтов» Виньи, Гюго и Ламартина под знаком орфизма в духе П.Балланша и сен-симонизма, объединяет их общим смыслом поэзии как «священнодействия» [454]. Кроме того, объединяющими факторами являются сходные умонастроения, лирический демократизм, заметно усилившийся к 1830-м гг. [413], а также политический протест французских романтиков против смертной казни. В начале XX в. Эмиль Ловриер дает ответы на вопросы, которые поднимал в прошлом веке Сент-Бев (об апостольстве в поэзии и апологии Поэта с большой буквы) и которые будут занимать отныне исследователей мифопоэтического метода. В биографии Виньи французский исследователь обозначает круг проблем в творчестве писателя и программу «новой индивидуалистической кампании», в которой выделяет романтический утопический энтузиазм, мессианство «литературного Моисея» и выступает в защиту вечного пари [454, с. 131 – 132]. «1824 г. был, – по мнению Э. Ловриера, – обозначен рождением «чувствительной, сильной и раненой души», уподобленной «орлу на вершине Геликона» «Все смутные идеи (*vagues idées*), которые витали в тревожной атмосфере романтической Европы, были выражены Виньи в ясных формулах», – пишет Э. Ловриер. Так эти «формулы» запечатлели беспомощную дрожь чувствительного Вертера на пороге смерти; «болезненное превосходство» «сатанинских» героев Байрона, скрывавшихся за маской презрения и гнева; орфизм в духе Шатобриана («поэты – божественная раса») и Балланша [454, с. 133 – 134].

В своей работе «Политическая и социальная мысль Альфреда де Виньи» П.Флотт подробно анализирует мировоззрение писателя. Изучая круг чтения Виньи в 1820-е гг., ученый приходит к выводу, что размышления над Библией, элегиями Андре Шенье, трактатами П. Балланша, А. де Сен-Симона, Ф. Р. де Ламенне, Ж.де Местра, а также знакомство со старинными хрониками в парижских

библиотеках, привели юного поэта к «Размышлениям об истине в искусстве» («Les Réflexions sur la vérité dans l'art» [500, с. 1 – 10]), послужившим предисловием к историческому роману «Сен-Мар» (1826). П. Флотт замечает, что штудировав «Принципы философии истории» Д. Вико в переводе Ж. Мишле, Виньи соглашается с идеей различения «метафизической поэтической правды и правды физической, но на этом сходство и заканчивается» [435, с. 43], т.к. Вико вкладывал в слово «поэтическое» особый смысл «метафизического поэтического». «Никогда Вико не настаивал на том, чтобы романист искажал историю и создавал персонажей в угоду собственной фантазии: он говорил только, что народы, на примитивном уровне развития, обладали способностью создавать аллегории, вокруг которых выкристаллизовывались легенды. Так Гераклес и Гермес являются коллективными аллегориями, Гомер не индивидуум (*un individu*), а коллективное существо (*un être collectif*), символ греческого народа, рассказывающий собственную историю в национальных сказаниях («*chants nationaux*»)» [435, с. 43]. Таким образом, очевидно, что орфизм французских романтиков [474], а также сложившаяся под воздействием орфизма мифопоэтика романтического символизма – плод эклектических разысканий и долгих размышлений над вопросами об «истине в искусстве» [500, с. 1 – 10], роли поэта в воспитании масс (*multitude*), значении и смысле поэтического слова и произведения.

Следует признать, что доскональное описание и анализ всей символической системы французского романтизма даже небольшого периода не представляется возможным в рамках одной работы. По этой причине для исследования романтического интертекста, его архетипики, творческих темпераментов и индивидуальностей выбран символично-парадигматический метод Ю. М. Лотмана. В работе «Символ в системе культуры» ученый разъясняет роль символа, который, с одной стороны, пронизывает «толщу культур» и реализуется в своей «инвариантной сущности», с другой – становится посредником «между синхронией текста и памятью культуры» [180, с. 191 – 199]. В статье «Символ – ген сюжета» («Внутри мыслящих миров») исследователь пишет об особенностях актуализации символов в конкретном творчестве: «Индивидуальность художника проявляется не только в

создании новых окказиональных символов (в символическом прочтении несимволического), но и в актуализации порой весьма архаических образов символического характера. Однако наиболее значима система отношений, которую поэт устанавливает между основополагающими образами и символами. Область значений символов всегда многозначна. Только образуя кристаллическую решетку взаимных связей, они создают тот «поэтический мир», который составляет особенность данного художника» [180, с. 123]. Лотмановский метод исследования символа как «гена сюжета» представляется уместным в анализе небольших романтических произведений символического содержания, т. к. позволяет увидеть, каким образом «символ выступает в роли сгущенной программы творческого процесса» и каким образом сюжет участвует в «развертывании скрытых потенций» символа [180, с 145].

Вторая половина XX в. отмечена активным поиском новых литературоведческих методологий, противоборством идей в теории литературы и литературной критике, противостоянием структуралистских поэтик традиционной исторической поэтике, реформированием и обновлением литературоведческой терминологии. Ведущие теоретики литературы и литературоведы отмечали тенденцию современной филологической мысли конца XX в. к «терминологической размытости», неточности, путанице понятий и стоящих за ними явлений. Актуальность терминологической проблемы не раз акцентировалась в литературоведческих и историко-литературных исследованиях последнего десятилетия.

Развитие информационных технологий и психологии творчества внесло коррективы в литературоведение XX в. Сегодня мифотворческая парадигма исследования включает не только сюжетно-образные, мифокультурные, символические, но и текстуально-семантические, стилистические структуры, определяющие основу мифопоэтического текста, включая его интертекстуальные и метатекстуальные содержания.

Коренные изменения в литературоведческой терминологии коснулись таких краеугольных понятий, как «текст», «произведение», «мифопоэтика», «риторика»,

«автор» и др. Научная этика требует экскурса в историю возникновения и развития терминов и понятий, используемых во время исследования. Во избежание повтора материала, автор данной работы, посчитала необходимым ограничиться ссылками на известные источники, в которых обсуждались выше приведенные термины или была поставлена проблема их употребления, указаны общепринятые подходы к определению ключевых литературоведческих и поэтологических понятий.

В предлагаемом художественном анализе классической французской литературы XIX в. широко использованы наиболее часто употребляемые в современном литературоведении термины и понятия, такие как «текст», «интертекст», «интертекстуальность», «метатекст», «метатекстуальность», «структура текста», «структура произведения», «миф», «архетип», «мифопоэтика», «мифопоэтическое пространство и время», «мифотворческое сознание», «символ», «гипертекст», «гипертекстуальность» и др. Наряду с ними в настоящей работе для обозначения конкретных литературных явлений и феноменов психологии творчества употребляется терминология, пришедшая из смежных наук – психологии, философии, информатики и иных сфер деятельности: «визуализирование», «визуализация», «визуализировать», «медитация» (психология, компьютерные науки, теория искусства), «гипертекст», «виртуальность», «виртуальные переходы и отношения», «виртуальное сознание», «виртуальная реальность» (компьютерные науки), «космосфера», «антропосфера» (философия), «символизм», «символический язык» (симвология) и др. Тенденция к сближению терминологий различных наук довольно устойчива и, надо полагать, необратима, что вполне соответствует современной картине мира, состоянию науки и уровню развития научного языка.

## **1. 2. Французский романтизм как интертекст и метатекстуальность: история исследования**

В последние десятилетия внимание исследователей привлекает проблематика, связанная с неординарными состояниями, образами, идеями,

эпизодами, символизмом, мистицизмом, иррационализмом, оккультизмом, фантазмами, психологическими и психоаналитическими аспектами природы и человека, запечатленными в литературных произведениях французского романтизма. Мифопоэтические, необычные с точки зрения рационализма, картины и образы, увиденные в их циклическом движении и развитии, личные оценки историческим, легендарным и современным событиям, скрупулезный анализ внешних и внутренних закономерностей развития природы и истории цивилизаций, стран и народов вызывают неоднородные и подчас противоречивые мнения ученых о французском романтизме и поэзии 1820-х гг. В работах, посвященных перечисленным вопросам, исследователи часто уходят в узкие сферы, не стремясь дать целостную концепцию французского романтического символизма 1820-х гг. Как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении, изучающем французское романтическое мифотворчество и символизм 1820-х гг., еще много «белых пятен», а имеющаяся информация требует значительных уточнений и дополнений.

Уже в историко-литературных трудах первой половины XX ст., посвященных романтизму, речь идет о явлении, получившем обозначение «интертекстуальность», хотя сам термин употребляется по отношению к романтизму только в конце XX в. Мифопоэтическая импрессионистическая аналитика Г. Башляра и его теория творческих стихий, на которой построены книги «Психоанализ огня», «Вода и грезы. Опыт о воображении материи», «Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения», «Земля и грезы о покое» позволяют более полно и развернуто представить картину французской поэзии 1820-х гг., различить особенности романтического мифопоэтического дискурса, создать собственную концепцию романтизма изучаемого периода. Комплексный методологический подход дает возможность увидеть произведения Альфонса де Ламартина, Альфреда де Виньи, Виктора Гюго, Шарля Нодье 1820-х гг., ранее квалифицированные как ученические и незрелые в контексте влияний, заимствований и «подражаний образцам», как самостоятельные, полноценные и заслуживающие внимания исследователей;

показать литературную преемственность как мифотворческий созидательный процесс.

Интертекстуальный метод проникает в литературоведческие исследования о французском романтизме с 80-х–90-х гг. прошлого века, в период подведения итогов и обобщения знаний о романтизме как эпохальном явлении. Интертекстуальный метод используется в историко-литературном, философском, научном, культурологическом контекстах для изучения романтического иррационализма и мифологизма в диахроническом и синхроническом срезах, в свете «высокого назначения» мифопоэтического слова на макроуровне и микроуровне текста. Для выполнения этой задачи потребовались не только самые яркие примеры из французской литературы эпохи романтизма, но также примеры малоизученные, наполненные архаизмами и мифологической символикой, отличающиеся замысловатым дискурсом, загадочным психоаналитическим содержанием, восходящим к древним источникам, к античной архаической и эллинистической поэтической мысли, библейским текстам, поэтическим структурам кельтского и славянского происхождения. Выдвижение на первый план феноменов рационального и иррационального определяет структурно-текстуальный и в большой степени дискурсивный характер исследования в контексте готовых жанровых решений. Как справедливо заметила исследовательница французского романтического романа Н. А. Литвиненко, «дискурсивный подход не ориентирован на решение проблем жанровой эволюции..., однако он позволяет глубже осмыслить процессы накопления и трансформации семантики» [166, с. 48]. Следует добавить, что дискурсивный метод проясняет мифопоэтическое содержание произведения, его интертекстуальный смысл, значение архетипической и окказиональной символики, позволяет глубже проникнуть в контекст диалога культур и литератур.

Интертекстуальный анализ французского романтизма 1820-х гг. проведен в данном исследовании с учетом многолетних разысканий зарубежных (Ж. Женетт [90; 91]) и отечественных жанрологов и нарратологов [12; 195 – 197; 198 – 200; 345 – 350]. В соответствии с учением Ж. Женетта [90, с. 60 – 281] увидены отдельные поэтические пассажи, интертекст, знаковые парадигмы и дискурсивные уровни



текста. В свете мыслей французского нарратолога закон литературной преемственности в романтизме рассмотрен не только как проявление «влияний», как ранее полагали, но, прежде всего, как мифотворческий созидательный процесс, в котором художественные «повторы» действительно означают «медленную непрерывную метаморфозу» [91, с. 149]. Мифопоэтический и интертекстуальный подходы к изучению романтических текстов не только не противоречат приемам аналитической традиции в изучении (мифо)поэтики художественного произведения, жанровой системы, способов повествования, но наоборот, успешно с этой традицией совмещаются и во многих аспектах являются ее продолжением, т.к. обусловлен вниманием к самому «механизму литературности», который, по словам Г.К. Косикова, нейтрализует и компенсирует действие литературных стереотипов [150, с. 44]. Это подтверждают литературоведческие исследования последних десятилетий (Г.П.Козубовская, А.К.Булыгин, А.В. Дмитриев, Ю.А. Иванова и др.)

Новый методологический подход к творческому процессу, мифопоэтическое воображение, психологические характеристики, распространившиеся на все то, что романтизм фокусирует в своей картине мира, своем сознании, символически воплощенном в художественном тексте, способствуют созданию устойчивого «механизма» интертекстуальности внутри французского романтизма 1820-х гг.

Особое место в изучении французского романтического мифотворчества и интертекстуальности занимает книга Е.Н. Корниловой «Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма» (2001), в которой рассматриваются проблемы интертекстуальной природы французской романтической прозы [146]. С.Н.Зенкин в работе «Французский романтизм и идея культуры» утверждает, что поэтический текст эпохи романтизма отличается «повторяющейся интертекстуальной организацией, основанной на развитии некоторого предшествующего текста» и использовании типичных приемов риторики – экфразы, перечисления, амплификации, аллегии. С. Н. Зенкин поясняет этот художественный феномен французского романтизма идеей релятивизма, имевшей большое значение при изучении мифопоэтического текста в его культурно-

диалогическом значении и исторической относительности культурных ценностей [126].

В последние годы романтизм активно вовлечен в круг структуралистских и постструктуралистских интерпретаций, в процессе его изучения успешно применяют творческие установки структуралистов. Дихотомия «структура – текст» и «структура – произведение» плодотворно используются в литературоведческой аналитике наравне с историко-литературным методом исследования художественного произведения как целостной жанровой, поэтической и повествовательной структуры. Основная задача исследования разрешена во многом с помощью структуралистских приемов, а также компаративистского метода исследования. При изучении текстуальной структуры и символического контента в произведениях де Виньи, В. Гюго, А. де Ламартина и Ш. Нодье акцент сделан на методах мифопоэтической и мифологической архетипической (интертекстуальной и метатекстуальной) реконструкции.

В книгах, посвященных проблемам художественного текста времен романтизма, Ю.М. Лотман определил поэзию как «структуру, все элементы которой находятся между собой в состоянии параллелизма и, следовательно, несут определенную смысловую нагрузку» [177, с. 119]. Структурно-текстуальное исследование произведений французского романтизма 1820-х гг. подтверждает этот вывод. Поэты-романтики повсеместно используют символизм как художественный и аналитический метод и технику, взяв на вооружение приемы мифопоэтических параллелизмов, разработанные сентименталистами. Романтики делают метод символического и метафорического параллелизма универсальным, применяют его к философии, социологии, метафизике, трансформируя мифологический и поэтический интертексты. В представлении романтиков все вечное, универсальное, вселенское базируется на принципе поэтического параллелизма: мир увиден романтиками сквозь многогранную призму мифологической символики и орфизма, включая религиозную, философскую, культурную, политическую сферы. Структуралистский взгляд на проблему романтического символизма делает очевидными явление орфического

параллелизма в творчестве романтиков 1820-х гг. и метафорический перенос мифотворческих взглядов на многие сферы жизни, в том числе социально-бытовые. Автор «Поэтических размышлений» называет Поэта народным гением, чей долг – посвящать свой талант и жизнь распространению истины, любви, разума, возвышенных религиозных чувств и энтузиазма, что соответствовало общеромантическому представлению 1820-х гг. о правде жизни [501]. Поэзия – «поющий разум», говорит Ламартин, а «не машина, не манекен, создающие слова», потому она «ни лирическая, ни эпическая, ни драматическая», но «философская, религиозная, политическая, социальная, как и эпохи, через которые проходит род человеческий; но она должна быть также интимной, личной, медитативной (*méditative*) и серьезной, она должна быть эхом высочайших концепций ума (*intelligence*), наиболее тонких, мистических впечатлений души» [387, с. 79]. Все, что «выпадает» из этой структуры параллелизмов, все, что не освещено божественным светом, отвергается романтиками и им сочувствующими (П. Мериме, Стендаль, ранний Бальзак), как чуждое, бездуховное, «грубо-материальное», недостойное изображения и выражения в поэзии. Структурно-парадигматическое и дискурсивное изучение французского романтического текста существенно дополняет представление о системе мифопоэтических и понятийно-образных семантических универсалий, таких как «душа», «поэзия», «медитация», «созерцательность», «мистические впечатления» и др., задействованных во французской литературе первых десятилетий XIX в.

Стремление понять герменевтический символический смысл французского романтизма 1820-х гг. сочетается с исследовательской установкой на «множественность смысловых прочтений» в традиции Ю. М. Лотмана в свете романтических интертекстовых кодов. В этом смысле романтическое «подражание» античности или сентиментализму следует читать как «интертекстуальность», представление о которой в зачаточном состоянии бытует и в истории литературы XIX в., однако приобретает четкие контуры только в XX в.

В фокусе исследования оказываются вопросы античного и средневекового генезиса романтического символизма, особенности межтекстовых и

внутритекстовых структурных связей, мифопоэтический дискурс и метаязык, а также парадигматика многосоставного символического текста в его лиро-эпической (ранние поэмы А. де Виньи, В. Гюго), лирико-медитативной (А. де Ламартин, Ш.О. Сент-Бев), психолого-фантастической и онирической (Ш. Нодье, Ж. де Нерваль, А. Бертран) разновидностях. Подчеркивается идея о том, что художественное реформаторство романтиков проявляется одновременно в столкновении и в содружестве со старой, но вечно живой и полнокровной классической литературностью. Так культурный диалог романтизма со Средневековьем и Просвещением [117] подготавливает платформу для романтической мифопоэтики, возникшей на перепутье мировоззрений, философских и литературных направлений. Именно политика содружества и взаимопонимания, которую проводят романтики, их положительные интенции в ведении культурного диалога способствуют коренному обновлению всех сфер жизни и искусства в XIX, а затем и в XX в. В такой тональности понимается смысл и значение интертекста и интертекстуальности французского романтического мифотворчества, а именно, по Л. Баткину, как «культурно-жизненная структура», а «не просто соотношение между знаками и значениями» [25], хотя последнее не снимается с повестки дня и рассматривается в традиции Ж. Лакана и Р. Барта.

Так в своем исследовании о Шатобриане П. Моро акцентирует внимание на элегическом характере творчества метра французского романтизма. Ученый отмечает, что хотя Шатобриан узнает себя в «элегиях Иова», его религией является «религия Вольтера и Дидро», а «беспокойство», одолевающее писателя во время поисков «неведомой души» (*ame incogne*), создает условия для написания «Символа веры савойского vicария» и «Этюдов о природе» [459, с. 150]. «Его (Шатобриана) религиозная и одновременно анархистски настроенная мысль ищет веры за пределами догм», – пишет П. Моро, заметив, между прочим, что христианство, которое исповедует Шатобриан в «Трактате о Революции» является наследием «Потерянного рая» Мильтона и «Мессиады» Клопштока. Именно Шатобриану принадлежит, по мнению Моро, последнее слово в споре «древних и новых» в «Духе христианства», этом «гимне современному гению», истоки которого

находятся в Евангелии [459, с. 182 – 183]. В Библии, которая питает его гений, писатель-романтик видит мир «пробуждающихся образов и форм» [459, с. 190]. При внимательном рассмотрении французского романтизма, однако, становится очевидным, что Шатобриан, в том числе, как автор идей о готике и «сверхчувственном», имеет многочисленных последователей в 1820-х гг. Шатобриановские идеи составляют внушительный интертекст в творчестве Виньи, Ламартина, Гюго, Жорж Санд и др.

В этой связи уместно привести рассуждения Г.К. Косикова по поводу интертекстового анализа в качестве отношений одного произведения к другим (предшествующим и современным) произведениям и дискурсам (художественным, публицистическим, философским, научным и т. п.) [148]. Интертекстовый анализ ранее сводили к анализу «источников» и «влияний», «заимствований», «повторов» и «подражаний». Настаивая на вынесении проблемы в иную плоскость, Г.К. Косиков приводит определение Ю. Кристевой: «...интертекст следует понимать не как собрание «точечных» цитат из различных авторов..., но как пространство схождения различных цитаций». Конкретная цитата, реминисценция, аллюзия рассматриваются ученым в качестве «частного случая цитации», «эллиптического знака», симптома «чужого текста», специфического элемента кода и дискурса, которые «как бы в свернутом виде заключены в каждом произведении и, будучи развернуты, позволяют реконструировать эти коды и дискурсы» [148, с. 231]. Анализ работы постструктуралистов дают исследователю возможность установить различия между «произведением» и «текстом»:

1. Текст, являясь неперменным условием возникновения произведения, в отличие от него, не имеет «ни конца, ни начала, ни внутренней иерархии, ни линейной упорядоченности, ни нарративной структуры».

2. Текст – это «культурная память произведения, в котором хранится множество «кодов», новых и старых, забытых и полузабытых, и потому обладающих различной степенью актуальности для современной аудитории».

3. «Текст – это память, в атмосферу которой независимо от своей воли погружен каждый писатель: даже если ему не пришлось прочесть ни одной книги, он все равно находится в окружении чужих дискурсов, которые он впитывает либо сознательно, либо бессознательно: в первом случае мы имеем дело с цитатой, во втором – с «цитацией», и потому по самой своей природе любой текст одновременно является и произведением, и интертекстом» [148, с. 231]. Таким образом, цитата становится органической частью нового произведения. Оставаясь «памятью» прежнего произведения, «чужим словом» (М. Бахтин, Ж. Кристева), цитата уводит в древнюю диахроническую ретроспективу текста и языка.

4. Пространство текста непрерывно и безгранично.

5. В тексте сосуществуют разнонаправленные «коды» и имеющие разное происхождение культурные языки [148, с. 232].

Упомянутые различия полезно уяснить и проверить при анализе романтического произведения и текста.

Ценность для мифопоэтического и интертекстуального исследования французского романтизма 1820-х гг., структурных особенностей произведений первых десятилетий XIX в. представляет поэтологический анализ и психологические наблюдения отечественных жанрологов и историков французского романтизма Н.С. Шрейдер и Л.А. Мироненко. Н.С. Шрейдер внесла большой вклад в изучение французской романтической прозы, ее идейного, жанрового, стилевого содержания [345 – 350]. Исследователь французского «личного романа» Л.А. Мироненко акцентирует «доброжелательную открытость романтизма ко всем культурам», способность французских романтиков очерчивать «своеобразный культурный космос», втягивать «в свою орбиту весь духовный опыт человечества», создавать «возможность небывалого синтеза искусств, дерзкого эксперимента», «утверждать ситуацию поиска как единственно соответствующую духу творчества..., постоянно обновляющегося, как и жизнь» [198, с. 5 – 6]. Во французском романтизме Л.А. Мироненко выделяет «рефлектирующую личность с развитым самосознанием», ощущением «чужеродности окружению», «смутностью страстей», «пребывающую в экстремальной ситуации конфликта с миром и с

собою». Исследовательница подчеркивает, что социально-психологические и нравственные характеристики романтического героя досконально изучены во французской литературе «в широчайшем контексте как конкретно-исторической эпохи, так и надисторического бытия», и вся французская романтическая проза «прежде всего, повернута к истории души человеческой» [198, с. 107 – 108]. Романтические мифы с одной стороны, как все мировые мифы, являются надисторическими в своей интертекстуальной части, с другой – историческими, в той части, в которой миф несет в себе фактографические черты национальной легенды или предания. История, как показывает исследование, была представлена романтиками фрагментарно. Фрагментарность приобрела характер философско-понятийный и эстетический, фрагмент был формой познания и жанром, который «включил все явления в безграничную перспективу», содержал все признаки целого, обусловил «постижение целого через часть», «ощущение целого в части, вечности, истории» и истории в вечности. Прозаический фрагмент стал «генеральной формой существования романа», представлял «фрагмент жизни героя, а не всю его жизнь», бытовал «в бесконечном разнообразии вариантов», «пронизывал все уровни содержания произведения, создавая особую художественную логику сюжета, композиции, образа», «проникал на все уровни стиля» [199, с. 20 – 23]. Скачкообразное романтическое мышление обусловило прерывистое движение текста, повлияло на структуру романтического произведения (как прозаического, так и поэтического), придав ему черты фрагментарно устроенного целого.

Л.А. Мироненко отмечает, что французские романтики не создали поэтик, подобных аристотелевской, они создали ее в своей практической деятельности, открыв «существование нормы как устойчивого момента в движущейся картине вечно обновляющегося искусства», увидев «красоту разных норм – античности, средневековья, Возрождения, красоту культур Востока и Запада», «ценность неповторимого, уникального и в культуре, и в истории, и в человеке», объявив «свободу творческого самовыражения, не стесняемого «правилами», равенство стилей и жанров» [199, с. 6]. Немаловажное значение имел культурный и отчасти полемический диалог французского романтизма 1820-х гг. с представителями эпохи

Просвещения [117], не без влияния которого во французском романтизме получили развитие тенденции к размышлению, созерцанию и анализу.

В эстетической традиции XVIII в. и начала XIX в. писатели, объединившиеся вокруг «Сенакля» и «Французской музыки», подготовили и опубликовали ряд документов, освещавших вопросы романтической поэтики и обновления литературного языка. Распространившиеся на искусство и литературу, они получили название манифестов и стали хрестоматийными документами для последующих поколений поэтов и писателей. В литературных манифестах ранних французских романтиков были изложены новые взгляды на литературу в национальных связях и взаимодействиях, а также в отношении к общественным установлениям, климату, характеру и психологии наций и народов («О влиянии страстей на счастье людей и народов», «О литературе в связи с общественными установлениями», «О Германии» Жермены де Сталь), изложены принципы словесного живописания («Дух христианства», предисловие к «Атала»). В 1820-х гг. А. де Виньи мифопоэтически описал и представил концепцию романтического историзма и символизма («Размышления об истине в искусстве» [500, с. 1 – 10]). В. Гюго сформулировал теорию контрастов и гротеска как романтического метода, а также воссоздал символическую картину жанров («Предисловие к «Кромвелю»). На страницах «Французской музыки», которая «была основана главным образом для того, чтобы разжечь и поддерживать этот огонь» любви к поэзии и новому искусству, пропагандировать «поэтические произведения, блестящие по колориту и свежести» [165, с. 413], в статье «Наши доктрины» (январь 1924 г.) А. Гиро говорит о двух литературных «правдах» – «абсолютной» и «относительной»: первая из них «питается воспоминаниями, оплодотворяющими вдохновение», при которых автор должен «забыть себя и свой век, ибо речь будет идти не о том, что происходит, а о том, что происходило некогда»; вторая проявляется тогда, когда нет надобности в точности и доподлинности описания относительно времени и личностей [165, с. 415]. А. де Виньи углубляет эту концепцию, доводя ее до логического конца в своей теории «идеальной правды», или «правды искусства».



В 1820-е гг. символический дискурс еще тесно взаимодействует с романтически переосмысленным логико-понятийным, риторико-созерцательным стилем, свойственным сентименталистской поэзии. Синтез логико-понятийного (античного) и мифопоэтического (средневекового) программировал парадоксы французского романтизма 1820-х гг., которым не было аналогов в эллинистической античности. Романтики интуитивно обнаружили архетипы такого синтеза в архаической и средневековой мифологиях. Они освоили архетипические паттерны в качестве парадоксов «варварского» воображения, примеров «дисгармоничной гармонии», принципа единства и противопоставленности мифопоэтического (иррационального) и логического (рационального), спроецированного на обыденные жизненные и «высокие» культурные явления.

Одна из задач настоящей работы – раскрыть генетику и динамику развития романтических мифопоэтических образных структур как интертекстуальных через сопоставление реконструированного мифа с мифом (текстом)-прототипом. Для решения этой задачи использован концептуальный анализ авторских мифов как продуктов романтического мифопоэтического воображения и одновременно логико-понятийного мышления.

### **1.3. Символика французского романтизма 1820-х гг. в рецепции современного литературоведения**

В истории мифологии прослеживается эволюция, а иногда переходы и «скачки» от представления о мифе как «выдумке» к представлению о мифе как интуитивной форме проявления иррационального и рационального в одном творческом действе. Такие исследователи мифа, как Ф. В. Шеллинг, Т. Кун, О.Шпенглер, В. Шубарт считали, что система взаимосвязанных мифов лежит в основе любой культуры. Современные мифологи, в их числе Е. Мелетинский, утверждают, что в доромантическую эпоху (вплоть до Гердера) не существовало понятия мифологии как «системы взаимосвязанных мифов». Миф становится средоточием и своеобразным контрапунктом религиозных, фольклорных,

антропологических, социологических, психологических и эстетических установок и воззрений в эпоху романтизма. В одной из своих ранних работ «Диалетика мифа» А.Ф. Лосев приводит возражения этим определениям и обоснованные объяснения таким «скачкам» и переходам в понимании мифа и мифологии: «Миф не есть выдумка или фикция, не есть фантастический вымысел. ... Разумеется, мифология есть выдумка, если применить к ней точку зрения науки, да и то не всякой, но лишь той, которая характерна для узкого круга ученых новоевропейской истории последних двух-трех десятилетий...» [168, с. 41].

Привлечение к анализу произведений 1820-х гг. приемов, разработанных компаративистами, а именно, проведение параллелей и сопоставление литературно-исторических эпох, произведений, поэтик, сюжетов и образов, литературных моделей и символических структур, а также мифологической аналитики К. Г. Юнга и юнгианцев [7 – 9, 231, 239, 326, 365 – 370], учения об архетипах дают возможность показать романтическую мифопоэтику 1820-х гг. в динамике развития и в диалоге культур. Методы, использованные Юнгом для изучения мифов и символики в работах «Проблемы души нашего времени», «Mysterium Coniunctionis», «Психология переноса. Интерпретация на основе алхимических изображений», «Либи́до, его метаморфозы и символы», позволяют раскрыть архетипику культурных, психологических и символических смыслов романтической «мифологии», детально исследовать структурно-смысловые особенности романтического мифопоэтического макро- и микротекста.

Большое теоретическое значение имеют в нашем контексте знания о мифе и сказке, почерпнутые в работах русских и советских теоретиков и историков литературы, мифологов, мифокритиков. Мифографические труды, написанные на рубеже XIX – XX вв. и на протяжении XX в., а именно, классические исследования А.Н. Веселовского по истории поэтики, труды А.А. Потебни о «мифическом и поэтическом» мышлении и участии языка в образовании мифов [259; 260], исследования А.Ф. Лосева о мифе и сознании [168 – 173], В.Я. Проппа [267; 268], М. И. Стеблина-Каменского о природе мифов, сказок и сказаний [299], исследования по поэтике мифа Е.М. Мелетинского [189], о логике мифа

Я.Э.Голосовкера [72], В.Н. Топорова о мифе, символе и ритуале [307], исследования о феноменологии и «герменевтической процедуре» понимания мифа предоставляют фундаментальные сведения о языческой, восточной и христианской символике, исторических связях литератур, фольклора и мифологий, о сновидении как источнике архетипической образности, о логосе как «диалектическом рассуждении» и архетипе «духовного» содержания. Большое теоретическое значение для данного исследования имеют работы зарубежных исследователей – мифолога М. Элиаде [358 – 360; 415 – 420], структуралиста и антрополога К. Леви-Стросса [159; 160], книги которого демонстрируют принципы структурно-лингвистического анализа применительно к фольклору и литературе. В большинстве названных исследований миф рассматривается не только как «повествование, рассказ», но также как форма сознания и способ мифотворческого самовыражения.

В соответствии с теорией философа и мифоведа А. Ф. Лосева миф мыслится как «жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная, действительность». Отсюда незаметность переходов «между обычным и мифологическим словоупотреблением» [172, с. 27]. Если в мифе присутствует сказка, то она «есть реальное и даже чувственное бытие, что она несколько не потусторонняя, а если, наконец, и потусторонняя, то опять-таки не так потусторонняя, как некоторые метафизики учат о своем сверхчувственном бытии, но так, что эта потусторонность является воочию как реальное, видимое и осязаемое жизненное событие...» [171, с. 41]. Ученый анализировал эпизод полета Фомы над землей из «Вия» Гоголя с точки зрения «мифического сознания»: «Автор проявляет во всем этом не просто поэтическую, но именно мифическую интонацию, давая гениальным образом целую гамму мифических настроений. И мы прекрасно понимаем, что это экстатическое состояние, доводящее до сердечного припадка и до мистически-сексуального бреда, очень мало имеет общего с метафизикой, которая тоже как-то говорит о сверхъестественном, но которая не имеет и следа этих реальных, этих чувственных, часто почти животных аффектов» [172, с. 42]. По мнению А.Ф. Лосева, миф вненаучен, непосредствен, наивен, реален и не потусторонен, апеллирует к чувственным образам и в этом смысле «есть полная

противоположность метафизики как абстрактно-научного или наукообразного учения о сверхъестественном» [168, с. 43].

Это объяснение А.Ф. Лосева дает ключ к различению романтического мифа (мифопоэтического) о сверхъестественном и сказки. По мнению А.Ф. Лосева, и миф, и сказка имеют реальную чувственную, «физиологическую основу» [172]. Следует согласиться с тем, что миф и сказка в конечном итоге восходят к чувственному переживанию. Однако в процессе семантизации и метафоризации чувственного переживания (как и любого другого физиологического переживания) в силу вступает метафизическое по своей природе осознание сверхчувственного, по-разному проявляющееся и воплощающееся в мифе, предании, легенде, фольклорной и литературной сказке.

Автор настоящего исследования считает, что чисто аллегорическое толкование мифа не применимо к авторскому романтическому мифу, его символическому языку и тексту, как и оппозиция «аллегория – символ» [408]. Романтический буквализм, по сути, рационалистичен и противоположен, с одной стороны, наивно-естественному, с другой – глубокомысленному взгляду на мир, закодированному в мифопоэтических метафорах. Здесь естественно возникает вопрос о знании и вере, интерес к которому столь очевиден в творчестве французских романтиков 1820-х гг. Романтические метафоризм и иносказательность понимаются в данной работе как ментальные коды романтически понятой Истины [501], поддающейся осознанию только через идею культуры, которая пронизывает все структурные элементы литературного произведения и его текста.

Согласно концепции В.Н. Топорова и Е.М. Мелетинского, миф как тотальный или доминирующий способ мышления специфичен для архаических культур. Авторы концепции уточняют, однако, что «...своеобразные черты мифологического мышления имеют известные аналогии в продуктах фантазии человека не только глубокой древности, но и других исторических эпох» и что в качестве некоего «уровня» или «фрагмента» миф может присутствовать в самых различных

культурах, особенно в литературе и искусстве, обязанных мифу отчасти генетически и отчасти имеющих с ним общие черты («метафоризм» и т.п.) [201, с. 19].

Е.М. Мелетинский в фундаментальной книге «Поэтика мифа» много внимания уделяет исследованию романтической мысли и роли романтиков в изучении мифологии. В числе предшественников романтиков ученый называет Д. Вико: «...философия мифа Вико в зародыше, т.е. синкретически, содержит в себе почти все основные направления в изучении мифа: столь различные и порой враждебные друг другу гердеровскую и романтическую поэтизацию мифологии и фольклора, анализ связи мифа и поэтического языка у Мюллера и даже Кассирера, теорию «пережитков» английской антропологии и «историческую школу» в фольклористике, отдаленные намеки на «коллективные представления» Дюркгейма и прелогизм Леви-Брюля» [189, с. 15 – 16]. Ученый излагает предысторию романтической философии мифа, указывая на ее связь с работами Хр. Г. Гейне, друга Гете К. Ф. Морица, научными и теоретико-литературными взглядами братьев Шлегелей и других авторов, получивших свое завершение у Ф. В. Шеллинга (параллельно писали о мифе и символе Ф. Крейцер, И. Геррес, А. А. Канне, братья Гримм, Г.Х. Шуберт и др.). «В романтической философии миф преимущественно трактовался как эстетический феномен, но ему вместе с тем придавалось особое значение; преодоление традиционного аллегорического толкования мифа (отчасти еще у Хр.Г. Гейне) в пользу символического – ее основной пафос. Кроме того, здесь имеются и зачатки исторического подхода к мифу и его различным «национальным» формам...» [189, с. 17]. Е.М. Мелетинский заметил, что «о мифе как «языке» немецкие романтики говорят лишь «в совершенно метафорическом, переносном смысле» и что «романтический символизм, лишенный конкретности, всегда оставляет открытой дверь для мистического истолкования символа» [189, с. 19]. Последнее замечание частично отнесем и к французскому романтизму 1820-х гг., особенно в той его части, в которой мифологические концепции немецких мыслителей, столь повлиявших на французских писателей, подходят для характеристики мифологии и культуры, «ориентированной на тотальный символизм», включая античность, Средневековье и Возрождение [189, с. 21].

Е.М.Мелетинский уместно применяет к фантастике Нодье, Готье и Нерваля определение «поэзия сна» [191].

В основе данного исследования романтической мифопоэтики лежит приведенное ниже юнгианское понятие архетипа как категории бессознательного: «Бессознательное содержит источник сил, приводящих душу в движение, и формы или категории, которые все это регулируют, – архетипы. Все самые мощные идеи и представления человечества сводимы к архетипам. Особенно это касается религиозных представлений. Но и центральные научные, философские и моральные понятия не являются здесь исключениями. Их можно рассматривать как варианты древних представлений, принявших свою нынешнюю форму... сознания, ибо функция сознания заключается не только в том, чтобы воспринимать и распознавать с помощью разума внешний мир, но и в том, чтобы творчески переводить внутреннее во внешнее» [367, с. 133]. Эти идеи, на наш взгляд, получают частичное развитие в работах М. Элиаде, который проводит мысль о мифологии как символической системе, восходящей к древним архетипам [358 – 360]. М. Элиаде показывает механизм мифологического и иного символизма: «В каком бы контексте мы не рассматривали символ, он всегда раскрывает фундаментальное единство нескольких областей реальности. Так, во-первых, символизм несет далее диалектику иерофаней, трансформируя предметы в нечто отличное от того, чем они привычно являются в профанном опыте: камень становится символом центра мира и пр., а затем, став символами, знаками трансцендентной реальности, эти предметы теряют свои материальные границы, и, переставая быть изолированными фрагментами, становятся частью целой системы, или более того, несмотря на свою непрочную и фрагментарную природу, они, вероятно, воплощают в себе целостность этой системы» [360, с. 147]. В своих исследованиях М. Элиаде сосредоточивается на связях мифов, сновидений, мистерий, современных историй с архаическими магически-ритуальными реальностями. Романтические авторы этой поры часто опирались на источники «коллективного бессознательного», «бессознательной мифологии», «мифологических мотивов или образов», которые являются «общим наследием человечества» [367, с. 126]. Французский романтизм 1820-х гг.

использовал и трансформировал многообразные мифологемы – культово-магические (молитва, гимн, инициация, колдовство, магия), космогонические (космос, макрокосм, микрокосм, тьма, бездна, хаос, вселенная, бесконечность), астральные (звезда, свет, луч, слава, «счастливое рождение», «несчастливое рождение», жизнь, смерть, счастье, несчастье), орфические (поэт, путник, проводник, пророк, мессия, жертва, изгой, отверженный, растерзанный), героические (герой, победитель, Прометей). Часто упоминаемые в литературе этой поры архетипные мотивы – горы, захода или восхода солнца (в функции хронотопа этот мифопоэтический символ часто встречается у Виньи и Гюго), дерева (Виньи), озера (Шелли, Ламартин, Гюго), потока (Шатобриан, Ламартин), камня (Новалис, Нерваль). Эти архетипы становятся своеобразными «проводниками» романтического трансцендентализма. Архетипические мифологемы определяют специфику текстуально-смысловых антонимичных символических структур «взлет – падение», «слава – бесславие», «смерть – бессмертие», а также сложных романтических парадигматических структур «природа – человек», «человек – искусство», «искусство – повседневность». Метафоры падения часто связаны с архетипом Демона, греха, смерти, метафоры вознесения – с божественными и ангелическими архетипами, а также мифологемами Орфея, Прометея, птицы, храма. Архетипические обобщения с помощью аллегоризмов характерны большей частью для фольклорных произведений, в которых наблюдаются переработанные коллективным бессознательным мифологизмы и мифологемы. В процессе исследования французского романтизма 1820-х гг. было замечено, что метод реконструкции мифологических и мифопоэтических структур, образов, сюжетов, мотивов, аллюзий и реминисценций в авторском художественном тексте не всегда предполагает соотнесенность с фольклорными мифопоэтическими моделями-прототипами, даже в том случае, если сам автор упоминал фольклор как источник. Романтический миф-текст, являясь плодом творческого воображения или художественной фантазии иррациональной природы, к примеру, сновидческой, иногда имеет в своей основе «окказиональные» мифологемы и метафоры.

В середине прошлого века ученые разработали структуралистский подход к мифу, мифологии, литературе и тексту. Основательной теоретико-практической базой такого подхода стали труды К. Леви-Стросса, Г. Башляра, Ж. Лакана, М.Фуко, У. Эко, Ж. Деррида, которые логически завершает учение Р. Барта о мифологии («Мифологии» [22]) и литературе как воплощенном тексте (письме), литературном произведении как означающем означаемого [20 – 22]. Антрополог, мифолог и структуралист К. Леви–Стросс в своем труде «Структурная антропология» излагает принципы структурно-лингвистического анализа применительно к фольклору. Ученый-антрополог представляет миф как составную часть языковой деятельности, одновременно внутриязыковое и внеязыковое явление, которое «всегда относится к событиям прошлого». Его «значение состоит в том, что эти события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени», ибо «миф объясняет в равной мере как прошлое, так настоящее и будущее» [160, с. 185 – 186]. Исследователь пишет: «Эта двойственная структура, одновременно историческая и внеисторическая, объясняет, каким образом миф может одновременно соотноситься и с речью (и в качестве таковой подвергаться анализу), и с языком, на котором он излагается. Но сверх того он имеет еще и третий уровень, на котором его можно рассматривать как нечто абсолютное. Этот третий уровень также имеет лингвистическую природу, но отличную от двух первых» [160, с. 186]. К. Леви-Стросс вводит понятие мифемы как «пучка отношений» [160, с. 187], больших составляющих мифа. Он настаивает на необходимости использования многомерности систем отсчета, называя наивным стремление обходиться двух- или трехмерной системой [160, с. 196]. Основные положения концепции мифа в широком значении, как формы сознания и мышления, сконцентрированы в сжатом энциклопедическом определении: «Миф – это архетипная канва, это актуализированный духовный строй конкретной культуры, проявляющийся в политике, экономике, ремеслах, искусстве, быту. Эта матрица уходит корнями в сакральные пласты реальности и может восприниматься на разных по степени глубины уровнях: символическом, аллегорическом или знаковом. В первом случае преобразуется само наше восприятие, утрачивая привычную опору на статику и



дискретность вещного мира. Мир обретает живость и текучесть, немислимые на физическом плане, но хорошо известные астральным путешественникам, мистикам, поэтам, писателям, художникам, – живописателям этих измерений. С этим опытом связаны два реальных и взаимосвязанных обстоятельства: соседство опасности и награды, в такой степени определяющих эмоциональное пространство этих опытов, что только самые отчаянные люди отваживаются настаивать на них и продолжать. Об этих путешествиях рассказывали в свое время Гомер и Овидий, Данте и Свифт, Дюмаль и Лавкрафт и многие другие необычные странники и маргиналы» [361, с. 7]. Данное определение близко по содержанию к романтической концепции мифа как способа постижения различных миров – универсального и индивидуального, внешнего и внутреннего, – в пунктах скрещения различных измерений.

Структурное изучение французского романтического текста существенно дополняет представление о системе мифопоэтических и понятийно-образных семантических универсалий во французской литературе первых десятилетий XIX в. Р. Барт видит в мифе альтернативу реальности, «атрибут замкнутого на себе социального контекста». Миф, утративший связь с символическим мышлением, переходит в разряд не-мифа. В исследовании о Расине Р. Барт отмечает красоту расиновских фантазмов и особенности воспроизведения мифа в драме, показывает общеобязательность аллегории в тексте XVII в. как типичного факта коллективной ментальности. При этом французский исследователь утверждает, что «знаки всегда двусмысленны», а «дешифровка – это всегда выбор» [22, с. 142 – 207]. Данные наблюдения особенно актуальны при исследовании причин отказа романтиков от стандартной миметической ментальности в пользу ментальности виртуальной и интертекстуальной. Дешифровка романтического символизма возможна в свете психологии воображения и импрессионизма Г. Башляра, который считает микрокосм и макрокосм изоморфными, а метафору определяет как «явление поэтической души и явление природы», как «проекцию человеческой природы на универсальную природу». Учение Р. Барта о произведении как тексте позволяет глубже проникнуть в суть содержания и структуры французского романтического мифотворчества 1820-х гг., различить трансформации и модуляции протомифа в

письме–тексте, разграничить прототекст и интертекст, обозначить условия функционирования обновленных романтических версий мифологии, символа и поэзии как макрокосмических и микрокосмических образований.

Сосредоточение внимания на структурно-текстуальных моделях французского романтизма 1820-х гг. позволяет увидеть в тексте слово и выражение как мифопоэтические означаемое и означающее в архетипических и символических связях, с одной стороны, с другой – как единство и «последовательность знаков» (Ю.М. Лотман и тартуская семиотическая школа). В романтическом тексте «означаемое» читаем как «невыразимое рационально», «не подвластное рационалистическому мышлению», «не выразимое словами», т. е. как не поддающееся однозначным, аллегорическим и тем более логическим описаниям и экспликациям.

Во французском романтическом мифопоэтическом тексте 1820-х гг. «означающее» всегда есть мифопоэтическая метафора, за которой стоит многозначный мифопоэтический символ или слово-текст, слово-миф (иносказание), или «алогичный» (иррациональный) образ. Так широко понимаемая многозначность отражает многоаспектность романтического восприятия и осмысления текста, мифа (мифологии, мифопоэтики) и символа, что зачастую усложняет изучение, определение и вычленение в исследуемом тексте означаемого и означающего. При всей широте и глубине романтического образа за ним всегда стоит реальный объект и предмет художественного изображения, за интерпретацией – некий конкретный и одновременно всеобщий или вселенский факт, имя или идея, будь то природное явление, философско-религиозное мировоззрение, Писание, мысль, историко-культурное событие, артефакт, летопись, реальная или историческая личность. В данном исследовании миф, в отличие от легенды как историко-культурного текста, идеализирующего или демонизирующего некую личность, факт, событие, понимается как архетипическое образование, кодовый текст, заключающий некую идею, комплекс идей, концепцию, представление в сжатой образной форме. Миф многослоен, символичен, постоянно репродуцируется, пронизывает эпохи, тысячелетия и столетия, умирает и оживает, воскресает, обновляется, отрицается,

противопоставляется новым комплексам идей и представлениям, философиям, порождает антимиф, чего нельзя сказать о легенде. Образцами легенды являются истории самих романтиков, окутанные недомолвками, тайнами и искажениями, например, легенда о Виньи, укrywшемся в «башне из слоновой кости».

Авторский выбор (сознательный или бессознательный) означаемого (объекта) и означающего (предмета), выступающих в романтическом произведении, может не совпадать с выбором объекта и предмета критического отзыва на это произведение. Особенно в том случае, если внимание реципиента сконцентрировано на литературной форме и принципах ее конструирования в соответствии с общепринятыми литературными нормами. Структуралистский метод (Ж.Лакан, Р. Барт, Ю.М. Лотман) позволяет увидеть романтический мифопоэтический текст как культурный и психологический код. Следует обратить внимание на различия в подходах к изучению романтической и постмодернистской литератур (произведений) как мифопоэтического письма-текста, обусловленные различными историко-культурными условиями его функционирования.

Новый подход к литературному тексту характерен для многочисленных лингвокультурологических, аналитико-психологических, психолингвистических, историко-культурных и историко-литературных, семиологических, историко-фольклорных, этнографических работ, в которых ставится проблема мифа и мифологии, их роли в творческом сознании и мышлении, искусстве и литературе.

Установка на «тотальное критическое прочтение» текста (Р. Барт), не только не исключает, но усиливает внимание к герменевтическому феномену. В данном случае исследовательское внимание сосредоточено на герменевтическом диалоге литератур и вопросах интерпретации романтического произведения как мифопоэтического текста, его проявленных и непроявленных, правдивых и правдоподобных смыслов. Необозначенность романтических понятий «невидимое», «невыразимое» дают простор для интерпретации текста, причем интерпретации разноуровневой, многоаспектной – психологической, психоаналитической, онирической, социологической, историко-культурной, литературоведческой, культурологической, лингвокультурологической и др.

#### **1.4. Французский романтизм как герменевтический феномен. Степень освещения вопроса в современном литературоведении**

Смещение историко-литературных, социокультурных и художественных смыслов в литературе и ее критике было обусловлено психоментальными несовпадениями в изображении и рецепции малоизученных и часто недоступных пониманию предметов (например, психики, иррациональной области сознания, природы воображения и др.), оказавшихся в поле зрения исследователя. Так в 1820–30-е гг. внутренняя диалогическая (интертекстуальная) структура романтического текста, его мифопространства вобрала одновременно архетипику мифа, сократическую майевтику и диалектику «чувствительной мысли». Анализ и реконструкция французского романтического текста экстравертного содержания невозможны без привлечения герменевтических знаний и интуиции, полное представление о которых дают работы Х. Г. Гадамера [62]. В свете герменевтики романтический текст предстает, прежде всего, как предмет истолкования, содержит в себе «связь с вопросом, заданным интерпретатору», «путем обретения герменевтического горизонта», под которым понимается «горизонт вопроса, в границах которого определяется смысловая направленность текста» [60, с. 599 – 604].

Решение этих задач дает ответ на поставленный в 1970-е гг. перед исследователем культуры и литературы вопрос о филологическом понимании неисчерпаемости мифотворчества и мифопоэтического текста. Этот вопрос взаимосвязан с проблемой невозможности полной и верной реконструкции вопроса о герменевтическом осмыслении французского романтизма 1870-х гг. как мифопоэтического феномена, в частности, вопроса, поставленного в тексте и текстом. Это открытие, высоко оцененное французскими писателями и поэтами романтической поры, принадлежало немецким романтическим филологам и интерпретаторам. Прежде сего, оно заключалось в обнаружении природы романтизма и романтического произведения как герменевтического феномена

культуры и литературы, а также новых аспектов значений, содержаний и смыслов вопросов и ответов, содержащихся в текстах, легендах, сказаниях и преданиях, а также их мифопоэтических структурах и структурных элементах.

В последние десятилетия появилось немало научных трудов, посвященных романтическому мифотворчеству и вопросам функционирования мифа во французской литературе и культуре XIX в. В работах В.П. Альбуя «Мифы и мифология во французской литературе» [372] и «Мифологическое творчество В. Гюго» [373], П. Бенишу «Романтические маги» и «Священное и писатель» [385; 386], П.Л. Кайуа «Человек и священное» [392], Л. Селье «Человеческая эпопея и великие романтические мифы» [398], Р. Жирара «Романтическая ложь и романная правда» миф рассматривается как форма (творческого) сознания и способ выражения мыслей, чувств, идей [428]. Заметим, что такой взгляд на миф сложился не без влияния романтизма. Придавая большое значение мифологии, мифу и символу, романтики отождествляли эти понятия с «подлинным», «народным» словом, которое обнаружили в эпосе Гомера и в средневековой культуре. Такое отождествление приводило к уравниванию мифа, символа, народного предания, легенды и сказки, к идее относительности «правды» и «лжи» в художественном произведении.

В уже упомянутой монографии Е.Н. Корниловой «Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма», как следует уже из названия, изучены проблемы генезиса романтического мышления, подчеркивается тропическая специфика романтического мифа как «развернутой метафоры бытия». При этом выделена идея романтического развития достижений предшественников, их совершенствования через философию тождества и синтез искусств. Автор монографии обращает внимание на отличие принципов романтической мифологизации от античных и средневековых принципов восприятия мифа как формы универсализации и «проведения аналогий» [28; 63]. Е.Н. Корнилова считает, и с этим нельзя не согласиться, что романтизм продолжает ренессансную традицию мифологизации человека, создает «собственный культурологический миф о человеке», ведет к мифологизму XX в. Основные черты романтического

мифологизма Е.Н. Корнилова справедливо видит в «подчеркнуто свободной, порой иронической игре с сюжетами традиционного мифа», в синтезе различных мифологических традиций, дублировании героев и ситуаций во времени (метампсихоз и лейтмотивы) и в пространстве (двойники), переносе акцента с образа на ситуацию, подмене коллективного индивидуальным, что сродни мифической персонизации нации. Исследовательница выделяет вопрос о «творимом романтиками ментальном пространстве», называемом ими «новой мифологией», справедливо считая, что этот вопрос «возник как узкопрофессиональная задача внутри романтических объединений или же ставился каждым конкретным писателем в процессе собственного творчества» [146, с. 19]. Однако исследовательница французской литературы не проводит грань между мифологическим и мифопоэтическим сознанием. Она утверждает, что мифопоэтическое сознание проявляет себя через «структурные части архаических мифологий: от дробных оппозиций примитивного бессознательного, выделенных К.Леви-Строссом, до более крупных сегментов онтологической картины, таких как мотивы, мифемы, мифологемы, архетипы» [146, с. 19].

В диссертации Е.Г. Прощиной «Романтическая концепция мифа и её отражение в малой прозе Ф. де ла Мотт Фуке» (2003) рассмотрена философия мифа от античности до начала XX в., особое внимание уделено взглядам немецких романтиков на мифологию и миф. Л.Н. Воеводина в исследовании «Миф в контексте культуры» прослеживает историю изучения мифологии от античного аллегорического и эвгемерического способов экспликации до психоаналитического, структуралистского, герменевтического и других современных методов исследования [58]. Ю.А. Маринина в диссертации «Мифологизированный образ города во французской поэзии второй половины XIX века: от Бодлера – к символистам» (2007) показывает эволюцию урбанистических мифов во французской поэзии, включая романтический период, подробно рассматривая значения мифа, постановку проблемы автомифа в научных трудах по мифологии, в литературе о мифе [186]. Н.Ф. Швейбельман в докторской диссертации «Поэтика прозы французских поэтов середины XIX – начала XX в.» (2003) исследует эволюцию

жанра стихотворения в прозе, мотивы видений и грез в творчестве Ж. де Нерваля, Ш. Бодлера, А. Рембо и др. Следует обратить внимание на то, что современные интерпретации французского романтического мифотворчества зачастую сочетаются с психоаналитическим анализом творческого воображения романтических авторов или выяснением особенностей авторских мифов, в том числе, традиционных, жанровых.

Энигматическое содержание французского романтизма 1820-х гг. поддается аналитико-психологическому методу в юнгианской традиции, рассматривающей творческий процесс как «живое существо, имплантированное в человеческую психику». Симптоматика интуитивного прозрения, манифестация творческого «Я» и «нарциссических миражей», оставивших заметный след во французской поэзии изучаемого периода, подтверждают аналитико-психологические положения К.Г.Юнга о художественном произведении и способах аналитической интерпретации символических образов бессознательного или не вполне осознанного мифотворчества, к которым австрийский ученый пришел в результате анализа романтического творчества (Новалис, Гельдерлин). Следует признать факт того, что романтики поколения Реставрации искали путь к «себе в поэзии», трансформируя собственные переживания в красивые греческие символы. К их созданию они шли экстравертным путем, через увлечение творчеством загадочных эллинских поэтов и Андре Шенье, создав свой метод «искренного восприятия» античности, не удовлетворившись простым и незамысловатым подражанием. Экстравертная символика стала «настоящим искушением» для мыслей и чувств современного читателя и побудила некоторых исследователей XX в. к трактовкам «смутных» мифопоэтических образов романтизма во фрейдистском духе [442].

Вопросы теории творческого воображения романтиков затрагивались в отечественном литературоведении. Для обозначения этого феномена романтической эстетики, отличного от миметического, отечественные ученые Д. Затонский и Д.С.Наливайко вводят термин «семиомиметический». По Д. Затонскому, «семиомимесис» означает преобладание «выражения над изображением» [122]. В контексте современного литературоведения и текстологии это высказывание

следует понимать как преобладание изображения чувств, бессознательных порывов, «внутренних рельефов» души над рационалистическим изображением внешнего мира. Однако следует иметь в виду, что романтические литературные вкусы, философско-религиозные взгляды, свободное творческое воображение, мифопоэтическая рецепция исторических событий, личностей, явлений природы и культуры, особенностей сознания и языка во Франции 1820-х гг. все еще подпитывались миметической эстетикой, постепенно трансформировавшейся в новую мифопоэтическую структуру.

В исследованиях XX в. утвердилось мнение, что в 1820-е гг. романтики еще очень близки к классицизму. Особенно часто это замечание относили к творчеству В. Гюго и А. де Ламартина. К примеру, Н. Гийемен заявил, что близость к старой эстетике в полной мере доказывает язык Ламартина в «Поэтических размышлениях». «Размышления» содержат «длинные речи в стихах» (*longs discours en vers*) и напоминают слог Вольтера. «Человек», «Молитва», «Вера», «Бог», продолжают «Речь о Человеке» и «Послание к Урании». При этом вывод Гийемена о языке «медитаций» Ламартина противоречит его предыдущим высказываниям: «Ламартин, казалось, ничего не изменил, но все было изменено... То, что он говорил, используя слова и выражения предшественников, неожиданно приобретало совершенно новый смысл, страсть к жизни (*chaleur de vie*)». «Размышления» продолжили в стихах «Гений христианства», воскресили французскую поэзию, «вернули ей очарование, магический убаюкивающий ритм (*bercement magique*), мягкую текучесть и напевность, секрет которых ранее был утрачен» [430, с. 63]. На наш взгляд, автор «Поэтических размышлений» возрождает французскую поэзию на новой основе, открывает ее для чувств, тем самым показывая, говоря словами А.А.Потебни, «власть языка над мыслью» [259, с. 297]. Эта «власть» осуществляется, как пояснял ученый, когда «видимый образ становится мифом» и принадлежит «к области поэзии в обширном смысле этого слова». Такой миф состоит «из образов и значений, связь между которыми не доказывается, а принимается на веру» [258, с. 284]. Определение мифологии как «власти языка над мыслью» помогает нам представить и объяснить процесс стирания различий между



мифологическим (мифопоэтическим) языком интертекста и метафорическим языком метатекста и характер взаимоотношений интертекста в метатекст и наоборот.

В данном исследовании расшифровка содержания романтического герменевтического текста и метатекста, символического и аллегорического интертекста выходит за рамки герменевтического феномена, так как при анализе и интерпретации художественных произведений учитываются идеи структуралистов, в частности размышления Ю.М. Лотмана о тексте и сне как «семиотическом окне» [177, с. 121 – 126]. Объяснение этой связи уместно в границах современной концепции мифа как ментального акта и структуралистских положений о тексте как коде, открывающим путь герменевтической интерпретации произведения и предоставляющим исследователю возможность для разноуровневой экспликации. Этот метод представляется особенно эффективным при анализе и интерпретации фрагментарного романтического текста, замысловатого, к примеру, онирического, содержания (*onirique*, фр. – связанный с галлюцинациями, сновидческий, сомнамбулический, галлюцинирующий).

Ониризм, обозначившийся во французском романтизме 1820-х гг. как один из способов художественного преодоления стереотипной аллегорической интерпретации мифа, исследуется в рамках проблемы творческого воображения и «текущего» символического языка, с учетом сложившейся историко-литературной традиции, но преимущественно в свете юнгианского аналитико-психологического учения об архетипах и концепции поэзии Г. Башляра.

Учение французского философа, культуролога и литературоведа Г. Башляра порой рассматривают как неоромантизм, и это, на наш взгляд, логично, т.к. оно восходит к романтическому представлению о творческом воображении и древней мифологии, демонстрирует совпадение античного и западноевропейского мышления на уровне симболики и в контексте аристотелевского мимесиса. Концепция мифа Башляра напоминает романтическую, в ней учитывается «антропометричность метафоры», ее свойство соизмерять «разные сущности», создавать из редуцированных прототипов новый «гештальт», синтезирующий однородные и разнородные сущности, смыслы, значения, контенты. Н. Кислов разделяет работы

Башляра на психоаналитические («Психоанализ огня» («Psychanalyse du feu», 1937), «Вода и грезы» («L'eau et les rêves», 1942), «Воздух и сны» («L'air et les songes», 1943), «Земля и грезы о воле» («La terre et les rêveries de la volonté»), «Земля и грезы о покое» («La terre et les rêveries du repos») и феноменологические («Поэтика пространства» («La poétique de l' espace», 1957), «Поэтика мечты» («La poétique de la rêverie», 1960)). При этом Н.Кислов считает, что между ними нецелесообразно проводить резкую границу, по той причине, что французский исследователь полагал, что творчество всегда стоит у истоков, «будь то чтение или письмо, первичный оригинальный импульс или отражение, подражание». Башляр, в неоромантической традиции, считал поэтическую метафору исходным пунктом текста и, вполне в романтическом духе, видел в ней «явление поэтической души и явление природы». Человеческая природа и «универсальная природа», по его глубокому убеждению, обладают подобными чертами, качествами и свойствами.

Романтический мифопоэтический текст (интертекст) 1820-х гг. отличается той «бессознательной многомерной диахронической глубиной», на которую указал Г.Башляр [148, с. 232]. Тезисы Г. Башляра перекликаются с мыслями Ж. Делорма (комментарий № 54), адресованными «созерцателям» земли и небес, а также поэтам, чей удел – творение в созерцании. Жозеф, персонаж Сент-Бева, так описывает свое мифопоэтическое видение писательской манеры Ламартина в сравнении с поэзией Андре Шенье: «Поэзия Андре Шенье чужда религиозности и мистицизма; она подобна пейзажу, в котором Ламартин нарисовал бы небо, а Шенье землю: это был бы пейзаж, необыкновенно разнообразный и полный вечной молодости, с зелеными лесами, полями, виноградниками, горами, равнинами и реками; но над ним всегда было бы небо с его ежечасно меняющей оттенки лазурью, с его неясными горизонтами, с его «струящимся утренним и вечерним светом», с ночью, полной тех «золотых цветов, которым завидуют лилии». Правда, живя на земле, прогуливаясь по ее полям или лежа на траве, человек смотрит на небо и наслаждается его красотой, в то время как если смотреть на землю с небес, как, скажем, Илья-пророк со своей колесницы, то все сливается в одну массу, и видно лишь нечто смутное и неясное; правда, земные воды отражают небо, и оно отражается в капле росы так же,

как в бескрайнем озере, тогда как небесный свод не отражает многообразия земной красоты. Но как бы то ни было, небо есть небо, и ничто не может умалить его высоту» [283, с. 205]. Из этой метафорической миниатюры, «стихотворения в прозе», можно сделать вывод, что Сент-Бев видел в А. Шенье «поэта земли», а в Ламартине «поэта воздуха». Отмеченное сходство романтической и башлярской концепций о единстве вселенной, природы и человеческой природы лишь подчеркивает синтетическую природу романтической ментальности. Метафорическое осмысление романтиками Бытия и бытийности уживается и с античным символично-аллегорическим представлением о единстве человека и природы, и со средневековым тропическим представлением об устройстве мироздания [63]. Однако романтическая метафора выходит за границы риторики, в которой является одним из тропов, и лингвостилистики, в которой понимается лишь как средство создания «экспрессивной окраски текста». В данном исследовании мифопоэтическая метафора понимается, с одной стороны, как мифопоэтический способ сотворения герменевтической ментальной и языковой картины мира, с другой – как средство интертекстуальной экспликации особой модели знания, концептуальных внутритекстовых и межтекстовых отношений, которые осуществляются, главным образом, за счет использования фигурального, ассоциативного и буквального значений слов, выражений, художественных знаков и логических формул.

Многие мыслители и исследователи XX в. придерживались концепции воображения как творческого акта. Герменевтическое воображение Г. Башляра вытекало из идеи первоначальной целостности и нерасчлененности человеческой деятельности, единства человека с природой, жизни в мире космических грез. В грезах человек «выражал землю, небо, воду», «был словом этого макроантропоса – чудовищного тела земли»; «мир земли был телом человека, смотрел глазами человека, дышал грудью человека, говорил голосом человека». По Г. Башляру, воображение и грезы – основа творческой деятельности человека, важнейшая составляющая поэзии. К.Г. Юнг считал, что воображение является источником мифологий, религий, философий, теорий, искусств, поэзии [366, 368]. Г.Г. Гадамер

видел связь воображения с чувством прекрасного и креативным началом герменевтики и поэтики [61, 62]. Э. Кассирер, исследуя проблемы самопознания, подвел итог символической деятельности человека: «Физическая реальность как бы отдалается по мере того, как растет символическая активность человека. Вместо того чтобы обратиться к самим вещам, человек постоянно обращен на самого себя. Он настолько погружен в лингвистические формы, художественные образы, мифические символы или религиозные ритуалы, что не может ничего видеть и знать без вмешательства этого искусственного посредника. Так обстоит дело не только в теоретической, но и в практической сфере. Даже здесь человек не может жить в мире строгих фактов или сообразно со своими непосредственными желаниями и потребностями. Он живет, скорее, среди воображаемых эмоций, в надеждах и страхах, среди иллюзий и их утрат, среди собственных фантазий и грез» [139, с. 31]. Философ полагал, что воображение определяет весь жизненный и деятельностный опыт человека, определяет все научные и творческие открытия. Рассуждая на тему «Что такое человек?» в «Опыте о человеке» Э. Кассирер заметил: «Часто язык отождествляют с разумом или с подлинным источником разума. Но такое определение, как легко заметить, не покрывает все поле. Это *pars pro toto*; оно предлагает нам часть вместо целого. Ведь наряду с концептуальным языком существует эмоциональный язык, наряду с логическим или научным языком существует язык поэтического воображения» [139, с. 3 – 30]. Таким образом, языком мифа будем считать символический язык, трансформирующий в многозначные образы, идеи, понятия и знаки логико-символический и мифопоэтический аспекты мышления. В языке народной сказки логико-понятийный аспект значительно ослаблен и проявляет себя исключительно в морализаторской части текста.

В свете символизма и герметизма Г. Башляра теория романтического воображения изучается, с одной стороны, как романтический метод творения, генерирующий возвышенные идеи, идеал красоты, с другой – как разрушительный комплекс, источник искажений, влияющий на мифопоэтику произведения, его символический контент, создающий атмосферу отрицания, нивелировки,

преувеличений, ложных имагинаций, омрачений, депрессий, «болезни века». Один из многих романтических парадоксов заключается в том, что творческое достижение, развитие, познание и самопознание считается невозможным без участия (мифо)поэтического воображения.

В 1820-е гг. романтики в своих произведениях высказывают идеи о том, что любая ангажированность связывает воображение, обедняет его, наполняет заблуждениями, ограничивает в развитии и движении. Однако уже в начале 1830-х гг. высказываются мнения (А. де Виньи в «Стелло» [497], Ш. Нодье в новелле «Фея Хлебная Крошка» и др.), что немаловажным условием для воображения является прямо противоположное ему качество – способность к анализу и синтезу, осмыслению событий и явлений, иначе, рационализм, здравый смысл, логика исследования, осознанность, без которых восприятие не может быть продуктивным, полноценным, созидающим, свободным от ложных привязанностей. В этом видится главный смысл и содержание романтического противостояния чувства и чувствительности «здравому смыслу», безучастному и холодному расчету, жесткой логике. В 1820-е гг. романтики понимают эти качества буквально, как нечто враждебное творчеству и поэтической фантазии. Но романтический буквализм, по сути, уже был глубоко рационалистичен и противоположен, с одной стороны, наивно-естественному взгляду на мир, с другой – глубокомыслию, закодированному в текстуальных мифопоэтических символах и метафорах, не рассчитанных на читателя-неофита.

В духе «новой критики» написана работа Франсуа Жермена «Воображение Альфреда де Виньи» [425]. Исследователь показывает роль символа в текстах писателя, питаемых идеей «правды искусства», иррациональностью, поэтической интуицией, желанием прояснить внутренний мир. Он видит главный смысл творчества Виньи в том, чтобы обнаружить и передать с помощью символов «идеальную красоту» в природе и в человеке. Мифопоэтическая программа романтика реализована с помощью воображения, направленного сначала на внешние объекты, затем на чувства и идеи, выкристаллизовавшиеся из этих чувств

[425, с. 88]. Это путь зеркального отражения, мифологического круговорота, «вечного возвращения», описанного М. Элиаде [415, с. 105 – 106].

Особо следует выделить функцию символа замещать реалии и его способность метафорически формировать философский контент имени и миробраза, оставаясь при этом средством художественного выражения. В этом контексте особое значение приобретает экспликация мифопоэтического текста в свете теории французского психоаналитика и структуралиста Жака Лакана. По Ж. Лакану, внешняя форма по отношению к *imago* и *Gestalt* выступает скорее как образующая, чем производная [154]. Такой подход позволяет углубить *imago* и *Gestalt* мифопоэтических содержаний французского романтизма 1820-х гг., увидеть внутренние образы, завуалированные смыслы, противоречивые идеи с внешней стороны, а внешние – с внутренней в соответствии с принципами романтического мифотворчества и воображения.

Основу комплекса индивидуалистического «Я» составляют идеи творческого вдохновения и чувствительности, смутных чувств и меланхолии, «*vague des passions*», «мировой скорби», «болезни века» и ее французского аспекта «*enfant du siècle*» («дитя века», «сын века»), подробно изученных главным образом в 1960-х – 1970-х гг. советскими и французскими исследователями (Н. Я. Берковский [39 – 40], Н. С. Шрейдер [349], Д. Л. Чавчанидзе [331], П. Кастекс [396], П. Флотт [436], Ф. ван Тигем [487]). Идеи и образы «болезни века» («сына века») – факторы, оказавшие существенное влияние на формирование своеобразной мифотворческой матрицы независимо от природы прототекста античного, мифологического, средневекового или иного происхождения. Имагинативные переходы обусловили особенности и трудности критической и читательской рецепций мифоисторического, религиозно-мифологического, мифо-культурологического, поэтологического «смыслов» французского романтизма 1820-х гг. Особенно это касается античных поэм А. де Виньи и ранних новелл Ш. Нодье, долгое время остававшихся непонятыми и поверхностно прочитанными. Структурный анализ романтических мифопоэтических произведений как отдельных текстов показывает, что мифопоэтика и символическая поэзия в качестве аспектов и продуктов

романтического сознания опираются на метафору-миф и метафору-символ, что в настоящей работе обозначено как «метафора» и «символ». Очевидно, что в романтических текстах 1820-х гг. различие между мифом в форме метафоры и мифом в виде символа столь же зыбко, сколь зыбки понятия интуиции как «неосознанного чувства» и творческого прозрения в качестве мифопоэтической и методологической основы французского романтизма изучаемого периода. Потому столь важным представляется исследование романтических способов мышления и символизации (метафоризации) реального и возможного миров, в которых символ понимается как основная реалья, наделенная смыслом, а миф – как условность, сказка, фантазия, сновидение, имитирующие реальность.

При всем многообразии литературы, связанной с темой данной работы, следует отметить, что романтический символизм и метафоризм, их герменевтическое содержание не были предметом пристального исследования в отечественном литературоведении. Данный круг проблем не изучен и в контексте диалога французского романтизма 1820-х гг. с другими культурами. Анализ интертекстуальной символики, предложенный в настоящем исследовании, имеет целью не только определение мифопоэтических особенностей французского романтизма 1820-х гг., в некоторой степени его герметизма, а также места в мистическом и рационалистическом диалоге культур, но и, по мере возможности, уточнение степени его влияния на развитие европейской поэзии, психологии, философии и других гуманитарных дисциплин, формирование школ и направлений.

## РАЗДЕЛ 2

### МЕТАМОРФОЗЫ АНТИЧНОГО МИФА В СИМВОЛИЧЕСКОЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ФРАНЦУЗСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ 1820-Х ГГ.

#### **2.1. Античный символизм и мифопоэтическое мышление французских романтиков 1820-х гг.**

Структурное исследование романтического мифопоэтического текста 1820-х гг. в сочетании с мифологическим методом представляется актуальным и своевременным [126, с. 168 – 181; 146, с. 165 – 168]. Однако выполнение такого исследования сопряжено с рядом трудностей, вызванных, прежде всего, противоречивым характером французской литературы названного периода, отрекающейся от устоявшихся поэтических норм и форм (античной классики) в пользу «нетрадиционных» символических паттернов архаической (кельтской мифологии, библейской и гомерической древностей) и средневековой культуры. Как отмечено выше, эффективным представляется разноуровневое исследование мифопоэтической структуры французского романтического текста названного периода с опорой, с одной стороны, на символично-аналитический метод при рассмотрении «глубинного» содержания поэзии, ее архетипических основ, с другой – на интертекстуальный парадигматический подход к изучению ее символического и философского дискурсов в их жанровом многообразии [206].

Исследователи античности 1970–1980-х гг. задавались вопросами соотношения взаимодействия древнегреческой и романтической культур в свете отражения образа античности в творчестве западноевропейских романтиков, истории создания романтического неомифа о классике и развития нового аллегорико-символического языка [2, с. 3 – 14; 3, с. 41 – 81; 4, с. 22 – 24; 204, с. 308 –



324]. В работах о французском романтизме первого десятилетия XXI в. исследовательское внимание смещено в сторону интертекстуальности, структуры интертекста и его архетипного генезиса. Однако следует отметить, что, не смотря на различие понятий мифологического и мифопоэтического, признание их неравнозначности, в литературоведении эти понятия зачастую сливаются или уравниваются. «Мифологическое» понимается здесь как то, что относится к мифологии, а «мифопоэтическое» рассматривается как поэтический аспект мифологического в противоположность логико-понятийному аспекту. Ученые настаивают на том, что мифопоэтическое и понятийно-логическое как аспекты человеческого мышления разделены только в абстракции и на самом деле находятся в постоянном взаимодействии [255].

Дискуссии французских романтиков вокруг античной аллегории переходят в дискуссии вокруг методов и приемов изображения «правды искусства». Так как правда не может быть изображена аллегорически, «означающим» может быть мифопоэтическая метафора, часто имеющая черты многозначного символа, «алогичного» слова и значение мифа. Означающим не должна быть «аллегория», какой она мыслилась и использовалась в поэзии в соответствии с канонами Никола Буало. Особое понимание романтиками аллегории зачастую усложняет определение, выделение и вычленение во французском мифопоэтическом тексте 1820-х гг. означаемого и означающего.

Так как романтизм апеллирует к викианской концепции метафоры как «маленького мифа», в данной работе большое внимание уделяется теории и практике метафоры, в частности, ее роли в романтическом тексте. В романтизме метафора выходит далеко за границы риторики, в которой была лишь одним из тропов, а также за границы лингвистистики, в которой являлась только экспрессивным средством создания текста. Романтическая метафора становится способом создания языковой картины мира и символического мирообраза, особой модели знания и нового концепта за счет использования фигурального и буквального значений слова, выражения, смысловых ассоциаций, внимания к антропоморфизму. Установка на творческую уникальность и неповторимость

обязывала романтических авторов активно искать иные тексты-образцы, прежде всего в мифологии, которая мыслилась в традиции шлегелевской «Философии языка и слова» как «поэтическая достоверность» и «источник истины» [342, с. 360 – 386]. Романтизм отделился от Аристотеля, чтобы приблизиться к Платону и неоплатоникам. Но Ж. Женетт заметил, что и Аристотель, и Платон, следуя разными путями, шли к одному. Они «сократили область литературы», сведя ее лишь к частному случаю «*poesis=mimesis*» и установив «последнюю границу повествовательности» [90, с. 62 – 81]. Е.Н. Корнилова в статье «Руссоизм как философское обоснование романтических мифологем Ж. де Сталь» отмечает, что Ж. де Сталь сокрушалась о том, что новые авторы не способны прочувствовать античную мифологию. Склонность де Сталь к широчайшим обобщениям, к перенесению свойств с части на целое можно рассматривать и как метафоризацию пространства литературы, и как его мифологизацию. В трактате «О Германии» (1813) французская писательница подмечает у Гете и немецких поэтов «чудеса взаимосвязи человека и стихий» [165, с. 387]. В этом смысле Сталь выполняет собственную программу, сформулированную в главе «О художественных произведениях» («О литературе»): «Античная мифология не создана писателями нового времени, не прочувствована ими. Пусть они ищут в своей жизни то, что древние находили в своих повседневных впечатлениях» [165, с. 382]. В «Опыте о человеке: Введение в философию человеческой культуры» Э. Кассирер приводит цитату из «Метафизики» Аристотеля: «Все люди от природы стремятся к знанию. Доказательство тому – влечение к чувственным восприятиям: ведь независимо от того, есть от них польза или нет, их ценят ради них самих, и больше всех зрительные восприятия, ибо видение, можно сказать, мы предпочитаем всем остальным восприятиям, не только ради того, чтобы действовать, но и тогда, когда мы собираемся что-либо делать. И причина этого в том, что зрение больше всех других чувств содействует нашему познанию и обнаруживает много различий в вещах» [139, с. 4 – 5]. Немецкий философ комментирует приведенную цитату следующим образом: «Этот отрывок ярко характеризует отличие аристотелевской концепции знания от концепции Платона. Такой панегирик чувствам у Платона

немыслим: непреодолимая бездна отделяет у него жизнь чувств от жизни интеллекта. Знание и истина принадлежат сфере трансцендентного – области чистых и вечных идей. И Аристотель убежден, что один лишь акт чувственного восприятия не дает научного знания, но как биолог он отрицает Платонов разрыв между идеальным и эмпирическим мирами, пытаясь объяснить идеальный мир, мир знания в терминах жизни. Обеим сферам, по Аристотелю, присуща одинаковая непрерывная последовательность: как в природе, так и в познании высшие формы развиваются из низших. Чувственное восприятие, память, опыт, воображение и разум – все это включено в общую связь, элементы которой суть лишь различные стадии и выражения одной и той же основополагающей деятельности, которая достигает высшего совершенства у человека, но отчасти представлена у животных, а также и во всех формах органической жизни» [139, с. 4 – 5]. Э. Кассирер видит главное отличие между аристотелевским и платоническим учением о человеке в противостоянии «чувственной» и трансцендентной форм сознания. Он констатирует: «Раньше всех и наиболее остро осознало символический характер своих фундаментальных средств физико-математическое познание».

Античность видится французским поэтам 1820-х гг. уже не только в лице Аристотеля и других классических авторов, но также Гомера, Платона, греческих и римских буколических поэтов. Архаизмы наравне с эллинизмами наполнили романтический дискурс; ключевые понятия «античная мифология», «подражание образцам», «следование природе» подверглись смысловой коррекции и приобрели значение духовных символов. Некоторые важные для романтиков терминологические слова-понятия, такие как «история», «тайна», «рок» и др., получили статус интертекстуальных знаков, как и образы природы из эллинской буколики (Феокрит, Мосх, Бион), чей дискурс в соответствии с идеями Аристотеля и Платона не совпадал с поэтикой мимесиса и даже диегесиса.

Изучение мифотворческого «механизма литературности» в его связи с символогией требует рассмотрения романтических концепций мифологии, мифа, символа, метафоры, аллегии, «прочих иносказаний», семантики и семиотики художественного текста с позиции функционирования парадоксального, алогичного

высказывания (алогизм – суть романтической логики), недосказанного смысла, структуры изреченного и неизреченного слова. Впервые в таком контексте рассматривается парадигма «болезни века», ставшая стержнем французского романтического текста, его мифологической матрицей, устанавливается ее независимость от прототекста – античного, мифологического, средневекового или иного происхождения.

Французские романтики увидели в тексте «микрокосм», воссоединение в нем искусства, философии, истории как времени и вечности одновременно, а также синтез поэмы, драмы и романа [376, с. 25]. В 1820-е гг. произведение и текст все еще формировались в рамках аристотелевской поэтики, хотя доминирующая в поэзии этого периода мифотворческая парадигма «природа – чувство – воображение – совершенство – идеал – любовь – вечность» имела руссоистские корни. Однако дискуссия о мифотворческом и риторическом мышлении, о воображении и принципах кодирования «готового» материала завершилась признанием доминирующей роли мифопоэтики. На практике это означало обновление преимущественно забытых или малознакомых, или, наоборот, «избитых» и постоянно востребованных архетипов и мифологизмов, закрепившихся в литературе предшествующих периодов, их «вживание» в новую культуру и поэтику. В 1810–20-е гг. этот мифопоэтический процесс сопровождался культивированием в художественном тексте первозданных («естественных», «искренних», «наивных») чувств и впечатлений, их трансформацией в образы «сердца человеческого» и «истинного искусства» («*vérité de l'art*» [500, с. 1 – 10]), сменивших просветительские концепты «совесть» и «добродетель». В таком контексте следует понимать отношение французских писателей к античной риторической образности, отождествленной с образностью аллегорической. В качестве примера, приведем концепцию «совести», которая в романтическом мифопоэтическом тексте закодирована в символической и семантической парадигмах «навязчивых симптомов», амбивалентных (двойственных) состояний, именуемых «демоном», «ангелом-хранителем», «лучшим я», «сердцем», «внутренним голосом», «лучшим человеком». В виду осознания совести как

амбивалентного состояния французский романтический критик Пьер Балланш в статье «Опыт об общественных установлениях в их отношении к новым идеям» настаивал на независимости романтической (христианской) поэзии от языческой символики [16, с. 86]. Мадам де Сталь в трактате «О литературе в ее связи с общественными установлениями» утверждает, что аллегорическое использование античной мифологии не прочувствовано писателями нового времени и потому остается всего лишь «подражанием подражанию», т.е. «изображением такой действительности, которая пропущена через восприятие других» [165, с. 382]. Р. де Шатобриан в «Духе христианства» утверждает, что «мифология умалывает природу» [444, с. 52 – 53], имея в виду подражание античному аллегорическому стилю. Шарль Нодье в статье «О классических логомахиях» (1823), продолжая традицию Ж. де Сталь и Р. де Шатобриана, подвергает насмешкам неоклассицистический стиль «школы Дора»: «Бледная Фебея со своей серебряной колесницей, серебряным диском, серебряными лучами и всей роскошью серебряных изделий, которые она с трудом влачит по небу язычников, – вот что является классическим, если таковое когда-либо существовало» [165, с. 405].

В течение двух первых десятилетий XIX ст. в сознании романтиков выкристаллизовались как противостоящие две основные мыслительные парадигмы – мифопоэтического, как «средневекового», «христианского», чувствительного, и рационалистического, как формально-логического, силлогического, по примеру платоновской «геометрической» или риторической парадигматик [2, с. 8]. Противостояние этих двух парадигм, хотя и мнимое, по сути, определяет условия романтического кодирования мифопоэтического текста и структурирования культурного интертекста.

## **2.2. Мифопоэтическая рефлексия и античные реминисценции в элегической поэзии А. де Виньи**

Первый сборник Виньи «Поэмы» 1822 г. издания включает стихотворения на античные («Дриада», «Елена», «Симета», «Лунатик»), библейские («Дочь Иевфая»,

«Купание Сусанны», «Изменница») и средневековые сюжеты («Тюрьма», «Рог», «Бал», «Несчастье»). Ранние тексты поэта, прежде классифицированные в соответствии с критической традицией как «подражания», рассматриваются в данном исследовании как романтический интертекст и мифопоэтический дискурс. В сборнике стихотворений, вышедшем в 1829 г. под названием «Античные и современные поэмы», отсутствуют стихотворения «Елена» и «Несчастье». Поэт вычеркивает их из списка своих лучших произведений. А. де Виньи драматизирует мечту в образе Поэта и своими лучшими стихотворениями считает те, в которых соблюден принцип мечтательного созидания. «Если, творя поэзию, философию, литературу, – пишет Виньи, – вы находите время только для того, чтобы думать и писать, вы попросту теряете время. Нужно находить время и для мечтаний». В эпоху постромантического мышления, когда «код» ранней поэзии А. де Виньи будет утрачен, возникнет необходимость подбирать новый, не всегда удачный «код» для дешифровки двусмысленного элегического содержания «Стихотворений на античные сюжеты». Большинство стихотворений, вошедших в первые сборники Виньи, постигнет участь всех тех романтических сочинений, к которым будут применены мерки исторических документов и приклеен ярлык «подражаний».

Ранняя поэзия А. де Виньи свидетельствует о зарождении «аттицизма» как особой, отчетливо выраженной интенциональности творчества. Аттицизм придавал творчеству камерным, энигматический характер, усложнял психологические проекции, создавал почву для необычных сочетаний архаической символики и пасторальных эллинизмов. Любовь к древности, хорошее знание идиллий Феокрита и Биона, знакомство с поэзией А. Шенье привели юного поэта-романтика к созданию первых стихотворений на античные сюжеты. Аттицизм сыграл не последнюю роль в истории восприятия «античных» стихотворений Виньи критикой и литературоведением как «подражаний» другим поэтам (*pastiche*). Знаменитый «Портрет А. де Виньи» Ш. О. Сент-Бева, содержащий мнение о влиянии на поэмы Виньи «Гиласа» и «Леды» А. Шенье [476, с. 21 – 35], во многом способствовал укреплению в сознании критиков и литературоведов представлений о творческой несамостоятельности автора «стихотворений на античные сюжеты». Среди

источников элегий «Дриада», «Симета», «Купание знатной римлянки» и даже поэмы «Элоа» критики [465, с. 21–35] и исследователи, порой тонко чувствующие творчество Виньи [405; 457; 487], кроме идиллий А. Шенье, изданных Латушем в 1819 г., называли пасторали швейцарского поэта Саломона Гесснера (1730 – 1788) [494, с. 7 – 10].

В начале XIX в. А. Шенье имеет репутацию поэта, изобретшего «новый способ подражания», определенный И. Моланом как «изящные концепции» («conceptions purement gracieuses») античной элегической культуры [403, с. II]. Эту репутацию укрепляет Ш. О. Сент-Бев. Устами своего литературного двойника Ж. Делорма он говорит: «Таким образом, мы снова возвращаемся к элегии Андре Шенье. Когда этот великий поэт не разрабатывает греческие сюжеты, а посвящает стихи Эфрозине, Глицерии, Камилле и всем тем белокурым красавицам с черными глазами, которых он так любил, он создает наиболее совершенный образец «аналитической элегии», если можно так выразиться» [283]. Сторонники и поклонники стиля Шенье, участники «Сенакля» были объединены Сент-Бевом в жизнеописаниях Жозефа Делорма в «школу Шенье». Критики подхватили этот литературный неологизм, который вскоре превратился в штамп и использовался в значении «подражатели». Сент-Бев пытался исправить ситуацию, пояснив в жизнеописании Жозефа Делорма, что ввел в критический обиход понятие «школа Шенье» для того, чтобы объединить в одну группу поэтов-новаторов, обозначить общность их взглядов, стремление обновить стихосложение, в частности, александрийский стих восемнадцатого века, сделать его гибче, демократичнее, разнообразнее, мелодичнее.

Поэты «школы Шенье» единодушно приписывали «французскому византийцу» (А. Шенье родился в Стамбуле) новую тактику лирического «Я», новый метод интерпретации древней мифологии и греческой элегии. Романтики восприняли мифопоэтический метод А. Шенье как «дыхание поэзии» Гомера, как «самое искреннее чувство». По сути, отказавшись в своих «сладолюбивых песнях» от «рабского подражания» античности, Шенье ввел в сентименталистскую поэзию античный интертекст. Его поэзия содержала уже не только эллинизмы, которые в

XVIII в. считались верхом поэтической эlegantности и лучшими образцами для подражания, но и гомеровские образы. Написанные в конце XVIII в. и идейно ему принадлежащие, стихотворения Шенье по форме уже принадлежали следующему веку. На смену стилю «подражания» (*pastiche*), приходит стиль вольной обработки эллинизмов, которые Шенье смело вводит в свои стихотворения. Поэзию Шенье наполняют фрагменты, мотивы и реминисценции из ученой поэзии Каллимаха («*Tout mortel le soulage à parler de ses maux...*»), элегий Феокрита («*L'impur et fier éproux...*», «*Lydé*»), Мосха («*Tiré de Moschus*»), Катулла (элегия XX А.Ш.), популярного во Франции XVI в. Биона (элегия XIII А. Шенье). Характерно, что эллинизмы в поэтических текстах Андре Шенье стоят в одном ряду с гомеризмами, а также реминисценциями из «Георгик» и «Энеиды» Вергилия (элегия XX, «*Lydé*», «*Toi! De Mopsus ami!..*»), «Метаморфоз» Овидия («*Oeta, Mont Ennobli*», «*Lydé*») и «Сатир» Горация (элегия XIV) [402; 403].

Романтики, с одной стороны, видят в поэзии А. Шенье новое, отличное от классицистического отношение к античности как к живой, наполненной чувствами культуре. С другой стороны, романтические поэты находят в поэзии Шенье «подсказки», которые приводят их на путь реформирования стихосложения. Лирика этого поэта демонстрирует диалог мысли и чувства, напоминающий сократическую структуру «вопроса-ответа». Шенье наполняет новым смыслом мифологемы, аллегории и символы античного происхождения, использует их для выражения простых человеческих чувств. Романтические филологи и поэты, по-своему интерпретируя античные мифы, легенды и предания, открывают, по сути, герменевтические аспекты текста, которые в XX в. Г.Г. Гадамер обозначит как «новые аспекты значений», через которые текст «втягивается в подлинное свершение» [60, с. 603]. Речь идет о явлении, получившем в современном литературоведении определение «интенциональность текста» [191, с. 34 – 46].

Неоклассицистской дидактической литературе, открыто или завуалировано прославляющей подвиги Наполеона, противопоставляют свое «чувствительное» элегическое творчество Виктория Бабуа («*Elégies maternelles*», 1805), мадам Дюфренуа («*Elégies*», 1807), Ш.Ю. Мильвуа («*Elégies*», 1811), Марселина Деборд–



Вальмор («*Elégies et romances*», 1819; «*Télégies et Poésies nouvelles*», 1825), Шарль Луазон («*Epîtres et Elégies*», 1817), Ульрик Гюттингер («*Mélanges poétiques*», 1825), Тюркети («*Esquisses poétiques*», 1819), Ш.О. Сент–Бев («*Poésies de Joseph Delorme*», 1829) и, наконец, Альфонс де Ламартин («*Méditations*», 1820; «*Nouvelles Méditations*», 1823) [439, с. 519]. Ш. О. Сент-Бев заявит в конце 1820-х гг., что после А. Шенье во Франции создано немного талантливых элегий, среди которых достойное место занимают «обворожительные элегии Ш. Нодье, несколько элегий Жюля Лефевра (1797 – 1857), «кое-что» у г-жи де Тастю, элегии «дорогого великого» Беранже и «дышащие грацией и задушевностью» стихотворения поэта Ульрика Гюттингера (1785 – 1866), друга романтиков по «Сенаклю», а также «Юная Эмма» и «Праздник» Эмиля Дешана [283, с. 218–219]. В этот период элегиям противостоят дидактические поэмы, воспевающие человеческий гений и разумное устройство природы, среди таких: «Открытие вакцины» («*La Découverte de la vaccine*», 1825) Делавиня; «Украшения Парижа» («*Les Embellissements de Paris*», 1812) Суме; «Гастрономия» («*La Gastronomie*», 1801) Бершу; «Гений человека» («*Le Génie de l'Homme*», 1807) Шендоле; «Растения» («*Les Plantes*», 1806) Кастеля. К этому списку относится также поэма метра французской поэзии конца XVIII в. Ж. Делиля «Три царства природы» («*Trois Reignes de la nature*», 1808), сопровождаемая записками М. Кювье, а также риторическая «ньютоническая теогония» Лемерсье под названием «Атлантиада» («*Atlantiade*», 1812). Вокруг этих поэм разгорается спор о поэзии, в которых, как считали приверженцы «нового искусства», рационализм не оставил место чувствам.

Виньи осознанно вступает в противоборство с «рифмачами» [439, с. 519] и не скрывает тот факт, что черпает вдохновение в поэзии Гомера и французского византийца. Интертекстуальная по своей природе элегия Виньи не растворяется, а находит свое место в «огромном пространстве лиризма» всех тех, кто отверг «код Буало» и наметил путь стирания жанровых границ, а также границ между прозой и поэзией, на который уже указали элегии (идиллии) А. Шенье и «прозаическая поэма» «Атала» Р. де Шатобриана. По мнению Б. Оро, Рене де Шатобрианом был создан во Франции XIX в. новый тип писателя, который соединил литературу с

жизненным опытом [380]. Оценки новой поэзии, данные самим Шатобрианом, имели двойной смысл и требовали обязательной расшифровки из пункта «встречи» интенциональности текста и авторского замысла. Несмотря на известное недовольное высказывание метра французского романтизма по поводу экспансии во Франции «литературы Севера», метатекст (здесь: описание «чужого текста») «Духа христианства» утверждает «эпический идеал» не только в лице Гомера, Данте, Тассо, Ариосто, но также лучших представителей «литературы Севера» Мильтона и Шекспира [363, с. 94–164]. Ф. ван Тигем утверждает в своем сравнительно-историческом исследовании, что в эпосе «Начезы» Шатобриан воссоздает тип совершенной «дикой» красоты не без влияния мистифицированных Дж. Макферсоном поэм Оссиана, которые французский писатель читал в оригинале [487, с. 126]. В 1811 г. профессор риторики Амар, колеблясь между осуждением и благосклонностью, отмечает в тексте метра французского романтизма «смесь всех стилей» – от Гомера, Библии и отцов Церкви, от Вергилия, Торкватто Тассо и Джона Мильтона до современных авторов [444]. «Смесь всех стилей», по сути, означает технику интертекстуальности, понимаемую сегодня сквозь призму культурного диалога и в свете романтической «идеи культуры» [126, с. 153 – 170].

Сама теория подражания природе во французском романтизме 1810–1820-х гг. подвергается строгому пересмотру, хотя еще нет речи о ее отмене. Ш. Нодье посвящает плагиату, заимствованиям и подражаниям трактат «Вопросы литературной законности», в котором, как отмечает В.А. Мильчина, прежде всего, сказывается интерес писателя к литературной традиции [196, с. 5 – 33]. Нодье (XI. Des pastiches) подробно изучает вопрос о подражании и приходит к выводу, что с точностью повторить автора невозможно, можно лишь пытаться копировать его стиль. Этот вид подражания («имитации») Нодье описывает как «игру ума», в которой нельзя достичь больших высот. Причина в том, поясняет Нодье, что невозможно повторить порядок и последовательность идей автора, можно лишь использовать характерные для него обороты («Cette sorte d'imitation du style d'un auteur est un jeu d'esprit auquel tout le monde ne peut pas s'élever, et qui n'est pas susceptible d'un grand développement. Les tours familiers d'un écrivain peuvent se

rencontrer, mais non pas l'ordre et la succession de ses idées»). «Форма стиля, – поясняет Нодье, – это своеобразный механизм, который сводится к нескольким приемам, склонностям и особенностям автора, но сама концепция есть результат особой, свойственной только ему, выразительной манеры чувствовать отношения и положение вещей, и практически невозможно разгадать этот секрет» («La forme du style est une espèce de mécanisme qui se réduit à quelques moyens, entre lesquels les auteurs se décident suivant leur penchant ou leurs facultés; mais la conception d'un plan est le résultat d'une manière expresse et particulière de sentir les rapports des choses, et il est à peu près impossible d'en deviner le secret. [...]») И далее: «Je ne croirai donc pas aisément à la perfection d'une imitation de style d'une certaine étendue, parce que le système de la composition me détromperait, même quand la construction de la phrase me ferait illusion. [...] Il est à remarquer, et cette observation nous fournira même une théorie littéraire assez curieuse, que non seulement il est difficile de donner de l'étendue à un pastiche, mais encore que les ouvrages excellents sont ceux qui se prêtent le moins à l'art du pastiche. On contrefait sans peine quelque défaut remarquable, mais il faut d'autres facultés pour bien imiter des perfections. Cette vérité est d'une application universelle dans la morale comme dans les arts». Произведение тем совершеннее, чем дальше оно от подражания, заключает Ш. Нодье. Иными словами, необходимым условием подлинного искусства является способность прочувствовать иные культуры, «вжиться» в предшествующие эпохи, но передать его по-новому, в соответствии с «духом» времени. Говоря современным языком, необходимо овладеть приемами интертекстуального моделирования и освоить принципы мифологизации материала в соответствии с «чудесным идеалом» [322, с. 5].

Энигматическое содержание ранних поэм «Симета», «Дриада», «Купание знатной римлянки», которым уделяли мало внимания, ссылаясь либо на их подражательный характер, творческую незрелость автора, неопределенность или банальную простоту содержания, поддается психологической аналитике в юнгианской традиции, рассматривающей творческий процесс как живое существо и имплант в человеческой психике [9]. Символика названных «античных» стихотворений имела большую психологическую нагрузку и не соответствовала

общепринятой литературности в период, когда греческая поэзия в оригинале уже была редкостью, а «Илиада» оказалась доступной только в форме «Homerus latinus» и прозаических повестей Диктиса и Дареса [76, с. 184].

Стихотворение «Симета» может служить яркой иллюстрацией аналитико-психологических выкладок К. Г. Юнга об особенностях символической интерпретации образов бессознательной мифологии. Смена психологических ориентиров, по мнению ученого, обуславливает сознательное отношение к творчеству. При интравертном отношении субъект утверждает свои сознательные намерения, экстравертность же подчеркивает субъективные требования, реализует бессознательные творческие импульсы [366, с. 12 – 19]. На пути к «себе в поэзии» юный Виньи анализировал собственные переживания, трансформируя их в красивые аттические символы Парфенона и Афин, образы Муз, морской пристани и накатывающих на берег волн («au pied du Parthénon, / Invoquer Athénée en répétant son nom»; «Navire aux larges flancs de guirlandes ornés, / Aux Dieux d'ivoire, aux mâts de roses couronnés»; «le vase d'argent, Ou la pourpre attachée au fuseau diligent»; «Athènes a vu longtemps s'accroître ta beauté»; «Les Muses t'ont souri. / Les doux chants de ta voix / Sont nés Athéniens;); возрождая мотивы сапфической поэзии, изящный облик девы Лесбоса («Insensée! elle fuit nos bords mélodieux, / Et les bois odorants, berceaux des demi-Dieux, / Et les chœurs cadencés dans les molles prairies, / Et, sous les marbres frais, les saintes Théories»; «Ses longs cheveux dorés couronnés d'asphodèle» [498]).

Незамысловатый сюжет и типичная элегическая любовная интрига «Симеты» («Symétha», 1815) с самого начала вводили критиков в заблуждение своей простотой. Безымянный юноша безнадежно влюблен в деву-ребенка, «vierge de Lesbos»; которая навсегда покидает Афины и отплывает на родной остров. Такой символический текст с его внешней простотой – настоящее искушение для современного читателя и исследователя, замороженных «смутной» экстравертностью, едва проявленным мотивом печального детства («loin des chagrins de ton enfance amère») и подчеркнутой темой неразделенной любви («...sous nos bois, / Que l'amour t'enseigne le joug que tu m'imposes»), побуждавшими исследователей трактовать это стихотворение во фрейдистском духе (П. Вьялленкс, П. Жарри).

«Tu pars; et cependant m'as-tu toujours haï,  
 Symétha? Non, ton coeur quelquefois s'est trahi;  
 Car, lorsqu'un mot flatteur abordait ton oreille,  
 La pudeur souriait sur ta lèvre vermeille:  
 Je l'ai vu, ton sourire aussi beau que le jour;  
 Et l'heure du sourire est l'heure de l'amour.  
 Mais le flot sur le flot en mugissant s'élève,  
 Et voile à ma douleur le vaisseau qui t'enlève.  
 C'en est fait, et mes pieds déjà sont chez les morts;  
 Va, que Vénus du moins t'épargne le remords!  
 Lie un nouvel hymen! va; pour moi, je succombe;  
 Un jour, d'un pied ingrat tu fouleras ma tombe,  
 Si le destin vengeur te ramène en ces lieux  
 Ornés du monument de tes cruels adieux.»

Не ведая о страданиях влюбленного, девушка радостно бросает в воду цветы и мечтательно слушает Зефира.

Dans le port du Pirée, un jour fut entendue  
 Cette plainte innocente, et cependant perdue;  
 Car la vierge enfantine, auprès des matelots,  
 Admirait et la rame, et l'écume des flots;  
 Puis, sur la haute poupe accourue et couchée,  
 Saluait, dans la mer, son image penchée,  
 Et lui jetait des fleurs et des rameaux flottants,  
 Et riait de leur chute et les suivait longtemps;  
 Ou, tout à coup rêveuse, écoutait le Zéphire,  
 Qui, d'une aile invisible, avait ému sa lyre.

Поверхностный план текста позволяет увидеть в «Симете» только лишь идиллию о «наивной прелести» древнего мира, об «ускользающей навеки мечте», «ностальгию воспоминаний» (терминология С. И. Великовского [53]) в духе «школы Шенье». Однако главной движущей силой мифопоэтического текста

(интертекста) «Симеты», сформированного из осколков и фрагментов старой аллегорико-символической культуры, стала символика огня и воды, психологически и семантически совпадающая с поэтической символикой «грез», «снов» и «мечтаний». В связи с этим сюжетом французский исследователь Поль Вьялленкс, на наш взгляд не без оснований, осторожно намекает на личный сексуальный опыт Виньи [498, с. 60]. Как нам представляется, в «Симете» «высокая» чувствительность, внутренняя детская чистота и поэтическое воображение доминируют над банальным «сексуальным опытом».

В работе «Вода и грезы» французский литературовед Гастон Башляр показал разнонаправленные «силы воображения». Одни устремлены ввысь, забавляясь «красочностью, разнообразием, неожиданными событиями», весной, цветами, другие – «вглубь бытия», где они «ищут одновременно и первоизданное, и вечное», «властвуют над временами года и над историей» [31, с. 16]. Романтическая греза, материализующая воображение, соединяется с «менее подвижными, более чувственными» видениями воды» и начинает «ощущать воду с большей интенсивностью и глубиной». В этом движении символически обозначена первичность любого творчества, независимо от его эстетической направленности и формы проявления.

В терминологии Г. Башляра содержание «Симеты» можно интерпретировать из пункта пересечения материального и формально-поэтологического. Воображение поэта-романтика не копирует, не подражает образцам, но «вспоминает» и «переплавляет» в романтический текст архаический (античные руины, эпическая поэзия Гомера, драма Еврипида), эллинистический и средневековый символизм безнадежно влюбленного сердца, отводит для него воображаемое онирическое пространство. Такой подход дает ключ к расшифровке символики «стихий чувств» и «закодированного» в тексте настроения, создает возможность его экспликации как романтического «неподражания» античному прототексту.

Архетип сердца (души), необычайно привлекательный для романтических поэтов, в этом стихотворении проявляется в самых разнообразных мифопоэтических вариантах. Это свидетельство развития кардиоцентрического

метода [253] во французской романтической мифопоэтике. Не углубляясь в исследование архетипов сердца и души, отметим, что мотив неосознанного (сердечного, душевного) томления и любовной страсти сближает «Симету» с немецким кардиоцентризмом и идущим по его следам кардиоцентризмом «Аталы», «Рене», «Корины», эстетических работ П. Балланша. В кардиоцентрической парадигме романтического дискурса «сердце» и «душа» приобретают значение мифопоэтических символов духовности, обозначают *terra incognita* творческого воображения, осмысляются как источник гениальности, веры и Любви, освященной Богом.

Разнообразные по тональности образы воды заполняют воображение Виньи-экстраверта, контролирующего и направляющего созидательный процесс – чувственный, мыслительный, интуитивный. В «Симете» описание первого любовного опыта имеет глубинный смысл благодаря архетипу воды, проекции мимолетности на отношение одного «Я» к «другому», на мысли и чувства, смешении робости и пылкости. Эти два «Я» встретились лишь на мгновение, в грезах и мечтах, в воображаемой реальности, в терминологии Ж. Лакана, в «нарциссических миражах» [154, с. 42]. В образах невинной девы и безнадежно влюбленного юноши противопоставлены два разных отношения к жизни, два типа поэтического настроения – классически-идиллическое (наивно-жизнерадостное) и романтическое (элегически-печальное). Семантика первообразов воды, моря и плавания, связанных с темой «одиссеи», призвана символически передать смутные и определенные, проявленные и непроявленные, робкие, беззащитные и отважные чувства, которые исследователи мистериальной античности объясняют из пункта поиска смысла жизни и блужданий человека в «лабиринте Минотавра», т.е. в самом себе, своем внутреннем мире. Образ воды (символ бессознательного) приобретает четкие антиномические очертания любви / ненависти, Анимы и Анимуса. Под знаком воды проходит размежевание, разделение и соединение «женского» и «мужского» начал. Символика спокойной и прозрачной волны, разделяющей влюбленных, отражает чистоту и беззаботность девушки. По контрасту пылкие переживания юноши символически переданы в образе бурной морской стихии.

Вода становится символом разлуки и боли «безответной любви». Юноша жаждет мести и призывает стихию погубить ненавистный Лесбос, отнимающий возлюбленную («O vierge de Lesbos! Que ton ile abhorrée / S'angloïtisse dans l'onde à jamais ignorée...»). «Раздраженное бессознательное» грезящего рисует картину урагана на море и гибели острова, речь наполняется трагическими интонациями, отражает разбушевавшиеся чувства, напоминая бурю в душе шатобриановского Рене. Элегическая печаль, зыбкость чувств и томление сердца запечатлены в поэтической метафоре глубоководья («Symétha s'est fiée aux flots profonds...»), но в этой печали и в этом раздражении нет ни «щемящей» и «разрывающей сердце на части» тоски Шактаса и Рене, ни энтузиазма персонажей Жермены де Сталь, ни «добродетельного сердца» П. Балланша.

Спокойное состояние природы не соответствуют раздраженным чувствам и беспокойным мыслям влюбленного, чье ребячливое воображение утешается созданными образами урагана, наводнения, затопленного острова. Настроение юного влюбленного частично отмечено символикой поэтического огня, но не творческого озарения и не ассоциируется ни с «Божьей искрой» как поэтическим даром, ни со «священным огнем» Прометея. Архетип Прометея, один из наиболее примечательных в романтическом символизме, появится в художественном творчестве Виньи только в 1830-е гг. В романе «Стелло», драме «Чаттертон» оживет «величайший миф о мятежном разуме» [135], идея неугасимой творческой искры и пламенной страсти, созидающей и одновременно разрушающей. В 1833 г. А. де Мюссе пояснит эти романтические конструктивно-деструктивные интенции: «Искусство – это чувство, но каждый чувствует по-своему. Знаете ли вы, где начинается искусство? В голове человека, в его сердце или его руке до самых кончиков ногтей? Священный ужас, религиозная дрожь должны овладевать художником во время работы; Данте, должно быть, содрогался перед адом, созданным его собственным воображением, а Рафаэль, принимаясь за работу, чувствовал, как подгибаются колени» [460, с. 3 – 4]. В 1837 г. Виньи сформулирует с помощью метафоры комплекс Прометея как «священного огня энтузиазма, нашедшего прибежище в Поэтах». Он оставит в «Дневнике Поэта» следующую



запись: «Энтузиазм – это внутренний огонь, он оживляет мысль и поэзию. Энтузиазм – это поэтическое вдохновение, часто выражаемое языком средневековых и романтических символов (бриллиант, жемчужина, зеркало, кристалл, алхимия слова)» [396, с. 61 – 68]. В таком афористическом тексте выкристаллизовалась символическая концепция творчества (внутренний огонь), собраны ключевые понятия романтического символизма (огонь, мысль, поэзия, вдохновение, символы, зеркало, кристалл, алхимия слова), основные структурно-парадигматические и функциональные составляющие «высокой» интертекстуальности (бриллиант, жемчужина, зеркало, кристалл, алхимия слова), подготовленные кардиоцентризмом французской романтической поэзии первых трех десятилетий.

В воображении влюбленного образ затонувшего острова превращается во враждебный символ. Поглотившая остров волна символизирует необузданность природной стихии, которая отзеркаливает бурную стихию человеческих чувств – агрессивность, враждебность, ярость, вызванные беспомощностью и отверженностью молодого человека. В гомерическом образе бурной морской стихии в «Симете» закодированы «аффективные фантазии», питаемые юношеским нарциссизмом и инстинктами (само)разрушения как типичными проявлениями «экзистенциальной негативности» [154, с. 12]. Однако образ морского пространства, всепоглощающего глубоководья в соответствии с теорией архетипов и законом единства противоположностей, содержит и «конструктивный аспект» архетипа воды [252, с. 10] как созидającego, благославляющего и охраняющего материнского лона.

Выраженные в символике моря любовь и ненависть остаются предметом внутренней речи героя, не произнесенного и, следовательно, не услышанного Симетой монолога, и этот момент символичен. Водная гладь становится разделительной чертой между мужской и женской ипостасями природы. В символике воды воплощено все «текущее» – жизнь, любовь, судьба, чувства и речь. Симета находится под покровительством спокойной воды, ее безмятежное радостное воображение рисует влекущий образ материнской земли – магического

острова Лесбоса. В символике бурного моря, урагана отражается мужское: пылающее воображение отверженного юноши порождает в душе ураган чувств. Мужское и женское начала противопоставлены, противоположны, но не существуют друг без друга, питают и поддерживают равновесие и конфликтность, подобно природным стихиям ветра, огня, воды, земли. В точках соприкосновения диссонансных стихий происходит единение противоположностей: Он и Она олицетворяют «первичный нарциссизм» [154, с. 12], свойственный влюбленному во «все прекрасное» юному автору элегии. В конце жизни Виньи выразит свои мысли о Красоте в форме афоризмов, которые отражают долгие размышления о «физической и моральной красоте Творения», глубоко личные чувства, неприязнь и отвращение к реальной жизни, «ужас при виде ее уродства», испытываемое с детских лет благоговение [414].

Финальные строки «Симеты» запечатлели культ «искреннего чувства» и «естественной красоты». «*Cette plainte innocente, et cependant perdu; / Car la vierge enfantine; auprès des matelos, / Admirait et la rame, et l'écume des flots, / Puis, sur la haute poupe accourue et couchée / Saluait, dans la mer, son image penchée, / Et lui jetait des fleurs et des rameaux flottants, / Et riait de leur chute et les suivait longtemps; / Ou, tout à coup rêveuse, écoutait le Zéphire / Qui, d'une aile invisible, avait ému sa lyre*». Тихо плещущаяся за бортом корабля волна (l'écume des flots) – символ незлобивой природы, в котором материализуются девичьи грезы, ничем «не замутненное воображение», сладостные мечты юности, не знающей ни любви, ни печали [53]. Мотив брошенных в воду цветов – аллегория расставания с Афинами и прощания с детством. Идиллический образ цветов смягчает драматическое противоречие мужского и женского начал, управляемых различными водными стихиями.

В терминологии Г. Башляра, символика играющей и отражающей воды связана с иллюзиями развлекающего самого себя воображения и нарциссизма [31]. Образ девушки, любующейся своим отражением в зеркале воды, – типичный нарциссический символ, которым отмечена французская элегическая поэзия 1820-х гг. Зеркальная символика призвана показать совпадение интенциональности текста и авторских намерений. Но это было только интуитивное совпадение. «Копание» в

собственной глубине, в тайных смыслах неразделенной любви, ревности и ненависти – попытка увидеть со стороны свой собственный и чужой «жизненный опыт», извлечь на свет юношеское бессознательное (символически это выражает поверхность воды), неоформленные мечты. Потому можно рассматривать это стихотворение как мифопоэтическую иллюстрацию психологического комплекса незрелости, одиночества, потерянности в моменты прощания с детством и переживания первой любви. Проще всего было бы отнести «Симету» к жанру подражания эллинским поэтам или А. Шенье, не заметив симптомов интуитивного прозрения автора, манифестации «Я» и его «нарциссических миражей».

В стихотворении «Дриада» (1815) Виньи решительнее и осознаннее ориентируется в интенциональных измерениях и создает собственную мифопоэтическую версию мифа о любви смертного к лесному духу. С философской точки зрения этот сакральный миф содержит алхимический источник, тайну соединения-разъединения противоположностей – мужского и женского, дня и ночи, вакхического и добродетельного, в ницшеанском смысле, дионисийского и аполлоновского типов искусства.

Символической основой «Дриады» является миф о духе природы, семантической – метафора дерева как «земного» источника жизни и смерти.

По мнению Ж. Лакана, метафора возникает тогда, когда образы означаемого «максимально чужеродны друг другу» [154, с. 65]. Не соглашаясь со сторонниками теории «смысла смыслов», Лакан привел пример их неудачной аргументации алгоритма  $S / s$ , где означаемым было слово «дерево», а означаемым – рисунок, изображающий дерево. Французский ученый писал: «Творимая искорка метафоры вспыхивает вовсе не из сопоставления двух образов, т. е. двух в равной степени актуализированных означающих. Она пробегает между двумя означающими, одно из которых вытеснило другое, заняв его место в означающей цепочке, а другое, вытесненное, сокровенно присутствует в силу своей связи (метонимической) с остальной цепочкой» [154, с. 65]. Ж. Лакан утверждал, что на «границе» (*barre*) алгоритма означающее («дерево») переступает черту алгоритма, так как на самом деле значения слова «дерево» – это все значения, «которые сопутствуют ему в

нашем растительном поясе», к которым следует добавить символические значения, например, крест, генеалогическое древо, сосудистое дерево, «древо жизни», древо Сатурна и Дианы, «дерево проводящих молнию кристаллов» и т.д. [154, с. 62 – 63]. Можно продолжить этот метонимико-метафорический ряд Ж. Лакана, опираясь на мифологическую, фольклорную, литературную традиции.

Спектр метафорических значений «дерева» значительно расширяется, если не ограничиваться только «стержневыми смыслами», а довериться структуралистскому анализу знаковой символики, основанной на теории архетипов и архетипных значений К.Г. Юнга. Мифологическая парадигма женского начала вбирает обширную означающую символику «древа жизни» / «древа смерти», которая одновременно является и парадигмой означаемого. Отношение «означающее / означаемое» усложняется в художественном дискурсе (тексте, письме), обеспечивая простор для «множественности интерпретаций». Текст «Дриады» следует видеть как эстетический текст в контексте любви поэта ко всему идеальному, совершенному, эллинскому. Как заметил Пьер Кастекс, «...под знаком Греции, он (Виньи – Т. А.) отдавал дань почтения той форме язычества, которую Юлиан Отступник хотел защитить от варварства» и с помощью языческого разума указывал на эстетический и духовный идеал [396, с. 151]. Расхожее мнение об «идеализме» Виньи как правило выводят из его афористических высказываний о «красоте поступков», которые делают «жизнь человека достойной воспоминаний», и «красоте мысли», которая «имеет целью прекраснейшую поэзию» («Дневник Поэта»). Эстетические взгляды, идею прекрасного поэт окончательно оформит только к 1845 г. в символах эллинизма (*atticisme*) и идее томления по идеалу греческой поэзии [396]. Знакомство с трудами Гегеля определило представление поэта о прекрасном как «чувственном явлении идеи», ставшее впоследствии основой его поэтического символизма [281, с.17]. Задолго до Ницше юный французский поэт увидел древнегреческую поэзию и, в частности, миф о дриаде как благочестивой и свободолюбивой женственности с двух противоположных точек зрения – дионисийской и аполлоновской.

К. Г. Юнг писал, что мифологически с архетипом «древа жизни» (в изложении Г. Дорна) связаны нимфы и дриады, духи природы и деревьев, например, аллегория

дуба, дуба Юноны, а психологически – проекция анимы, персонификации женского начала [369, с. 78 – 79]. Эти мифологические и психологические образы дополняют и без того обширную парадигму значений слова «дерево», выступают в качестве означаемых природы и бессознательного.

Романтики использовали поливалентность слова «дерево», аллегорически актуализируя природу как женскую ипостась весеннего возрождения, символического единения разных стихий и интегрируя в одном образе творческое воображение, психологию любви, философию жизни-смерти. К. Г. Юнг привел старинную легенду о происхождении человека и упомянул связанные с этой легендой обычаи: «Легенда гласит, что люди происходят из деревьев; но вместе с тем в древности существовал и погребальный обычай, во время которого покойников клали в выдолбленные древесные стволы; на немецком языке до сих пор сохранилось выражение «дерево смерти» вместо гроба. Если мы вспомним, что дерево по преимуществу материнский символ, то без труда поймем мифологический смысл такой формы погребения: умерший передается матери для возрождения» [349, с. 237].

Символический смысл пересказанной Юнгом легенды угадывается в не подлежащем однозначной расшифровке тексте «Дриады». Стихотворение венчается риторическим вопросом, за которым следует краткое изложение содержания античного мифа о лесных нимфах: «Voix-tu ce vieux tronc d'arbres aux immenses racines? / Jadis il s'anima de paroles divines; / Mais par les noirs hivers le chene est vaincu, /Et la Dryade aussi comme l'arbre a vécu» [498, с. 59]. («Ты видишь старый дуб и мощные корни? / Когда-то трепетал листвою он, слыша пенье / Дриады юной, что душой его была, /Но прожил дуб свой век, и с ним дриада умерла»).

Обратим внимание на обширный мифопоэтический спектр метафоры «дерева», леса, «анимы», женской части души. Вместо лирического «Я» с его «искренним чувством» выступает эпический повествователь (сказитель). Легенда о нимфах предваряет пастушеский агон: «Car, tu le sais, berger, ces Déesses fragiles, / Envieuses des jeux et des danses agiles, / Sous l'écorce d'un bois ou les fixa le sort, / Reçoivent avec lui la naissance et la mort»; «J'entendis leur prière, et de leur simple

histoire / Les Muses et le temps m'ont laissé la mémoire» [498, с. 58]. («Пастух, ты знаешь, духи эти / Один лишь раз живут на свете»; «Немало времени прошло с тех пор, но музы помнят тот влюбленных пылкий спор»).

Какими чувствами и воспоминаниями вызван контрастный образ леса? Что стоит за изображением буйной лесной стихии? С точки зрения психоаналитической критики все объясняется действием либидо, психической энергии [8, с. 274]. В концепции Г. Башляра, такой текст отражает игру «забавляющегося воображения», стихию «естественных» чувств, вызванных пробуждением природы – весны, утра. В безнадежном «плутании» в «дискурсе убеждения» и «нарциссических миражах» очевидным является лишь культовый мотив любви и смерти. Драматизм буколического события в полном соответствии с теорией жанрового сходства буколики и драмы [256, с. 129 – 132] отражает связанную с образом дерева ритуальную тему и эзотерические идеи «дуновения бесконечности» [85, с. 107], смерти и рождения как инициации, разработанные в немецкой мифопоэтической литературе, например, в лирическом цикле Новалиса «Гимны к «Ночи».

В 1820-х гг. буколический интертекст «Дриады» напоминает критикам и литературоведам мифологический язык Андре Шенье, на котором поэт французской революции писал не только о нимфах и божествах, но и о социальных проблемах и законах, о физиократии и историографии, о городах и деревнях [45, с. 9 – 10]. К тому же обращает на себя внимание форма идиллии, которая имитирует песни мифического поэта Дафниса и Феокрита («Mnazile et Chloé», «La liberté», «Lydé», «Hylas»). Элегическое и нарративное совмещаются у Шенье с элементами одического («Salut, aube au teint frais») или посвятительного («Toi, de Mopsus ami») жанров в традиции Лонга («Mysis», «Extrait du roman de Longus», «Un berger se plaignant», «A compter nos brébis», «Je fais paitre tant de brébis»), с буколической исповедальностью («Je chéris la solitude», «Ma muse pastorale», «Ma muse fuit») и пасторальными мотивами танцующих девушек и нимф, пения и игры на «буколических инструментах» – флейте и свирели («Мне сердце трогает...», «Наперсница наяд...»). Шенье обильно использовал топонимические (Аркадия, Беренкиф, Меандр, Ликей, квартал Афин и т.д.) и антропонимические

реминисценции по образцу вергилиевых (Mopsus – Мопс, Vénus – Венера, Plutos – Плутос, Minerve – Минерва, Diane – Диана, Proserpine – Прозерпина, Bacchus – Вакх, Jupiter – Юпитер, Europe – Европа, Hercule – Геракл, Daphnis – Дафнис, Lydé – Лида, Chloé – Хлоя, Homère – Гомер, Aréas – Арей, Pasiphae – Пасифая, Palémon – Палемон, Chrysé – Хриса, Amymone – Амимона, Mnais – Мнаис, Euphrosine – Эфрозина, Sapho – Сафо, Ovide – Овидий, Longus – Лонг, Moschus – Мосх, Hylas – Гилас, Euripide – Еврипид, Platon – Платон). Однако буколическая символика Шенье значительно отличалась от античной символики. Характеризуя «Буколики» Вергилия, Л. Баткин заметил, что у римского поэта символизация «основывалась на еще живой, бытующей мифологии, на реальных народных культах и верованиях, так что «Пан, бог Аркадии» пока отнюдь не стал свидетельством сугубой литературности и искусственности аркадийского уединения и упрощения. Аркадия ж была, так сказать, результатом первичной семиотизации деревенской природы и обычаев, их превращения в знаки высокой культуры. Поэтому у Вергилия пастушеская жизнь еще не лишена действительно сочных материалистических подробностей, а подчас и некоторой грубоватости во вкусе латинской комедии» [24, с. 169]. У Шенье процесс символизации имеет книжный характер, его буколический интертекст является «свидетельством сугубой литературности». Один из первых биографов А.Шенье, отметил, что сам поэт обозначил свои стихотворения сокращенным *Vouх* (*Vucoliques*), но это не значит, что он употребил бы это определение при публикации своих произведений. Так как «случай не предоставил ему возможность высказаться в пользу одного определения, было бы справедливым сохранить то, которое он употребил спонтанно» [403, с. 25]. Позднее издатели стихотворений Андре Шенье воспользовались терминами «идиллия» и «эклога». Если взять за критерий буколики «семиотизацию деревенской природы и обычаев, их превращения в знаки высокой культуры», по Л. Баткину [24], то можно считать в этом смысле итоговой в творчестве Шенье буколику LXXXIV:

«Ma muse pastorale aux regards des Français / Osene point rougir d'habiter les forêts. / Elle veut présenter aux belles de nos villes / La champêtre innocence et les plaisirs tranquilles; / Et, ramenant Pales des climats étrangers, / Faire entendre à la Seine

enfin de vrais bergers. / Elle a vu, me suivant dans mes courses rustiques, / Tous les lieux illustres par des chants bucoliques. / Ses pas de l'Arcadie ont visités les bois, / Et ceux de Mincius, que Virgile autrefois / Vit à ses doux accents incliner leur feuillage...» [403].

В интертексте этого стихотворения фигурируют прославленные авторы буколик: Бион, Мосх, Феокрит, «мудрый» Гесснер; присутствует обязательный идиллический реквизит: ручьи, нивы, девы с кротким взглядом, тихие гроты. Однако атмосферу «несуетного жизненного идеала» разрушает стихия огня, характерная для пылкого утопического «века любви» (age d'amour) (терминология С. И. Великовского [53]). В знаменитом стихотворении Шенье «Свобода» обращает на себя внимание амебейная форма диалога, известная со времен мифического поэта Дафниса. Т. В. Попова пишет об этом: «Такие песни, согласно высказываниям некоторых ученых, исполнялись и во времена Феокрита среди сицилийских пастухов, причем в форме так называемого амебейного, т.е. переменного, пения... Суть этого исполнительского приема состоит в том, что певцы обмениваются либо одной, либо двумя-четырьмя и более песенными строками; в каждом последующем одно-, двух- или четырехстишии должна быть новая тема; задает ее первый певец, а второй должен отвечать ему новым содержанием, но развивая ту же тему либо контрастно, либо в том же ключе» [256, с. 106]. Лирика Шенье насыщена пасторальной аллегорикой и имеет характерные черты амебейного дискурса, свойственные дионисийской культуре, при этом в ней присутствуют элементы жанрового синтеза, не характерного для французской поэзии предромантической поры. Стихотворение Шенье «Свобода», построенное в форме диалога вольного козопаса и раба, представляет собой и хвалебный текст патриархальному «золотому веку», и иллюстрацию идей Ж. Ж. Руссо к теоретическому спору о преимуществах свободы над рабством в картинах «райского приюта незлобивости и тишины», «мест, воспетых поэтами буколик» [53, с. 29 – 30]. Шенье стремится к географической и мифопоэтической точности, использует традиционный мифологический реквизит, наполняет текст античной топонимикой и антропонимикой.



Амебейный диалог, диалог-агон, доведенный до совершенства Феокритом и проявившийся в обновленной форме у А. Шенье, становится основой «Дриады» и включает элементы промежуточного гимнического дискурса. По мнению Ж. Лакана, промежуточные дискурсы выполняют функцию «сопротивления означиванию», что «делает возможным тщательное изучение связей, свойственных означивающим, и установление их роли в происхождении означаемого» [154, с. 57]. Мифопоэтическое сознание в пастушеском агоне в «Дриаде» раздваивается, проявляясь в двух моделях влюбленного эго-сознания (Меналк и Батилл), в символах различных интенций «бытия в любви», в противоположных точках зрения и замыслах. Экстравертная структура «Дриады» не предоставляет возможность определить, совпадают ли интенции текста с интенциями автора, так как последние завуалированы и запутывают читателя, оставляя его в неопределенности. Отсюда – ощущение загадочности текста, его зашифрованности и непереносимое желание найти сходство с произведениями других авторов. Следует согласиться с тем, что символично-риторический топос по образцу буколик Шенье и пасторалей швейцарского поэта Саломона Гесснера (переведены на французский язык в 1786 г.) является важной составляющей основной текстуально-смысловой парадигмы «античного вкуса» раннего Виньи. Однако, «Дриада», прежде всего, – своеобразный герменевтический диалог, содержащий скрытые пружины романтической «философии понимания» красоты, любви, естественных отношений, вечности и мимолетности. С помощью интертекстуальных приемов Виньи, подобно «византийскому французу», осуществляет виртуальное переселение в буколический край аркадийских пастухов. Аркадийский интертекст, мифопоэтические описания деревенской природы и обычаев, античный культ красоты, эпитафия, реминисценции, структура агона – все способствует созданию исторически информативного текста и лишь на первый взгляд напоминает идиллию в духе Андре Шенье.

С помощью риторической атрибутики и метода ностальгического «воспоминания о далеком беззаботном детстве» Греция описана романтическим поэтом как страна аркадских пастухов, экзотический Восток, родина прекрасной

«наивной» поэзии и языческого искусства, колыбель «естественного человека» в традиции романтического ориентализма [484]. Виньи вводит в текст знаки пантеистического пейзажа – образы рощи, ручья, поющих птиц, дерева, мотивы сна на лоне природы, божественной музыки, извлекаемой из флейты и свирели. «Классический пасторальный кодекс», как определил моральную стихию буколики Л. М. Баткин [24, с. 165 – 168], палитра идиллических чувств, аркадийские мотивы гармонично входят в интертекст романтического мифа об утопическом «золотом веке», о счастливом «совпадении ритмов» возрождающейся природы (символика Дриады) и «поющей» человеческой души (образы поэтов-пастухов). Анализ чувств «естественного человека», еще не отпавшего от «материнского лона природы», демонстрирует связь ранней поэзии Виньи с немецким романтизмом, сочетавшим мифопоэтику духа и любовного томления с романтическим пантеизмом. Однако миф о смерти Дриады утрачивает гармонию, хотя и сохраняет интонацию грациозной наивности, свойственной античной буколике и буколике А. Шенье («Иннаис», «Юная тарентинка»).

В мифориторическом тексте «Дриады» восстановлена концепция циклического развития времени, характерная для поэтического мышления Виньи в этот период [292, с. 55]. Стихотворение содержит аллегорико-символическое описание архаического обычая – культового поклонения дереву как женскому началу и заключает в себе апологию мужской чувствительности. Двоякость архетипа Дерева-Духа видится в смысловом диапазоне «сна» – видения.

В соответствии с открытием Ж. Лакана означающие (в нашем контексте это аллегоризмы) «переступают черту» алгоритма. Сначала они переходят на уровень метафоры в виде мифопоэтической персонификации природы, затем «спускаются» на уровень означаемого. В соответствии с этим законом у Виньи архаический образ дерева-духа претерпевает мифориторическую метаморфозу, сближаясь с эллинской традицией. «Celle dont la présence enflamma ces bocages / Répondait aux pasteurs du sein des verts feuillages / Et, par des bruits secrets, mélodieux et sourds, / Donnait le prix du chant ou jugeait les amours». Эти строки содержат мифориторический намек на литературные и мифологические идеи, образы, факты и события, характерные для

античной текстовой культуры. Суггестия и аллюзия – важные отличительные признаки описаний Виньи, почти включающих параллели в шатобриановском стиле. В «Духе христианства» благородные, прекрасные, «связанные узами родства» мысли древних ассоциируются с рафаэлевским образом Ниобеи и ее детей – «обнаженных, скромных, целомудренных, стыдливых, держащихся за руки с кроткой улыбкой и не имеющих иных украшений, кроме венка на голове» [346, с. 96]. Аналогичный образ есть в записях Виньи, приведенных в книге М.Эжельденже: «La beauté de la Création et de la Nature, je la rêvais à travers les chefs-d'œuvres de la peinture: après avoir passé des heures de rêverie pendant des années devant Raphael et la famille de Niobé, je trouvai peu de femmes digne d'amour. Mais celles que j'aimai, je les adorai parce qu'elles avaient quelque chose de cet idéal» [414, s.p.]. В воображении поэта одухотворенная живопись навеивает первообразы неземной идеальной красоты и оказывает влияние на человеческую душу, а ее связь с природой, землей и миром в соответствии с юнгианской психологической экспликацией осуществляется через архетипы «хтонической части души» [367, с. 134 – 136].

Известная любовь Виньи к утонченно-возвышенной и одновременно «земной» живописи Возрождения определяет суггестивный текст «Дриады», ассоциирующийся с образами «Весны» Сандро Боттичелли. Сложная аллегорика картины Боттичелли имеет своим источником античную мифологию, символические ипостаси земли (Флора, нимфы, сатир). Опираясь на концепцию античного мифа С. С. Аверинцева, представим образ Дриады как символизирующий верховенство женщины над миром в «первенстве ночи перед днем, тождестве любви и смерти» в сакральной традиции «смутных глубин архаического мифа» [4, с. 20 – 21].

Подобные трансформации мифа и текста, по словам С. С. Аверинцева, есть результат «глубочайшего душевного волнения», которое, побуждало исследователя «самозабвенно входить в забытый мир хтонических образов и обрядов, мир земли и ночи, колыбели и могилы, сыновнего благоговения перед традицией как повелительным голосом матери, мир «женский» в противоположность «мужескому» миру» [4, с. 20]. Сакральный миф об умирающем и воскресающем божестве был

увиден Дж. Фрэзером и в сюжетах Нового Завета, в христианской мистериальной обрядности, совпадающей с архаической [323], в которой символически озвучен голос любви к природе и воплощена естественная вера в циклическое круговращение.

Природа-прародительница и земная стихия в «Дриаде» персонифицированы в дионисийском образе девственной вакханки. В образе нимфы воплощены и соперничают меж собой первобытное дионисийство и эллинская наивно-эротическая (буколическая) женственность. В контексте противоборства маскулинного и фемининного содержаний аллегорическая история священного дерева («дуба Юноны») приобретает психологическую силу любовной драмы. В центре этой драмы, как в древнем мифе, стоит образ «опасной возлюбленной», «проказливого духа», преследующего мужчину в тишине рощ и ручьев [369, с. 79]. Сама Дриада, являясь центральной фигурой творимых поэтом мифопоэтической онирической действительности и имагинативного пространства, становится персонажем гимнического пения, в котором оживает то в контурах духа, симулякра, то в метафорах природы, лесной стихии, деторождающей, матери, кормилицы. Причем Дриада как симулякр Весны – порождение в большей степени фольклорного сознания, – сознания, жаждущего мистериального обновления в персонификациях возлюбленной земной стихии, ее вечного движения и возрождения.

Романтизм добавляет к характеристике рода человеческого комплекс одиночества, или, по Жан-Полю, «сиротства». По словам К. Г. Юнга, сиротство человечества наступает вследствие утраты родства со стихиями, связи с Землей, ее «клоном». Виньи отчетливо различает состояния «одиночества» (*solitude*) и «сиротства», вдовства (*veuvage*), подчеркивает их величие и святость: «*Quand j'ai dit: «La solitude est sainte, je n'ai pas entendu par solitude une séparation et un oubli entier des hommes et de la Société, mais une retraite où l'âme se puisse recueillir en elle-même puisse jouir de ses propres facultés et rassembler ses forces pour produire quelques choses de grand. – Cette production ne peut jamais être qu'un reflet des impressions reçues de la Société, mais il sera d'autant plus brillant que le miroir sera plus clarifié par la*

retraite et plus épuré par la flamme d'un amour extatique de la pensée et l'ardeur d'un travail opiniâtre» [396, s.p.]. Представление романтика в корне отлично от обыденного, обывовленного понимания одиночества. Речь идет об уединении для созерцания и творческого переживания, которое заменяет поэту «лоно природы». Согласно буколической традиции «человеком в лоне природы» является пастух, он же певец, музыкант и поэт, способный передать драматизм лирического события [256, с. 129 – 132], различить гармоник стихий. Пастух-поэт понимает язык природы, слышит ее шепот и смех, общается с ней, как со своей возлюбленной с помощью песен и музыки. Возлюбленная природа откликается на его любовь, проявляясь в разных ипостасях – Дриады, нимфы, духа, зеленой рощи, земли или воды.

Виньи исключает трагедию сиротства из своей поэтической версии мифа о «человеке в лоне природы». Ощущение сиротства придет к нему позже. Но парадигма «смертность – непостоянство – мгновение» уже в ранней лирике Виньи символически передают содержание архаического ритуального действия, инициации, связанной с магическим свойством дерева умирать осенью и возрождаться весной. Образ Дриады находится в фокусе повествования о народных празднествах, приходившихся на дни весеннего равноденствия. В образах земли, воды, леса, Иды, Луны, спящей нимфы, грациозной Глицерии символически преломляются два разных мифологических цикла о возрождении природы. В образе Меналка, поклоняющегося прекрасной вакханке Иде (*légère Bacchante*), воплощены дионисийские идеи. В образе Батилла, воспевающего Дриаду как целомудренную, скромную пастушку (*modeste bergère*), вдохновляющую на творчество, олицетворены аполлоновские силы. Обе мифопоэтические тенденции – дионисийская и аполлоновская – отражают две крайние формы любви мужчины к женским воплощениям (Аниме). В песне Меналка выражена чувственность и страсть, в пении Батилла – одухотворенный Эрос. Такая мифосимволическая антитеза способствует разворачиванию в мифопоэтическом пространстве сакрального амебейного диалога-агона на фоне древних мифов о божествах природы, четырех стихиях (образ нимфы), а также воплощению романтически понятой концепции микрокосма в макрокосме. Интенции

автора раздваиваются и отзеркаливают в чередующихся антитетических репликах пастухов, выражающих противоположные принципы и формы отношения к природе и женственности, их «текущему» состоянию в дни весеннего равноденствия. По словам С.С. Аверинцева, романтизм, предвосхитив психоанализ, соединил «дерзновенный эротизм с мечтательным глубокомыслием» [3, с. 22].

Сознательные интенции автора, поляризованные в репликах Меналка и Батилла, сначала формируют «зеркально-симметричную парность» (термин Ю.М. Лотман: «Ген сюжета») аполлоновского и дионисийского модусов, затем – их оппозицию. В этой ситуации возлюбленная увидена с двух разных точек зрения, представлена в двух противоположных мифопоэтических ипостасях, следовательно, и смысл любви раскрыт с противоположных пунктов. Герменевтическая трактовка отношений человека и природы (любовь Батилла) несет на себе печать чувственно-эротического эллинизма (Бион, Мосх, Феокрит), бывшего во Франции первых десятилетий XIX в. эталоном утонченности, изысканности, «естественности». В «Дриаде» доминирует образ Иды и его следует читать буквально как аллегория Весны и женственности. К тому же имя Ида предположительно восходит к Iduna – древнескандинавскому имени богини юности и весны. Опыренный весной и вином, пастух Меналк (имя взято Виньи у Феокрита) поет: «*Ida! J'adore Ida, la légère Bacchante: / Ses cheveux noirs mêlés de grappes et d'acanthé, / Sur le tigre, attaché par une griffe d'or / Roulent abandonnés; sa bouche rit encor / En chantant Evoé; sa démarche chancelle; / Ses pieds nus, ses genoux que la robe décèle, / S'élancent, et son œil, de feux étincelant, / Brille comme Phébus sous le signe brulant*» [498, с. 192]. («О Ида, Ида! Прелестная вакханка! / Гляжу я с трепетом, как ты ступаешь мягко / Нетвердою походкой по траве, / Смеются губы, напевая Эвоэ, / Ступни твои обнажены, колени не прикрыты, / И косы черные, соцветьями увиты, / Струятся вниз ручьем, а взгляд горит огнем, / Подобно пламенному Фебу ясным днем»). Буколический хронотоп включает описание праздника Вакха (*jour de Bacchus*) и Венеры, лесной вакханалии (*fête bacchanale*), торжество чувственности и чувствительности. Дионисийский интертекст содержит символы воды-Анимы и огня-Анимуса, которые отражают «ритуализацию» страсти (*chaleur*), зеркально отражают буйство чувств,

разгоряченное воображение влюбленного пастуха, ассоциирующееся в античном контексте с «пламенным напитком», вызывающим мечтания и видения [253, с. 9]. Природа очеловечена, она говорит («s'anima de paroles divines»), поет («roseaux chantants»; «j'entends ta voix, ta jeune voix / Annoncer par les chants...»); «elle chante sa joie»), кричит («... Et, se montrant au jour avec un cri joyeux...»), смеется («sa bouche rit encor / En chantant Evoé»), вздыхает, вздрагивает («le chene ému tremblait»), танцует, грациозно ступает. В картине весеннего праздника смешались день, ночь и утро. В вакхическом хронотопе многозначительно отсутствует вечер, который в мифопоэтическом контексте синонимичен осени, символизирующей закат жизни. Такая метонимия (как означающая функция языка) «создает прецедент для возникновения глубинного смысла, который «замаскирован» под игровой прием, литературное визуализирование красоты. За всем этим стоит опыт поэта в созерцании идеальной красоты на полотнах Пуссена и Рафаэля. Для Виньи и для других французских романтиков Рафаэль был примером художника, благоговееющего перед «идеальной красотой». Шатобриан признавался, что на чужбине тосковал по искусству Рафаэля. А. де Мюссе восторженно писал о «религиозной дрожи», которую Рафаэль должен был испытывать в процессе творчества [460, с. 3 – 4]. Романтическая интерпретация античных мифологем дает возможность автору развить свой замысел и воплотить свое понимание женской красоты в символах недостижимой, «ускользающей в бесконечность мечты», в идее изменчивой и постоянной любви к матери-природе, указующей на внутренний, глубинный смысл бытия. Бессознательное стремление автора выразить в поэзии собственную любовь обеспечивает «экстравертность» текста вопреки авторской интенции к интравертности, которая рассматривается здесь как необходимое условие творческого процесса [192, с. 34 – 46],

Вывод становится понятным при учете сказанного Жаком Лаканом о метафоре, законах параллелизма и переходе означающего на уровень означаемого. На этом уровне интертекста становится возможным «приоткрывание» тайны и аналитическое выстраивание парадигм означающего и означаемого. Структурный анализ текста как поэтического письма прекрасно это демонстрирует. «Творимая

искорка метафоры» пробегает между буколическими образами (означающими) «дерева», «дуба», «дриады», «нимфы», «прекрасной девы», «вакханки», «возлюбленной пастухов», «пастушки», «утра», «весны» и т. д. Вытесняя друг друга, эти буколические образы занимают свое место в «означающей цепочке», сохраняют свое присутствие в метонимической связи с остальными означающими и в метафорической связи с означаемыми.

Виньи использует характерную для античного буколического жанра экфрасическую технику, по примеру Андре Шенье, который применил экфрасис в наивно-эротических сценах с нимфами, сатирами и кентаврами («Sur un groupe de Jupiter et d'Europe», «Les nymphes dansent au clair de la lune», «Супруг надменный коз...», «Люблю, когда жара...»). Романтический экфрасис – это элемент интертекста, звено между мифопоэтикой и риторикой, нарративным и лирическим дискурсом. В «Дриаде» экфрасис как элемент риторики «вклинивается» в живописание дионисийского празднества. Экфрасические вкрапления оживляют портретные характеристики нимфы и пастухов. Голова Батилла украшена миртовым венком; черные кудри Меналка обвиты виноградной лозой. В «текущем» интертексте «Дриады» фигурируют типичные элементы пасторальной топики – ручей, сон, тенистая роща, пастушеские флейта и свирель, а также обязательные персонажи анимистических мифов о весне, которых греки часто изображали на вазах – Пан, играющий на свирели, нимфы, фавны и сатиры, пляшущие «в честь Вакха жертвоприношений». Не утратив своей орнаментальной функции, экфрасис стал частью нарративного события, демонстрируя его «вещность», «телесность», пластичность и живописность в соответствии с античной эстетикой [310, с. 28]. Отсылая читателя то к гомеровскому тексту, то к эллинистической буколике, экфрасис расширил художественное и коммуникативное интертекстуальное пространство романтического мифопоэтического текста.

Мифориторический «аполлоновский» (искусствоведческий) дискурс объединил языки живописи и скульптуры, поэзии и музыки. «Дриада» завершается орфическим мотивом флейты, изливающей «божественный огонь» («la flute de Bathylle brilla d'un feu divin»). У Виньи диапазон звуков, издаваемых флейтой очень



широк: она говорит «голосом природы», голосами леса, нежно шепчет и пылает, подобно «божественному огню». Божественный огонь смешивается с воздухом и землей – дыханием дуба, эхом, шепотом. В мотиве затихающих звуков пастушеской флейты получает разрешение заявленная уже в начале истории проблема конца периода «наивного детства человечества».

Циклическая структура текста отражает замкнутость романтической идиллии на «земной», профанной проблематике, а философская идея преемственности связана с идеей циклического и исторического времени [292, с. 53 – 66]. В последнем несколько точек отсчета. Меналк символизирует архаическое время, Батилл представляет эллинистическую эпоху, а юный пастух (его время неопределенно) принимает в наследство историю пастуха и дриады, а с нею и память о культовом, дионисийском поклонении (со стороны Меналка) и «аполлоновском» служении (со стороны Батилла). Но только в образе Дриады в полной мере отражены смыслы земной стихии, круговорота и цикличности, а также божественного присутствия Танатоса.

Соединение промежуточного искусствоведческого и основного художественного дискурсов – типичный мифориторический прием французских романтических писателей, закономерно ведущий к универсализации высказывания, в мифопоэтическом контексте это означает символизацию. С. Н. Зенкин обращает внимание, что логику «универсализации фигуры» обнаружил Ж. Женетт. Универсализация фигуры на практике, при создании текста означает «перетекание визуальной фигуры в нарративную, а риторической фигуры в фигуру персонажей. Такая универсализация является основой «бесконечного текста» [125, с. 343 – 351], можно сказать «бесконечной интертекстуальности».

В стихотворении «Купание знатной римлянки» («Le bain d'une dame romaine», 1817), фрагменте незаконченной поэмы «Сара», элегантный экфрастический текст выполнен в тональности «аполлоновского» дискурса. Виньи использовал прием экфрасиса в своих рефлексиях и визуализации «идеальной красоты»:

Une Esclave d'Egypte, au teint luisant et noir,  
Lui présente, à genoux, l'acier pur du miroir;  
Pour nouer ses cheveux, une Vierge de Grèce  
Dans le compas d'Isis unit leur double tresse;  
Sa tunique est livrée aux Femmes de Milet,  
Et ses pieds sont lavés dans un vase de lait.  
Dans l'ovale d'un marbre aux veines purpurines  
L'eau rose la reçoit; puis les Filles latines,  
Sur ses bras indolents versant de doux parfums,  
Voilent d'un jour trop vif les rayons importuns,  
Et sous les plis épais de la pourpre onctueuse  
La lumière descend molle et voluptueuse:  
Quelques-unes, brisant des couronnes de fleurs,  
D'une hâtive main dispersent leurs couleurs,  
Et, les jetant en pluie aux eaux de la fontaine,  
De débris embaumés couvrent leur souveraine,  
Qui, de ses doigts distraits touchant la lyre d'or,  
Pense au jeune Consul, et, rêveuse, s'endort.

С.Н. Зенкин отмечает различные аспекты экфрасиса, выделенные в развернутой статье лозаннского профессора Леонида Геллера, сплотившего ученых вокруг изучения этого жанра на конференции, состоявшейся в Лозаннском университете. Материалы, посвященные этой «отдельной риторической фигуре и содержащие ее историко-литературное осмысление, были изданы в Москве [125, с. 343 – 351].

Интертекст стихотворения несет информацию об одной стороне эпохи римского владычества, передает бытовую сцену из жизни матроны. Молодая римлянка в окружении покорных рабынь совершает ритуал омовения в розовой воде мраморного фонтана. По К.Г. Юнгу, погружение в ароматизированную купель символизирует погружение в «сладостные мечты». К.Г.Юнг показал, что

погружение в воду, море, фонтан, купель имеет алхимическую и ритуальную природу и на символическом языке означает «нисхождение в бессознательное». «Ни с кем не соотнесенный человек лишен целостности, ибо достичь ее он может только посредством души, а душа не в состоянии существовать без другой своей стороны, находимой всегда в некоем «Ты». Целостность представляет собой комбинацию «Я» и «Ты», оказывающихся частями трансцендентного единства, природу которого возможно постичь лишь символически *rotundum*, розы, колеса или *coniunctio Solis et Lunaе*» [369, с. 191]. Сцена омовения воспроизведена Альфредом де Виньи в статике и динамике, описано состояние невинно-эротической истомы, передана атмосфера наслаждения, праздной жизни. Картина содержит описание звуков, журчания воды, оттенков цвета («*Dans l'oval d'un marbre aux veines purpurines, l'eau rose la reçoit...*»), пластических движений, запахов благовоний и цветов, содержит «эротическую» характеристику света («*...sous le plis épais de la robe onctueuse la lumière descend molle et voluptueuse...*») [498, с. 60 – 61]. Это стихотворение, как и сцена купания Сары в неоконченной поэме Виньи, навеяно библейским сюжетом о Сарре и старцах. В образах молодых женщин воплощен идеал поэта, его представление о возвышенной красоте и утонченной душе, не знающей горестей и печалей. Автор представляет купание как ритуальное событие, передает в выразительных деталях роскошь римского интерьера: *l'acier pur du miroire, le compas d'Isis, un vase de lait, l'eau rose, doux parfums, des couronnes de fleurs, des débris embaumés, la lyre d'or*. «Золотая лира», струны которой перебирает римлянка, засыпая в мечтах о молодом консуле, символизирует гармонию и «идеальную красоту», предсказывает мотив «тройной лиры», «чистого искусства», означающего в творчестве Виньи синтез музыки, живописи, поэзии как воплощение одной из граней «аристократии духа» [262, с. 8]. Описание утонченной обстановки и эстетизация «вещного», опредмеченного мира положили начало новой поэтической тенденции, нашедшей развитие в стихах парнасцев и символистов.

Наивно-эротичные образы купальщиц, выполненные Виньи в платоновском стиле, отличаются от образа купающейся экзотической красавицы, созданного В.Гюго в стихотворении «Купальщица Зара» из «Ориенталий» (перевод

Полонской). Виктор Гюго следует народной поэтической традиции в изображении женского тела, передавая его красоту смелыми штрихами: «Je pourrais folâtrer nue, / Sous la nue, / Dans le ruisseau du jardin, / Sans craindre de voir dans l'ombre / Du bois sombre / Deux yeux s'allumer soudain» (в переводе Полонской текст звучит следующим образом: «Выйдет Зара молодая, Вся нагая, Грудь ладонями прикрыв»; «Лучи на лик ее сквозь ветви темной чащи / Бросали тень листвы, от ветра шелестящей»). Как демократический поэт в этом стихотворении Гюго поднимает тему народных песен о женщинах-труженицах, о социальных различиях. Народная тематика и песенные мотивы коренным образом отличают дионисийское по духу стихотворение Гюго о Заре от аполлоновского по своему характеру стихотворения Виньи «Купание знатной римлянки», в котором искусствоведческий дискурс, импрессионистическая семантика служили эстетизации безупречной женственности, необходимым условием которой является целомудрие. В романтических стихотворениях о купальщицах в соответствии с «принципом переноса» омовение в благоуханных водах фонтана могло означать собственные либидозные мечты. Движение струй, аромат цветов и благовоний, свет, вода и мысли о любви гармонично сплелись в едином энергетическом потоке, характерном для стихии воды. Погружение девы в мечты о молодом консуле, а затем в сон можно интерпретировать как «алхимическое» соединение «Я» и «Ты», как созидание целостности человека в любви.

Стихия воды господствует и в «Лунатике» (1819) А. де Виньи. В древних мифах Луна символизировала женскую энергию, выступала в качестве супруги Солнца, воплощала изменчивые состояния психе, ночные сновидения, переживания, стремительно развивающиеся загадочные события. Виньи использовал эти мифологические мотивы для создания патологической ситуации в «маленькой трагедии» о сомнамбуле.

В этой небольшой поэме, вместившей содержание трагедии, французский поэт проявил интерес к проблемам раздвоения личности, бессознательных порывов души, заблуждений сомнамбулизма, вызванного лунным светом. Мифы и легенды отразили древние представления о том, что между луной и лунатизмом существует

связь. Мифы и предания о луне и ночи фигурально выражали эмпирическое и трансцендентальное знание о сновидении, лунатизме, а также многозначных симулякрах, в которых отражались «чудеса» и явления, не подвластные разуму. В готическое время лунный симулякр символизировал ужас. В эсхатологическом смысле такой симулякр обозначал конец, смерть, в экзистенциальном – время, вечность, неизменность, жизнь и смерть; в сновидческом – калейдоскопичность, подвижность, неуловимость души, в мистическом – озарение, посвящение, в хорарном – хронотоп, точки отсчета места, времени и событий.

Психологические аспекты этой «связи» рассматривались в контексте мифологии и психоанализа. Особый интерес вызывали у них вопросы, касающиеся различных психических нарушений, бессонницы, видений призраков прошлого, безумия, возникших в результате мыслей об узурпации власти и осуществлении мести [367, с. 129].

Как отметил П. Вьялленкс, история сомнамбулы у Виньи навеяна чтением «Эвменид» Эсхила в переводе La Porte du Theil. В «Эвменидах» тень Клитемнестры обращается к спящей Эринии со словами: «Перенеси взгляд своего сердца на эти раны. Спящая душа зряча, слепота – удел смертных во время бодрствования» [498, с. 57]. В предваряющем текст французском переводе эти слова звучат несколько иначе: «Voyez, en esprit, ces blessures: l'esprit, quand il dort, a des yeux, et quand on veille, il est aveugle» («У разума есть недостатки: он зряч, когда спит, слеп, когда бодрствует»). Эпиграф о духе, «зрячем» во сне и слепом в состоянии бодрствования, отсылает к древним мифам о «подлунном царстве» и эфирных (сомнамбулических) феноменах, к преданиям о двойственности Луны, в которых управительница тьмы выступает в качестве языческого символа всевидящего и всезнающего ока. Предложенное Виньи толкование мифа о ночных бдениях и личных катастрофах не претендует на полное освещение всего спектра символики лунного (ночного) света и лунатизма. В стихотворении Виньи событие развернуто в соответствии с эпиграфом и заключает в себе «жуткую» правду. Жуть описанной онирической сцены заключается в том, что виновный, вполне в духе местровой философии, становится карателем и судьей невиновного. Онирическая

действительность «искривляет» события, смешивает роли, искажает и выворачивает наизнанку божественные законы и человеческую мораль. Как отмечал К. Г. Юнг, все бесчисленные мифы о Луне часто связаны с «аффективными фантазиями», они и составили психологическую основу «Лунатика». Российский философ А.Ф. Лосев в книге «Философия. Мифология. Культура» отразил свое личное восприятие лунной темы и описал интуитивное видение проблемы, совпадающее с содержанием древних преданий о магических свойствах ночной «планеты» [173, с. 57 – 58]. В соответствии со средневековым народным поверьем «демоническое» воздействие ночного света на живые существа проявляется в их неадекватном поведении и вызывает «лунную болезнь» [369, с. 175 – 176].

Зловещая репутация Луны дает поэту повод для визуализации «психе» в контексте и на фоне «драмы ночи», для трансформации мифопоэтического пространства, в котором господствует светило, в пространство адюльтера. Виньи соединяет легендарный демонический сюжет с супружеским конфликтом, мотив луны – с мотивом любви-в-смерти. Как заметил Поль Вьялленкс, Виньи обращался к теме адюльтера на протяжении всего творчества [498, с. 57]. Он расценивал адюльтер («Лунатик») и женское предательство («Далида») как нравственное и духовное преступление, грехопадение, неизбежно влекущее за собой божественное возмездие. Обращаясь к адюльтерным коллизиям, Виньи не сводит их к банальным сюжетам и уже в его раннем творчестве проблема прелюбодеяния приобретает символический смысл катастрофы вселенского масштаба. В «Лунатике» этот аспект наделяется священным смыслом божественного возмездия, выраженного в оппозиции мнений: Неры («Oh! ta sainte colère /A comme un Dieu vengeur poursuivi nos amours!») и Лунатика («Justes Dieux!»). В этом стихотворении «языческая» идея жестокой и непобедимой судьбы, вложенная в уста Лунатика («То кара справедливая богов!»), еще не подвержена сомнениям.

Проблематика «преступления и наказания», ответственности за свои поступки, искренности и лжи, связанная с мифологическими мотивами судьбы, вечности, смерти, присутствует во всех «античных» стихотворениях А. де Виньи, но в «Лунатике» она особо акцентирована с помощью хтонических образов –

зловещего ночного светила и мстительных эринний, осуществляющих волю богов. Хтонический (античный) аспект развернут в сюжетно-образной парадигме ночи и ее спутников «лунатизм – брезжущий свет – фатум – измена – месть – зло – возмездие богов – смерть». Библейская тема Божьего наказания поднята Виньи в мистерии «Моисей» и в одной из трех новелл из «Стелло» – «Истории террора», в которых действие развернуто по архетипической схеме теофании, а злой Рок выражен парадигмой «грех – проклятие – Божий гнев – гром – гроза».

В «Лунатике» разрешение сомнамбулического конфликта в плоскости мифологического императива «преступления и наказания» не только не вносит ясность в картину сна и лунатизма, но окончательно затуманивает ее, сгущает тьму, усиливает драматизм и нагнетает трагизм. Слабый отблеск свечи и лунная ночь за окном обволакивают действие тайной смутой, сообщают ему текучесть, переменчивость, неопределенность («*Quoi! l'aube paraît-elle? / Non; la lumière, au fond de l'albâtre, étincelle /Blanche et pure, et suspend son jour mystérieux; /La nuit règne profonde et noire dans les sieux*»). Комната и супружеская постель, бледные и нечетко очерченные фигуры Неры и ее возлюбленного мужа, супружеские отношения, привычные представления о долге искажены под воздействием неясного света ночи, отражены в кривом зеркале сновидческой реальности. Метаморфозы сна способствуют раскрытию прелюбодеяния и ведут событие к трагической развязке. Слепленный ночным светилом, Лунатик принимает себя и жену за «других», чем создает условия для откровений и разглашения тайны. Разум его супруги подавлен ревностью и ведет себя сомнамбулически. Чистая и незапятнанная изменами, застигнутая врасплох и раздраженная неверностью мужа, Нера подчиняется обстоятельствам и покорно принимает навязанную ей онирическую роль «изменницы» Корины, становится невинной жертвой мести, на мифологическом языке Эсхила, жертвой Эринний. Поэт переносит психологический конфликт женского и мужского, а также мифологическую проблему видимого и невидимого, Света и тьмы в морально-нравственную плоскость истины и лжи. Автор не показывает то, что предшествовало супружескому конфликту, не дает пояснений причин измены, интригуя читателя,

предоставляя ему возможность решать самому, что в рассказе правда, а что выдумка. Только эпитафия предостерегает и намекает на исход события, хотя не устраняет сомнения в двусмысленности предания. Сновидческие события представлены как подтверждающие правду, хотя реальность супружеской измены остается под вопросом, что создает возможность двойного восприятия «Лунатика». Герменевтически актуальными остаются вопросы, вытекающие из текста, базирующегося на антиномиях «видимое – невидимое», «зрячесть – слепота», «реальность – видение». Первый вопрос о том, имел ли место адюльтер или был только плодом сомнамбулического воображения Лунатика и его супруги, блужданий в сновидческом лабиринте эгоистической любви и ее спутника вопросы. – ревности? Утвердительный ответ на этот вопрос имеет только моральный смысл, отрицательный ответ – приобретает смысл катастрофический. Второй вопрос касается измены Корины, которая, возможно, была фактом мифопоэтической реальности, возможно – всего лишь онирической фантазией Лунатика. Ответ на второй вопрос, в любом случае, независимо от того, отрицательный он или положительный, лежит в плоскости глобальных катастроф, связанных с лунной тематикой, падением нравов и крушением семейных устоев. Мифологема луны, ночного света встроена в мифопоэтический интертекст «Лунатика» и придает ей пессимистическую мистическую тональность в духе неоплатонизма, в котором поэт-романтик, в отличие от строгих философов XVIII века, усматривавших в платонизме «предосудительную склонность к учению Платона» [340, с. 331], искал и находил «правильные» ответы на вопросы о непознанных явлениях природы и связанных с ними загадках человеческого поведения.

В «Лунатике» платонизирующий мистицизм уступает место мистическому ужасу перед «зрячей и откровенной» ночью, создавшей все условия для раскрытия роковой тайны. «Маленькая трагедия» Виньи отличается сжатым изложением событий, кратким и точным словом, напряженным эмоциональным содержанием, которое интонационно не совпадает с возвышенным пафосом «Гимнов к Ночи», в которых торжественно утверждалась мифологема чувственно-мистического,



радостного и светлого «солнца ночного». У Виньи Ночь – участник не вселенской драмы, как у Новалиса, а трагической сцены, в очередной раз иллюстрирующей идею грешной человеческой природы. В таком контексте «царящая в небесах» ночь играет роль разоблачителя, а лунатизм выступает, прежде всего, как онирическая стратегема разоблачения, играющая ведущую роль в морально-этическом, психологическом и философском аспектах феномена супружеской измены. По мнению Виньи, с ночью связано «демоническая» (здесь: «адюльтерная») природа человека: ночь и измена (коварство, месть) одной хтонической природы. Ночные страсти, ощущение уходящего времени переданы А. де Виньи с помощью трагических архетипов мифического и мистериального происхождения. В готической традиции зафиксированы эфирность, бестелесность, призрачность участников ночного действия, развернутого во временном пространстве, методически и бесповоротно отмеряемом клепсидрой и символически осмысляемом как фрагмент вечности. Многоактурная метафора луны как символа судьбы вобрала этот аспект значения, но им не ограничилась. В стихотворении Виньи «таинственный свет» лампы осветил комнату и супружескую тайну, трагический конфликт брачного союза, усилил впечатление мистериальной жертвенности, диктовал неизбежность божественной кары, преследующей клятвopеступника, освящал роковую ошибку.

Свет лампы традиционно символизирует зрячесть, знание, Прометееву правду, указывает на психокomплексы «сознательное – бессознательное» и «Эрос – Танатос». Архетип света в структуре мифологического лунного хронотопа, с его конкретностью и неизбывностью, дискретностью и компрессией, с одной стороны, соотносят с божественной бесконечностью, с другой – с антроморфностью [154, с. 17 – 24]. В христианской традиции эмблемы лампы и светильника имели значения истины и знания. Этот мотив развернут И.В. Гете в эзотерической «Сказке о прекрасной Лилии и Зеленой Змее», где Старик с лампой является носителем и хранителем истины [354].

Образ ночи, как и образ света, обладает «диахронической глубиной» мифа и мистического посвящения, смысл которого не поддается однозначному прочтению.

Р. Штайнер показал связь мифа, его «диахронической глубины» с действительными переживаниями человека как «мистического посвящения» [351, с. 58]. Мысли Штайнера о «мистическом посвящении» напоминают о новалисовских философско-психологических проекциях, смысл которых можно эксплицировать в свете средневековой концепции алхимической «брачной ночи», описанной у К.Г. Юнга как мистическое единение-coniunctio [369]. В поэме Виньи «Лунатик» мифологема Ночи, традиционно содержащая антиномии любви и смерти, начала и конца, бесконечного и конечного, распадается на составляющие, разветвляется в мотивах, сопутствующих «ночной» тематике, незаметно переходит в смежное онирическое пространство. В «Лунатике» образ «брачной ночи» имеет противоположное средневековому «coniunctio» содержание – дезинтеграции, разлада, разложения отношений, краха и гибели. Схематично «сюжет дезинтеграции» передает текстуально-синонимическая парадигма : «сон – ночь – ночной свет – женское начало – брачное ложе – любовь – моральная измена – адюльтер – ревность – отчаяние – месть – смерть». Мотив лунного света претерпевает радикальную метаморфозу и заменен готическим образом «жуткого» ночного свет – единственного свидетеля преступления. Таким образом, в трагической любовной коллизии главная роль отведена ночи (луне), разъединившей супругов, принесшей смуту одиночества, несчастье и гибель.

Итак, в мифопоэтическом интертексте «Лунатика» особо подчеркнута связь мифологемы ночи и лунатизма с архетипом превращения, метаморфозами сна и психологемой инаковости, но в этой связи не просматриваются ни фантастические мотивы, ни глубокая религиозная зависимость, характерная как для писателей античной и средневековой литературы, так и для представителей раннего романтизма. В споре с религиозным философом Жозефом де Местром Виньи отрицает идеи справедливости возмездия и необходимости жертвоприношения мстительным божествам и частично становится на точку зрения Эсхила, утверждающего волю случая и рока в человеческой судьбе. Поэт показывает жестокую сцену, в которой наказание невинного несправедливо и абсурдно. Эту мысль усиливает предопределившая катастрофическую судьбу Неры и ее супруга

загадочная и патологическая атмосфера лунатизма. Ночная символика служит описанию сложных психологических процессов – болезненной трансформации героя, его раздвоенности, неприкаянности, жестокости и мстительности. Шатобриан, стоявший у истоков «новой чувствительности», не сгущал краски, утверждая, что «болезнь века» – это всеобщее зло. В конце XIX – начале XX в. «всеобщее зло» осознавалось прежде всего как социальный фактор, к началу XX в. – как фактор политический. В период господства фашизма в Европе зло приобрело маниакальные размеры, было квалифицировано и изучено, в том числе К.Г. Юнгом, как вызванный «индустриальной революцией» процесс подавления «глубинного бессознательного». Романтики 1800 – 1820-х гг. ощущали себя жертвами этого процесса, восприняв наиболее трагично психологию «раздвоенности» индивида. Движение к всестороннему исследованию человеческой души, острое внимание к проблемам «разбуженного» чувства и уединения, отмежевания от послереволюционного социума было непосредственной реакцией романтизма на усиление давления материального начала на индивид.

В своих исследованиях К.Г. Юнг обозначил связь архетипа ночи (луны, ночного света) с архетипом воды. Стихия воды – символ женственности и «высокой» чувствительности, заполняет имагинативное (здесь: мифопоэтическое) и онирическое пространства, оказывает сильнейшее эмоциональное воздействие на поведение Неры, безоговорочно, безропотно принявшей роли соперницы и жертвы. Образ Неры, вначале новалисовский – хрупкий, небесный, эфирный – преобразуется, наполняется болезненной энергетикой сомнамбулического действия, которая трансформируется в жертвенную страсть прометеевской силы. Подобные мифопоэтические трансформации, характерные для творческой манеры Виньи, продиктованы, с одной стороны, утонченным вкусом и преклонением перед мадоннами Рафаэля, с другой склонностью к созерцанию «мощных фигур» с монументальных героических полотен Жерико и Делакруа. При этом бесспорны и самоочевидны ориентиры французского романтика на переосмысление античного текста в поэтической традиции конца XVIII в. и на тенденцию «связывать эпохи» (И. Мандельштам) в стиле А. Шенье.

Ранние сочинения Виньи еще хранили обычные словоупотребления буколического языка, вновь вошедшего в моду в XVIII в., но мифологическая аллегорика, формально связанная с реальной французской действительностью, была лишь данью традиции. Хотя буколический смысл ранних стихотворений Виньи лежал на поверхности, смысловые значения привычных аллегорических образов подчинялись романтическому символизму, хранящему тайны мироздания и «глубин» бессознательного (Tiefenpsychologie), а также ответы на глобальные философские вопросы – любви, жизни, смерти, судьбы. Такая проблематика, как утверждает Л. Баткин, и есть суть пути и жизненного полнокровия.

### РАЗДЕЛ 3

## МИФОПОЭТИКА «Я» В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. ДЕ ЛАМАРТИНА И ПОЭЗИИ Ш. О. СЕНТ-БЕВА

### 3.1. **Философско-психологические стратегемы эгоцентризма и индивидуализма во французском романтическом мифе о «естественном человеке»**

Новые литературные нормы вызвали смещение, скольжение, «выворачивание» смыслов философем и мифологем эгоцентризма-индивидуализма, утвердившихся в доромантическую эпоху. Начиная с конца XVIII в. сущность и функции «Я» видели то в свете учения Иммануила Канта о космологическом «споре разума с самим собой» [128]; то в традиции гегелевской критики кантовского дуализма; то в контексте фихтевской теории «человека в себе» («an sich»), чистом «Я» («Ich», «Ichheit»), не-«Я» («Nicht-Ich») [299]. Последующие литературные и нелитературные интерпретации «Я», в том числе и романтические понятия эгоцентризма и индивидуализма, имели отношение к этим теориям, были их продолжением, отголосками или критикой, повторяли их дуализм, предлагали новые варианты «дуальности» [36, 135, 131, 154, 149, 162]. 1820-е гг. во Франции были отмечены увлечением платоновской космологией и теологией. Поэты адаптировали интуитивно приобретенные «космогонические знания» к своему собственному духовному опыту, опыту творческой личности, воспринимая платонический мистицизм и трансцендентализм, а также идеи неоплатоников о циклическом времени и круговороте стихий в качестве основы своего мировоззрения [252, с. 12 – 29].

Романтическое чувство «исторического самосознания» развивается параллельно ностальгии по утраченным связям с природой, «сердцем вселенной», «мировой душой». Романтики впервые показали и проанализировали

многофункциональность и многоракурсную структуру «Я» как категории космологической, философско-этической, мифопоэтической, исторической, психологической, разработали новую мифопоэтическую символику эгоцентризма и индивидуализма, наметили перспективы экспликации развития «Я» в поэзии и философии.

Одной из наиболее известных теорий, обосновавших различие эгоцентризма и индивидуализма, была персоналистическая философия Н. Бердяева. Обобщив знания романтиков, русский философ пришел к выводу, что история «стоит под знаком общего, универсального над частным и индивидуальным» и человек, вынужденный принять «тяготу истории», «не может выйти из истории и сбросить ее с себя, в ней осуществляется его судьба». В споре с романтическим учением подводя итог XIX в., русский философ очертил границы между понятиями «личность» и «индивидуум», установил различие между ними, показав связь своих идей с французскими томистами. [38, с. 26]. Н. Бердяев считал, что «не история человечества есть часть истории природного мира, а история природного мира есть часть истории», «в истории, а не в природе раскрывается смысл мировой жизни» [38, с. 154]. Вопреки собственным высказываниям Н. Бердяев во многом соприкасается с романтическим учением, утверждая, что «человек есть микрокосм, универсум», «человек есть также личность, и с личностью связана идея человека, его призвание в мире», «личность есть не натуралистическая, а духовная категория», «личность не есть неделимое или атом в отношении к какому-либо целому, космическому, родовому или социальному», «личность есть свобода и независимость человека в отношении к природе, к обществу, к государству, но она не только не есть эгоистическое самоутверждение, а как раз наоборот», «личность в человеке есть его независимость по отношению к материальному миру, который есть материал для работы духа», «личность есть универсум, она наполняется универсальным содержанием», «она происходит от Бога, является из другого мира; она свидетельствует о том, что человек есть точка пересечения двух миров, что в нем происходит борьба духа и природы, свободы и необходимости, независимости и зависимости» [38, с. 26]. Вопреки романтизму философ считал, что «персонализм

не означает, подобно индивидуализму, эгоцентрической изоляции», «личность не порождается родовым космическим процессом, не рождается от отца и матери», «личность – явление не социальное, а духовное, следовательно, личность противоположна индивидууму» [38, с. 26]. Если следовать логике Н. Бердяева в различении личности и индивидуума, то романтическое приобщение к понятиям «индивидуальность», «индивидуализм», «эгоцентризм», «личность», «атом» означало, по сути, разрыв с раннеромантическим представлением о человеке как микрокосме.

Итак, по мнению Н. Бердяева, отношения индивидуум / личность формируют антиномию рабства (как зависимости от «материального мира», включая природу) и свободы (как независимого от «материального мира» духа). Такая точка зрения полностью смыкается с романтической. Н. Бердяев понимал личность в персоналистической традиции первой половины XX в. как «изначальную ценность и единство», которое характеризуется «отношением к другому и другим, к миру, к обществу, к людям». Подводя итог различению индивидуального, личностного, философ констатировал вполне в духе романтизма: «Человек-индивидуум переживает изоляцию, эгоцентрически поглощен собой и призван вести мучительную борьбу за жизнь... Человек-личность, тот же человек, преодолевает свою эгоцентрическую замкнутость, раскрывает в себе универсум, но отстаивает свою независимость и достоинство по отношению к окружающему миру...» [38, с. 26]. Н. Бердяев усложнил парадигму индивидуальности, утверждая, что «пространство личности» универсально и безгранично и включает сферы творчества, свободы и любви, т.е. то, что в персоналистической традиции индивидууму уже не принадлежит.

Русский философ различал индивидуум (индивид) как единицу социума (т.е. отдельный, обособленный, но такой, как все), «эго» (романтический эгоцентрик) и индивидуальность как неповторимую, уникальную личность. Он определяет индивидуальность следующим образом: «Индивидуальное, индивидуальность означает единственное в своем роде, оригинальное, отличающееся от другого и других. В этом смысле индивидуальное присуще именно личности, личность более

индивидуальна, чем индивидуум». Далее философия личности Н. Бердяева почти смыкается с романтизмом: «Индивидуальное часто также означает иррациональное, противоположное общему, общеобязательному, разумному, нормативному. В этом смысле личность иррациональна, индивидуум же больше подчинен общеобязательному закону, так как более детерминирован». Таким образом, парадигма индивидуальности включает категории, не зависящие от социума, его нормативов и законов. Далее следует очень ценное замечание в отношении романтизма: «Интересно для истории сознания личности отметить, что индивидуальность у романтиков отличается от личности в нашем смысле слова. У самих романтиков была яркая индивидуальность, но часто очень слабо выраженная личность. Индивидуальность имеет скорее витальный, чем духовный характер и не означает еще победу духа и свободы» [38, с. 26]. Бердяев по сути говорил о том, что романтическая индивидуальность не целостна, а «разорвана», противоречива, двойственна. Подобно романтикам, философ рассуждал об эгоцентризме в связи с проблемой рабства и свободы человека, считая, что «эгоцентризм разрушает личность», «эгоцентрическая самозамкнутость и сосредоточенность на себе, невозможность выйти из себя и есть первородный грех, мешающий реализовать полноту жизни личности, актуализировать ее силы», что «человеческая личность есть универсум лишь под условием не эгоцентрического отношения к миру», что эгоцентрическое самоутверждение противоположно «размыканию в любви» [38, с. 26]. И у романтиков «Я», за которым стоят эгоцентрические силы, проявлено в Каине, Демоне, Люцифере, Корсаре, Жане Сбогаре, Наполеоне, Рене, противоположно «Я», за которым стоят силы любви и самоотверженности, символически выраженные в Прометее, Орфее, Моисее, Иисусе, Эммануиле.

Другое важное направление в исследовании «Я», начатого романтиками, развили психоаналитики во главе с З. Фрейдом. К. Г. Юнг, Г. Адлер, Э. Нойманн, основатели «глубинной психологии» («Tieferpsychologie»), изучали бессознательные влечения и мотивации, лежащие в основе человеческой личности. По определению Юнга, это – проблема души, «которая терзает современного человека, пожалуй, еще в большей степени, чем она занимала его ближайших и



дальних предков» [367, с. 5]. В своих исследованиях К. Г. Юнг показал, как коллективное и индивидуальное бессознательное вместе с сознанием формируют системы психики: «Я» («Ich»), Маска (Persona), Тень (Schatten), низшая часть личности; образы женщины и мужчины (Anima, Animus), объединяемые Самостью (das Selbst), целостной личностью. Юнг рассматривал творческий процесс как «оживление архетипа», уподобив его существу, ведущему автономную жизнь в душе человека. Творческий процесс независим от сознания и над ним доминирует, ибо душа «намного бесконечнее и темнее, чем видимая поверхность тела» и по-прежнему является «чужой, неизведанной страной, из которой к нам поступают лишь косвенные известия, передаваемые через подверженные всевозможным иллюзиям функции сознания».

В лекциях Герхарда Адлера о бессознательном значительное место занимает характерная для философии XX в. проблема единства человека и его психики. В соответствии с этой теорией «эго» есть центр сознания, «Я» – обозначение единства сознательного и бессознательного в человеке [8, с. 111], индивидуация – процесс «развития психологического индивида как существа, отличного от общей коллективной психологии», «путь к себе» или «самореализация» [9, с. 274].

Э. Нойманн, как и Юнг, связывает творчество с коллективным сознанием и коллективным бессознательным. В работе «Искусство и время» он различает творчество как отражающее культурный канон и гениальное творчество как «прорыв в царство сути», проявление «мира сверхъестественного, в котором устранено противоречие внешнего и внутреннего – природы и искусства». Этот «синтез сверхъестественного в самом сердце природы и души» и «высшая алхимическая трансформация искусства» отражают «алхимическую трансформацию личности Великого Индивидуума». Гении искусства – Рембрандт, Тициан, Гете, Шекспир, Бетховен – «обрели образ и подобие великой творящей силы, существовавшей еще до сотворения мира, силы, существующей вне мира, силы, с самого начала расколотой противостоянием природы и души и, все же, являющейся сутью неделимого мира» [232, с. 170]. Они «вырвались из пут своих эпох», «сбежали из тюрьмы времени и привязанного к эго сознания». Тогда и в

немногих произведениях проявляет себя «феномен превосходства» как «надличностное», которое обретает свою собственную объективную реальность и больше «не ориентировано на человека, мир, эго, коллектив». Мыслитель утверждал: «...акт творения, который таинственным образом создает форму и жизнь, как в природе, так и в человеческой душе, познает сам себя. «Я», которое человек ощущает внутри себя, и творящее мир «Я», которое проявляется вовне человека, соединившись на плане художественного творения, достигают прозрачности символической реальности». Речь идет о том «Я», которое выходит далеко за рамки «эго» как центра сознания и взаимодействует с архетипической реальностью бессознательного, или в терминах Э. Нойманна, с «архетипической реальностью надличностного внутри самого индивидуума», которая поднимала его «над временем, эпохой и «конечной» вечностью» [232, с. 172]. Под «проявлением надличностного» понимается творческий акт, который Платон называл посвящением, Гете – сверхчувственным, романтики – воображением, А. Рембо – озарением. Значительное место в разработке идейно-психологического комплекса «индивидуализм – эгоцентризм – антропоцентризм» занимают гуманитарные разработки и практические исследования ученых антропологов и структуралистов Л. Леви-Брюля, К. Леви-Стросса, Ж. Лакана и их последователей конца XX – начала XXI в.

Социально-психологические концепции XX в. оказывают большое влияние на литературоведческие и историко-литературные исследования романтического творчества. Романтическая мифопоэтическая концепция «Я», заняв место антропоцентрического мифа, опирается на архетипные парадигмы «природа – человек» и «поэт – природа», «человек – общество» и «гений (поэт) – общество». При этом если миф, образ, метафора, символ, характеризуют один и тот же объект, их семантические поля, как и сфера действия, частично совпадают [296, с. 202]. Как уточняет Е.Н. Корнилова, «мифопоэтическая оппозиция «человек – общество» возникает до романтизма. Сен-Пре и Вертер – люди третьего сословия, жертвы феодальных порядков, которые разрушила Французская революция, но пороки общества ей не удалось разрушить, наоборот, порочность углубляется и

мифологизируется («демонологизируется»). Свобода личности, возведенная в абсолют, остается нереализованной, т.к. «между лживым обществом и абсолютно свободной личностью не может быть примирения», потому что песчинка мира превращена в его оппозицию, на стороне которой, кстати сказать, содержание древнего понятия *virtus*» [147].

В этот период французский мифопоэтический текст представляет собой настоящее «вавилонское столпотворение» с точки зрения нормативного классицизма, демонстрируя плюрализм символических значений «Я». Французские романтики трансформируют традиционные мифы и архетипные образы, расцветив его эмоциональной семантикой и наполнив современным содержанием. Они переносят акценты с сентименталистских образов-идей («меланхолия», «безысходная печаль», «одинокчество») на «чувствительные» («тайная горечь сердца», «доброта», «бесконечная любовь к человечеству», «сострадание», «милосердие», «энтузиазм», «поэзия»). Многозначность и структурная сложность романтического «Я» обусловлена плюралистической ментальностью, тяготением к эгоцентризму и индивидуализму, свободомыслием и мистицизмом, увлечением трансцендентализмом, иррационализмом и экзотикой. Многозначность романтического «Я» текстуально обозначена и глобальными концептами («микрокосм», «отражение макрокосма», «тайна вселенной», «мыслящий дух», «атом мироздания»), и психологизмами («душа», «сердце», «гений», «поэт», «двойник»). На это в свое время обращает внимание Ю.М. Лотман: «Структура «Я» – один из основных показателей культуры. «Я» как местоимение гораздо проще по своей структуре, чем «Я» как имя собственное. Последнее не представляет собой твердо очерченного языкового знака» [177, с. 228]. На примерах «Эмиля» и «Исповеди» Руссо тартуский ученый разграничил Я-знак (по сути, тождественный эгоцентристскому «Я») от Я-не-знака (тождественного «Я» индивидуалистическому) и очертил путь развития «Я» от местоимения до имени собственного.

В контексте руссоизма «Я» имеет автобиографический и исповедальный характер. Е. Н. Корнилова в статье «Руссоизм как философское обоснование

романтических мифологем и Ж. де Сталь» справедливо замечает: «Влияние руссоизма на формирование романтического мировоззрения настолько общее место, что никаких особых доказательств не требует. Назовем те философские понятия руссоизма, что легли в основу известных романтических мифологем – это «естественное состояние», культ страстей и свобода личности (прекрасно передаваемая русским понятием «воля»). В той или иной форме сходные идеи были высказаны предшественниками». Автор данного исследования не добавит ничего нового по этому поводу, лишь обратит внимание на некоторые аспекты авторского мифа о себе у Руссо и Ламартина, в свете концепции Г. Башляра о поэтах и стихиях, которая, как отмечалось выше, представляется интересной при изучении различий мифопоэтических методов двух французских писателей». «Многие положения руссоизма по своей сути мифологичны, поскольку строятся не на строго научных доводах логики, а, скорее, на «моральном чувстве» и трепете чувствительного сердца» [147]. Первое сочинение Жермены де Сталь называлось «Рассуждение о сочинениях и характере Жан-Жака Руссо» (1788). Ее книга «Рассуждение о влиянии страстей на счастье отдельных личностей и отдельных народов» (1796) написана под воздействием руссоизма. Е. Н. Корнилова замечает, что в названии и в первых строках трактата заложены три ключевых понятия руссоизма – «страсть», «счастье» и «свобода» [147].

Индивидуалистское романтическое мышление требует особых жанров, в центре которых находится «Я» и одновременно трансцендентное эго. Их совместимость в одном тексте обеспечивают лирические формы, имеющие зачастую фрагментарную структуру, насыщенные элементами автобиографизма. Большинство отечественных и зарубежных историков литературы и жанристов считают, что жанр автобиографии, отличный от хроники, аристократических мемуаров и дневников, рождается вместе с «Исповедью» Руссо. Во времена Руссо не существовало слова «автобиография»: неологизм появился в начале 19 в. В конце 19 в. «Dictionnaire universel des littératures» (1876) уже содержит следующее сообщение: «Автобиография – это литературное произведение, роман, поэма, философский трактат, в которых автор имел тайное или сознательное (avoué)

намерение рассказать о своей жизни, изложить свои мысли или чувства» [463, с. 8]. Ж. Ж. Руссо в своей «Исповеди» возродил принципы средневекового исповедального жанра. Средневековая исповедь, в отличие от исповеди XVIII в., имела религиозные функции и свидетельствовала о самоуглублении христианских мистиков, часто понимавших человека как микрокосм в макрокосме. К.Г. Юнг прослеживает развитие идеи «внутренней множественности» и микрокосмической природы человека в западноевропейских средневековых трактатах [369, с. 100]. Там же Юнг утверждает, что концепция преобразования множества в единство составляет важную часть учения Дорна об алхимическом единстве четырех элементов (земли, воды, воздуха, огня), в том числе, в «нашем теле». Сходная концепция афористически изложена Оригеном: «в тебе есть все, что есть в мире». «Мистику XII – XIII вв., – поясняет Л. П. Карсавин, – важна не его собственная индивидуальность, а проявляющаяся, живущая в ней «человеческая душа», в которой он разбирается с удивительной чуткостью и проникновенной реальностью. В своей личной душевной жизни мистики видят жизнь «души вообще». Не чувствуя себя неповторимой личностью, не любя своей неповторимости, мистик может без колебаний все свое доброе относить на долю Божества, все злое – на долю Дьявола и ничего самому себе не оставить...» [138, с. 181]. Потому, отмечает Л. П. Карсавин, в центре средневековых автобиографий был новый тип и идеалы определенного класса, а не личности, и развивались эти автобиографии «не в сторону индивидуализации, а в сторону новой условности» [138, с. 182 – 184]. В отличие от «автобиографии» исповедь, по мнению ученого, «обостряла душевную жизнь средневекового человека», для которого было важно его личное спасение. Личные особенности скорее пугали, чем привлекали, ибо в себе самом исповедующийся «видел грешника вообще, борьбу добродетелей с пороками, усилия воли и благодать – все, что, конечно, таким же точно было у других. Тонкие наблюдения и глубокие открытия касались человеческой природы в целом, но не в ее индивидуальных проявлениях» [138, с. 181]. Г. Почепцов, комментируя карсавинский анализ средневековой исповеди, заключает: «Мы можем считать это чисто семиотическим процессом, при котором, как и в любом знаке,

происходит потеря индивидуальных характеристик за счет приобретения общих» [250, с. 181]. В конце IV в. н. э. Св. Августин, один из первых христианских епископов, употребил слово «исповедь» в значении латинского «confiteor» («confiteri»: «признать свои ошибки», «признаться», «сознавать»). В «Исповеди» он рассказал о своей борьбе со злом и благодарил Бога за то, что он даровал ему нравственный прогресс и обращение к вере [452, с. 6]. В отличие от Св. Августина, который опирался на религиозную веру и платонизирующие идеи, и средневековых мистиков, искавших разгадку алхимической тайны человеческой души в материальном мире, Руссо в своей «Исповеди» описывает чувства «неповторимой» одинокой личности – индивидуалиста.

Романтикам импонирует «искренний характер» «Исповеди» Жан-Жака, в соответствии с которой они моделируют новую синтетическую повествовательную структуру, где центром притяжения становится эгоцентристское «Я», и от его структурного содержания теперь зависит структура произведения и его текста. Романтические излияния во многом утрачивают семиотическую значимость средневековых прозрений в результате самоуглубления, самосозерцания, сосредоточения на своем «Я» и самоанализа. Романтизм сохраняет немногие автобиографические и мемуарные свойства и черты «Я», но среди них выбирает главное – «антропологическую отрешенность». Термин этот принадлежит французскому антропологу К. Леви-Строссу и обозначает «отстраненность», обособленность от «Я», умение взглянуть на себя со стороны, увидеть себя в других. К. Леви-Стросс обратил внимание на то, что в «Исповеди» и в «Прогулках одинокого мечтателя» Руссо говорит о себе в третьем лице, разделяя его на две части, и видит свой собственный образ в других людях. В «Первой прогулке» Руссо признается: «И вот они... мне чужие, незнакомые, никто, наконец, – раз они этого хотели. А я – что такое я сам, оторванный от них и от всего? Вот что мне остается еще решить». Исследователь поясняет: «Для того чтобы человек снова увидел свой собственный образ, отраженный в других людях, ему необходимо сначала отделиться от своего собственного представления о самом себе» [160, с. 20 – 23]. И далее: «Руссо открыл нам ... существование другого лица, Того, который думает

внутри меня и приводит к сомнению в том, что это именно то «Я», которое мыслит». Таким образом, сострадание, по Руссо, вытекает из «отождествления себя с другим, не родственным, не близким, не соотечественником, а просто – с любым человеком, поскольку тот является человеком...» [160, с. 23]. Отказ от отождествления по принуждению приводит к отделению «Я» от «другого», а освобождение от антагонизма (который «одна лишь философия пыталась поощрять») – к их единству. Руссоистское «я есть другой» имеет смысл «абсолютной объективности» [160, с. 23 – 25]. Руссо настаивает на том, что личность следует показывать со всеми слабостями и недостатками как необычную, странную, особенную, «готовую признать все свои ошибки, даже если это вызовет шок или скандал» [452, с. 6]. При этом Руссо упрекает Монтеня в неискренности и утаивании части правды («Je mets Montaigne à la tête de ces faux sincères qui veulent tromper en disant vrai. Il se montre avec des défauts, mais il ne s'en donne que d'aimables»). «Rousseau cherche avant tout à manifester une sincérité totale et à analyser sa personnalité dans toute sa complexité: «Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil quand je l' ai été, bon, généreux, sublime, quand je l' ai été: j ai dévoilé mon intérieur» [452, с. 6 – 7]. Главная забота Руссо – защитить себя от своих преследователей и единственным судьей сделать читателя, показав истинного Жан-Жака, которого он противопоставляет ложному портрету, созданному его недоброжелателями. Потому в его «Исповеди» присутствуют две точки зрения – героя, биография которого излагается, и автора-рассказчика, обзревающего факты по истечении времени, умудренного опытом, судящего их или оправдывающего.

Рене де Шатобриан признавал, что до Руссо описать человека было невозможно, так как было неизвестно, что есть человек. При этом автор «Духа христианства» сетовал: «Ж. Ж. Руссо первый бросил семя этих гибельных и разрушительных мечтаний. Удалившись от людей и предавшись полностью своим мечтам, он убедил множество молодых людей в сладостности этого смутного состояния души». При этом, как верно заметил современный французский исследователь, Руссо передает такие мысли «обыкновенного смертного», которые даже «бред» превращают в

творчество, созидающее начало, хотя и показывают на связь с патологией самых традиционных приемов классического анализа» [455, с. 8].

История Рене, по свидетельству Шатобриана в «Духе христианства», была заимствована из Библии, второй Книги царств (гл. 13), содержащей эпизод о Фамари, обещанной Амнионом и отмщенной ее братом Авессаломом. Поучительный рассказ о неприкаянном молодом человеке, принадлежащем к послереволюционному поколению, в полной мере проявились и морализаторские черты «Исповеди» святого Августина, и «чувствительность» Руссо, и высшее мастерство в изображении романтически понятой «диалектики души». Борьба с самим собой, со своим иррациональным, темным «его» напоминает античный миф о Тезее и Минотавре. Но Шатобриан делает акцент не на мифологической, а психологической стороне проблемы, обратив пристальное внимание на условия, которые дают «трещину природной гармонии» и приводят героя к осознанию своей истинности в смерти. «Запредельность» судьбы Рене и есть тот самый противоположный индивидуалистическому эгоцентрический вектор, указующий на автобиографические источники произведения. Воспользовавшись опытом Руссо, Шатобриан, тем не менее, укоряет его, как и своего Рене, в отказе от мечты о счастье. Именно в этом современные исследователи видят разрыв Шатобриана с традицией Просвещения, как и в анализе «болезни века», впервые рассмотренной писателем как «всеобщее зло» [363, с. 28]. Поставив перед собой задачу – исследовать «мировую скорбь», автор «Духа христианства», по его же словам, «был вынужден ввести в рамки своей апологии несколько выдуманных картин, чтобы разоблачить эту новую разновидность порока и описать губительные последствия чрезмерной любви к одиночеству» [165, с. 402]. Автор «Рене» и «Аталы» сокрушается: «Все вокруг страдают – и живущий в лачуге, и живущий во дворце; отовсюду слышны стоны и жалобы. Мир увидел, что королевы могут рыдать, как простолюдинки, и удивился потокам слез, из глаз королей!» («L'habitant de la cabane, et celui des palais, tout souffre, tout gémit ici-bas; les reines ont été vues pleurant comme de simples femmes, et l'on s'est étonné de la quantité de larmes que contiennent les yeux des rois!») В «Замогильных записках» Шатобриан выражает «горечь



сердца» по поводу «Рене»: «Если бы Рене не существовал, я бы не смог его описать; если бы можно было его уничтожить, я бы его уничтожил, т.к. он опустошил дух части молодежи. Этот результат я не мог предвидеть, так как, напротив, стремился исправить положение вещей» [363, с. 28].

В этом трагическом контексте руссоизм трактуется тенденциозно романтически. По мнению автора «Духа христианства», одиночество есть результат утраты веры в Бога и мистической связи человека с Небом. П. Ребуль комментирует шатобриановскую «исповедь сына века» как «демонический опыт» Рене, в основе которого лежит жизненный опыт и личная драма автора – желание испытать несчастье, познать цену страдания из-за любви к Еве, извлеченной из него, «разбить и уничтожить все, чтобы «катиться от бездны к бездне» [401, с. 26]. Изучая аспекты сознания и психики в их соотношении с религией, К.Г. Юнг заметил, что христианизация, «возрождение в кругу сестер и братьев с матерью «Единой святой и Соборной Церковью», означала объединение распавшегося людского сообщества приобщением к общечеловеческим символам. Такое объединение, писал Юнг, было особенно необходимо в эпоху, «когда люди совершенно утратили сознание взаимной связи, и это вследствие невероятной противоположности, царившей между рабством, с одной стороны, и свободой гражданина и господина – с другой» [349, с. 229]. Тем значительнее прозорливость Шатобриана и его последователей, которые осознанно погрузились в глубины психики, чтобы увидеть и изучить задний план, «мифологический уровень», затемненную сторону человека.

Исходя из социально-родовой экспликации формирования «эго», отечественный литературовед Б.П. Иванюк диагностирует «личное» в границах «центристского» (общественного) сознания, объясняя это тождество эволюционной взаимообусловленностью в исторических границах от родового уклада до романтической эпохи. Исследователь делает следующий вывод: «Романтизм обозначил особый период в истории созревания человеческого Я, период, ставший предельно-дискретным продолжением развития родового Я, охватывающего все постмифологическое время и явленного в своей чувственной (Возрождение) и умственной (классицизм) обоснованности. Этот период можно назвать, используя

выражение И. Тургенева, «апофеозом личности». Романтический эгоцентризм мыслится ученым как антропоцентризм, и этот последний вбирает в себя «личную» историю, иначе говоря, лирическую историю «Я». Романтический эгоцентризм освобождает сознание от пространственной и временной оседлости, «индуцирует» в «Я» эффект романтической иронии, понимание «трагической несостоятельности столь глобальной претензии не только к миру, но и к самому себе». По мнению исследователя, только антропоцентрический миф может быть оптимальной формой снятия напряжения [128, с. 98].

В эпоху глобальных исторических перемен и поколебленных моральных принципов, французские романтики обращаются к извечному моральному кодексу и непререкаемым божественным законам, духовным символам, почерпнутым из старых книг. Они берутся за решение нравственных и этических проблем, обнаружив общественно-политические корни «испорченности нравов» и установив, что «грехи молодости и пороки зрелого возраста» нужно искать в эпохе и обществе, породивших «грешные души». «Боль», «болезнь» души, романтическая «болезнь века» стали предметом исследования в философии, медицине и поэзии. Писатели и критики мифологизировали симптомы нравственной «болезни», поэтизировали их как мифологические и онирические события, ссылаясь на предшественников, например, авторов «Божественной комедии» и «Золотого Осла». Как известно, Данте описал в форме сновидений сошествие в мир теней и знаменательные встречи на кругах ада. «Ад» в переводе М. Лозинского начинается словами: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу. / Утратив правый путь во тьме долины. / ... Тот дикий лес, дремучий и грозный, / Чей давний ужас в памяти несу! / ... Не помню сам, как я вошел туда, / Настолько сон меня опутал ложью...» [84, с. 5]. Христианизированные мифологические мотивы и первообразы «преисподней» в произведении Данте воплощают хтоническую часть души, через которую по преданию осуществляется связь человека с природой. Французские романтики очень близко подходят к прочтению этой архетипической «реальности бессознательного» в своем стремлении показать утраченную связь человека-индивидуалиста с природной гармонией, участь у древних греков и Данте

Алигьери способам претворения во внешний мир мифологических протообразов. Французские поэты заполняют матрицу слова и текста мифопоэтической реальностью, в центре которой воздвигают «Я», испытавшее на себе негативные последствия эпохи рационализма и политических переворотов. «Чрезмерный нажим на рационализм, неприятие «суеверия» (здесь: религии), «подавление иррационального, бессознательного содержания души» [228, с. 245] приводят к отказу от родовых ценностей в пользу ценностей личных в таких проявлениях как индивидуализм и эгоцентризм. История, наполненная трагическими перипетиями «вечных» странников Прометея, Одиссея, Орфея и европейских первооткрывателей экзотического мира Америки, окруженная мифическим ореолом, собрала в фокусе проблемы личного и вселенского масштаба.

С этой точки зрения «Рене» – это классическая романтическая история эгоцентристского «Я», одинокого, неприкаянного, изгоя не по собственной воле, «отпавшего» от рода, семьи, родной земли и попытавшегося интегрироваться в неевропейскую «естественную» структуру. Полумифическая биография Рене была воспринята современниками как абсолютная правда, ибо попала в унисон той «жизненной драмы», которая разворачивалась в Европе после французской революции и частью которой была биография самого Р. де Шатобриана, перенесшего все тяготы эмиграции. Вот анализ этого состояния, представленный в «Рене»: «Герой отягощен еще большими горестями, чем его создатель. Его рождение повлекло за собой смерть матери. Преследуемый кровосмесительными желаниями, помышляющий о самоубийстве, женившийся не по любви, он ведет бродячую и запредельную жизнь вдали от дома. С другой стороны, у него благородный характер; он без сочувствия осуждает вольнодумство своих современников и бежит из дома из уважения к целомудрию Амелии. Его недуг, конечно, связан с вынужденной бездеятельностью и той ничтожной участью, на которую были обречены французские эмигранты после Революции» («Le héros est chargé de maux plus lourds que ceux de son inventeur: enfant matricide, jeune homme poursuivi de désirs incestueux, suicidaire et bientôt marié sans amour, il mène la vie errante et marginale, loin de la demeure familiale aliénée à un étranger. Par ailleurs, son

caractère n'est pas indigne; il juge sans complaisance le libertinage de ses contemporains et s'exile par respect pour la vertu d' Amélie. Son malaise est bien sur lié à l'inaction forcée ou aux emplois dérisoires auxquels sont contraints les émigrés français de la Révolution») [361, с. 28]. Родовая «отягощенность» Рене и его эгоцентризм дают себя знать, висят над ним как Дамоклов меч, мешают пристать к иному берегу, а не состоявшееся на берегу реки Миссисипи «новое рождение» лишь усиливает «инстинкт смерти».

Эгоцентризм отмежевавшегося от своего рода и своей истории, нарциссизм и неподдельное, но культивируемое страдание есть, по Ж. Лакану, символическая «трещина природной гармонии, счастливая ошибка жизни, в силу которой человек, различая себя от своей сущности, отрывает от себя тем самым и собственное существование». Ж. Лакан полагает, что этот психический феномен и есть то «требуемое Гегелем» условие «плодотворного недуга», которое отличает человека от «немыслящих существ» [154, с. 28]. Под «плодотворным недугом» понимается творчество писателя, творящего во время приступов мономании (термин Ш. Нодье, употребленный по отношению к творческим личностям в состоянии психического транса). Французский аналитик показал, каким образом «индивид», переживающий «мираж владения своими функциями», демонстрирует «условие, отчуждающее его диалектике Раба и Господина» [154, с. 35]. Шатобриановский тип «Я» прекрасно иллюстрирует эту утрату части себя, чужого, воображаемого, зависящего от нарциссических наклонностей и всех форм желания. Истинное «Я» открывается лишь как акт творчества, говоря словами Лакана, в реальности «подлинного господина» – смерти. В. Толмачев пишет о смерти как важнейшем открытии романтиков: «Открытие романтиками смерти как краеугольной категории творческого сознания постепенно сделало их из экстравертов и поклонников природы интровертами, психологами природы творчества. «На «пути вовнутрь» и собирании «бытия небытия» ими были последовательно пройдены и прожиты «средневековье», «богоборчество», космос, пастораль, современный город, вещь, почва, физиология, бессознательное, секс, война, ничто, с тем, чтобы в процессе и анатомии романтического сознания

нащупать возможность синтеза – реальности в слове той основополагающей матрицы, той неклассической классичности, которая в основе секуляризации ставит вопрос о бессмертии и творчестве» [305, с. 106].

В связи с шатобриановским типом «Я» «инстинкт смерти» приобретает значение единственной реальности, но не трансцендентной, а субъективной, либидозной природы. Это значит, что индивидуум оказывается лишь «мимотечением» воспроизведенного в жизни «пленяющего его образа», «образа другого», а в случае Рене – другого мира, другой цивилизации, другого рода. Этот «пленяющий образ» – вновь найденный род, вновь обретенная история оказываются не менее чужими и не более близкими, чем исконные. Связи с природными стихиями, универсальным миром так и не были восстановлены, ибо вырваны корни, с ними соединяющие, и навсегда утрачена способность видеть собственную глубину.

В первой половине XIX в. уже отдают приоритеты «высшей природе и высшему призванию» человека, изображая «падшего» человека как жертву общественного неблагополучия. В новых исторических условиях идут поиски целостной натуры, единство духа противопоставляется двойственности, рождается новый этический идеал и новая концепция гения, тяготеющего к гражданственности. Поэзия развивается в сторону лирического демократизма [413], усиливается протест французских романтиков против смертной казни, в печати появляются работа Ламартина «Против смертной казни», история Гюго «Последний день приговоренного», Виньи публикует новеллу «История одного террора». В отличие от Шатобриана, Ламартин не связывает новшества поэзии с политикой и революцией: «Поэзия освободилась от искусственных форм: она выступает в свойственных ей формах, она больше не подчиняется обязательным формальностям (*elle n'invente plus de machine*), но открывает душу поэта. Поэзия должна сохранить философскую, рациональную, политическую, социальную, образовательную миссию и стать народной, как религия и философия, чтобы «популяризировать правду, любовь, разум, возвышенные религиозные чувства и энтузиазм». Народ обладает поэтической душой, ибо он ближе к природе

(руссоизм). В свете новой религии Ламартин видит великую миссию поэта в том, чтобы быть переводчиком между народом и природой. Поэт должен просветлить народ, объяснив ему, что через «чувства, заключенные в его языке», Бог вложил в его сердце «доброту, достоинство, благородство и набожный энтузиазм» [2].

Во французской поэзии 1820-х гг. индивидуальное мифотворческое «Я» формирует яркий «внутренний пейзаж», совпадающий по смыслу и семантике с описаниями «стихий» и глубинного мира у Г. Башляра. Такое описание не является только лишь «изображением вещей и персонажей» в противоположность наррации как «изображения действий и событий», составляющих повествование в том смысле, на который указал в «Фигурах» Жерар Женетт. По Ж. Женетту, оба типа дискурса, повествовательный (нарративный) и описательный, «могут рассматриваться как выражение двух противоположных позиций по отношению к миру и существованию, активной и созерцательной. Разъединить дискурсы, значит, разрушить стиль [90, с. 126 – 132].

Оппозиция дискурсов представляется очень слабой в шатобриановском повествовании, если вообще имеет смысл говорить о такой оппозиции с современной точки зрения на язык, особенно фигуральный, метафорический, с помощью которого в самых разнообразных по структуре автобиографических текстах преломлялся свежий психический опыт человеческого разобщения, «отдаления от природы», атомизации и «распадения» человека. В этом дискурсивном контексте был увиден единственный путь спасения в поэтическом воображении, в самых разнообразных его формах и проявлениях, напоминающих своими характеристиками природные стихии воды, воздуха, земли и огня.

В «Грезах о воздухе» («L'air des songes. Essai sur l'imagination du mouvement») Г. Башляр, особо выделив поэта стихии воздуха, указывает на редкость «воздушного воображения». Грезовидец движется «без руля и без ветрил». Настоящему поэту неуловимое воображение удовлетворения не приносит. Он хочет, чтобы воображение стало своего рода путешествием. Выходит, каждый поэт должен пригласить нас в путешествие. Благодаря этому приглашению наша глубинная суть получает едва ощутимый импульс, который

потрясает нас и приводит в движение благотворные грезы, грезы поистине динамичные. Если начальный образ хорошо подобран, он проявляется как побуждение к точно описываемой поэтической грезе, к воображаемой жизни, у которой будут подлинные законы последовательности образов, настоящий витальный смысл... Это движение не будет просто метафорой. Мы переживем его на собственном опыте, и чаще всего – как некое воспарение, как легкость воображения смежных образов, как жажду следовать за чарующей грезой. ...Поэты огня, воды или земли служат передатчиками иного вдохновения, нежели поэт воздуха» [32, с. 18]. «Если мы, – пишет Башляр, – подведем сравнительный итог метафор падения и метафор вознесения, мы будем поражены, насколько количество первых больше. Даже оставив в стороне моральную жизнь, мы заметим, что метафоры падения подкреплены неоспоримым психологическим реализмом. Все они продолжают одно из психических впечатлений, оставляющее неизгладимые следы в нашем подсознании: страх падения, первострах. Как составную часть мы обнаруживаем его в весьма разнообразных страхах. Именно он составляет динамический элемент в страхе темноты; беглец ощущает, как у него подкашиваются ноги. Чернота и падение, падение в черноту – постановщики несложных драм для бессознательного воображения» [32, с. 128].

Грезы и медитации Альфонса де Ламартина являются формой наиболее полного самовыражения поэта воздуха в символах «Я» и «другого Я», но также имеют связь с иными истоками – руссоистской мифопоэтикой воды и мифопоэтикой земной стихии шатобриановской прозы, которая, по определению П. Гийемена, заключает в себе «колдовскую силу, поэтическое очарование, магическую взволнованность, мягкую текучесть и напевность» [430, с. 18].

### **3.2. Поэтические медитации и мифотворческая созерцательность А. де Ламартина**

Поструссоистские тексты Альфонса де Ламартина первой половины 1820-х гг. зафиксировали переход от шатобриановской интерпретации теории «естественного

человека» и «отпадения от традиции» в образах «мировой скорби», «болезни века» – к новому, на перекрестке антагонистических парадоксов, на пути от бессознательного к сознательному. Ранний лирический текст Ламартина представляет собой исследование проблем личного, эгоцентристско-индивидуалистического сознания, тяготеющего к трансцендентализму. В основе ламартиновского текста сочетаются унаследованная от трансценденталистов XVIII в. антитеза «голова – сердце» (или «разум – чувство») [94, с. 36 – 37] и заново осмысленная средневековая символическая аксиома естественного состояния человека как существа духовного.

Французские исследователи рассматривают «Поэтические размышления» (1820 г.), переизданные в 1822 г. под названием «Новые поэтические размышления», как «завершение целого потока старой элегической поэзии» в духе Сапфо [431, с. 20 – 21], длящегося более чем столетие. Объединяя «Поэтические размышления» с «Духом христианства» и «Аталой» на почве христианской поэтичности и руссоизма [445, с. 87], исследователи принимают во внимание сходство духовного содержания «Я», выступающего в произведениях двух столь разных авторов. Это сходство определяется прежде всего мифопоэтикой воспоминания и исповедальностью в европейской традиции XVIII в., духовным поиском личности и мистицизмом, а также воображением, которое сохранило отпечаток «лирического субъекта» в духе «Дум одинокого мечтателя» и «Исповеди» Ж. Ж. Руссо. Но романтические духовные содержания «Я» у Шатобриана и Ламартина были уже во многом антитетичны руссоистскому индивидуализму, утверждавшему культ «естественного человека», как и «земному» началу элегий А. Шенье, которое тонко подметил литературный критик и поэт-элегик Ш. О. Сент-Бев. Критик поэтично дифференцировал жанровую специфику элегий различных авторов в комментарии № 14: «Та струйка поэтической идеи, которая у Андре Шенье вылилась бы в элегию, а у Ламартина разлилась бы в размышление и в конце концов превратилась бы в реку или озеро, у меня сразу застыла бы и выкристаллизовалась в сонет...» [283, с. 209].



В романтическом тексте шатобриановского типа парадигма воображения вобрала понятия чувствительности, меланхолии, мечтательности в границах пространственно-временной категории «*rêverie*» руссоистского типа. Французский исследователь П. Борнек указал на типологические черты «*rêve*» и «*rêverie*», сославшись на авторитетный словарь французского языка «*Le Robert*». В словаре выделено два основных современных значения слова «*rêve*»: 1. Цепь психических явлений, происходящих во время сна (образов, представлений; автоматическая деятельность, в основном исключаящая волю); 2. Картина, созданная воображением в состоянии бодрствования; ментальная или образная конструкции, призванные компенсировать недостаток чего-либо в реальной жизни, возместить нереализованные желания, или увести в мир, противоположный тяжелой действительности [389, с. 18]. П. Борнек проследил этимологическую эволюцию слов «*rêverie*» и «*rêver*», восходящих к галло-романскому «*vagabond*» («блуждающий»). В XIII в. глаголу «*rêver*» приписывали значение обычной «деятельности мысли» и сознания, подчиненных как причинам субъективного и эмоционального порядка, так и деятельности мыслящего Духа. В «Академическом словаре» 1694 г. «*rêverie*» означало, во-первых, «бред, вызванный болезнью или какой-либо другой причиной»; во-вторых, «необычное воображение»; в-третьих, «мысль, порожденную воображением». Так у Рабле «*rêverie*» имеет значение «безумия» («*folie*»), у дю Белле – «сожаления» («*regrets*»), у Ронсара – «блуждающих мыслей» («*pensées vagabondes*»: Оды, IV, 10). В «Гимне к Осени» Ронсар представлял себя «мечтателем, уносимым фантазией» («*rêveur, envolé par la fantaisie*»; «*fantastique d'esprit*»). Монтень в своих «Эссе» (111, 3) употребил «*rêverie*» в том же значении, что и Руссо во «Второй прогулке» («*2e Rêverie*») и Сент-Аман в «Одиночестве». Слово имело также смысл глубокого размышления (*méditation profonde*). Мадам де Севиньи писала: «Я предаюсь глубоким раздумьям (*rêveries*) в этих лесах». Декарт рассказывал Хьюгенсу о своих размышлениях (*rêveries*=*méditations*). Буало утверждал: «Мой разум занят полезными размышлениями (*rêveries*)». Лафонтен в «*La Laitière et le pot au lait*» употребил это слово в значении «блуждающего воображения» («*vagabondage de l'imagination*»),

хотя в «Le Songe d'un habitant du Mogol» «rêver» уже значило «предаваться мечтам». В значении «мечтанье» слово употреблялось все чаще, и в XVIII в. Фонтенель заметил, что «небо благоприятствует мечтаньям (rêverie) и некоторому беспорядку в мыслях, которым предаешься не без удовольствия» [390, с. 18].

В эпоху Руссо «rêverie» означало непринужденное, непрерывное, замедленное течение мысли (духа). В противоположность рассуждению (réflexion) или анализу (analyse), выполняющим осознанные, волевые, интеллектуальные функции, rêverie позволяет мысли (esprit) обнаружить нечто в ее первоначальной, естественной, деятельности за пределами противоречий логики и повседневных забот. Эта часть «Я» не подвержена морализаторскому рассмотрению, подобно проблеме порока и добродетели. Вот почему Руссо отказывался установить различия между мечтаньем (rêverie), размышлением (méditation), созерцанием (contemplation), экстазом (extase) и безумием (folie). Для Руссо одинокие мечтанья стали частью его жизни, а само слово обладало «двойной характеристикой». Руссо относил rêverie к своим лучшим качествам, но не был свободен от нарциссизма и сожалел лишь о быстротечности лет. П. Борнек обратил внимание на психосоматические характеристики rêverie. Так у Руссо rêverie сопровождалось внутренним спокойствием, но чаще означало присутствие мыслящего духа: «Le recueil de ses longs rêves est à peine commencé» («7e Rêverie»); «Un autre amusement {...} m'ôte même le temps de rêver» («7e Rêverie»). В этом же значении иногда употребляли слово «songe» [389, с. 35]. Гастон Башляр, как заметил В.П. Большаков в статье «Искушение стихиями», также различал понятия «rêves» и «songes», «сны» и «мечтания», «ясные мысли» и «сознательные образы». Первые соотносятся с художественным творчеством и в большей степени, чем «ясные мысли» и «сознательные образы», зависят от четырех основных элементов [31, с. 7]. Если следовать системе Г. Башляра, то Руссо является ярким представителем «поэзии воды», а Ламартин – «поэзии воздуха».

У Ламартина «rêves» и «songes» соотносятся с состоянием созерцания, мечтания, переживания, грезы, при этом «rêves» означают мечты, медитации, размышления, а «songes» – «сны», «воспоминания». В стихотворении «Долина» Ламартин говорит: «L'amour seul est resté: comme une grande image / Survit seule au

*réveil dans un songe effacé*». Отдельные словоформы и словоупотребления парадигмы «*rêverie*» как невыразимого, ускользающего, эфирного, а также «*vagabondage de l'esprit*» как «блужданий духа» [390, с. 20] входят в состав символических психологических характеристик лирического «Я», по-особому окрашивают дискурс воспоминаний.

Ламартиновский дискурс воспоминаний о первой любви включает многочисленные перифразы, мифологические аллюзии, восклицания, вопрошания, олицетворения, ораторские приемы, напоминающие о руссоистском феномене. В Руссо часто говорит о себе в третьем лице, например, как о важном гражданине Женевы, «суровом Жан-Жаке», «экстравагантном пастухе» и др. [390]. В отличие от Руссо, Ламартин не говорит о себе в третьем лице. В своих лирических медитациях романтик на первый план выдвигает индивидуализированное «Я» поэта-созерцателя. Он с очевидным удовольствием вспоминает яркие моменты молодости и мифопоэтических перевоплощений, извлекает из памяти действительные события и эпизоды, которые позволяют ему построить желанный образ «одинокого влюбленного мечтателя» руссоистского типа. В «Осени» Ламартин говорит: «*Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire*» (ср. с А. де Виньи в «Судьбах»: «*Je les contemplerai dans son regard rêveur*»). В «Воспоминании» описывает личное душевное состояние: «...*je vais, triste et solitaire*», хотя поглощен не только воспоминаниями об ушедшей любви, но также мыслями о трансцендентности бытия, «небесной стороне души» («Воспоминание»: «*célèste moitié de mon âme*»), вере, бессмертию, гениальности, энтузиазме, славе.

А. де Ламартин наполняет поэзию воображением воздуха и плюралистическим смыслом, который объединил разные по тематике стихотворения «*Le Lac*», «*L' Isolement*», «*Le Soir*», «*Le Vallon*», «*L' Automne*» и «*L'Homme*», «*L' Immortalité*», «*La providence à l' Homme*», «*La Prière*», «*Dieu*». В этих стихотворениях элегические «воздушные образы» гармонируют с религиозными, философскими и моральными понятийными доминантами, символически отражают метафизические проблемы веры и диалектику научного знания. Как «поэт воздуха» Ламартин широко использовал символику крыльев и

воображаемого падения, а также «небесную» метафорику – облака, туманов, сумерек, ветра, бури, грозы. Богобоязненные и религиозные в своей основе «Поэтические размышления» продолжали в стихах «Дух христианства», стали, по мнению П. Гийемена, «религиозным откровением и пресуществлением» [430, с. 107–108]. Если Ж. де Сталь [483], Р. де Шатобриан [401] еще опираются на пережитый опыт «сердца и мечты» («une expérience vécue», «l'expérience des cœurs et des rêves») [401, с. 25], то Ламартин погружается в «бездну» иррационального, чтобы увидеть «тени прошлого» и ту часть души, где рождаются «вздохи», «жалобы» и «боль сердца». Поэтические медитации Ламартина все более располагают к анализу «души» («âme») и «духа» («génie») в их трансцендентном состоянии. Элегические интонации передают «раненую чувствительность», «воспоминания и сожаления, надежду и отчаяние, эпикурейские настроения перед лицом уходящего времени, мимолетного покоя, судьбы, в связи с навязчивой мыслью о смерти, стремлением к вечности», с «доверчивым чувством дружественной природы-утешительницы» [445, с. 87]. Элегический ламартиновский эгоцентризм является составляющей философско-религиозного трансцендентализма, что отличает его от руссоистского и шатобриановского кардиоцентризма.

Этот образный синтез будем рассматривать как оригинальную черту «воздушной» мифопоэтики А. де Ламартина, основу семиотической и парадигматической структуры текста, в котором центральной фигурой явилось эгоцентристское и одновременно глубоко индивидуализированное романтическое «Я», тем не менее, не потерявшее связь с поэтикой трансцендентного.

В «Размышлениях» «неповторимый» и «единственный» литературный герой был уподоблен не только автору, но и читателю, на которого мифопоэтические символы Ламартина оказали «рефлективное воздействие» (Г. Адлер). Поэтические медитации интегрировали сосредоточение ума на чувстве в созерцание внешнего мира в традиции французской литературы первых десятилетий XIX в. Французский компаративист Ф. ван Тигем говорит о Ламартине как оссианическом поэте, отметив в его поэзии тенденцию к медитативно-созерцательной стилизации текста в

духе шотландского барда Оссиана, поэзии, наполненной образами туманов, теней, призраков, сновидений: «...его манера очень близка оссиановской: «зыбкость речи» («vague du langage»), простота образов, неясные размышления, глубокая меланхолия, смутные очертания величественных пейзажей, благородная гармония фразы. У него, как и у Шатобриана, воображение и чувствительность испытали сильное влияние поэтических текстов Оссиана, которые им первым стали известны... Через Шатобриана оссиановская атмосфера распространится на добрую часть нашей романтической литературы, исключая только Ламартина, который испытал влияние Макферсона независимо от Шатобриана» [487, с. 126 – 127]. «Сочинения Оссиана, сына Фингала» (1765), написанные Джеймсом Макферсоном (1736 – 1796), поэтом и собирателем кельтских сказаний, были стилизованы под «галльские, иначе эрские или ирландские стихотворения» Ойсина [140, с. 4]. Здесь уместно вспомнить высказывания Г. Башляра о связи воображения с языком образов: «По поводу любого изумляющего нас образа мы должны задать себе следующие вопросы. Какой творческий порыв пробуждает в нас этот образ? Как мы снимаем этот образ с чересчур устойчивого якоря привычных воспоминаний? Чтобы как следует ощутить активную роль языка в воображении, необходимо отыскивать в связи с каждым словом стремление к инаковости, к двойному смыслу, к метафоричности. Следует произвести обобщение и учесть все виды стремления вырваться за пределы того, что мы видим и говорим, в пользу того, что мы воображаем» [31]. В работах Башляра остро ставится проблема «инаковости», исследование которой по-настоящему начинается в романтизме и продолжается мыслителями и психологами XX в. в идеях Другого, концепциях эго, онтологии инаковости, разработках представлений о формах Бытия и др. (Ж. Лакан, К. Леви-Стросс, Ж. Деррида, М. Фуко и др.)

Язык образов «Поэтических размышлений», как утверждали критики, оставался классическим, словарный состав – «привычным», приемы версификации – в традиции элегиков, «рифмоплетов и краснобаев» (А. де Виньи) прошлого века, стихотворный дискурс – в духе Вольтера. Оттого «критики хмурили брови», называя плагиатом (*larcins*) стихотворения Ламартина «Человек», «Молитва»,

«Вера», «Бог», изобиловавшие реминисценциями из «Речи о Человеке» и «Послании к Урании» [410, с. 18]. Отметим, во-первых, что современные литературоведы называют перечисленные выше симптомы якобы «плагиата» интертекстуальностью. Во-вторых, как отметил А. Н. Немилов, «каждая эпоха вырабатывает свой идеал не только деятельной жизни, но и жизни созерцательной» и «как бы ни были далеки от реального осуществления идеалы *vita activa* и *vita contemplativa*, ими в значительной мере определяется стиль жизни того или иного времени», где под стилем жизни понимается «совокупность моральных критериев и идеалов, которыми определяется нормативная этика эпохи» [217, с. 111 – 115]. Так мотив воды, характерный для Руссо, по-иному проявляется у Ламартина. Для Руссо, всеми силами стремящегося к гармонии, не были свойственны ламартиновские «падения», но ему принадлежит признание беспричинности одиноких мечтаний, вызванных созерцанием воды: «Я всегда страстно любил воду, ее вид приобщал меня к сладостным мечтам, иногда без видимой причины». Описания пейзажей, а также воспоминаний о радостях земного бытия в «Исповеди» Руссо – важный структурно-смысловой элемент образа «рая на земле», идеального мира природы, в котором находит отдохновение одинокое «чувствительное сердце». Для описания чувствительности Руссо использовал эмоционально окрашенную лексику: «*émotion de la jeunesse*», «*sérail de houris*», «*mon sang s'allume et pétille*», «*pays de chimères*», «*mon délire*», «*monde idéal*», «*mon imagination créatrice*», «*mon cœur*», «*des plus délicieux sentiments*», «*les deux idoles de cœur*», «*les plus ravissantes images*». Он создал воображаемое царство любви и дружбы, молодости, красоты, добродетели идеальных наивных персонажей – почти ангельских существ. Для их обитания Руссо долго и тщательно искал «убежище», перебирая в памяти красивейшие места, которые когда-либо видел. Он считал, что для «чистых сердец» идеально подходят долины «волшебной» Фессалии или острова на озере Мажор на севере Италии. Наконец, Руссо остановил свой выбор на острове Леман, связанный с воспоминаниями о мадам Варенс [452, с. 83]. Образ острова занял важное место и в «Новой Элоизе». В письме XVII в. к милорду Эдуарду Сен-Пре рассказывает о

своей прогулке с Жюли на озере, когда природа, тишина, покой, луна, беззвучное течение располагали к меланхолическим мечтаниям.

Сам Руссо называл себя «другим Робинзоном». Он построил себе воображаемое жилище на маленьком уединенном острове, и это событие стало новой пространственно-временной точкой отсчета в его жизни. Руссо вспоминал свою островную идиллию: «Souvent, laissant aller mon bateau à la merci de l' art et de l' eau, je me livrait à des rêveries sans objets... Je m' écriait parfois avec attendrissement: «O nature! O ma mère! Me voici sous ta seule garde; il n'y a point ici d'homme adroit et foirbe qui s' interpose entre toi et moi» («Часто, пустив лодку на волю искусства и волн, я предавался одиноким бесцельным мечтаньям. Иногда я вскрикивал с нежностью: «О, природа! О, моя мать! Вот я под твоим покровительством и нет ни одного человека между мной и тобой» [452, с. 84 – 85]. Архетипы «вечной жизни» (остров, озеро, вода, лунный свет) передавали медленное течение времени и связывали отшельника с «мировой душой». Одинокий мечтатель чувствовал себя сыном природы и частью вселенной. Сладостные мечтанья и созерцание острова, озера, воды, лунного света замедляли время, а текучее, как вода, воображение позволяло заглянуть в будущее («Поль и Виргиния» Бернардена де Сен-Пьера; «Индиана» Жорж Санд). В автобиографических сочинениях Руссо природа (остров, озеро), как справедливо утверждает французский исследователь П. Борнек, выполняет уже не декоративную, а защитную функцию и имеет значение кокона, изоляции от мира, пристанища души [389, с. 84 – 85].

Ламартин сохраняет в своей поэзии руссоистскую параллель времени и воды (реки, озера, острова), а также антитезу времени-воды и земли, понимая время и природу, мгновение и вечность в драматическом циклическом развитии и бесконечном катастрофическом водовороте событий и идей. Раннее творчество Ламартина также демонстрирует тесную связь с руссоизмом в описаниях «экстатического состояния» и мистического чувства «воспарения». Текстуально-смысловая и семантическая гомогенность мифопоэтических текстов Альфонса де Ламартина, их антиномичной структуры почти всегда имеет сакрально-ритуальный характер посвящения в «тайнства души», даже в том случае, когда высокий смысл

«заземлен», т.е. снижен до уровня «земной» жизни. Эта христианско-романтическая традиция в контексте «*rêverie*» перерастает в традицию мифопоэтическую, использовавшую с целью живописания архетипическую культовую символику воды, пещеры, горы, лабиринта, руин, странствия (скитания) также и в качестве пейзажных атрибутов.

Французский мыслитель предавался мечтам на пустынном острове посреди озера Бьенн. Ламартин вспоминал о коротких моментах счастья с Эльвирой на берегу озера Бурже.

Стихотворение Ламартина «Озеро» («*Le Lac*», 1817), содержит в своей сюжетной основе литературные реминисценции из «Новой Элоизы», сентиментальные интонации «глубокой человечности» и «тонкой искренности». Написанное по поводу несостоявшегося свидания на берегу озера Бурже из-за смертельной болезни возлюбленной поэта, это стихотворение приобрело значение поэмы о судьбоносном характере любви [445, с. 88]. Руссо создал особый тип Робинзона, который вписался в образ «одинокого мечтателя», наслаждающегося своим одиночеством, и мифологему острова. Стихия воды в них доминировала над стихией земли, но душа «естественного человека» проходила все этапы «очищения» в морализаторской исповеди. У Ламартина в кадре «уединенной» природы находятся то влюбленный поэт-эгоцентрик, возвышающийся над мирскими проблемами (в таком контексте возникает символика горы, скалы, холма), то индивидуалист, чужой и одинокий в мире людей, о чем говорит сравнение острова с пустыней.

Мифологема озера – важный элемент французской романтической мифопоэтики. У Ламартина довольно озерная тема разнообразна. Образ неподвижного глубоководья и озерной глади доминируют в пейзажной символике стихотворения «Озеро». В центре внимания оказываются уподобленная воде созерцающая душа поэта и уподобленное океану текучее время («...le temps n'a point de rive»; «*océan des ages*»; «...le temps m'échappe et fuit...»; «...Il coule et nous passons!») [318, с. 362 – 364]. Таким образом, вода приобретает значение хронотопа: образ озера (стоячей воды) передает медленное течение времени, образы бурного



потока, реки, водопада подчеркивают идею движения во времени и пространстве – стремительный бег, мимолетность мгновения. Бренное «Я» сопоставлено то с тихими и «гармоничными волнами» («le flot fut attentive ...», «...tes flots harmonieux»), то с бурной и агрессивной водой озера («tu mugissais...»; «...tu te brisais...»)[318, с. 362].

Если руссоистский интертекст «Озера» трагически озвучил мотив уходящего времени, то оссианический «дух» обозначился в «воздушной стихии». Ламартин взывал: «Время, замедли свой полет!», «Ночь, не спеши» («O Temps, suspend ton vol! Et vous, heures propices, / Suspendes votre cours!»), Je dit à cette nuit: / «Sois plus lente» et à l'aurore: «Va dissiper la nuit» [318, с. 362]. Основой для комментария этих строк могут служить размышления А. Уланова по поводу мыслей Г. Башляра: «Греза полета и есть самостоятельная реальность ночи. А психоаналитики все твердят нам, что греза полета – это символ сладострастия» [312]. И мы летаем во сне, не потому что имеем крылья, или чтобы достичь небес, а потому имеем крылья и достигаем небес, что летаем. Летаем от своей легкости, а не от крыльев. А поскольку воображение равноправно с предметным миром, сравнение может действовать и от литературы к реальности. «Эта ночь черна, словно неумолимый стиль, а бывает еще ночь черная и клейкая, будто траурная мелопея». Башляр сетует на то, что мы слишком много вкладываем в небо своего, а не погружаемся в его жизнь. «Настоящая поэзия, поэзия органическая, должна вернуть к безымянности великие формы природы. Мы ничего не добавим к мощи заклинания, если будем бормотать имя Бетельгейзе, как только на небе засияет эта звезда». Это, скорее, восточное понимание красоты – как найденной, а не сотворенной. Небо – как текучая жидкость или «жгучая голубизна», или твердый свод, или бесконечный ветер. «Мы – дефис между богами и природой, ... соединительные черточки между землей и воздухом» [312].

Человек Ламартина действительно находится между небом и землей: «sur l'onde et sous les cieux» («Озеро»). Потому оссианическому воздушному «духу» сопутствует эпикурейский мотив в традиции Горация, Катулла, Ронсара, поэтов XVIII в., сказавшийся в призывах к юности, жаждущей наслаждений («Laissez-nous

savourer les rapides délices / Des plus beaux de nos jours!»), и в мифопоэтическом аккорде: «Aimons donc, aimons donc! de l'heure fugitive, Hâtons-nous» [318, с. 364].

Человеческое «Я», подверженное распаду и смерти, увековечено Ламартином в прекрасной антитезе вечности, в образах «немых скал», гротов, темного леса и, по контрасту, в коротких мгновениях человеческого счастья и любви:

O lac! rochets muets! grottes! forêt obscure!  
 Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,  
 Gardez cette nuit, gardez belle nature,  
 Au moins le souvenir ! [318, с. 364]

Земля изображена в символах твердости и прочности, образах одухотворенных скал, гротов, темного леса, как и в образах воды, наделенных качествами воздуха и приметами вечности – экспансивностью и всепроникающей силой. Поэт полагается на это содружество «земного», бrenного и «воздушного», небесного, бестелесного, ибо в нем он видит возможность увековечить воспоминание о первой любви:

...Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,  
 Tout dise: Ils ont aimé ! [318, с. 364].

Г. Башляр писал: «В алхимии существует тотальное соответствие между освобождением и очищением. Это две ценности, а точнее говоря, два способа выражения одной и той же ценности. Следовательно, они могут истолковывать друг друга на вертикальной оси ценностей, каковую мы ощущаем в действии в утонченных образах. Алхимический образ активной и непрерывной сублимации предоставляет нам поистине дифференциал освобождения, он напоминает трудную, упорную дуэль воздушного и земного. В этом образе сразу, в одно и то же время, воздушная материя становится вольным воздухом, а земная – косной землей. Никогда и никто лучше алхимиков не ощущал, до чего неразрывно слиты эти два разветвляющихся процесса становления» [31, с. 343]. Ламартин, как поэт воздуха и человеческой души, тонко чувствует «эти два разветвляющихся процесса становления» и алхимические процессы сублимации и единения он представляет как разновекторные. «Il n'est rien de commun entre la terre et moi» («Нет ничего

общего между мной и землей»). Мифопоэтическое мышление идентифицирует материальное земное, водное, воздушное, эфирное и сталкивает, соединяет их в едином земном и околоземном пространстве. Время, вода, мечты находятся в текучем состоянии или застывают в неподвижности, как земля, горы или озеро. За пределами нашего ограниченного рассудка «все ускользает, все гаснет, все стирается» («Человек»: «...tout nous fuit, tout s'éteint, tout s'efface...»). Сублимации стихий описаны с помощью метафор падения, полета или погружения. Человек «взлетает» подобно листу или грезе: «И я похож на увядший лист / Унеси меня, как этот лист, грозный аквилон!» («Одиночество»: «Et moi, je suis semblable la feuille flétrie: / Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !» [318, с. 306]). Такое «падение» равнозначно «воспарению» «взмыванию вверх» и противоположно падению-низвержению. Достижение «глубокой человечности» стало возможным благодаря гармонично-дисгармоничному слиянию образов водной и воздушной стихий, выразивших и человеческое стремление к счастью, и эфемерный, мистический «зов вечности» (...des accents inconnus à la terre...).

В стихотворении «Озеро» с помощью приема «зеркальной симметрии», виртуальных картин, синтеза примет «текучего», «чувствительного» руссоистского стиля жизни (в описаниях любви к мадам Варенс), а также оссианических «знаков» – «полета», «туманов», «облаков», «теней», «грез» Ламартин проецирует на природу погружение в воспоминания о мгновениях счастья, оставшейся в прошлом, но не забытой любви.

В стихотворениях «Вечер», «Одиночество» автор воплотил мифопоэтический образ «безразличной души» («me indifférente»), истощенной («âme épuisée») не от чтения романов, как у Жан-Жака, а от переизбытка чувств, от полноты жизни. Метафорические образы «блуждающей тени» («ombre errante»), «солнца живых, не согревающего мертвых» («Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts» в переводе Ф.И. Тютчева звучит как «иссохшее сердце»), будут характерны и для постромантической эпохи (Мадам Бовари, Татьяна Ларина).

Исследователи обращают внимание на заметную уже в 1820-е гг. эволюцию религиозных взглядов французского поэта-романтика от спиритуализма и

пантеизма, божественного откровения – к католическому рационализму («catholicisme rationnel» [377, с. 58 – 59]. До середины 1820-х гг. Ламартин интерпретировал «бесконечное разнообразие природы» как воплощение божественной воли, а себя самого представлял в образе «временного пришельца», уединившегося для «размышлений» о человеке, боге, вере, любви и смерти. Французский поэт использовал психолого-теологическую терминологию «Ночных размышлений» Э. Юнга и «Элегии, сочиненной на сельском кладбище» Т. Грея («Elegy Written in a Country Church-Yard», 1751) [471, с. 539 – 543], а также мифопоэтические принципы цикла Джеймса Томсона «Времена года» («The Seasons») [471, с. 481 – 488], имевших заметное влияние на французскую лирику [187, с. 70]. Ламартин перенес в свой текст мифопоэтические интонации, настроения, впечатления, вызванные чтением Макферсона, воспользовался некоторыми приемами из Томсона, Грея, Юнга для создания необходимого читателю романтического настроения, особого экстатического состояния, «вчувствования», осмысления художественного события как факта личной биографии, переживаемого творческого аффекта, религиозного энтузиазма. Отсюда и особое восприятие поэтом пейзажа, «приуроченного для созерцания» в лирической традиции английского сентиментализма [93, с. 152].

Этот романтически-созерцательный идеал «Поэтических размышлений» Ламартин настойчиво воплощал в «Новых поэтических размышлениях» (1822), «Поэтических и религиозных гармониях» (1830) и даже мистифицированной «Последней песни» из «Паломничества Гарольда», в которых земные образы оказались сопричастны созерцательной жизни и подчинены «стихии воздуха». Стихотворение А. де Ламартина «Осень» («L'automne»), написанное в Милли в 1819 г., отличается элегической тональностью в духе «лирики природы» Дж. Томсона, Ж. Ж. Руссо, Ж. Делиля, Ш. Ю. Мильвуа. Своеобразным логико-понятийным каркасом сочинений английских поэтов служила философская антитеза бесконечность / брэнность, конечность, эпизодичность человеческой жизни. Циклически организованный текст «Времен года» Джеймса Томсона воплощает главную идею «лирики природы» о динамическом развитии,

повторяемости циклов увядания и возрождения в духе «Георгик» Вергилия. Сохранив античный концепт циклического времени, поэт выделил характерные особенности природы в разные периоды года, сопоставляя их с человеческим темпераментом и характером по принципу параллелизма. Осень меланхолична, зима сурова, весна божественно прекрасна, лето пламенно. Осень – пора года, особенно благоприятная для созерцания и размышлений. Потому в тексте парадигма одинокого мечтателя дополняется парадигмой «печальной рощи». Поэтический параллелизм вбирает ставший традиционным в «лирике природы» мотив опавшей листвы – сентиментального символа увядания.

Цикл поэм Дж. Томсона «Времена года», имевший особую популярность в среде поэтов-романтиков, вызывает множество «подражаний» в европейской литературе [93, с. 126 – 127]. Поэма символически разделена на четыре части, которые публиковались в разное время: «Зима» (1726); «Весна» (1728); «Лето» (1727); «Осень» (1730). Каждая часть соответствовала одному из времен года. К тому же жизнь природы и человека поэт показал в соответствии с теософской концепцией в вертикальной и горизонтальной плоскостях, рассматривая циклическое развитие природы и человека параллельно, но и подчеркивая идею вечности первой и конечности второй. Обобщенные пейзажные зарисовки Томсона лишены деталей «местного колорита» и топонимических указаний. Образ Человека, далекого от совершенства, одинокого и достойного сочувствия, был вписан в земной ландшафт, встроен в него, подобно лугам, лесам или горам, мыслился как частица персонифицированной природы в ее горизонтальной ипостаси. Вертикальная ипостась природы – небо и солнце – остается недостижимой для Человека. Грустные и трагические эпизоды из жизни людей – лишь фрагменты в циклической картине мира, символически представленного в четырех картинах, в которых Зима – это архетип смерти, Весна – возрождения и расцвета, Лето – изобилия и зрелости, Осень – увядания и заката жизни. В сознании английского поэта Зима, кроме того, символизировала трагичность бытия, Весна – радость юности, Лето – плодотворность и творчество, не лишенное трагичности. Пребывание человека на Земле английский поэт понимал как сиеминутное, а смерть

как жертвенную и неизбежную дань времени. Потому трагическая гибель в горах пастуха, застигнутого снежным бураном, воспринимается как аллегорическая иллюстрация к общей картине зимы, как и гибель Амелии во время летней грозы – иллюстрацией, дополняющей картину лета. В циклической картине природы рельефно выделяется характерный для христианской литературы образ Человека-отшельника, одинокого «Я» как персонажа мифопоэтического контекста («Я по лугам скитаюсь», «одинокий в созерцаньях, в грезах...»).

Такой символизм способствует двуплановому восприятию «Времен года», особенно «осенней» его части, в которой общение с природой означает путь творческой трансформации. В таком контексте сакральный миф о «любви к духу» «врастает» в мифопоэтический романтический текст об увядании природы. Семантические метаморфозы наблюдаются в парадигмах «угасающей жизни», любви к умершей, привязанных к традиции средневекового мистического пантеизма, например, к мотиву трагической несовместимости человека и «духа» [115, с. 53 – 58; 121, с. 142 – 143]. Томсоновские образы составляют структурную основу лирических произведений Ж. Ж. Руссо, Ж. Делиля, Э. Парни, Ш.Ю. Мильвуа, романтиков А. де Ламартина, В. Гюго, А. де Виньи, Ш. О. Сент-Бева, Ж. де Нерваля.

Созерцательно-медитативный текст Альфонса де Ламартина в 1820-е гг. построен на идее философского развоплощения и лирической сублимации «Я» поэта, сосредоточенного на переживаниях несчастной любви и смерти, мыслях о душе и слиянии с природой, растворении в ней. «Я» поэта, зеркально преломленное в традиционных поэтических клише «чаши жизни», увядшего цветка, листа, заката солнца, уже поставлено в центре «внутреннего» и «внешнего» пейзажа увядания и выступает в качестве конституирующего элемента мифопоэтического осеннего интертекста. Стихотворение «Осень» Ламартина, по сути, является своеобразным «ремейком» лирики природы Эвариста Парни, осенних мотивов французских классицистов Шарля Юбера Мильвуа и Жака Делиля.

Одним из самых яростных критиков приемов «старой школы» был Сент-Бев [283]. Сент-Бев устами Жозефа Делорма критикует стиль Делиля как неживой и

неживописный, признаваясь в том, что обладает вполне невинной «манией» смаковать проблемы «поэтического искусства», но при этом никогда не цитирует таких поэтов, не смотря на попытки внести в искусство «некоторые новшества». Двойник Сент-Бева Жозеф Делорм явно недолюбливает Делиля и безжалостно его критикует за ученичество и подражательность, которые не идут на пользу искусству, но приносят ему вред, не ускоряют реформу, а отдаляют ее Жозеф Делорм выражает распространенную точку зрения о «ложном вкусе» Делиля, который якобы свидетельствует об отсутствии поэтического таланта и фальшивой в целом манере писать, хотя признает, что у Делиля «есть хорошие места, удачные мазки и что, может быть, даже на сорок стихотворных строк найдется четыре-пять прекрасных». Делорм критикует «описательную болтовню» старой школы в поэзии, которая не может сравниться с богатой живописностью поэзии молодых романтиков. Если «описательная болтовня» Делиля, с точки зрения Делорма, похожа на поблекшие миниатюры, то романтическую поэзию можно сравнить с полотнами Рубенса и Тициана [283, с. 211 – 212].

Критик отмечает, что различия оттенков не улавливают только грубые и примитивные художники, которые, чтобы показать синее небо, окрашивают синее в ярко-синее, а зеленое дерево делают ярко-зеленым. Этим примитивным художникам литературный двойник Сент-Бева поэт Делорм противопоставляет друга французских романтиков английского художника Р.П. Бонигтона (1797–1857), рисовавшего пейзажи и в мягкой цветовой гамме и Л. Буланже (1800 – 1867), поэту и художнику, иллюстратору «Ориенталий» В. Гюго, «Последнего дня приговоренного» и «Собора Парижской богородицы», которые способны под грубой поверхностью разглядеть и воспроизвести внутреннее содержание, то, что скрыто и не видно обычным глазом. Такие художники умеют смешивать различные краски, придать вещам необыкновенные тона, выявить в них «нечто» особенное и подчеркнуть его с помощью идеализации, которая придает изображенной вещи гармоническое соответствие с общей идеей и составляет «прелесть искусства». Секретом истинного искусства, по мнению Сент-Бева, владеют великие поэты, которые в то же время являются и великими живописцами. Это Андре Шенье,

Альфред де Виньи, Виктор Гюго. Им не грозит свойственное поэтам «старой школы» однообразие, для них характерна живописность и богатство слога, которые никогда не истощатся, т.к. их творчество – это «вечный источник света», «неиссякающее солнце» [283, с. 214 – 215].

«Осень» Жака Делиля («Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages», chant II, 1782) напоминает метод Дж. Томсона. Стихотворение представляет собой гимн осени – прекрасной поре года и в соответствии с традицией начинается восторженным описанием «роскошного увядания» природы: «Que de variété, que de pompe et d'éclat! / Le pourpre, l'orange, l'opale, l'incarnat, / De leurs riches couleurs étalent l'abondance» («Какое разнообразие, сколько роскоши и блеска! / Пурпурный, оранжевый, опаловый, алый, / Какое богатство цвета сопровождает изобилие»). Делиль, поэт-колорист, поэт земли, строит текст по принципу метафорического сопоставления земных рельефов и «внутреннего ландшафта»: «Hélas! tout cet éclat marque leur décadence. / Tel est le sort commun» («Увы! Этот блеск знаменует упадок. / Таков общий удел»); «Les dépouilles des bois vont joncher les vallons; De moment en moment sur la terre En tombant interrompt le rêveur solitaire...» («Опавшие листья окрасили долины в желтый цвет; Время от времени на землю падает желтый лист, / Прерывая мысли одинокого мечтателя») [377, с. 337]. Мотив смерти, введенный Делилем через иносказательный параллелизм «осенняя природа – человеческая жизнь», содержит контрастное противопоставление философско-поэтических идей бесконечного циклического развития природы и конечности человеческой жизни. В лице «одинокого мечтателя» выступает лирический персонаж, еще не наделенный конкретными чертами характера и индивидуальной биографией. Это отвлеченный, абстрагированный, крайне обобщенный тип, третье лицо. «Я» Делиля со своими вечными спутниками – печалью и меланхолией декларируется, но не растворяется в природе как «естественный человек» Руссо, но «блекнет» вместе с ней, оставаясь в стороне от реальной жизни, повседневных хлопот и бесконечных страданий в качестве прохожего-созерцателя. Не являясь центральной фигурой изображения, делилевское «Я» воссоздано по принципу пасторального гармонического созвучия, встроено в сельский ландшафт, в символику печального «уединения» и траура



(«J'aime mêler mon deuil au deuil de la nature»), становится необходимым компонентом в картине увядания природы (*des dépouilles des bois, ces ruines, ces bois desséchés, ces rameaux flétris, je me plait fouler les débris, etc.*) [377, с. 337]. Делилевский мифопоэтический дискурс, не свободный от «кладбищенской» атрибутики Т. Грея и Э. Юнга, еще не передает в деталях психологию и темперамент меланхолика, хотя в описаниях доминируют атрибуты внутренних (душевных) и внешних (земных) меланхолических рельефов.

Поэт Шарль Мильвуа, современник Ламартина, близкий к традиции Дж. Томсона, развивает в элегии «Листопад» «бренный» мотив «падающих листьев» («*La chute des feuilles*», 1811). Рефлексия представителя «старой школы» рационалистична и строга, и потому представляется банальной: «В падении каждого листа я вижу предвестие смерти...» («*Et dans chaque feuille qui tombe / Je vois un présage de mort...*»), «Твоя молодость увянет...» («*Ta jeunesse sera flétrie...*»), «Ты идешь к могиле...» («*Tu t' inclines vers le tombeau...*») [318, с. 238 – 240]. Местоимение «ты» выполняет у Мильвуа функцию обобщения и автокоммуникации. «Я» вычленяется, но его индивидуация отсутствует. В традиции «кладбищенской поэзии» то с помощью симметричных конструкций, то поочередно, вводятся клишированные пейзажные описания и философские размышления (лиризация идеи смерти, старости). Приписываемые «Я» чувства равнозначны состоянию персонифицированной осенней природы. В метафоре «поблекшего листа» философски воплощена идея конца человеческой жизни («*La dernière feuille qui tombe / A signalé son dernier jour*») [318, с. 240]. Образ «*feuille éphémère*» – рефрен в поэзии Ш.Ю. Мильвуа. Риторический вопрос «*Quelle est la plus éphémère, / De la vie ou de la fleur?*» многозначительно завершает стихотворение «Цветок» в границах темы эфемерности жизни. В параллелизме «природа – человек» использованы привычные сентименталистские «кладбищенские штампы», архетипичная «метафора падения», теософские идеи первородного страха, «родового воспоминания», «падения в пространстве» и др. Механизм грезы падения Г. Башляр раскрыл в главе «Воображаемое падение» в книге «Грезы о воздухе» [32, с. 128 – 151]. Однако у Мильвуа речь идет о смерти-падении не как конечном

результате высокого полета, воспарения, а как повседневном, заурядном, незначительном событии, таком же, как падение увядшего листа.

Пейзажи Ламартина также критиковали за «неживописность», сравнивая с поэтами-предшественниками Ж. Делилем и Э. Парни («Поэтические безделки», 1770), а также современниками – Виньи и Гюго, которые использовали самые яркие краски в описаниях природы. При очевидном сходстве ламартиновского чувствительного дискурса с поэтическим дискурсом Ж. Делиля и Э. Парни налицо изменения во «внутреннем» содержании и способах изображения природы и «рельефов души».

Ламартин поэт-живописец Нового времени. Его поэзии не свойствен насыщенный колорит, обычные в пейзажной лирике XVIII в. золото, пурпур – «цвет роскошных одежд условной древности, цвет ярких наслаждений и расцвета жизненных сил, цвет торжества, цвет царственных одежд» [364, с. 142]; багрянец – «блеск, и сияние одеяния власти» [364, с. 142]). Литературный вкус Ламартина и медитативность его элегий сложились под воздействием Оссиана и «кладбищенской» поэзии. В стихотворениях Ламартина эпитеты роскоши, как правило, заменены прилагательными, характеризующими «воздух». Воздушное пространство имеет нечеткие, слабо очерченные границы, часто погружено в атмосферу сумерек и теней в оссианическом стиле, не окрашено или описано в темных, мрачно-размытых, неярких тонах: *sombre, obscure, ténébreux*. Романтический поэт активно использует контрасты света и цвета «воздушных», ахроматических оттенков (белый, черный и серый) в качестве структурной основы текста. В описаниях часто употребляется серый цвет, различные оттенки которого отличаются один от другого только светлотой (*gris, grisatre, sombre, obscure*). В «Осени» поэт делает акцент на траурном настроении природы, ненавязчиво окрашивает пейзаж и лишь в первых двух строках сообщает о смене цвета лесов и газонов как главном симптоме «поры увядания» («*Salut! Bois couronnés d'un reste de verdure! / Feuillages jaunissants sur les gazons épars!*») [318, с. 400]). Ламартин мастерски передает «воздушную» тональность осенних медитаций, мыслей и чувств, следуя поэтической традиции, вводит образ заката, поэтический символ

конца жизни, но избегает в его описании яркой цветовой гаммы. С помощью преобладающих в пейзажных зарисовках стертых, нечетких, нерезких тонов и двойного параллелизма поэт передает зыбкое, неустойчивое состояние романтически настроенного человека. Первая параллель связана с земным ландшафтом (земные константы), вторая – с околоземным, воздушным. Воздушное пространство вбирает приглушенные звуки, а также робкие, беззащитные чувства, смутные ощущения, связывающие человека с природными ритмами вселенной.

Современники часто критиковали Ламартина за приверженность «классическому стихосложению». В ответ на критику Шарль О. Сент-Бев от имени своего «двойника» Жозефа Делорма представил в «мыслях» апологию Ламартина как поэта-новатора: «С некоторых пор стало модным противопоставлять Ламартина поэтам новой школы, как будто он не является ее лучшим украшением, ее гордостью! – «Вот вы все толкуете о нововведениях, о реформе стиха, – говорят нам, – поглядите на Ламартина: он сумел воплотить в стихи все самое возвышенно-мечтательное и неуловимое в человеческой душе, а фактура нашего (то есть традиционного) стиха под его пером не претерпела почти никаких изменений; он придерживается старой манеры, а не этой новой, введенной вашим Андре Шенье; он, может быть, бывает несколько небрежен, неточен и расплывчат, но зато никогда не обнаруживает натянутости и педантизма» [283, с. 199]. Романтический поэт вступил в сложную игру со «старыми нормами» поэтического языка, достигая образно-смысловой вариативности универсальных мифопоэтических символов. Он виртуозно нанизывал архетипические образы «уходящего времени», мгновения, быстротечности существования, смерти на смысло- и стилеобразующий стержень. Антитетические парадигмы «человек – природа – одиночество» / «жизнь – смерть – одиночество – бренность» внешне совпадают с лирическими парадигмами «кладбищенской поэзии», но не адекватны ей. Интертекстуальный пласт стихотворения Ламартина живой, подвижный, воздушный, включает традиционную сентиментальную «осеннюю» семантику прощания: «adieu», «dernier sourire» (Фонтане, Делиль, Ж. де Сталь), «son triste et mélodieux» (немецкая романтическая лирика, Мильвуа), органично вплетенную в руссоистскую мифопоэтику

чувствительности, востребованную романтически настроенным читателем 1820-х гг. Мифопоэтическая парадигма «траура природы», построенная на метафорическом и психологическом параллелизмах, включает метафору «траура души»: «la nature convient à la douleur et plait à mes regards»; «le soleil palissant», «la faible lumière perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois», «la nature expire», «l' adieu d'un ami», «le dernier sourire des lèvres que la mort va fermer pour jamais» [318, с. 400 – 402].

В.А. Мильчина так комментирует эти строки: «Трактовка осени в стихотворении сочетает классическое восхищение праздником, пиром природы с меланхолическим сожалением о природе увядающей» [318, с. 664]. В такой текстуально-смысловой структуре счастье и несчастье поставлены рядом по принципу антитезы, в которой доминирует «инстинкт несчастья». «Траур природы» и печаль души противопоставлены празднику осени и надежде на счастье, которая, впрочем, сконцентрирована в предпоследней строфе: «Peut-être l'avenir me gardait-il encore/ Un retour de bonheur dont l'espoir est perdu! / Peut-être, dans la foule, une âme que j' ignore/ Aurait compris mon âme/ et m'aurait répondu!..» [318, с. 402]. В ламартиновском образе «роскошного увядания» («Salut, bois couronnés d' un reste de verdure,/ Feuillage jaunissants sur les gazons épars!») идея праздника жизни, противопоставленная «трауру природы», имеет более короткую метафорическую парадигму, построенную на игре слов «испить чашу жизни» и напоминает «пир во время чумы»: «vider ... ce calice mêle de nectar et de fiel»; «cette coupe ou je buvais la vie»; «au fond... restait-il une goutte de miel!» [318, с. 402]. На первый план выходит грустящее «Я». В сопоставлении лирического персонажа и природы уже звучит отчетливый диссонанс, ведущий к антиномичному противостоянию: «Terre, soleil, vallons, belle et douce nature,/ Je vous dois une larme aux bords de mon tombeau; / L'air est si parfumé! La lumière est si pure!/ Aux regards d'un mourant le soleil est si beau!» В парадигме увядания у Ламартина проявлено иное по характеру «Я», иная творческая индивидуальность, за которой стоит романтический миф о человеке у границы «двух миров»: «La fleur tombe en livrant ses parfums au zéphire; / A la vie, au soleil / c' est sont là ses adieux: / Moi, je meurs; et mon âme, au moment qu' elle expire, /

S'exhale comme un son triste et mélodieux!» [318, с. 402]. «Кладбищенские» анахронизмы и связанные с темой смерти сентименталистские клише «чаши жизни», цветка или падающего листа как символа преходящего, бренного используются в качестве опорных в философско-лирической антитезе и мифопоэтической игре слов. Сентименталистский мотив «падения листьев», метафора осыпающегося цветка, уносимого ветром листа – повторяющиеся реминисценции в «Поэтических размышлениях» Ламартина. Эти реминисценции переходят из «Осени» в «Воспоминание», из «Воспоминания» в «Одиночество».

Стихотворение «Воспоминание» начинается хорошо знакомым параллелизмом: «Je vois mes rapides années s'accumuler derrière moi, / Comme le chêne autour de soi / Voit tomber ses feuilles fanées» (в переводе П.А. Вяземского: «День каждый падает за мною, / Как близких бурь послыша свист, / Угрюмой осенью порою / Валится с дуба мертвый лист» [318, с. 348, 349]). В лирическом параллелизме «человек – природа» поэт-романтик дважды с помощью рельефа выделяет лирическое «Я», поставив его на первое место, сравнивает человеческую судьбу с судьбой дуба: «Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie». Эта особенность подчеркнута в переводе Ф. И. Тютчева: «И мне, и мне, как мертвому листу»; («Je vois» в русском переводе «я вижу как...» смещается на второе место) [318, с. 305 – 307, 663]. Архетип дуба, как и мифопоэтическая метафора уносимого ветром листа, содержат трагическую мысль о бренности человека. Эта мысль, сконцентрированная в сентименталистском поэтическом тропе «la feuille flétrie» («увядший лист») в качестве структурно-смысловой составляющей интертекста, оформляется в философский романтический символ «утомленной души», пресыщенного «Я» в духе Руссо, психологической ипостаси быстротечной жизни, романтически мощно озвученной Р. де Шатобрианом. Говоря словами К. Г. Юнга, «влияние земли и ее законов на душу проявляется в этих первообразах, пожалуй, особенно отчетливо» [367, с. 136]. Как уже было показано выше, в ламартиновском контексте клишированный образ листа («Одиночество», «Воспоминание») и его варианты («чаша жизни», «осыпающийся цветок») – это не только мифопоэтическая игра слов и привычная реминисценция, но и философская

антитеза жизни и смерти. Герой «Долины» сокрушается «j'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie...L'oublie seul désormais est ma félicité» [318, с. 336]). Эти строки напоминают признание Руссо: «Je n'avais aucune idées des choses que tous les sentiments m'étaient déjà connus. Je n'avais rien conçu, j'avais tout senti Ces émotions confuses... me donnèrent de la vie humaine des notions bizarres et romanesques, dont l'expérience et la réflexion n'ont jamais pu me guérir...» (Les Confessions). Однако разработанная Ламартином мифологема «увядания» человека включает байронические мотивы «позерства» и светской «хандры» (blue devils), ипохондрии.

Образ падающих листьев, однако, не всегда был использован романтиками в качестве сентименталистского интертекста. В поэтическом сборнике В. Гюго «Осенние листья» («Feuilles d'automne», 1831) этот образ становится лейтмотивом. Образ падающих листьев, один из основных в сборнике, несет в себе положительный заряд и имеет жизнерадостный, жизнеутверждающий пафос, хотя и контрастирует с мотивами и образами «невинного и радостного ребенка», поэтического воодушевления, нового рождения, ясного утра, зари (l'aube, bel ange à l'auréole d'or), света (la joie arrive et nous éclaire). Перечисленные образы и мотивы способствуют созданию символической картины радостно обновляющейся, одухотворенной природы – сердца, чувства, души-равнины, души-леса. Мифологема заката, которая в ранней поэзии Ламартина, разработана в рамках «кладбищенской» тематики, в сборнике В. Гюго «Осенние листья» является лейтмотивной и центральной в стихотворении «Заход солнца» («Soleil couchants»). Используя традиционные пейзажные парадигмы, такие как «заход солнца», «море – горы – реки – леса», Гюго подхватывает и развивает ламартиновские мифопоэтические мотивы скоротечности земного бытия. Идея круговорота времени символически преломлена в картине смены дня и ночи, в естественных циклах природы, динамичных и красочных пейзажных зарисовках, во многом созвучных ламартиновской в «Осени», но созданных с помощью более энергичного и пафосного дискурса.

Оптимистическим перечислением событий природы, нанизыванием ландшафтных образов, введением скупых, но точных эпитетов Гюго достигает

прямо противоположного экспрессивного эффекта, чем Ламартин. В смене дня и ночи, восходов и заходов солнца, в циклических изменениях, в идее быстротечности времени (*temps qui s'enfuit*), вечном обновлении лесов, образе нестарящихся гор, бесконечном движении воды запечатлены романтически возвышенные, едва тронутые грустью мысли («*Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit; / Puis l'aube, et la clarté de vapeurs obstruées; / Puis les nuits, puis les jours...*»), «*Sur la face des mers, sur la face des monts, / Sur les fleuves d'argent, sur les forêts ...*»), «*Et la face des eaux, et le front des montagnes,.. et les bois toujours verts / S' iront rajeunissant...*»). Даже осенняя природа у Гюго показана в состоянии праздника и противопоставлена «преходящему» (*Je passe... Je m'en irait bientôt*) [358, с. 275].

В знаменитом «Одиночестве» («*L'Isolément*», 1818) Ламартина, написанном в уединении в Милли под впечатлением от «Элегии, сочиненной на сельском кладбище» Т. Грея и поэм Оссиана, использованы традиционные сентиментальные клише с целью воссоздания «пейзажа» собственной души. У ног героя, стоящего на вершине горы, разворачивается «изменчивая картина». Символические образы разверзающегося потока «грохочущей пенящейся реки, которая вьется змеей и теряется в сумерках», «застывшего в неподвижности спящего озера» призваны отражать динамику человеческой психики. Но привычного, традиционного совпадения состояния природы и души не возникает. Поэт контрастно противопоставляет движению собственную неподвижность и индифферентность, вызванную ощущением уходящего времени, употребив в сравнительной конструкции традиционный мифопоэтический образ «увядшего листа»: «*Quand la feuille des bois tombe dans la prairie, / Le vent du soir s'élève et s'arrache aux vallons; / Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie: / Emportez-moi comme elle, orageux aquilons!*» Однако образ «orageux aquilons», романтически акцентирующий текст, и строка «*vague objet de mes vœux*» [317, с. 653] воспринимаются как шатобриановский интертекст («*Levez-vous vite, orages désirés...*») [401, с. 71 – 73] в проекции на «бесприютность» героя в его обособленности и бесплодном ожидании действия. В переводе Ф.И. Тютчева выше приведенные строки из «Одиночества» звучат так: «Встают гроза и вихрь и лист крутят пустынный / И мне, и мне, как

мертвому листу, / Пора из жизненной долины, – /Умчите ж, бурные, умчите сироту!»). Образ ветра, срывающего мертвый лист, заменен Ф. И. Тютчевым лирико-символическим образом грозы-вихря. В статье «Поэтический мир Тютчева» Ю.М.Лотман заметил, что в стихотворении «В душном воздухе молчанье...» одна из функций грозы, бури «связана с символикой обновления и воскресения, перехода, достигшего полноты бытия из состояния дремоты к жизни. Символ этот имеет для Тютчева универсальное значение и не ограничивается сферой природной жизни» [181]. Следует добавить, что образ грозы имеет и у Ламартина «универсальное значение», будучи типичным романтическим символом «активной» жизни, возрождения к действию.

Лирический персонаж в стихотворении Ламартина «Вечер» уже не только созерцатель и составляющая увядающей природы («я созерцаю землю...»), но и активное действующее лицо.

В стихотворении «Энтузиазм» в образе орла, своеобразной авторской самопроекции, наблюдается то же движение в сторону действия, переход от самосозерцания и внешней неопределенности к смутному ожиданию перемен, к активному творчеству. В таком несозерцательном тексте доминантными становятся символы огня и бури, как выражение творческого горения и энтузиазма.

В «Одиночестве» звуковые и зрительные ассоциации были использованы автором для передачи как конкретно-чувственного, так и экзистенциального мировосприятия. Контрастное противопоставление разнонаправленных вертикалей горы как центра земного мира и бездны (частый символический образ в «Гимнах к Ночи» Новалиса) возвращает читателя от антропоморфизма к «небесной символике», архетипу Адама, как Человека, находящегося «между небом и землей» (обратная вертикаль, движущаяся сверху вниз, есть романтический символ равновеликости божеству), этому символу гипотетического естественного состояния, к которому стремилась «романтическая душа», созидая миф о происхождении человечества и утрате права на райскую жизнь.

Мифологема горы и символика мечтаний придают небольшим по объему произведениям Ламартина философско-созерцательную концептуальность поэмы.



Эмоционально убедительный образ лирического «Я» «захватывает нервы», волнует «сердце» читателя, жаждущего романтики чувств, передает ему подлинное ощущение собственной значимости и осознание трансцендентности человеческого бытия.

С высоты горы герой Ламартина, подобно шатобриановскому Рене на вершине Этны, наблюдает, как сгущаются сумерки, навевающие грустные воспоминания. Образ увядающей природы приобретает в таком контексте символично-философское значение одиночества и смерти («Одиночество», «Вечер»). Архетипические истоки аллегии звезды, отождествленной с этиологией, с судьбой, следует искать в древнегреческой мифологии и поэзии. Как поясняет Д.Лауэнштайн, у древних греков «глаз Полифема» – это аллегория звезды, уподобленной звезде Крониона у Гомера [156, с. 39]. У Ламартина сохранен архетипический по своей природе, но десакрализованный символ звезды как «сверхчувственного органа», в котором, по свидетельству К.Г. Юнга, со времен архаических была зафиксирована «первичная духовность» [349, с. 103]. Разумеется, в романтизме либидозный смысл в символике звезды не проявляется, он остается глубоко скрытым в древнем архетипе, который используется в качестве поэтического символа. Но языческая идея судьбы в новом тексте без романтических поправок недостоверна. У Ламартина звезда в ночном небе – убедительный романтический символ собственных желаний и инстинктивных порывов, поставленный в один ряд с созерцательной символикой природы и вселенной. Прорыв в мифопоэтическое измерение страстей, осуществленный Р. де Шатобрианом и Ж. де Сталь, не прошел бесследно и для Ламартина, хотя и приглушен поэтикой религиозного смирения и пиетизма, и значительно отмечен греческой элегией, аллегориями и перифразами (аврора, аквилон, колесница ночи, спокойная Лета), пришедшими из античной книжности. по принципу параллелизма. Имея перед собой опыт английских поэтов XVIII в., а также опыт Андре Шенье, французский поэт-романтик творил текст в новом трансцендентальном измерении по принципу параллелизма. Ламартину и Виньи переходят от тождества противоположностей, характерного для творчества Новалиса и Ж. де Сталь, к

антиномической концепции мироустройства. Отсюда мотив созерцания земли с высоты, внимание к символике горы и бездны, которые раскрывали исходное противопоставление и демонстрировали не только соитие человека с Богом, природой, миром, но и символический разрыв между романтическим эго и толпой.

Интертекст «Одиночества» включает античные аллегорические клише и реминисценции *solitude* из «Духа христианства», а также из произведений Жоашена дю Белле, Жан Жака Руссо [445, с. 94 – 95]. Приемы мифологизации и философского конституирования интертекста и метатекста использованы также в стихотворениях «Бессмертие», «Молитва», «Человек», содержащих идеи трансцендентализма. По мнению современных французских исследователей, суггестивность «Одиночества» и «Долины» имеет скрытую цель – воссоздание «внутреннего пейзажа» [445, с. 87], атмосферы таинства, душевно-духовной глубины.

Атмосфера таинства в «Долине» сохраняется благодаря символике созерцания. «Предметами созерцания» в поэзии Ламартина становятся не только природные ландшафты, долины, горы, облака, река, озеро, бездна, разверзшаяся у ног, но и «рельефы» внутреннего мира. В комментариях к «Долине» Ламартин писал: «Эта долина расположена в горах Дофине, в окрестностях Grand – Lemps; она пролегает меж двух холмов и выходит к руинам средневекового замка, принадлежащего моему другу Эмону де Вирье. Иногда мы проводили там часы в одиночестве» [445, с. 96]. Предметом созерцания в «воспоминаниях» являются средневековые руины – зримые осколки прошлого. Руины воспринимаются как место паломничества и почти ритуального поклонения в традиции «поэзии развалин», основанной английским художником и поэтом Д. Дайером (1700 – 1758) и получившей развитие в творчестве Дж. Г. Байрона, П. Б. Шелли [93, с. 123], Р. де Шатобриана и других французских романтиков.

В 1819 г., находясь в гостях у своего друга, Ламартин начал писать стихотворение-воспоминание о «долине детства» – убежище для «уставшего сердца». Возвращение мыслью в детство, переживание этого естественного состояния очень важно для любого человека, независимо от цивилизации, к которой

он принадлежит. Поэт призывает погрузиться в «лоно» природы, чтобы пережить заново рождение из лона матери («Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours...»). В глубине ламартиновского образа природы угадывается материнский символ, мифологический смысл, которого, по Юнгу, передают слова, выражающие бессознательную тоску по матери, жажду омоложения и возрождения [349, с. 237]. Романтические символы вечно обновляющейся природы («Le Vallon»: «...la nature est la même, et le même soleil se lève sur tes jours») и рельефов «молчаливой души» звучат в унисон с пифагорейским мифом об универсальной, вселенской гармонии и «музыке сфер» («Le Vallon»: «...l'écho qu'adorait Pythagore, prête avec lui l'oreille aux célestes concerts»). В последней строфе «Долины» высказана сквозная в ранней поэзии Ламартина мысль о человеке как божественном творении: «Dieu pour le concevoir? A fait l'intelligence: / Sous la nature enfin découvre son auteur! / Une voix à l'esprit parle dans son silence: / Qui n'a pas entendu cette voix dans son cœur?» В этом заключительном аккорде поэт вещает об осознании мистериального обновления стихий, его чувство любви к природе тождественно перетекает в религиозный экстаз. Голос, исходящий из сердца, – это голос бессознательного, Анимы, «повелительный голос» матери-природы, «женского» мира [3, с. 20].

Смутные долины, «тени прошлого» – это фрагменты архаического мифа об умирании, угасании и воскресении, увековечившего идею циклического времени, образы «нарциссических миражей» и бессознательных интенций автора. В поэтическом тексте долина становится частью «воздушной» картины мира, в которой ей отводится роль «убежища для ожидания заката дня» и смерти («Un asile d'un jour pour attendre la mort»). Ламартин и здесь избегает колористических эпитетов, заменяя их существительными со значением цвета (des ponts de verdure, un rempart de verdure, les clartés d'un beau jour). Зато он часто использует «бесцветные» эпитеты («obscur», «sombre», «épais»), а также метафоры воздуха (l'ombre entremêlé; l'ombre du passé; un songe effacé; ...je vois la vie, à travers un nuage...; l'air embaumé du soir; ...respirons... ce calme...; le bruit... apporté par le vent) и воды (deux ruisseaux... mêlent un moment leurs ondes et leur murmure...; La source de mes jours... s'est écoilée; murmure des eaux; ces bords où l'on oublie, etc.). Образы,

увиденные поэтом «сквозь облака» и тени сновидения, воспринимаемые не только глазами, но и ухом, создают цельную аудио-визуальную картину «вечного покоя» – в прошлом, настоящем и грядущем.

Романтическая пейзажная метафора становится символом и картиной мира запредельного как внутри «Я», так и вне этого «Я». Эта метафора имеет антиномичный смысл: бессознательное, «бездна», «глубоководье чувств», микрокосм, внутренний универсум / вселенная, макрокосм, безграничная лесная вселенная, звездное пространство. Романтический идиллический пейзаж также вобрал этот «глубинный» смысл «чудесного» бытия-небытия, созерцательно-медитативного состояния в поэзии. «Медитации» Ламартина представляют диалоги лирического героя с самим собой и с Богом. «Этот романтический феномен найдет свое дальнейшее развитие в феномене Другого у Киркегора» [221, с. 42 – 46], а также у психоаналитиков первой половины XX в.

Медитативный текст стихотворения «Вечер» репродуцирует Молчание Божества в сентименталистских метафорах памяти и воспоминания, образах воздуха: «слышно, как летает тень вокруг могил» («Le Soir»: «On dirait autour des tombeaux qu'on entend voltiger une ombre»). В «Бессмертии» «дрожащие лучи... борются с ночью» («L'Immortalité»: «quelques rayons tremblants qui combattent la nuit»), «мрачные сумерки подернуты дымкой» («les vapeurs funèbres»), «тень растет, день умирает, все стирается и исчезает» («L'Immortalité»: «L'ombre croit, le jour meurt, tout s'efface et tout fuit»).

В «Долине» Ламартин моделирует пейзажные картины по принципу, близкому к барочной асимметрии, – в метафоре тени и мотиве зеркального отражения, аналогичного метафоре тени, но семантика описаний еще заметно тяготеет к поэзии английского сентиментализма.

В стихотворении «Вечер» фигурируют образы-клише с готической окраской: «мрачная долина» («obscurе vallée»), «тень, набегающая на мой лоб», умиротворение и тишина («sur mon front leur ombre entremêlée me couvre tout entier de silence et de paix»; в переводе А. П. Бунина: «...и над челом моим, склоня густые тени, безмолвием меня одел и тишиной»). Такой образ имеет автобиографический

эквивалент: тень лесов – это тень прошлого; два ручья, затерявшиеся в долине, – источники «моих дней»; тишина природы – забвение, успокоившееся сердце, молчаливая душа. Образ облака – «стершегося сна», сквозь который пробивается вечно живой образ любимой, напоминал томсоновские «романтические очертания облаков» и «фантастический сон наяву». Лирическое «Я» у Ламартина имеет, возможно, тот же томсоновский источник «воздушного воображения» и восходит к образу «одинокого любовника», который бежит от людей в «мерцающую сень и сочувственный мрак» леса, там он восхищается «романтическими видами Каледонии» [93, с. 152]. К подобному символизму Долины позже обратится Э. По в новелле «Элеонора». После смерти Элеоноры поблекла и погрузилась в молчание Долина Многоцветных трав, все живое ее покинуло, и только любовь к Эрменгарде вытеснила болезненное чувство и образ умершей. Описание долины вплетается в фольклорный мотив любви к усопшей женщине (вариация темы любви духа, повторенной в «Лигейе»).

В зыбких ламартиновских образах, тенях и очертаниях заметны отсветы мифопоэтических идей Новалиса. В «Учениках в Саисе» искатель гармонии возрождал «золотую старину», когда «природа благоприятствовала людям, утешала их, священнодействовала, творила ради них чудеса, разделяя с людьми обитель, где в наитии свыше человек обретал бессмертие» [222, с. 86]. Н. Бердяев подчеркивал, что в немецком романтизме человечество показано как воплощение духа [38, с. 63]. На это же обращал внимание Альфонс де Ламартин. Позже в своем рассуждении о немецком духе в «Cours familier et littéraire» (беседа XXVIII о драме Фауста («drame de Faust»)) французский писатель отнесет германскую «расу» к восточной ветви, объясняя «духовность» немцев и их склонность к философствованию генетическими корнями. Подтверждением этого, по мнению Ламартина, служило родство немецкого языка с санскритом: «Creusez le mot, vous trouvez l'Inde dans sa racine»; «L'histoire, qui perd tant de chose sur la route de siècles, a complètement perdu les traces de cette filiation de la race allemande avec les Indes, mais la langue est un témoin qu'on ne peut récuser»; «Le peuple allemand est rêveur et mystique comme enfant dépaycé du Gange; il s'énivre de sa propre imagination, il aime le surnaturel, il se

délecte dans les traditions populaires, il ressasse éternellement les vieilles légendes, il a la pensée pleine de héros qui n'ont jamais existé; le monde visible occupe moins de place pour lui que le monde invisible; il conserve la moitié de sa vie avec les fantômes: l'Allemagne est la terre des hallucinations» [445, с. 81 – 82]. Литература немецкого народа созерцательна и, несмотря на свои тринадцать столетий, сохранила свою наивность, «ребячливость», «играет с галлюцинациями, как ребенок с игрушками», а поэтический «Рейн и Дунай можно сравнить с Летой, которая катит вместо волн сновидения» [445, с. 84].

Слова Новалиса в «Учениках в Саисе» предваряли сказанное Ламартином о мыслящем Духе: «На заре человечества единосущное, родственное, союзное угадывалось едва ли не во всем; живейшее своеобразие не могло не сказываться в мирозерцании; сама природа веяла в любом человеческом поступке; окрестная вселенная не только не опровергала воображаемого, а, напротив, лишь в нем находила свое истинное выражение» [223, с. 9]. Но и немецкому возвышенному духу не была чужда дионисийская ментальность. Мысли об этом озвучены в «Учениках в Саисе»: «Лишь людскому общению он присущ, дух, проникающий все твои чувства тысячецветным сиянием, объемлющий тебя, как ласковый невидимка. Когда мы пируем, у него отверзаются уста, он председательствует, от него истекают жизнелюбивейшие песнопения. Любовь еще не ведома тебе, несчастный: с первым поцелуем ты воспринимаешь новый мир, тысячами потоков хлынет жизнь в твое упоенное сердце» [223, с. 95]. Через переживание себя немецкий поэт шел к переживанию сокровенного в природе: «проникновенное поэтическое одушевление, утонченная чувствительность, сердце, бесхитростное в царстве Божьем, – все это необходимо, чтобы сблизиться с природой, обычно отвергающей необоснованные притязания. Мудрый согласится, что человечество едва ли доступно постижения, пока человечность не вполне расцвела. Чувствам противопоказано усыпление, и даже если не все они пробуждаются одновременно, их следует упражнять, а не подавлять. Иначе они притупятся» [223, с. 181]. Лирическая парадигма природы в «Гимнах к Ночи» «туманность – зыбкость – неопределенность – энтузиазм – смутное волнение – неизъяснимое чувство –

возвышенные переживания» совпадает с парадигмой поэтической природы. Контекстуальная парадигма «природа – поэтическая натура» сохраняет средневековый принцип тождества противоположностей (свет – тьма, день – ночь, Космос – Хаос, жизнь – смерть, Добро и Зло) и двусоставности первозданной андрогинности, в которой еще не подразумевалось «распадение» личности. Противоположности сосуществовали и действовали совместно, сменяя и дополняя друг друга, контрастируя друг с другом в соответствии с представлением о симметрии и асимметрии. У Новалиса противоположность и двусоставность проявились, прежде всего, в космических и «воздушных» параллелизмах и антиномиях (человек – вселенная, микрокосм – макрокосм, туманный край – меланхолическое воображение», бесконечность (исчезновение земных пределов) – мечты, гора – бездна»). В «Поэтических размышлениях» «лирика природы» доминирует над «лирикой вселенной» в духе Новалиса, принцип дисгармонии доминирует над принципом гармонии. Для А. де Ламартина, как для В. Гюго, А. де Виньи, Ж. де Нерваля, описание *rêverie*, как и проникнутые мыслью и чувством описания природы, – необходимая составная часть исповеди поэта с «разбитым сердцем».

В стихотворении Ламартина «К Эльвире», прославляющем женскую красоту, бессмертные любовь и поэзию, обнажена природа влюбленного «Я» и природа поэтического мышления через идею текучего во времени мифа, его динамику и «мировоззренческую мудрость»: «...l'Anio murmure encore / Le doux nom de Cynthie aux rochers de Tibur, / Vaucluse a retenu le nom chéri de Laure, / Et Ferrare au siècle future / Murmurera toujours celui d'Eléonore!» («A Elvire»). В основе поэтической медитации находится источник символизации самых интимных состояний, любовного чувства к Эльвире, за образом которой стоит поэтизированный в веках женский идеал. Такой же принцип воплощает Гюго в поэзии, посвященной Жюльетте Друэ («Печаль Олимпио»), Мюссе в лирике, обращенной к Жорж Санд.

Под впечатлением от посещения сельской церквушки Ламартин пишет стихотворение «Храм» («Le Temple», 1818). В любви к вымышленной Эльвире в свойственной Ламартину чувствительно-драматической манере трансформирована

и сублимирована атмосфера реального факта – болезни и смерти возлюбленной, как и собственной болезни и переживаний, связанных со смертью, а также передано состояние самоуглубления, которое так нравилось романтикам в средневековой философии. Однако Л.П. Карсавин заметил, что в средние века самоуглубление еще не означало индивидуализм [137, с. 181]. Индивидуализм ламартинового мечтателя как раз предполагает не просто «одинокость среди людей» и отшельничество, но самопостижение, самопознание через уединение и высокую чувствительность.

В основе образа храма лежит средневековая мифопоэтическая доминанта, согласно которой «идеал религиозной любви перерождается в идеал любви земной, земная любовь одухотворяется и приобретает черты небесной, окружая женщину ореолом святости» [137, с. 181]. «Приземленный», тяжеловесный, храм символически вписан в архитектуру небесных сводов («l'étoile précédant de la nuit le char silencieux, s'élève lentement dans la voute des cieux») в традиции классических пейзажей с полуразрушенным культовым зданием в центре. Одновременно в этой картине воплощена новалисовская идея природы как храма, на что есть прямой намек в ламартинонской метафоре «La nature est ton temple» («Природа – твой храм») из стихотворения «Бессмертие» [317, с. 334].

В то же время текст «Храма» можно рассматривать как герметический дискурс, вытекающий из пифагорейского мифа о гигантском монохорде, струны которого соединяют землю с небом, и в этой связи как искусствоведческий дискурс «всеобщей поэтики собора». В.С. Библер писал о средневековом храме как «средоточии жизни»: «Бытие в (о)круге храма... и есть изначальный, неделимый феномен средневековой культуры. Мастер-каменщик соединяет в себе рядового прихожанина и Демиурга. Движение к собору, по дорогам, холмам, под звон колокола; литургия соборной жизни – пред стенами, фресками, иконами, отделяющими друг от друга и соединяющими время и вечность; выход из собора и движение к себе домой, в себя, в приходское повседневное... Одинокость перед ликом Бога, сосредоточение в момент (в жизни, в литургии переживаемой) предсмертной исповеди, позволяющей взглянуть на краткую земную судьбу из



отстранения предстоящего Страшного суда... Все это и есть «краткий очерк» средневекового проявления культуры в любой сфере, в любом воплощении. Именно «в (о)круге собора – бытии «верха и низа», образ Простеца и образ Схоласта слиты в одно, антитетически напряженное целое – в идею личности, в горизонте которой сосредоточивается и обособляется индивид» [42, с. 135]. В ламартиновском храмовом бытии, ипостаси низа и верха, земного и небесного, чувственного и эфемерного, разрушающегося и вечного, отягощенного и воздушного запечатлены все возможные романтические контрасты, связанные с темой заземления и воспарения.

Здесь уместно вспомнить высказывание Мирче Элиаде о символическом содержании и значении храмового сооружения как центра мира, ибо храм одновременно отражает и заключает в себе мир. «Христианская базилика, а позднее и Собор подхватывают и продолжают тот же символизм. С одной стороны, Церковь проектируется как имитация небесного Иерусалима. Так было всегда, начиная с древнего периода христианства. С другой стороны, она воспроизводит Рай и звездный мир. Но космологическая схема священного здания сохраняется еще в сознании христианства: она, например, очевидна в византийской церкви...» [359, с. 44]. Все без исключения романтические тексты зафиксировали за образом храма архетипное содержание «священного места и картины мира», «мимолетной временной протяженности» и «череды вечностей», священной и профанной истории [359, с. 69 – 74]. В сознании романтических поэтов закрепились мысли о культовых сооружениях как носителях и хранителях генетической памяти о древних цивилизациях («Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона, «Рене» Шатобриана), средневековой эпохе («Монастырь» В. Скотта), а также символах воскресения («Гиперион» Гельдерлина).

У Стендаля («Красное и черное», «Пармская обитель») мифопоэтика храма приобрела значение «трагического средоточия жизненной энергии и любви», у Нерваля («История царицы Утра») и Жорж Санд («Странствующий подмастерье») – культурной, художественной силы и гениальности в теме каменщика и плотника, работающих над сооружением храма.

Тенденция сближения поэзии и архитектуры, а также сравнения античного и готического архитектурных сооружений, получившая развитие в трудах немецких романтиков, прежде всего братьев Шлегелей, – хрестоматийный пример «встречи двух культур» и «двух голосов одного сознания». Шатобриан утверждал, что архитектура преподавала ему исторический урок. По мнению П. Моро, у Шатобриана мир предстает как «огромный музей», его теория готики «годится только для собственного пользования», но «символическая интерпретация собора помогла открыть его настоящий смысл и смысл мистической поэзии» [459, с. 55]. «Знаменитые страницы» о христианском архитекторе, который запечатлел в камне и бронзе не только шум ветра, стон и шепот леса, раскаты грома, но и многовековую историю, которая «говорит античными голосами и вздыхает в стенах базилик», в то время как «подземные своды смерти безмолвствуют» [445, с. 55]. Возрождая мотив мистического таинства и соборной инициации, метр французского романтизма усматривает связь между архитектурой, климатом региона и народным гением («Готические церкви», «Дух христианства»).

Гюго, как и Шатобриан, отмечает особую соразмерность и гармоничность готического собора, которая, как известно, основывалась на строгих геометрических пропорциях. В романе «Собор Парижской богородицы» храм становится «центром жизни», символом бессмертия и величия духа в противовес «преходящим человеческим слабостям». По мнению В. Гюго, запечатленное на стене средневекового Собора античное слово-текст АНАГКН увековечило человеческий гений в «каменной летописи веков» [441]. С.Н. Зенкин полагает, что в романе Гюго идея собора как «центра жизни» «перелицована» в идею артефакта и ставится альтернативный вопрос: жизнь вокруг средневекового сооружения или вокруг древнегреческого слова-текста «Ανάγκη», начертанного рукой средневекового человека на соборе-артефакте. А это значит, что слово-текст «резюмирует главное содержание всего романного сюжета», подчеркивает главенствующее значение Слова [126, с. 48]. «Это слово легло в основу книги» («C'est sur ce mot qu' on a fait ce livre») [441, с. 29]. Оно противовес всему земному, вещественному, материальному, бренному: «Человек, который написал слово на

стене несколько веков назад, забыт поколениями, слово, в свою очередь, стерлось со стены церкви, церковь тоже, может быть, вскоре будет стерта с лица земли» [441, с. 29]. Однако слово-текст, запечатленное в памяти писателя, находит продолжение в его книге о средневековом соборе. Это символическое послание потомкам, которое следует внимательно прочесть, заглянув в историю сквозь призму креативных стихий и собственных переживаний. Даже камень стал текстом и подчиняется Слову. Формула «Это убьет То» предвосхитила тезис Теофиля Готье «книга убила архитектуру», провозглашенный в 1835 г. в предисловии к «Мадемуазель де Мопен» [376, с. 153], ибо новые условия 1830-х гг. требуют от поэта уже не только «чувств и предчувствий», но и интенций на созидание текста-зеркала (Жорж Санд, Стендаль), текста-документа (Бальзак), текста-анализа (Сент-Бев) [376, с. 21 – 143].

Во французской романтической литературе образ храма как мистического центра мироздания противопоставлен образу и идее монастыря, получившим неожиданно гротесковое выражение в творчестве Ш. Нодье («Трильби»), П. Мериме («Души чистилища»), О. де Бальзака («Эликсир долголетия») не без влияния Гофмана. В «Эликсирах сатаны» сатирически описана стилевая путаница в замковом ансамбле, образце эклектического стиля, которая может быть прочитана как символическое противоположение двух культурно-исторических миров – античного и готического.

Текстуально-смысловая и семантическая структура стихотворения «Храм» Ламартина вобрала готико-романтический интертекст, основанный на взаимосвязи гармоник и архитектуры, концепции храма как застывшей идеи, связующей человека с Богом и вселенной. Обветшалые руины символизировали, с одной стороны, величие духа, с другой – смертность и распадение вещного, рукотворного, артефакта. В тексте очерчены границы земного пространства, «земной юдоли», в связи с сумерками, живописным кладбищем, печальными «одинокими руинами» заброшенного каменного строения (*champs funéraire, des tombeaux du village humble dépositaire, des morts profans la poussière, humble pierre*). Идее смертности всего живого, распада-разрушения, полярно противопоставлен архетип дышащего гармонией неуловимого, не принадлежащего «земной жизни» духа. Поэт попадает в

сакральное пространство вечности с храмом в центре. Описание «измененного состояния сознания» – это описание инициации поэта. Видение культового сооружения приводит путника, незадолго до этого пребывавшего в мире «зыбких чувств» и смутной мечты, в состояние благоговения и умиротворенного покоя. Трансцендентальные идеи ламартиновских «медитаций» восходят к мифопоэтике воздуха в стиле В. Гилпина (Gilpin W. *Observations relative chiefly to Picturesque Beauty*, 1724 – 1804), которого В.М. Жирмунский упоминал как первого живописца «романтических очертаний» [93, с. 150 – 152].

Знаками гармонии очерчено пространство «измененного сознания». Медитативно-созерцательный дискурс отчасти напоминает дискурсивность «живописных путешествий» в стиле Дж. Байрона и Р. де Шатобриана. Но для Ламартина характерно оссианическое внимание к передаче освещения, контрастов света и тени – не разнообразия красок, но степени прозрачности атмосферы, сумерек, туманов, бесформенных очертаний. В «Паломничестве Чайльд Гарольда» образ пилигрима не имел старинного сакрального смысла, а путешествие обозначало только этап воспитания и взросления. В таком же срезе следует видеть текст Шатобриана о посещении его героем греческих руин и развалин Колизея. Рене, как и байроновский Чайльд Гарольд, совершает паломничество, чтобы отдать дань почитания античности. «На развалинах Рима и Греции, роясь в преступной пыли прошлого, повествователь ощущал слабость человека; состояние современных городов доказывало ничтожность славы, а состояние природы – ничтожность созидания, влекущего за собой испорченность нравов; и повсюду – величие сердца, стремящегося к бессмертию» [361, с. 10 – 20]. К тому же, развалины Колизея для Шатобриана символизировали нравственную победу христианства над язычеством («Мученики»). Л. А. Мироненко обращает внимание на связь мотива цивилизации с мотивами «камней, руин, обломков» в сюжете «Рене» и устанавливает обратную связь: «...одновременно развивается и мотив, противостоящий распаду, растворению в небытии. Он, в первую очередь, связан с лирическим мотивом колоколов. Здесь Шатобриан предвосхитил поэтический шедевр Эдгара По. Церковный звон словно бы вобрал в себя все, что

нерастроченным пребывает в нем навеки» [199, с. 85]. В «Рене» говорится: «Oh! Quelle cœur si mal fait n'a tressailli au bruit des cloches de son lieu natal, de ces cloches qui frémirent de joie sur son berceau, qui annoncèrent son avènement à la vie, qui marquèrent le premier battement de son cœur, qui publièrent dans tous les lieux d'alentour la sainte allégresse de son père, les douleurs et les joies encore plus ineffable de sa mère! Tout se trouvent dans les rêveries enchantées ou nous plongent le bruit de la cloche natale : religion, famille, patrie, et le berceau et la tombe, et le passé et l'avenir» [401, с.150]. Барочный мотив колоколов в стиле Джона Донна переосмыслен и привязан к романтическим образам руин и судьбы «сына века».

Если путешествие и античные руины в культурологическом контексте могут быть поняты как антитеза греческого и современного (средневекового включительно), как артефакт или общее место романтической эстетики, то функция образа «готических руин», как показано в монографии С. Н. Зенкина, иная [126, с. 39]. В стихотворении Ламартина доминирует этот другой символический аспект и, таким образом, едва ли не на первый план выступает парадигма «кладбищенской поэзии» и соответствующая ей семантика (могила, похоронный звон, тени, тишина, мрак, спокойствие Леты (le calme de Léthé). Артефакт «Храма» органично дополняет парадигматическую структуру многофункционального трансцендентного Молчания-Бессмертия как категории вселенского масштаба. Через созерцание и медитацию происходит символическое соитие человека с природой и макрокосмом, «тайной бытия» («Quelle nuit! Quelle silence!»), сакральным временем (murs sacrés, saints autels), к которому имеет прямое отношение святая и чистая любовь к символической Эльвире. Любовь указывает путь к вечному, к воскресению, к бессмертию.

Остается рассмотреть варианты этих констант в рамках мифопоэтической проблематики Молчания – Логоса [97, с. 35 – 40]. Молчание рассматривается нами как коммуникативная субстанция текста и архетип божества, мистический символ, как понимали его трансценденталисты. В средние века смысл и значение Молчания-Логоса выражали либо в образах-аллегориях, либо материальных алхимических символах. По свидетельству К.Г. Юнга, в средневековой мистике иногда напоминал

природу Логоса Ибис, «ибо его черноту и быстрый полет можно сравнить с молчаливым и погруженным в себя Логосом, а его белизну – с Логосом промолвившим и услышанным, который является слугой и посланником внутреннего мира» [369, с. 250]. В романтизме Молчание становится элементом чисто духовной сферы, оно самодостаточно, и для его символизации не требуются образы вспомогательные.

Описание молчания и погруженности в себя – часть характеристики лирического героя Дж. Г. Байрона, столь любимого французскими романтиками, и элемент повествовательной ситуативности во многих его произведениях. Молчание и задумчивость персонажа («Корсар») скрывали внутреннюю борьбу и кипение страстей, которые выливались в пылкий монолог. Многозначность молчания и застывшей в неподвижности фигуры (внешние молчание и неподвижность) противоречили «буре страстей». Персонаж не произнес ни единого слова, но жестом, мимикой, позой, выражением глаз показывал движение души. Через описание действий и поступков, а также телесных движений, пластику и что особенно характерно через описание силы Молчания английский поэт передавал динамику страсти. Такая форма Молчания равнозначна «чувствительной» поэзии и молчанию-реплике.

Коммуникативный аспект лирического Молчания в полной мере проявился в жанре романтических «медитаций». Для Ламартина наиболее типичны лирическая функция молчания-переживания и молчания-«мечтанья», в отличие от Гюго, для которого характерна коммуникативная функция молчания-реплики. В «Функции поэта» Виктор Гюго призывал послушать святого мечтателя: «Peuples! Ecoutez le poète! / Ecoutez le rêveur sacré!». Ламартин, как и Виньи, придавал Молчанию значение невысказанного слова. Это не означало «некоммуникабельность», необщительность, замкнутость на себе, как, например, в случае с байроновскими эгоцентриками – Корсаром, Гяуром, Ларой или Адольфом Б. Констана и Жаном Сбогаром Ш. Нодье [347, с. 24]. В ламартиновском молчании продолжалась, говоря словами Ж. Лакана, «битва о словах». Такое молчание «предполагает речь, о чем свидетельствует само выражение «хранить молчание», которое по отношению к

молчанию аналитика означает не просто тот факт, что он не производит шума, а то, что он молчит вместо ответа» [154, с. 40 – 41]. В «Человеке» поэт восклицает: «J' ai crié, tu n'as pas répondu...» Божественное молчание многозначительно, как у Виньи в «Моисее» и «Потопе». Многозначительно молчание Черного Доктора в романе Виньи «Стелло». Это молчание-реплика или молчание аналитика-болтуна в просветительском стиле. Но его молчание уместно, когда пациент нуждается в ответе, который нужно искать не в «другом», но внутри себя, интимного «Я» перед лицом болезни и своей смертной сущности. Молчание лирического персонажа в «Храме» – результат погружения в себя и уединения для раздумий. Это молчание гармонично и равнозначно высокой чувствительности. молчаливому ответу «другого», Бога, собственной души, согласию с ними. Прием молчания был известен монодийному роману шатобриановского типа, в котором самопогружение рассматривалось как подготовительный этап перед исповедью. В предисповедальном контексте на генетическом уровне были реконструированы «молчаливый» диалог и ситуация «подразговора»: невысказанное слово и внешняя замкнутость свидетельствовали о глубокой задумчивости, склонности к размышлениям и противоречиях внутреннего мира личности нового времени, жаждущей исповедаться «родственной душе».

В «кладбищенском» интертексте «Храма» «тайна бытия» выражена в метафизических и мистических понятиях симметрично-асимметричной текстуальной парадигмы «жизнь – бессмертие – вечность – бог – душа – тайна – земля – небо – земной горизонт – вселенная». Эта парадигма соответствует мифологическим схемам «верх – низ», «вертикаль – горизонталь» и константам художественного мышления, «обладающим устойчивой семантикой желаемой и вынужденной участи человека» [120, с. 184]. Антропоцентрический миф зеркально отразил историю «Я» индивидуального, зримого и конкретно-чувственного.

Итак, первые стихотворения Ламартина, имеющие внушительный интертекст, максимально сконцентрированы на собирательном «эго», универсальной «единой душе», философском тождестве «жизнь=смерть». Поэт проецирует поэтическую мифологему влюбленного поэта-печальника, возвышающегося над «земным»

бытием и злободневностью. В основу этой мифологемы легла интимная история философско-религиозного поиска, творческой инициации, интимного опыта. Это история пути «эго» от индивидуального к всеобщему, от частного – к целостному, единому, от чувствительного – к медитативному, от несчастья – к счастью.

Постоянные переходы от индивидуального к эгоцентрическому, от частного – к всеобщему и наоборот придают то философский, то лирико-исповедальный характер «медитациям» Ламартина. Лирическая исповедальность выступает в качестве конституирующего фактора его мифопоэтики. Из мозаичных фрагментов чувств, воспоминаний, размышлений, из интертекстуальных комбинаций формируется калейдоскоп постоянно меняющихся, перетекающих одна в другую картин, из которых постепенно в результате сублимации мыслей и чувств, их анализа и синтеза складывается глобальная, мифологизированная история Человека и Поэта. Такая исповедь определила, в свою очередь, основную метатекстуальную структуру первых сборников Ламартина, в которых «чувство», «чувствительность» были основными методами познания и описания не только личного, но и всеобщего, целостного, всемирного, вселенского. Смысловая нагрузка лирического «Я» в ранней поэзии Ламартина определила форму его поэтического выражения в символе, аллегории, устойчивых метафорах на текстуальном и жанровом уровнях, не в номинативном, а парадигматическом аспекте мифопоэтического слова и индивидуального мифотворческого языка [95, с. 132 – 135], образования тропов путем переноса, переосмысления (расширения или сужения) значения слов и словосочетаний, «компрессии» языка за счет смыслового и формального сжатия традиционной метафоры, античной аллегории до поэтического клише, мифопоэтического стандарта с целью «экономии языка» (по Р. А. Будагову, язык не подчиняется принципу языковой избыточности) за счет сокращения семантических конструкций, вплоть до уменьшения красочности описания в целом.

Анализ взаимодействия текстов А. де Ламартина с текстами иных культур, эпох, цивилизаций показал, что культурный диалог возможен не только в качестве авторской мифологизации современности, но и в качестве автобиографического мифотворчества [229, с. 68 – 72]. Поэт является тем, кем себя помнит, но он помнит



также и о читателе, и о читательском восприятии, ориентированном на современность, ее законы, историю, культуру, психологию, философию.

### **3.3. «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» Ш. О. Сент-Бева. Символика «поэзии земли»**

В 1829 г. из печати выходит книга Шарля Огюстена Сент-Бева (1804–1969) «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» («Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme»), представляющая собой поэтическую мистификацию с элементами автобиографизма. Молодой автор, в будущем прославившийся литературными портретами о поэтах-романтиках, в момент публикации жизнеописания Жозефа Делорма был уже известен своими первыми критическими статьями, опубликованными в октябре 1824 г. в журнале «Глоб» («Globe») и двухтомным исследованием «Исторический и критический обзор французской поэзии и театра XVI в.» («Tableau de la poésie et du théâtre français au XVIe siècle», 1828), в котором объявил поэтов Плеяды провозвестниками романтизма. Стихотворения «бедного скептика Делорма», которым, как известно, А. С. Пушкин дает одобрительный отзыв, имеют значительный резонанс в европейской поэзии вопреки утверждениям историков литературы XX в. о незначительности поэтического наследия романтического критика. В статье «Назначение жанра стихотворения в прозе» Т.М.Максимова упоминает о письме Ш. Бодлера Сент-Беву от 15 января 1866 г., в котором поэт утверждает, что «Парижский сплин» представляет «нового Жозефа Делорма», «касающегося своей рапсодической мыслью каждой случайности» и «извлекающего из каждого объекта неприятную мораль» [427, с. 179]. Предваренные предисловием, датированным февралем 1829 г., стихотворения Жозефа завершаются размышлениями и критическими замечаниями о современном состоянии поэзии, которые представляют для исследователей литературы данного периода двойную ценность. Во-первых, они являются свидетельством современника о конкретном литературном периоде со свойственной только ему мифопоэтической ментальностью. Во-вторых, размышления Жозефа становятся

элегическим провозвестником и отпечатком литературного эссе, в них проявляются некоторые характерные черты писательской манеры Ш. О. Сент-Бева как литературного критика и в будущем выдающегося мастера словесного портрета («*Critiques et portraits litteraires*», 1832 – 1836; «*Portraits litteraires*», 1862 – 1864; «*Portraits contemporains*», 1869–1871; «*Causeries du lundi*», 1849 – 1861; «*Nouveaux Lundis*», 1861 – 1866).

**3.3.1. Мифопоэтика «жизнеописаний» Жозефа Делорма.** Отмеченные меланхолией и фатализмом, стихотворения Делорма-Сент-Бева, написаны под влиянием элегий Ш. Ю. Мильвуа («*Élégies*», 1812), в частности, стихотворений «Падение листьев» («*La Chute des feuilles*») и «Умиравший поэт» («*Le Poète mourant*»).

Мистифицированный «друг» и «издатель» умершего молодого человека излагает в книге содержание якобы переданного ему за несколько часов до кончины дневника, на страницах которого, «полных меланхолии», запечатлены стихи и мысли, а также «все главные события и обстоятельства» жизни Жозефа, его «ежедневные излияния», открывающие «нежную и чувствительную душу», «стоны отчаяния и боли, воплощенные в настоящую поэзию». Это меланхолическое «жизнеописание» пополнило ряд французской лирической прозы о страдающих «неизлечимым недугом» честолюбия и любви к славе «сыновьях века», которые повзрослели «в обстановке неправдоподобных побед Империи» и великолепия наполеоновских военных парадов, осознав трагическую безысходность своего бытия «без прошлого, настоящего и будущего» [283, с. 6–18].

Жозеф Делорм относит себя к поколению поэтов, мечтающих о славе, имеющих склонность к задумчивости, медитации и философской рефлексии, анализу собственной жизни как чужой, а чужой как собственной. Безвестный, живущий в бедности и постоянной нужде, безнадежно мечтающий о счастье и литературном признании, Делорм пополнил плеяду «несчастливых поэтов», о которых так много и часто пишут французские романтики. Сборник включает несколько сонетов, излюбленного жанра поэтов Плеяды. Сонеты Сент-Бева повторяли ламартиновскую мифологему утомленной души, содержали мысли о

«будущем без просвета» и прошлом без опоры. От Ламартина Сент-Бева отделяли мысли о бедности, безрадостном детстве, протекающем в суровой нужде, «без тепла и света», о жизни, ставшей «ярмом унылого труда», другие социальные мотивы, которые у автора поэтических медитаций были лишены социальной конкретики.

Мифологема «увядания» развивается в сонетах Сент-Бева, в размышлениях о душе, ее несчастье и бесславии, в контрастах бедности и богатства, противопоставлении материального и духовного аспектов бытия. Душа поэта жаждет не золота, не роскоши бархата и шелка, не праздного богатства, а уединения среди любимых книг в «тихом, безлюдном и укромном» месте», где Поэт (его «Я») «мог бы жить: читать, мечтать в часы досуга, а в горе — чувствовать рукою руку друга, плечо, к которому щекой бы я приник». Сонеты о «бедной, бесславной душе», ищущей уединения, с одной стороны повторяют символические мотивы и образы ранней французской романтической прозы сенанкуровского типа, с другой — предваряют описание типа поэтов, ищущих дружественной поддержки и опоры в жизни.

В стихотворении «Мечтания» Ж. Делорм воссоздает мифопоэтику романтического «ночного жанра». Но в выборе художественных средств, в частности, символов ночи и луны Сент-Бев очень близок к классической манере, в которой типичная аллегория и параллелизмы заменяют живописание и чувствительность, свойственные романтическому стилю: «Ночь; в переливчатом наряде / Луна взошла на темный трон; / Душа молчит в немой отраде, / Как в зеркале озерной глади, / В ней ход созвездий отражен» [283, с. 48–49].

Мифологема озера в этом стихотворении существенно отличается от ламартиновской, прежде всего, эмоциональной тональностью. Сент-Бев в меньшей степени лирик природы, чем Ламартин. Восторженно-приподнятое состояние, которое посещает героя даже в самые критические минуты (например, в стихотворении «Самоубийство»), — одно из любимых состояний Жозефа — возникает от созерцания не величия природы, а величия души, в то время как в стихах метра французской романтической элегии часто присутствовал, а иногда доминировал мифопоэтический мотив мелкого и ничтожного «атома». Сент-Бев

использовал ставшие к концу 1820-х гг. традиционными романтические пейзажные клише: мифопоэтические метафоры «озера души бездонной»; мыслей, уподобленных «волне в плесканье сонном», образы глубины и дали берегов, сонной волны и дуновения ветра, дыхания бурь и т.д. Мифологема души выстроена по принципу метафорического переноса и с помощью проведения естественно-духовно-душевной параллелей, в которых ландшафты души сравниваются с ландшафтами природы: «Тут, как от ветра дуновенья, / Как море от дыханья бурь, / Поверхность вздыбилась в смятенье, / Луна покрылась мрачной тенью, / Затмилась звездная лазурь. / Не прячь свой светлый лик, Фебея! / Я понял все! Прости! — И вот / Души волненье все слабее, / Она стихает, голубея, / И вновь вбирает небосвод» [283, с. 49]. Образы озера и небосвода доминируют в ландшафтных стихах Жозефа. Озерная и небесная метафорика многократно возникает в «мыслях» о поэзии, в размышлениях о сходстве и различии способов изображения водной и небесной стихий в творчестве А. де Ламартина и А. Шенье.

Один из первых Сент-Бев касается темы смерти непризнанного поэта, давая ей необычную трактовку («Самоубийство»). Он углубляется в историю философии, устанавливает связь между решением некоего современного поэта по имени Шарль покончить с бесславной жизнью и самоубийством ученика Платона, принявшего философское решение «заглянуть в вечность». Поэт испытывает глубокую романтическую неудовлетворенность и движим не «возвышенным стремленьем, / а лишь унынием, тоской и утомленьем от жалкой суетни, / Не веря в мир иной, не ожидая чуда» [283, с. 509]. Такая психологическая характеристика как неудовлетворенность, столь типичная для предромантической европейской литературы и французской романтической прозы, легла в основу многочисленных литературных моделей и мифологем. Один из самых распространенных мифопоэтических и психологических типов, берущий начало в «Рене», отличается доминирующими в сознании унынием и тоской, «тайной горечью сердца», «разьедающими душу» (Оберман, «Я» в некоторых «медитациях» Ламартина). Другая распространенная психологическая модель объединяет различные байронические типы «неудовлетворенных». Чайльд Гарольд, Адольф представляли

разуверившихся, апатичных и разочарованных, скучающих и безразличных. Корсар, Жан Сбогар, Дубровский – литературный тип, восходящий к «Разбойникам» Шиллера, демонстрировали недовольство жизнью, ненависть и мстительность. Прометеевский тип отличался героической самоотверженностью и бесстрашием, жадной служения людям. Третья группа объединила психологические типы разочарованных, помышляющих о смерти и кончающих самоубийством. Четвертый тип характеризуется неудовлетворенностью, которая порождает высокие порывы, побуждает к творческим и гражданским свершениям (поэт в стихотворениях В. Гюго, отчасти Стелло А.де Виньи). Но все эти мифопоэтические типы сходны в одном – в противопоставлении себя миру, обществу, отрицании социума, в том виде, в котором он существует.

Сент-Бев обыгрывает байроническую символику «чужого на празднике жизни», утраты вкуса к бытию и веры в будущее. Осознание химеричности реальности будит в поэте, замыслившего самоубийство, демонического спутника («...некий глаз полночной тьмы бездонной / Следит за ним везде. / Других хранит от бурь заботливое око, / Его — недобрый взгляд преследует жестоко / В покое и в беде...»); «Не мог он отгадать загадки изначальной, / Но с некоторых пор в его душе печальной / Всё чей-то стон звучал, / Всё голос явственный, упорный, исступленный, / Изобличал его в вине неискупленной / И к смерти приучал» [283, с. 51]). Поэт, изображенный в сонетах и элегиях Сент-Бева, – не прометеевского типа. Но Сент-Бев не копирует слепо байронический тип неудовлетворенного жизнью и бесславию молодого человека. Шарлю не свойственны ненависть и оппозиционность, враждебность и озлобленность на весь мир и бога, жажда недозволенного, месть и преступные наклонности, которые испытывают байроновские бунтари – Каин, Корсар, Лара и др.). Автор наделяет своего разочарованного «добродетельной чувствительностью», бесконечной любовью к людям, состраданием и милосердием.

С архетипом демона, греха, смерти, связаны мотивы подъема на гору и падения с горы, однако, по принципу, характерному для мифопоэтики земли.

Сент-Бев использует мифологему горы и символику подъема на вершину в рамках темы смерти поэта. Такое поэтическое решение напоминает постановку проблемы в поэме А. де Виньи «Моисей». Как и Моисей, Шарль душевно измучен, он ищет смерти, приблизившись к неизвестной вершине, но находит в себе силы рассмотреть землю с высоты горы и в «предсмертный час» по-новому увидеть места своего «мучения». Утомленный скитаниями Моисей, выполнив свою миссию, поднимается на вершину святой горы Небо, чтобы просить Бога отпустить его и позволить забыться вечным сном. Тучи, сгустившиеся над Моисеем, были символическим ответом Всевышнего. В стихотворении Сент-Бева разработана прямо противоположная символическая ситуация: «высокий небосвод раскрылся над поэтом, / Вся местность ожила, как будто теплым светом / Любви озарена, / Смягчился ветер злой, став легким и приятным, / А под утесом, там, внизу, в луче закатном / Заискрилась волна»... / Как будто добрый дух, неведомый доньше, / С улыбкой пролетел над водною пустыней...» [283, с. 52]. Эта картина, выполненная в гетеанском стиле, символична и знакова: разверзшийся небосвод – счастливое предзнаменование для поэта. Сент-Бев рисует картину преображения и предсмертного озарения любовью, наделяет своего поэтического двойника красотой, добротой и мудростью, вкладывает в его уста благословение людям и добрые пожелания («Да хранит Вас небо! Радуйтесь, любите, смейтесь чаще / И черных мыслей груз пусть жутью леденящей / Вам сердце не томит!» [283, с. 53]). Автор жизнеописания Ж. Делорма раньше, чем Виньи («Стелло», «Чатертон»), создал апологию поэта-самоубийцы, обосновывая безысходность бедственной жизнью и нуждой, желание умереть – жаждой покоя для утомленной души. Подобно Моисею, «он на людей смотрел, склонясь над высотой, / С безмерной нежностью и мудрой добротой, / Как перед смертью мать / На маленьких детей: они шалют, играя, / А ей, на детское неведенье взирая, / Чуть легче умирать» [283, с. 53]. Но смерть поэта осталась безвестной и не имела ореола величия Моисея.

Из бесконечного ряда унаследованных генетической памятью архетипических образов и эпизодов приносящей «радость страдания» мечты о вечной жизни рождаются сновидения, истоки которых в старых преданиях и книжности. В

стихотворении «Сновидение» поэт переживает личностные метаморфозы и исторические перевоплощения, примеряет к себе роли книжных персонажей, напоминающих героев В. Скотта и А. де Виньи, мужественно переносит разочарования и утраты, разгром и поражения, «боль и горечь тусклых лет». Жозеф Делорм представляет сон в образах безмятежного младенчества, «луча зари на глади снежной», «ангела, сулящего «праздник в жизни предстоящей, покой, любовь, венец блестящий», «феи светлых сновидений» («/Тебя на тучке унесла / В край эфемерных наслаждений, / Где чудесам ее владений, / Дворцам и гротам нет числа?» [283, с. 57])

В стихотворении «Последнее желание» Сент-Бев дает новую жизнь сенанкуровской модели «болезни века». Его персонаж – преждевременно состарившийся молодой человек, не умеет быть счастливым и молодым, реальная жизнь не избавляет его от «детских сновидений», несостоявшаяся любовь омрачает его существование. Его признание в любви напоминает своей безнадежностью письмо-признание пушкинской Татьяны: «Твоя улыбка мне то в облаке блистала, / То над морской волной. / Твое дыхание впивал я с ароматом / Ночных цветов; в саду, дремотою объят, / Твой голос был со мной. / Как ангел, как звезда, которой путь мой ведом, / Всю жизнь меня вела ты за собою следом, / Блистая впереди: / Склонясь ко мне, когда я поникал уныло, / С надеждой глядя вдаль, ты словно говорила: / «Быть может, завтра... Жди! / Нет, «завтра» не пришло!» [283, с. 58]. Силой своей привязанности к «объекту воздыхания» напоминает признание Люцифера из «Элоа» А. де Виньи.

В поэзии Сент-Бева звучат характерные для элегического жанра поры сентиментализма и раннего романтизма «кладбищенские» мотивы, но теологические мотивы и философия смерти, слез, одиночества, тьмы отсутствуют. Для «кладбищенской поэзии» Сент-Бева, поэта земли, характерна максимальная приземленность и ирония в восприятии идеи безысходности жизни. Говоря о смерти, он описывает место захоронения, кладбищенскую ограду, сожалеет о не посаженных на могиле цветах («Когда иссякнет жизнь и подойду к концу я, / Мне не от кого ждать ни слез, ни поцелуя, / И мой удел таков, / Что надо мной, в моей

кладбищенской ограде, / Никто ни желтых роз на память не посадит, / Ни желтых ноготков» [283, с. 49]). Демократически настроенный поэтический двойник Сент-Бева, в отличие от Ламартина, не затрагивает ни религиозных, ни трансцендентальных тем и мотивов. Он выходит на улицу, наблюдает жизнь простых людей, стремится отвлечься от горьких размышлений, смешавшись с «веселой оравой» мастеровых, наблюдая за солдатом, который, «шатаясь, шел и распевал гнусаво и задира́л других...», всматриваясь в гуляющую толпу. Вслушиваясь в ее шум, он различает «гул грубых голосов, угрозы, восклицанья, визг, хохот, чмоканье, хмельное бормотанье, ...хриплый пьяный смех». Даже в «кладбищенской» теме Сент-Бев сохраняет свою способность критика и наблюдателя жизни, психолога и мастера описаний.

В стихотворении «Прощание с поэзией» и «Возвращение к поэзии» автор проводит символические параллели, сравнивая поэтическое творчество с челноком в море. В первом стихотворении воссоздана динамичная картина «бешеной стихии» воды, крушения, сопровождаемая «глухими ударами волн», рассказом о воображаемой гибели в «темной глубине». Символическая метафорика земли передает идею спасения: «Земля! Земля! То был не сон! / Я целовал песок откоса, / Я обнимал гранит утеса, / Кричал, ликуя: «Я спасен!» [283, с. 62]. Поэзия печали отождествляется со стихией земли, «гранитным склоном», тернистыми тропами, «каменистым берегом», вечным гневным рокотом, криками птиц и шелестом крыл. Поэзия радости передается через символы «неба после бури», «просвета между туч», теплого луча, выглянувшего из лазури. В стихотворении «Возвращение к поэзии» повторяется мотив чужого. Поэт Ж. Делорм говорит о себе как о «чужом среди сытой толпы» на пиру жизни, одержимом мечтой «смешном чуде в мненье света». Он – «Валтасар, погрязший в сраме», и Гамлет, ради знания идущий за «мрачной тенью / До кладбища среди темных скал, / Где, холодея, все сплетенье / Интриг, убийств, кровосмешенья, / Лжи и предательства узнал» [283, с. 73].

В стихотворении «Сельское счастье» возрождены мотивы английской поэзии, способы живописания, образ путника, одинокое «Я» («...брожу я по полям, полуднем разогретым, / По золотым лесам, / По скошенным лугам, по долам и



оврагам / И листья желтые поют под мерным шагом / В лад птичьим голосам...») Воображение поэта обращено к книжным образам и ситуациям. Воссозданная историческая картина спасения «рыдающей пленницы, заточенной в замке», мозаична, но внимание к деталям делает мифопоэтическую картину живой, зримой и яркой: «лязг сражений ржавый», «колесницы славы грохочущий полет»; картину семейного счастья, «глубокий грот в скале, обросший мхом зеленым/ Там вечно бьет родник с журчаньем монотонным / Над темной глубиной» [283, с. 76-79]. .

В сонетах, в стихотворении «Беседа на балу» Жозеф Делорм, за которым стоит Сент-Бев, открывает свое нежное сердце и признается в искренних чувствах. Поэт не ставит целью прославление женской красоты, утверждение бессмертной любви и бесконечной поэзии, подобно Ламартину в стихотворениях к Эльвире. Но подобно Ронсару, он прославляет красоту той единственной, в которую влюблен и которая тронула его сердце, разожгла пожар чувств. Ради нее поэт готов пожертвовать и своим благополучием, и внутренним покоем, и поэзией. В сонетах Сент-Бева обнажена жертвенная природа влюбленного «Я», продемонстрировано чистое сознание, замутненное только ребячливой страстью, которой неведомы нескромные мысли о плотской близости, а «мировоззренческая мудрость» подчинена «чистым желанием» и высшему наслаждению в слиянии с платоническим Эросом, в стремлении к духовному родству, взаимопониманию и интеллектуальному общению в уединении с любимой:

Позвольте вас любить! Нет, это не возврат,  
Не вспышка бурная мальчишеского пыла;  
Не грешное меня желанье охватило

Вам говорить о том, как чувства ум пьянят [283, с. 80].

Мотивы любви в лирике Сент-Бева часто вплетаются в мифологему детства и юности, столь популярную в творчестве друга романтического критика – В. Гюго. Но психологема детства у Сент-Бева подчас приобретает конкретные реалистические черты. Поэт и литературный портретист и в лирике проявляет себя как мастер словесного портрета: «Вон за руку ведут кудрявого ребенка; /Он счастлив; золотом сияет головенка. / И как гордится та, что привела его! / А ваш

младенец спит. Ему, наверно, снится / Приятный сон. Слегка дрожат его ресницы./ Как безмятежен он среди шумной суеты! / Напоминают мать спокойные черты!» [283, с. 82]. Автор чрезвычайно точен в описаниях повседневных событий и в портретных характеристиках, замечает и копирует внешние детали, сообщает незначительные подробности, которые обычно ускользают от поэтов, занятых своим внутренним миром, как Ламартин, или глобальной идеей, как Виньи. Изображение реалий повседневной жизни у Сент-Бева часто сопровождается коротким, но очень точным психологическим комментарием. Так поэт насмешливо порицает свою возлюбленную: «Вы снова смотрите холодными глазами./ Ужель я в чем-нибудь погрешность допустил, / Не вовремя вздохнул иль явно загрустил? / Нечаянно задел ботинком вашу ногу? / Иль по оплошности вам руку сжал немного? / Иль что-нибудь еще дурное сотворил? / А все же с вами я весь вечер говорил!» [283, с. 84]. В этой повседневной иронической зарисовке очевидны черты реализма, характерные для русской поэзии пушкинской поры. Когда автор жизнеописания Жозефа Делорма открыто ироничен, психологизм теряет символические черты. В таких ситуациях Сент-Бев облачает в символическую форму заурядные повседневные банальности, изображения которых избегают представители «высокой» романтической поэзии Ламартин, Виньи, Гюго.

Сент-Бев не обходит и осеннюю элегическую тематику, сохраняя за собой право ее обновить, вносит свою лепту в романтическую мифологию «печальной поры», в центре которой стоит образ поэта Делорма, наделенного автобиографическими чертами. Его осеннее стихотворение получает название «Осенние мысли» и представляет размышления, связанные с конкретным местом в Париже – Люксембургским садом. В описании осеннего пейзажа поэт все так же наблюдателен, но его наблюдательность не делиевского типа, а исследовательского. Поэт пропускает детали, на которые обращает внимание профессиональный садовник, но замечает особенности, на которые обычно никто не обращает внимание. Он видит животворность природы и стремление каждой веточки к возрождению, описывает не пору увяданья, а «дивный миг», напоминающий весну, момент в вечно повторяющемся круговороте жизни:

Как будто бы оно не знает увяданья,  
 И, распрямивши грудь, ты вновь глядишь вперед,  
 Не думая о том, что скоро жизнь уйдет,  
 Что ты, как все, живешь, на гибель обреченный.  
 Лови же дивный миг, ничем не омраченный!  
 Ведь для полей зима – всего лишь краткий сон,  
 И солнце утром вновь взойдет на небосклон,  
 А есть ли там весна, где мрак царит могильный,  
 Взойдет ли там заря, – ответить мы бессильны [283, с. 162].

Жозеф Делорм отдает дань почитания Вордсворту, поет гимн прославленным авторам сонета, прослеживает историю сонета от Шекспира, Петрарки, Данте и Тассо до Камознса, Спенсера, Мильтона, дю Белле и «бессмертного» Ронсара.

В библиофильском, очевидно автобиографическом стихотворении «Мои книги» «литературный двойник» Сент-Бева Ж. Делорм раскрывает еще одну страницу жизни, рассказывая о творческом процессе и личных читательских пристрастиях, знакомствах и библиофильских интересах.

Поэт признается: «Люблю писать я и люблю читать!» и иронично и просто описывает творческий процесс, который выдает в нем утомленного труженика и рифмоплета: («Когда уже исписана тетрадь / И вижу я, измученный, усталый, / Что кончен опус, и притом немалый, / Эклога в сотню или больше строк, / Наутро, встав, я злюсь, ворчу, зеваю, / Решаю, что устал и изнемог...»). Чтение для поэта является наслаждением, но его предпочтения – «не великих авторов работы», не Байрона, Мильтона, Скотта, а безымянный том, «куда никто / И не заглянет дальше переплета». Здесь заметен насмешливый тон Шарля Нодье, его персонажей, но не библиофилов и библиоманов, чьи истории драматичны и даже трагичны, а рассказчика, комментатора, издателя или переводчика. Поэт рассказывает о своих книжных наклонностях, об одолевающих его библиофильских страстях, подробно описывает свои посещения букинистов и трепетные встречи с редкой книгой, с излюбленным поэтом Ронсаром, «добряком Нодье», гурманом-библиофилом,

предлагающим «старинный том (как будто бы – Лукан) с пометками Гюйе. Ну, просто чудо!»

В завершение этих реалистических перечислений иронический вывод в духе самоиронии: «Мозгам поэта, / Уставшим от стихов, нужна диета / Проходит увлеченье, как угар. / Приелся нам и запах книжной пыли. / Амброзии мы досыта вкусили, / Теперь нас манит сладостный нектар» [283, с. 113].

Дальнейшие книжные интересы довольно беспорядочны: вялое чтение и смакование Попа или Аддисона, полусонные размышления и дремота «под сенью клена», затем чтение памфлета Вольтера, затем следует перечисление мифологических имен – Климены (из Гесиода? Овидия? Лукиана? Павсания?), Исмены, македонского царя Аминты, затем чтение английских писателей – «Обители» (Вальтера Скотта?), Голдсмита и Грея. Среди современников назван Ламартин.

В стихотворении «Моя Муза» поэт-эстет, нанизывая образы, описывает ярких Муз – одалиску, «что в танце медленном плывет полунагая, / Чьи косы черные и бархат темных глаз / Восточной прелестью давно пленяют нас», «пери нежную», «фея легкая из сказки», «дева томная, в обители старинной», вдова в траурном бархате, «чья скорбь возвышенна и боль еще жива». Муза «поэта земли» – скромная, девушка благородного происхождения, но живет в одинокой лесной хижине с больным отцом, днем занимается повседневными делами, но ночью является поэту в его мечтаньях вдали от беспечности и веселья, чтобы поведать о красоте природы, о светилах и «о самом главном чуде, / О том, что есть миры, где знают счастье люди» [283, с. 119 – 121]. Для «поэта земли» тайна человеческого счастья важнее тайн мироздания.

**3.3.2. Стихотворение Ш.О. Сент-Бева «Сенакль». Мифопоэтическая история романтического движения во Франции 1820-х гг.** После падения Наполеона в эпоху Реставрации (1815 – 1830) романтическое движение во Франции переживает бурный подъем, открываются романтические салоны и кружки, среди них «Сенакль», возглавляемый Шарлем Нодье. Мифопоэтическая и эстетическая платформа «Сенакля» выражается в лозунге Нодье: «Свобода, управляемая

вкусом». Завсегдатаями кружка являются молодые поэты-единомышленники Альфред де Виньи, Альфонс де Ламартин, Виктор Гюго, Эмиль Дешан и др. Со второй половины 1820-х годов в рядах романтиков начинается размежевание, и Нодье оставляет «Сенакль». Ему на смену приходит активный член кружка, энергичный и романтически пылкий Виктор Гюго. Он становится идеологическим вождем романтизма.

Ш.О. Сент-Бев, будучи завсегдатаем «Сенакля», не обходит своим поэтическим вниманием эти литературные события. В стихотворении «Сенакль», вошедшем в сборник «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» символическое «Я» поэта выступает в качестве действующего лица реально существовавшего романтического сообщества. Поэт прославляет деятельность романтического кружка, поет дифирамбы его участникам, проводит символические и исторические параллели, но при этом очевидно иронизирует по поводу своего участия в романтическом сообществе (...где двое или трое собраны во имя / мое, там я посреди них). Романтические жертвенные баталии, поэтический энтузиазм сопоставляются с историческими событиями, битвами христиан за свою веру (Когда-то христиан, с их жертвенною славой, / Под злобный рев толпы палач рукой кровавой / Львам отдавал во власть, / И гордые мужи языческого Рима / Плевали в лица им, пока их гнали мимо, / И кровь рекой лилась..) [283, с. 85]. Романтические энтузиасты преданные своей идее, готовые ради нее на любые жертвы, сравниваются с первыми апологетами христианства:

В те дни ученики Христа — их было мало,  
 Но вера пылкая их души укрепляла,—  
 Сойдясь в кружок тайком  
 Спасителя молить о грешниках, ночами  
 Следили с трепетом за дивным, пред очами  
 Плясавшим огоньком... [283, с. 85].

Проведенная Сент-Бевом параллель романтических баталий с христианскими битвами за веру, как и претензии на ведущую роль в искусстве, были названы противниками романтиков нелепыми и кощунственными [283, с. 363]. История

христианства в стихотворении Сент-Бева смыкается с историей романтизма. В представлении французских писателей романтическая поэзия есть поэзия христианская, в которой, однако, имеет место все лучшее и возвышенное, что несет в себе античный символизм. Любимыми мотивами французских романтиков были идеи об огромном вкладе христианства в развитие искусств и поэзии. Эти идеи развивали в своих теоретических и поэтических трудах Р. де Шатобриан, Ж. де Сталь, П. Балланш. В элегической концепции «Сенакля» символически отражена мифопоэтическая история христианства в духе Шатобриана в эпосе «Мученики» («Les Martyres»), в трактате «Дух христианства» («Le Génie du christianisme», 1802). Прославляя христианскую религию, Шатобриан показал ее суть в драматическом конфликте старого и нового, борьбе светлых и темных сил, духа и плоти.

Устами своего литературного двойника Сент-Бев, находящийся под влиянием сен-симонизма, создает портрет современного поэта, носителя высокой миссии, непонятого в век процветания пошлости, грубости и невежества:

Теперь не льется кровь. Но в грешном мире этом  
 Все богохульствуют. И ведом лишь поэтам  
 Для всех незримый бог.  
 Когда поэт несет на землю весть, как птица  
 С небес,— ему кричат: «Глупец! Куда он мчится,  
 Не глядя, со всех ног!  
 Что хочет он от нас? К кому он там взывает?» —  
 И мысль высокая внезапно застывает  
 На замерших устах... [283, с. 85].

В юношеском поэтическом задоре поэт поет восторженный гимн романтическому движению, поэтизирует чудесную атмосферу и романтическое призвание членов «Сенакля», прославляет дух единства в борьбе за новое искусство, противопоставленное эпигонскому, изжившему себя классицизму:

Тогда и те, в ком есть стремленье к светлой  
 цели,  
 И те, в ком страх силен, а вера тлеет еле,

И те, кто изнемог  
 В борьбе с сомненьями, пред кем в густом тумане  
 Чуть брезжит слабый свет, но кто готов заранее  
 К труднейшей из дорог,  
 Сойдясь в кружок, где всех роднит одно призванье.  
 Где молодость, задор, любовь и пониманье  
 Всем силы придают,  
 Поймут: наш час пришел! И голос новой лиры  
 Зажжет толпу; падут отжившие кумиры,  
 А люди к нам придут [283, с. 86].

Сент-Бев ценил дружбу с В. Гюго и не упускал случая похвалить его поэтический и организаторский дар. Концепция поэта в этом стихотворении Сент-Бева смыкается с ламартиновской концепцией поэта («Человек») и самого Гюго. В стихотворении «Сенакль» создан мифопоэтический образ Поэта-Титана, Прометея, которому, однако, не чужды черты обыкновенного человека, брата, друга:

Есть гений среди нас: бесстрашный, дерзкий, юный,  
 Под мощною рукой, как гром, рокочут струны,  
 Во взоре – молний свет.  
 Но здесь, в кругу друзей, зачем ему корона?  
 Он весел, добр и прост; ему не надо трона  
 И брат – любой поэт [283, с. 86].

Устами Жозефа Сент-Бев высоко возносит над рядовыми романтиками Виктора Гюго как лидера поэтов и главу «романтической битвы»:

Пусть долго он живет! Отважно за собою  
 Ведет он нас. И с ним – мы все готовы к бою.  
 Могучий лиры звон  
 Взовьется к небесам подобием набата,  
 Ему ответит хор, и от его раската  
 Падет Иерихон!

Поэт-элегик развивает распространенный во французском романтизме мотив возвышенной поэзии и поэта-проводника толпы, мессии, божественного певца. Автор выходит за границы образа реального Гюго, обращается к орфической символике:

И ты теперь восстань, наш лебедь белокрылый,  
 Певец святой любви! Хоть ты враждебной силой  
 Был ранен, – поднимись!  
 Взгляни на небеса: они свободны ныне.  
 Забудь о низостях, о злобе, о гордыне –  
 И устремляйся ввысь!  
 День ясный близится. Ночная мгла растает.  
 За дело всем пора! Певец, уже светает!  
 Бери же лиру, пой!  
 Твое небесное, чарующее пенье  
 Любого покорит [283, с. 88].

Выступая от лица Гюго, Сент-Бев вторит ему, создавая образ народного поэта, певца-рапсода и вождя, борца за правое дело. Он повторяет призывные клише, которые не раз звучали в «Сенакле» и в театрах «Комеди-Франсез», «Порт-Сен-Мартен», за которые яростно сражались французские романтики.

Стихотворение уникально тем, что является своеобразным литературным памятником романтическому движению и «Сенаклю». С отважным энтузиазмом и поэтическим задором, мифопоэтическим языком романтического программного манифеста, а также привычных в поэзии Сент-Бева метафорических клише талантливо передана реальная атмосфера дружбы и сотрудничества, царившая в рядах французских романтиков в 1820-е гг., для которой был характерен высокий дух романтизма, молодой пыл и творческий задор участников движения, бушующие страсти и оптимизм, сплоченность и единомыслие «бурной юности» в борьбе за «единство всех искусств» и «союз благословенный». Житейская философия поэта, обладающего прозорливостью старца, включает мысли о зрелости и мудрости, смерти и бессмертии.



Поэт и критик создал в «Жизни, стихотворениях и мыслях Жозефа Делорма» тип поэта, совместившего в себе элегика и критика, романтика и реалиста, энтузиаста поэзии, драматического героя и иронического наблюдателя, блестящего портретиста и утонченного эстета, пылкого почитателя изящной словесности и милой женственности, скучающего, самовлюбленного повесу, завсегда в светских салонах в байроновской версии, – поэта, который в конечном счете не был точной копией с самого себя, а плодом мифопоэтического воображения, личного литературно-критического и психологического опытов, тончайшей культурной эрудиции. Осмысляя внешние события и свой внутренний мир, критически их оценивая, Сент-Бев отдает своему поэтическому двойнику часть своей личной жизни и своего творческого энтузиазма.

**3.3.3. Рассуждения о состоянии поэзии в романтической Франции.** Мысли Делорма посвящены поэзии Андре Шенье и его последователям. Сент-Бев первым вводит в обиход выражение «школа Шенье», которое Делорм употребляет для простоты рассуждения. Жозеф поясняет, что словоупотребление не содержит в себе «смысла рабского подражания» и обозначает «лишь определенную общность принципов и взглядов на искусство», чтобы «вернуть упругость дряблему стиху восемнадцатого века и сделать гибче жесткий и симметричный стих семнадцатого; речь идет главным образом об александринце» [283, с. 189]. Однако литературный неологизм «школа Шенье», имевший в «мыслях» Делорма значение водораздела между старой и новой поэзией, в истории литературы приобретает значение штампа и означает чаще всего «подражателей Андре Шенье» » [283, с. 188 – 189].

Делорм намечает пути развития современной поэзии, которые фактически сводит к обновлению поэтических жанров и стихосложения: «Для этого 1. нужно придать ему богатую рифму; 2. сделать цезуру подвижной и ввести свободные переносы (enjambements)».

В «мыслях» дано интересное исследование истории и поэтики александрийского стиха. «Александринец, которым пользуется новая школа, свойственный именно ей, и корни его уходят далеко в прошлое, к Ренье, Баифу и Ронсару, хотя некоторые критики не соглашаются с этим и не хотят признать за

этой школой право на их изобретение и стараются доказать, что уже в трагическом стихе Расина имелись все «так называемые нововведения» в конструкции и фактуре александрийского стиха» [283, с. 190]. Восхищение Расином не мешает признать, что его трагический александринец сегодня устарел. Сент-Бев, комментируя «Слепого» Шенье, пишет о Гомере: «Божественный старик воспевает происхождение всех вещей, преодоление хаоса, первые искусства, войны богов и героев, затем битвы людей, атаки, разграбление городов». Он приводит элегию Шенье, в качестве примера поэтического шедевра, «мягкой грациозности» [283]:

Les belles font aimer; elles aiment. Les belles  
 Nous charment tous. Heureux qui peut être aimé d'elles!  
 Sois tendre, même faible; on doit l'être un moment;  
 Fidèle, si tu peux. Mais conte-moi, comment [...]

Упомянув о реальном факте из истории «Сенакля», Сент-Бев цитирует Эмиля Дешана, который в эпистоле Альфреду де Виньи говорит о трагически умолкшей «античной лире» Шенье:

Que Chenier réveilla si fraîche, et dont l'ivoire  
 S'échappa sanglant de ses mains

В качестве образца романтической критик приводит отрывок из французского перевода шекспировской пьесы «Ромео и Джульетта», выполненного Виньи и Эмилем Дешаном, по его словам, «знаменитого, хотя еще и не вышедшего в свет»:

Меркуцио:  
 Le coup n'est pas très fort; non, il n'est pas, sans doute,  
 Large comme un portail d'église, ni profond  
 Comme un puits; c'est égal; la botte est bien à fond

Далее следует пример новаторского александрийского стиха с enjambement из греческих песен Виктора Гюго:

Un Klephte a pour tout bien l'air du ciel, leau  
 des puits.  
 Un bon fusil bronze par la fumée, et puis  
 La liberté sur la montagne» [283, с. 192]

Сент-Бев цитирует даже Пьера Лебрена из второй песни «Путешествия в Грецию», также Бартеlemi и Мери из второй песни, «последней и лучшей из поэм», Александра Суме, который «часто бывает весьма близок Расину», но отделяет себя от него, следуя новым правилам стихосложения» и, наконец, приводит примечательную цитату из «Дриады» Альфреда де Виньи («*Ida! j'adore Ida, la légère bacchante...*») [283, с. 193].

Ж. Делорм скромно цитирует самого себя, так как «после таких имен», «разве мог бы я найти у Расина примеры, которые оправдали бы следующие мои слова»:

*Les matins de printemps, quand la rosée enivre*

*Le gazon embaumé, je sors avec un livre*

*Par la porte du bois* и т. д.

Исследуя историю александринца во Франции, Ж. Делорм сранивает стих Ронсара, Байфа, Ренье и Расина со стихом Шенье и отмечает, что ни один образец, включая александринец Расина и аббата Делиля, не является основой для стиха Андре Шенье. «Двойник» Сент-Бева авторитетно заявляет: «Рассматривая данный вопрос, мы вправе сказать, что нынче расиновский александринец – лишь частный случай для общей формулы, выведенной Шенье. Мы даже охотно признаем, что такая форма, как у Расина, употребляется в поэзии весьма часто. На двадцать хороших стихотворных строк, созданных поэтами новой школы, почти всегда пятнадцать таких, какие мог бы написать Расин» [283, с. 195]. Сент-Бев следует французской критической традиции, сравнивая Расина с другими классическими поэтами и подчеркивая его превосходство над ними, но все же настаивает на том, что и превосходящий других классических поэтов Расин уже устарел.

Меткие замечания и тонкие критические наблюдения Жозефа Делорма дают представление о реальной атмосфере, царившей в романтическом кружке, о движении эстетической мысли и поэтических находках романтиков, о юношеском энтузиазме и готовности к реформам в поэзии и драме.

Заслуживает внимания следующее замечание: современные поэты «считают одинаково важными и содержание, и форму, но когда форма уже найдена..., они более о ней не беспокоятся...» Это наблюдение говорит о непривязанности

романтиков к форме, об их свободе от строгих правил, на которых настаивают французские академики, подкрепляет гипотетическую идею интенциональности романтического текста.

Сент-Бев дает обобщенную характеристику нового типа стиха: «Стихи такого рода весомы и полнозвучны, плотны и широки по звучанию, органичны и монолитны, как бы созданы одним широким взмахом кисти, спеты на одном сильном и глубоком дыхании, и хотя они очень характерны для индивидуальных особенностей их создателя, они, – и это трудно опровергнуть, – чрезвычайно близки к традициям новой школы по манере выражения и фактуре стиха. Подобные стихи можно встретить весьма редко в произведениях старой школы, даже у Расина, а вот у новых поэтов таких примеров – неисчислимо множество» [283, с. 197]. Сент-Бев хвалит поэтическую манеру Андре Шенье, продемонстрировавшего новаторские качества, сравнивая его поэзию с поэзией Ламартина, Виньи и Гюго, подчеркивая очевидное сходство поэтических манер. Жозеф Делорм метафорически точно передал состояние воздушной поэзии: «Муза Ламартина не заботится даже о таких нехитрых деревенских украшениях, столь необычно привлекательных у другой Музы, ее сестры; кажется, что ламартиновской Музе даже и в голову не приходит взглянуть на свое отражение, посмотреть, как она выглядит, когда сидит и мечтает или когда бежит, повернуть голову, чтобы взглянуть, как ее волосы развеваются по ветру или платье зацепляется за кусты. И, однако, до чего же она прелестна, когда движется небрежным легким шагом и нет у нее ни тугого пояса, ни корзины с плодами, ни цветов в волосах! Какое беззаботное, безоглядное простодушие: оно столь искренне, что даже не кажется наивным; сколько благородства в этой небрежности, и одновременно какая совершенная грация!» [283, с. 202 – 203].

Делорм привел в пример «восхитительное стихотворение» «Звезды», в котором Поэт, влюбленный в «эти небесные цветы, вызывающие зависть даже у лилии», признается, что сам хотел бы так цвести над землей:

Jonchant d'un feu de plus les parvis du saint lieu,  
Eclorre tout d'un coup sous les pas de son Dieu

Уподобляясь звезде, Поэт фантазирует и мечтает об иных мирах, откуда, «вспоминая о родной планете, стал бы возвращаться каждую ночь к своим любимым горам и сиять над ними, скользить между ветвями деревьев, ложиться на землю в поле и ласкать их братски-нежным светом, погружаться в них до зари, а в момент, когда наступит день, таять и исчезать».

....Et s'il est ici-bas

Un front pensif, des yeux qui ne se ferment pas ,

Son rayon, en quittant leur paupiere attendrie

Leur laisserait encor la vague reverie,

Et la paix et l'espoir [283, с. 203 – 204].

Через своего литературного двойника Сент-Бев передал собственное понимание ламартиновской поэзии, трансцендентного бытия поэта: «Над всем этим отрывком, полным тончайшей, возвышенной прелести, царит изысканная форма, придающая ему удивительную, «неземную сладостность», то особое, неповторимое изящество, которое свойственно поэзии Андре Шенье и которое именно здесь нашло свое лучшее выражение. Однако когда Ламартин, выражая в стихах самые зыбкие и неясные волнения человеческой души, обошелся – и чрезвычайно удачно – без четкой и строгой формы, можно ли было бы всерьез утверждать, что ему не следовало сковывать себя, чтобы выразить и чувства менее текучие, нарисовать картины менее метафизические, более близкие к реальной жизни? Если прекрасное золотистое облако проплывает по голубому небу, если быстрый поток, играя и пенясь, бежит по склону долины, значит ли это, что можно запретить готическому замку иметь стрельчатые окна и зубчатые башенки, романской церкви – ее массивные арки и «ее восемь каменных углов с чешуйчатой поверхностью», рыцарю – его стальные доспехи и зубчатую кольчугу? Это было бы по меньшей мере странно! А мы, напротив, скажем: именно потому, что поэзия все больше приближается к реальной жизни и к земным, обыденным предметам, она должна все тщательнее следить за собой, все тверже помнить о своих высоких обязанностях и предназначении – и, подойдя к жизни вплотную, без всякого стеснения и ложного

стыда стать у границ искусства как неподкупный часовой, не допускающий туда ничего прозаического и пошлого» [283, с. 204].

Утверждение, что Ламартин не читал Шенье, сомнительно, как и обратное утверждение, что Ламартин копировал поэта-предшественника. Делорм спорит с этими мнениями, приводя веские аргументы. На это у Сент-Бева были веские контраргументы: «Ламартин не следует манере Андре Шенье, и даже если бы он не прочел из него ни одной строчки, он от этого не стал бы ни иным, ни менее великим, чем сегодня, и все же утверждать, что Ламартин следует за Расином или Ж. Б. Руссо, на том основании, что у него лишь изредка можно встретить смещения цезуры или переносы, значит не иметь понятия о том, что есть еще и другие элементы, составляющие стихотворную форму, – элементы, которые более подвижны и текучи, но не менее реальны и явственно различимы. Непосредственность и щедрость, которые придают особую, лишь для него одного достижимую «легкую поступь» длинным стихотворным фразам; изобилие причастий настоящего времени, то исчезающих, то появляющихся снова; обстоятельства, выраженные придаточными предложениями, перечисления, накатывающие, как волны, одно на другое; бесконечные «если» и «когда», открывающие неожиданные поэтические ходы и повороты; рассыпающиеся фейерверком сравнения, которые то вспыхивают, то разбиваются, как лучи на водной зыби, – разве всего этого не достаточно, чтобы охарактеризовать индивидуальную манеру поэта?» [283, с. 205]. Делорм сравнивает разные поэтические манеры и утверждает, что между ними есть большое сходство: «Все приведенные выше стихи настолько близки друг другу по своей фактуре, что я, который во времена моих ранних поэтических опытов еще сам бы их не заметил, стал встречать их довольно часто, начав работать в современной манере – или, что сводится к тому же самому, в стиле поэтов эпохи, предшествовавшей Буало» [283, с. 198].

De grands tas aux rebords des carrières de platre...

Remelant quelque poudre au fond d'un verre d'eau...

A genoux, de velours inonde au loin les dalles.

Романтики «Сенакля» достигли больших успехов в реформировании классического александрийского стиха, устранив его монотонность и тяжеловесность, придав ему музыкальность, размеренность и певучесть, а в некоторых случаях небывалую и непозволительную легкость. В этом плане особенно смелыми были новаторские приемы Виньи и Гюго. Делорм свидетельствует, что Ламартина даже противопоставляли этим поэтам как придерживающегося строгих правил стихосложения из-за чего его поэзия не похожа на поэзию Шенье. «Но ведь все это – недостатки, неправильности, – возразите вы. Ну что ж, скажите Эридану, этой царственной реке, что течет между селениями под просторным небом Ломбардии, разливаясь широкими поймами, вбирая обильные ливни и сбегаящие в нее ручьи, реке, быстрой и сильной на стремнине и как бы неуверенно текущей у берегов, образуя изгибы и мелкие заводи, то заросшие осокой и камышом, то совершенно чистые, – реке, рассыпающей свои пенные гребни, как веера искр под солнцем, – скажите ей, что она поступает неправильно, разливаясь и играя с такой свободой, и ежели вашему жалобному голосу удастся перекрыть ее могучий голос, объясните ей, что она, – если, конечно, не принимать во внимание такие мелкие отличия, как бескрайние поймы и прихотливые излучины, – точь-в-точь похожа на другую прекрасную реку, величественно несущую свои воды через столицу между ровными гранитными набережными! Вот таково же и сходство между Расином и Ламартином. И этот последний, если подойти к вопросу глубоко, рассмотреть внимательно форму, в которую он отливает свои стихи, характерные для него линии рисунка, имеет, на мой взгляд, гораздо больше черт, роднящих его с Андре Шенье, чем со знаменитым автором «Гофолии». Попробуйте, например, перечитать «Гомера» Шенье и те «божественные слова», которые «обильно изливаются из уст великого старца»: *Comme en hiver la neige au sommet des collines*; и решите после этого: разве, – если вынести за скобки более внимательное отношение к деталям и некоторую прелестную необычность в их обрисовке, – эти волны «священных мелодий» не накатывают друг на друга, как в великой реке Эридан? Разве Гомер у Шенье не брат-близнец Гомеру в «Чайльд Гарольде», и разве как один, так и другой

современные поэты не имеют права каждый сказать о себе самом напрямик удивленному Расину» [283, с. 201].

Quelquefois seulement, quand mon ame oppressée  
Sent en rythmes nombreux déborder ma pensée,  
Au souffle inspirateur du soir dans les déserts,  
Ma lyre abandonnée exhale encor des vers!

J'aime à sentir ces fruits d'une sève plus mur  
Tomber, sans qu'on les cueille, au gré de la nature;  
Comme le sauvageon, secoué par les vents,  
Sur les gazons flétris, de ses rameaux mouvants  
Laisse tomber ses fruits que la branche abandonné,  
Et qui meurent au pied de l'arbre qui les donne.

(«Méditations»)

...Et pour paraitre belle,  
L'eau pure a ranimé son front, ses yeux brillants:  
D'une étroite ceinture elle a pressé ses flancs,  
Et des fleurs sur son sein, et des fleurs sur sa tete,  
Et sa flute à la main...

(«Idylles») [283, с. 201–202].

Делорм убедителен, так как приводит «факты из жизни»: «Один из моих друзей любил говорить о сходстве между дифирамбическими стихами Андре Шенье, где смещения цезуры и переносы особенно часты, и сценами битв, в которых видны тела с содранной кожей, в изображении таких сцен любил упражняться блистательный и злополучный Жерико. Если бы художник прожил подольше, он, может статься, и прикрыл бы кожей эти обнаженные мускулы».

В «мыслях» отмечена значительная роль Виктора Гюго в формировании новой поэзии. Глава молодых романтиков модернизировал стихосложение, обогатил классическую рифму, достигая совпадения ударных гласных и стоящих



перед ними согласных. Поэт существенно видоизменил мифопоэтику, обогатил поэтический словарь, заменил заштампованные античные аллегоризмы романтическими мифологизмами и метафоризмами, разнообразил лексику произведений, вводя разговорные слова, технические термины, архаизмы, диалектизмы.

Делорм защищает Гюго от нападок критиков, дает характеристику его ранним балладам. «Охота бургграфа» и «Турнир короля Иоанна» названы «готическими витражами», потому что «поэтическая фраза в них то и дело перерезается сбоем размера (смещением цезуры), как перерезается черным контуром переплета цветной рисунок на стекле». Делорм восклицает: «Но иначе ведь невозможно! Главное в этих маленьких фантазиях – их задорный ритм, дерзость и свобода в облике и позе смешных фигурок священников, монахов, рыцарей и придворных, яркая красочность рисунка». Устами Делорма Сент-Бев защищает Ламартина, приводя «реальные доводы», имитируя «правду жизни»:

«Однажды я слышал, как критиковали строку Ламартина: «*Pareille au grand César, qui, quand l'heure fut prete...*»

Поэт и критик дает точную характеристику манере Ламартина, хвалит ее: «Пользуясь обычным словом, точным и живописным, строго избегая общих и неопределенных эпитетов, время от времени, если это соответствует замыслу, можно употреблять и слова несколько загадочные, расплывчатые, широкие по значению, которые позволяют различать мысль поэта как бы за текстом, например: избранные экстазы, желанные прелести, звучная речь, полная неземной мягкости; к этому роду высоких, специально подобранных слов относятся странный, завистливый, чудесный, изобиловать и т.п. Такого рода слова у Делиля и его учеников встречаются столь же редко, сколь и точные слова или простодушно-живописные детали». Сравнение элегии Ламартина с элегией Делиля здесь неслучайно, так как Сент-Бев воспринимал делилевский поэтический слог как устаревший, эпигонский, противный новаторскому элегическому слогу и стилю А.Шенье.

Стиль Андре Шенье напоминает ему «большой зеленый лес: на каждом шагу, бродя по нему, встречаешь новые цветы, плоды, листву, певчих птиц с разнообразным оперением, и вдруг, то тут, то там появляются прогалины, широкие просветы, открывающие туманные дали и ничем не заслоненное небо».

Делорм подкрепляет рассуждения о романтическом стиле богатыми, красочными метафорами. Метафоризируя свои сравнения, Сент-Бев «обращает» элегию в романтизм: «С тех пор как наши поэты стали всматриваться в природу, чтобы лучше ее изобразить, и стали употреблять в своих картинах краски, которые чувствует глаз, с тех пор как вместо «романтическая роща» или «меланхолическое озеро» они говорят «зеленая роща» и «голубое озеро», ученики г-жи де Сталь и женевской школы забили тревогу: теперь они только и делают, что кричат о наступлении нового материализма. Яркость этой непривычной живописи бьет в глаза, привыкшие к тусклым краскам, и оскорбляет воображение, воспитанное на мертвенно-бледных тонах. Больше всего они боятся однообразия, им кажется слишком уж простым сказать, что листья зеленые, а волны синие. Но именно в этом противники живописного в литературе ошибаются. Листья дерева, в самом деле, не всегда зеленые, волны не всегда синие; точнее говоря, в природе нет ни чисто зеленого, ни чисто синего, ни чисто красного цветов; истинные цвета в природе не имеют названия, но в зависимости от настроения наблюдателя, в зависимости от времени года, от часа суток, от игры света эти цвета бесконечно переливаются, меняя оттенки, и позволяют поэту и художнику столь же бесконечно варьировать слова, изображая их в произведении искусства» [283, с. 214].

Делорм выступает в качестве критика критиков, создавая своеобразную апологию критического ума: «Ум критика по своей природе легко схватывает суть, он пронизателен, гибок и понятлив. Это как бы большая и чистая река, которая извивается и петляет вокруг произведений и памятников поэзии, как вокруг скалистых уступов, крепостей, берегов, усаженных виноградниками, вокруг сбегających к ее водам густо заросших зеленью долин. В то время как каждый из предметов, составляющих пейзаж, неподвижно стоит на месте» [283, с. 215].

Литературный двойник Сент-Бева категорически выделяет в поэзии «две формы»: 1. «равно свойственна и ей, и прозе, а именно – грамматическая, литературная», 2. «свойственна только ей и более ей внутренне присуща, чем первая, а именно – форма ритмическая, метрическая, музыкальная» [283, с. 216].

Он восхваляет «высшую форму поэзии», которая совмещает две предыдущие «частные формы» «в умении органически слить одну с другой», необходимости «пожертвовать одной из них ради другой», предпочесть собственно поэтическую форму. Литературный двойник Сент-Бева, постигший тайны мифопоэтического мастерства, описывает процесс творчества, в основе которого лежит принцип свободы, а не жесткие правила и предписания ремесленников от литературы.

Критик превозносит поэзию Ламартина, отводит ему первое место во Франции как современного мастера элегического стихосложения. «Чем была до сих пор элегия во Франции? Оставим в стороне Маро, Ронсара, в следующем веке – Пелиссона и г-жу де ла Сюз. В свое время Парни пользовался репутацией французского Тибулла, но если сейчас без всякого предубеждения перечесть его элегии, легкие, изящные и довольно живые, то ясно видишь, что в них нет ни малейшей глубины чувства, а в их языке нет красок; чаще всего его элегия приближается к эпиграмме или мадригалу. Лебрэн-Пиндар поражен недугом сухости и эрудиции. Итак, из творцов элегий остаются в наше время Андре Шенье и Ламартин» [283, с. 201]. К достоинствам Ламартина-поэта критик относит умение рисовать природу «широкими мазками и в больших масштабах», описывать шумы и голоса природы, «высокие травы, большие леса и на фоне этих необъятных просторов, под необозримыми небесами самую истинную, самую нежную и возвышенную человеческую печаль». Поэтическое достоинство Ламартина-элегика заключено в умении добиваться «изумительной, высочайшей простоты («он достиг вершины, доступной лишь одному поэту и, возможно, лишь один раз»). Делорм заканчивает рассуждения о поэзии Ламартина многозначительной гиперболой: «Жанр элегии, созданный Ламартином, на нем и заканчивается; только он один имеет право и наделен способностью разрабатывать этот жанр дальше; любой другой, кто сделает такую попытку, обречен на подражание великому мастеру».

Есть только один путь не подражать элегии Ламартина – сделать предметом изображения «нечто менее высокое, ограниченное более узким пространством», «чувства менее возвышенные, обрамленные более детально обрисованными картинами природы». В очередной раз Ж. Делорм демонстрирует себя как демократический поэт, создатель «простонародной» элегии, стремящийся вслед за предшественниками сохранить собственную манеру, «скромно, по-обыденному рассматривая природу и человеческую душу совсем вблизи, хотя и без микроскопа, называя предметы ежедневной частной жизни своими именами, но при этом предпочитая хижину будуару», и во всех случаях стараться «сделать поэтичными детали домашнего быта и естественного окружения, показывая их преломленными через чувства и восприятие человека» [283, с. 219]. Среди поэтов, отличившихся в жанре элегии, названы также Шарль Нодье как автор двух «обворожительных элегий»; Жюль Лефевр, г-жа де Тастю и «великий» Беранже, романтики Эмиль Дешан, автор «Юной Эммы» и «Праздника», и Ульрик Гюттингер, сочинивший элегии, «дышащие грацией и задушевностью» [283, с. 218–219]. Делорм делает вывод о том, что Ламартин – единственный поэт, возвеличивший элегию после Шенье, и его заслуга в поэзии в том, что он ввел моду на элегичность, сделав элегический стиль частью поэтической ментальности.

## РАЗДЕЛ 4

### БИБЛЕИЗМЫ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ 1820-Х ГГ.

#### 4.1. Мистико-символические аспекты романтического дискурса в поэме А.де Ламартина «Человек. Лорду Байрону»

Десакрализация культурного понятия «классика» в работах Жермены де Сталь [483], Рене де Шатобриана [401], Пьера Балланша [16; 17] имеют и иной резонанс. Штрихи «классического» увидены французскими романтиками не только в средневековой языческой (Оссиан), но и в средневековой христианской культуре, что приводит к созданию концепции романтического Средневековья, в которой романтизм и христианство отождествляются [60, с. 162]. При этом романтическая современность противопоставляется античности и включает не только «едва начавшееся столетие, но и средние века» [271, с. 4]. В книге «О литературе в ее связи с общественными установлениями» (1800) Ж. де Сталь, реабилитируя культуру Средневековья, оспаривает просветительскую мысль о том, что десять веков христианства после нашествия германских племен были движением вспять: «Некоторые писатели выдвинули мнение, что христианская религия была причиной упадка литературы и философии; я убеждена, что христианство в период его утверждения было совершенно необходимо для развития цивилизации и для смешения северного духа с нравами юга. Я считаю также, что христианские рассуждения, к какой бы области знаний их ни прилагали, способствовали развитию способностей ума к наукам, метафизике и нравственной философии...» [165, с. 375; 463, с. 25]. Перспектива развития романтической литературы видится Ж. де Сталь в соединении языческой «меланхолии, склонности к темным образам, непрерывным и глубоким культам памяти и загробной жизни» с заповедями христианской религии и «пылкостью первых адептов». Ж. де Сталь показала связь первобытного коллективного бессознательного с мифопоэтическим сознанием, породившим

христианство, которое, в свою очередь, определило новый путь развития науки, философии и литературы.

Проблемы библеизмов в литературе стоят сегодня в центре внимания многих литературоведческих школ и направлений [41, 225, 308, 378, 465]. Отметим особо, что романтизм 1820х гг. признает универсальное влияние Библии на всю культуру и литературу. Библия воспринимается французскими романтиками в традиции Шатобриана в качестве неиссякаемого источника религиозных, нравственно-этических и философских идей. Романтики по-своему постигают текстуально-смысловые и мифопоэтические ветхозаветные и новозаветные коды, особо проникаясь символическими, притчевыми мотивами и коллизиями [137, с. 82 – 133]. Сюжеты и образы библейских преданий влияют на формирование большинства романтических текстов, их символично-парадигматическую и идейно-образную структуру. Т.Н. Потницева замечает: «Краткость, лаконичность библейского текста отнюдь не означает простоты и прозрачности смысла. Напротив, каждое его слово требует внимания и осторожности в интерпретации, ибо оно обладает некой мистической глубиной, обуславливающей параболический, притчевый характер Книги Книг. Каждая из библейских историй... – «история с «белыми пятнами», «подтекстом»..., наполняемым теми оттенками смысла, которые совпадают с мироощущением человека конкретной историко-культурной поры» [248, с. 152]. Французских романтических поэтов привлекали в Библии, прежде всего, антиномии отношений между отдельными персонажами и целыми народами, трагико-возвышенный и напряженно-драматический характер повествования, нравственно-этические императивы, мифопоэтические контрасты и диссонансы «земного» бытия, величие и мощь божественного мира.

«Дух христианства» Рене де Шатобриана построен на антитезе античного (языческого) и христианского искусств как двух противоположных культурных систем – «царства плоти» и «царства духа», «счастливой удовлетворенности жизнью и томительной тяги к совершенству» [137, с. 191]. Шатобриан настаивает на символическом изображении «христианского чудесного» взамен аллегорическим картинам языческих писателей. Автор «Духа христианства» и «Мучеников»

выделяет три основных библейских стиля: евангелический, религиозно-поэтический, исторический. Последний включает эпический, одический, элегический и буколический стили [146, с. 82 – 133]. Как отмечает Е.Н. Корнилова, метр французского романтизма стремится использовать все названные стили («технику интертекстуальности»), а «пограничное положение его романа между классицистической и романтической поэтиками не только не возбраняет подобной техники, а, напротив, поощряет и приветствует вращение текста в сфере культуры готового слова» [146, с. 220]. «Техника интертекстуальности», безусловно, входит в культуру «готового слова», но и культура «готового слова» полнокровно живет только в оригинальном авторском тексте как переосмысленная, возрожденная на новой почве словесная культура. К примеру, П. Балланш в трактате «О чувстве» отдает предпочтение Гомеру и Вергилию, которые, по его словам, первыми интуитивно обнаружили «чувствительность» и показали ее с помощью мифологических символов. Старые библейские архетипы видятся П. Балланшу через призму лиризма «прекрасной школы», возглавляемой этими великими поэтами, куда, по его словам, входят наиболее популярные и достойные «подражания» – «ученик Вергилия» Данте («Ты мой учитель, мой пример любимый», I песнь «Ада»; «Ты мой учитель, вождь и господин!», II песнь «Ада»), возвышенный Тассо, Шекспир, «естественный» Расин, в душе которого «слились души Еврипида и Вергилия», меланхолический Оссиан и «английский Гомер» – Мильтон, по словам Шатобриана, изобразивший не только «противоборство неба и ада», но и «чарующие картины счастья и любви Адама и Евы» [17, с. 59]. Р. де Шатобриан полагает, что Данте в «изображении трогательного и ужасного» не уступает, быть может, «самым великим поэтам», у него «чудесное» – предмет повествования, а не его движущая сила, а «красота высшего порядка» проистекает из самых основ религии [346, с. 95 – 97].

«Все самые мощные идеи и представления человечества сводимы к архетипам», – писал К. Г. Юнг [367, с. 133]. Безусловно, к ним следует отнести уже упоминаемый в данном исследовании архетипический образ горы, часто возникающий во французской романтической литературе первых трех десятилетий,

как и мотив захода солнца, выполняющий функцию хронотопа и выступающий в роли мифопоэтического символа в лирике Виньи («Моисей») и Гюго («Заход солнца»), дерева в «Дриаде» Виньи, озера и потока в стихотворениях Ламартина («Озеро», «Одиночество»), озера, реки и океана в манифесте Гюго «Предисловие к «Кромвелю», камня в мифотворчестве Нерваля («История о царице Утра») являются проводниками романтического трансцендентализма и лиризма. Мифологемы культово-магического (молитва, гимн, инициация, колдовство, превращения, магия), космогонического (космос, макрокосм, микрокосм, тьма, бездна, хаос, вселенная, бесконечность), астрального (звезда, свет, луч, слава, счастливое рождение, жизнь, смерть, счастье, несчастье), орфического (поэт, герой, проводник, пророк, мессия, жертва, изгой, отверженный, растерзанный), героического (герой, победитель) содержания наполняют символическим смыслом романтические текстуальные парадигмы «природа – человек», «человек – искусство», «искусство – повседневность» и связанные с ними антиномичные структуры «взлет – падение», «слава – бесславие», «смерть – бессмертие», «гора – бездна» и др. Во французском романтизме 1820-х гг. метафоры падения включают архетипы Демона, греха, смерти, метафоры вознесения связаны с архетипами Поэта, Прометея, вечности.

Мифологическая консистенция романтического прометеизма в байроновской традиции во всей полноте выражена в символике созданного романтиками «личного романа», по словам Жорж Санд, написанного «кровью их сердец» и пропитанного «жгучими слезами» [267, с. 529 – 643]. Такого типа прометеизм выбрал «вертеризм», правдивую картину «безрассудств энтузиазма, проникновение в истоки несчастья, преисподнюю, куда попадает дух и где все истины открываются тем, кто умеет их искать» [295, с. 103 – 109]. Суть романтического прометеизма заключается в «бесстрашном устремлении к деятельному добру, безграничной способности к «энтузиазму» [347, с. 16]. Парадигматический ряд прометеизма состоит из элементов, фрагментов, мозаичных осколков знакомых и малознакомых символических образов, где каждая составляющая парадигмы сама по себе – романтический символ, но в совокупности с другими порождает новую



символическую структуру, в основе которой находится либо архетип Прометея прикованного, либо Прометея, дарующего людям огонь знания и ремесел (искусства). Прометеевскими качествами наделены «страдальцы» Шатобриана, в том числе Рене, хотя в его истории нет ничего героического. Архетип Прометея сохраняет исконный смысл в поэзии Ламартина, в стихотворениях Гюго, посвященных поэту, в новелле Виньи о Чаттертоне («Стелло»).

Библейские архетипы положены в основу романтической концепции человека. Эта концепция определяет мифопоэтическую структуру стихотворений Ламартина «Человек. Лорду Байрону», «Бессмертие», «Молитва» и др.

Уже в первой строфе стихотворения «Человек. Лорду Байрону» («L' Homme», 1819) [317, с. 308 – 322] очерчен романтический мифопоэтический тип эгоцентрика, по духу близкого автору. Образ Человека вписан в парадигму трансцендентализма и пантеизма, отражает макрокосм и микрокосм Поэта, прототипом которого в этом стихотворении является английский поэт-романтик Джордж Г. Байрон. Тема макрокосма – микрокосма не новая в лирике, особенно характерна для поэзии барокко. Но Ламартин ставит и решает проблему иначе. Его концепция Человека подчинена романтической мифопоэтике двоемирия, выраженной, с одной стороны, в архетипических антиномиях «вершина – бездна», «добро – зло», «день – ночь», «божественное – демоническое», «небесное – земное», «гора – равнина», «насекомое – орел», а с другой – в характерных для романтизма диссонансных окказиональных образах «дикой гармонии» («sauvage harmonie»), «жуткой вершины» («horrible cime»), «божественного рабства» («divin esclavage»).

Подобно другим французским романтикам, А. де Ламартин то соотносит романтического бунтующего гения (génie – гений, дух) с духом вселенной (универсумом), возносит его к небесам, то низвергает его с небес в пропасть, проводя параллель с библейской историей падения. Так Человек предстает «между двух миров», в альтернативных образах «ангела или демона» (ange, ou démon), «доброго или злого гения» (bon, ou fatal génie), сладкозвучной птицы или орла (l'aigle, roi des déserts) как символа вольной жизни в байроническом стиле –

«пылкой, мрачной, саркастичной и бурной» [487, с. 183]. Такого рода эгоцентризм В.М. Жирмунский охарактеризовал как «разорванность», происходящую «не от слабости душевной, а от полноты, от многообразия жизни, от зовов бесконечности, звучащих отовсюду» [92, с. 14].

Существенную часть романтического интертекста этого стихотворения составили по-новому осмысленные традиционные библейские и мифологические реминисценции, прежде всего, мотивы «чудесного рождения» и «падения», космогонических мотивов вселенной, хаоса, света и мрака как проявления божественного и человеческого начал. В романтическом тексте библейские «небесные» образы (*le ciel* – небо, *abîme des cieux* – небесная бездна, *l'univers* – вселенная, *Eden* – Эдем, *céleste jardin* – небесный сад, *soleil* – солнце, *éternité* – вечность, *la voute céleste* – небосвод, *les chœurs sacrés* – небесный хор, *l'écho de la céleste voute* – эхо небосвода, *une race divine* – божественный род, *les séraphins* – херувимы) – точки соприкосновения «трех космических сфер» – Неба, Земли и Ада [341, с. 39]. На противоположном полюсе находятся «инфернальные» архетипы, составляющие вместе с «небесными» мифопоэтические антиномии. Антиномия пустынной скалы и равнины, символизирующих полную опасностей беспокойную вольную жизнь и спокойное существование, как и уподобление поэта то одинокой «птице, поющей о своей боли» («...l'oiseau qui chante ses douleurs...»), то «царящему в пустыне», «презирающему равнину» гордому орлу («...L'aigle, roi des déserts, dédaigne ainsi la plaine; / Il ne veut, comme toi, que des rocs escarpés / Que l'hiver a blanchis, que la foudre a frappés...» [317, с. 654]), намекает на реальные факты героической биографии английского поэта. В мифическом портрете, построенном на открытом параллельном сравнении с сатаной, взгляд Байрона измеряет бездну («*Top oeil, comme Satan, a mesuré l'abîme*»). Архетип «*abîme*» (бездна, пропасть) становится ключевым в романтической символической антитезе горной вершины и пропасти («...des sommets d'Athos franchit l'horrible cime, / Suspend aux flancs des monts son aire sur l'abîme...»), метафорах бессознательного («...Dans l'abîme sans fond mon regard a plongé...»), царства сатаны («*comme Satan, a mesuré l'abîme*») и небес (*abîme des cieux*). Синонимы «бездны» («*l'abîme – les ténèbres – des enfers – les bords du néant –*

les ombres mortelles» – «les ombres») имеют inferнальный смысл «падения», «гибели». В границах метафизических констант вертикали и горизонтали измеряется человеческое бытие, блуждает человеческий разум. В недостижимых измерениях божественной высоты и темной глубины ада угадываются контуры библейского архетипа «потерянного рая»: трагедия человека в ограниченности и бесполезности желаний. Однако Библия прочитана Ламартином через Мильтона. Ламартиновская концепция человека как «слабого атома» («Dans l'ordre universel, faible atome emporte; un atome pensant; un atome oublié sur les bords du néant») смыкается с мильтоновской историей Адама и Евы, в отличие от Шатобриана, частично восстанавливающего в «Мучениках» дантовский текст об Аде [137, с. 199–200].

В стихотворении «Человек» характеристика «изгнанного из Эдема» частично сводится к библеизмам («небесный сад, вход в который отныне запрещен»), частично – к романтическому трансцендентализму («оттуда слышен гармоничный вздох вечной любви, отголоски счастья, священные концерты ангелов, поющих хвалу Богу»). Автор напоминает о том, что «Бог низверг мир и людей с небес» («Il a laissé tomber le monde et les humains») и что Человек – это «падшее божество», с тоской вспоминающее о своем небесном бытии («L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux...») и пребывающее в вечном переживании своего «падения». Так Трагические мотивы грозы, кораблекрушения, убаюкивающей бури по значению совпадают с байроническими образами «вольной стихии», «бурного гения», «благородной меланхолии высоких вершин» [487]. Подобно Байрону, Ламартин разрабатывает тему несчастья в вертикальной плоскости текста: небеса безмолвны, потому бессмысленно «взывать к небу». Свой собственный разум, как и разум Байрона, «Я» Поэта видит теряющимся в потемках: «чем глубже я измеряю пропасть, тем больше себя теряю» («...ma raison en ténèbres abonde...»; «...Plus je sonde l'abîme, hélas! Plus je m'y perds»). Антитетическая структура мироздания, антиномия «верха» и «низа» отпечатываются в судьбах персонажей, отражаются в их переживаниях. На перепутье, там, где происходит скрещение горизонтали и вертикали, человек и его судьба обретают трагические черты. Здесь несчастье

влечет новые несчастья, безрадостный день сменяется таким же безрадостным днем, страдание – страданием. Блуждание поэта в бескрайних измерениях «верха» и «низа» восходит к архетипу сакрального путешествия, описанного Гомером в «Одиссее», Овидием в «Метаморфозах», Данте в «Аде», Гете в «Фаусте».

И все же, «несовершенный и падший», ламартиновский Человек – великая тайна, раб с сердцем, рожденным для свободы, несчастный, вдохновленный на радость и праздник. Он жаждет постичь мир, но его взгляд ограничен, земля для него – только «тюрьма смыслов» («la prison des sens»). Разуму человеческому не дано объяснить мир, только тому, кто создал вселенную, доступно объяснение ее законов. Достижение «глубокой человечности» может быть возможным благодаря гармонично-дисгармоничному слиянию, в ламартиновском контексте слиянию водной и воздушной стихий, отражающих и человеческое стремление к счастью, и эфемерный, мистический «зов вечности».

Л.А. Софронова отметила: «Идея отражения, возможность каждого предмета иметь копии, внешне с ним не совпадающие, но выражающие его суть, была рассмотрена очень широко, потому столь часто в произведениях XVII–первой половины XVIII в. можно встретить мотивы зеркала или тени, а также сравнения с ними» [282, с. 83 – 84]. Романтические образы поэта и поэзии, вводятся по принципу зеркальности, подобно барочному, или симметрии – асимметрии, но не для того, чтобы умалить значение человека в его противоречиях, подчеркнуть его ничтожность и тленность, но чтобы возвеличить человеческую душу в ее страданиях, как например, в тираде Поэта, обращенной к Байрону – «певцу ада» (*chanteur des enfers*), «падшему ангелу» (*ange tombé*). В.А. Мильчина в комментариях к тексту Ламартина пишет: «Аргументами против Байрона Ламартину служат философско-поэтические клише, почерпнутые из «Опыта о человеке» (1734) А. Попа, «Ночных размышлений» (1742 – 1745) Э. Юнга, «Poème sur le désastre de Lisbonne» (1756) Вольтера, «De la Religion» (1742) Л. Расина [317, с. 654]. Гениальная поэзия кумира романтиков символически представлена французским поэтом как погружение в царство теней, крик отчаяния души, покинутой надеждой и поющей «гимн славы» «темному божеству», демону зла

(«...ta voix, sur un mode infernal, / Chante l'hymne de gloire au sombre dieu du mal»). Ламартин рисує свєрхчєловєкє, божєствє – «єнгєлє-дємонє». В «дємоничєскєм» портрєтє фрєнцузський рємєнтик єтєждєствєлєєт Бєйрєнє с гєрєєми єгє пєэм «Мєнфрєд» и «Кєин». Нє бєйрєнєвський Кєин, пє слєвєм С. Пєвлїчкє, – «нє нєдлєудїнє, вїн у сємєєнєлїзї, вїн нєпєкєрнїй їнтєлєктєм, єгє думкє вїдшукє Бєгє, єкїй здєєтьсє крєвєжєрлївїм, вїн сємєтнїй у свєїх рєздумєх. Єгє шлєх трєгїчнїй, є бїлє вїчнїй. Вїн жєртвє нєдлєудськїх їнстїнктїв. В цїй мїстєрїї мєрєлнї крїтєрїї зсунутї, є чїткї єтїчнї прєтїстєवलєннє є кєнтрєстї прєстє вїдсунтї. Знєву зєгєлнїм зєкєнєм стєє дєвїєстїє. ...здєєтьсє рєзум єгє єдїнїй зєпєвїт ї єнтїтєзє вїрї» [242, с. 218]. Пїслє рєзмєвї з Лєуцїфєрєм Кєїн пєрєкєнєуєтьсє, «щє знєннє нє є блєгєм ї нє дєє щєстє, є дєє усвїдємлєннє нїкчємнєстї всїх лєудєй» [242, с. 219]. Чєлєвєк Лємєртїнє тєкжє сєткєн їз прєтївєрєчїй внєтрєннєй прїрєдє. Он пєгрєжєн в мєлєнхєлїчєскїє думє о вєрє и сємнєнїи, смєртї и бєссмєртїи, мєчтєєт, нєдєєтсє, тєскєуєт пє счєстєєм и єщєєтєєт сєбє кєк «бєжєствєннєє твєрєнїє».

В лємєртїнєвськєм мїфєпєэтїчєскєм їнтєртєкстє дємїнїрєуєт знєкємєє чїтєтєлєу Жєрмєнє дє Стєлє («О худєжєствєннїх прєїзвєдєнїєх») сїмвєлїчєскєє пєрєдїгмє «пєэт – пєэтїчєскєє нєтурє – чєувствїтєлнїй чєлєвєк – гєнїй», в кєтєрєй гєрмєнїчнє вєссєдїнєєтсє чєлєвєчєскєє и бєжєствєннєє, всєлєнськєє и лїчнєє. В трєктєтє «О лїтєрєтурє» внєтрєннїй мїр лїрїчєскєгє «Є» и твєрчєскїй прєцєс єпїсєнє Стєлє с пємєщєєм лєксїкї глєбїннєгє урєвнє: «смутнєє вєлнєнїє – вєзвїшєннєє пєрєжївєнїє – пєрєпєлнєннєє дєшє – нєїзєєєнїмєє чєувствє – прєкрєснєє – чєувствїтєлнєє – мєлєнхєлїє – вєдєшєєвлєнїє – вєєбрєжєнїє – вєзнєсєнїє – пєлєт – мєчтєтєлнєє – бєскєнєчнєє». В стїхєтвєрєнїєх Лємєртїнє їспєлєзуютсє схєднєє пєэтїчєскїє прїємє. Тєкстєуєлнє-сємєнтїчєскїй рєд худєжєствєннє-фїлєсєфськїх и псїхєлєгїчєскїх кєнцєптєв дємєнстрїрєуєт скєлжєнїє смєслєв нє урєвнє пєрєдїгмє «прїрєдє – чєлєвєк», кєтєрєє у Лємєртїнє рєзвєрєчївєєтсє в пєрєдїгмє «сєрдцє – чєувствє – чєувствїтєлнєє – мєлєнхєлїє – вєєбрєжєнїє – вєдєхнєвєнїє – тєлєнт – гєнїй», кєтєрєє нєпємїнєєт мєтєтєкст трєктєтєв Ж. дє Стєлє. Єдєєнєє пєдєплєкє тєкєй мїфєпєэтїчєскєй

концепции очевидна: реальность – узка, возможность – огромна, ибо нет предела мечтаниям и волеизъявлению в бесконечном вселенском пространстве, но есть предел человеческой жизни. Это также свидетельствует о наступившем озарении, когда Я, гордое быть божественным твореньем, воспринимается как «мыслящий атом», «атом, потерянный в просторах небытия», «пылинка, уносимая ветром». В такой характеристике звучит не столько признание своей ничтожности, сколько принятие служения. Я, ведомое в потемках господом, освященное вечным светом и, одновременно, погруженное в смертную тьму, – это роковая точка, в которой Всемогущий соединил две бесконечности. В стихотворении отчетливо выражена идея религиозного смирения. Человеку в соответствии с «Книгой Книг» приписывается участь насекомого, червя. Поэт возрождает мильтоновский миф о Боге, покинувшем людей: «...l'univers est à lui, / Et nous n'avons à nous que le jour d'aujourd'hui! / Notre crime est d'être homme et de vouloir connaître: / Ignorer et servir, c'est la loi de notre être» («Ему принадлежит вселенная, нам – только миг! / Наше преступление в том, что мы люди и жаждем знания: / Пребывать в невежестве и служить – закон нашей жизни») [318, с. 310]. При этом ламартиновский элегически окрашенный трансцендентализм наиболее полно выражен в трагическом несоответствии желаемого и реального: «Такова твоя судьба, таков мой удел. Я, как и ты, испил из отравленного кубка. Мои глаза, как и твои, открыты, но не видят. Я напрасно искал вселенское Слово. Я искал причину всех вещей, я искал конец творения: Бездонная бездна поглотила мой взгляд. Я вопрошал все и вся от атома до солнца, торопил время, взрывал столетия, пересекал моря, чтобы слушать мудрецов. Но мир, погрязший в гордыне, – закрытая книга! Чтобы увидеть угасший мир, погружаясь вглубь природы, я верил, что постигну смысл ее загадочного языка. Я изучал закон, которым движут небеса» [318, с. 312]. Поиск ответа – в науке (Ньютон), в истории, в разрушенных империях, у священных гробниц Рима. Поиск бессмертия среди тех, «кто умер, на вершинах гор, покрытых черными тучами, на волнах, поднятых вечными бурями, у природы, надеясь на ее благосклонность, – везде я видел Бога, недостижимого и недоступного. И исходящее от него благо, и зло как случайность; зло было там, где ожидалось добро, я проклял его, не понимая»

[318, с. 314]. Поэт видит проблему двоимирия в конфликтной ситуации «желать и мочь», которая в процессе непрерывного становления и стремления человека (противоположно-тождественный вариант нежелания) «подняться над самим собой» трансформировалась в проблему «нетождественности человека самому себе», которая рассматривается здесь как философская вариация художественного психологизма «утомленной души».

В концептуально-символическом поле стихотворения Ламартина, включившем различные мифы о мире и человеке, доминирует орфический миф о поэте, посвятившем свою лиру Богу. Лира поэта поет гимн разуму в лице Божества: «Слава тебе во веки веков! Вечный разум, высшая воля! О тебе свидетельствует бесконечность! Твое существование возвещает наступающее утро! Твое созидющее дыхание овеивает меня» [318, с. 314].

В обращении к Байрону проявляется «беспокойная и страстная душа» поэта-католика. Ламартин призывает Байрона не обвинять Бога, а «целовать ярмо», которое тот «хотел уничтожить». Он умоляет бунтаря спуститься с божественной высоты, куда «вознесен гордыней», ибо в глазах того, кто создал вселенную, и насекомое представляет ценность («Aux regards de celui qui fit l'immensité / L'insecte vaut un monde: ils ont autant couté!»). «Твоя участь – быть созданием Бога, обожать свое божественное рабство, принять удел «слабого атома» вселенной и объединить свою свободную волю с Его замыслами, Его разумом, прославлять Его своим существованием, петь песню радости и любви». Несомненно, поэзия Э. Юнга и Т. Грея послужила источником для подобных размышлений французского романтика, но решение образа Человека и постановка проблемы веры у него иное. Через XVII–XVIII вв. Ламартин делает прорыв к Средневековью: «L'homme est le grand mystère, dans la prison de sens enchainé sur la terre!» Я Человека – чудо и жертва, дитя земное и герой.

Следующая часть текста содержит мистическое переживание драмы осужденного на вечные муки Адама, двуликости человека, находящегося между двух миров. Цепи его тянут вниз, к противоположному миру, где он, по Библии, в поте лица своего должен добывать «хлеб насущный», ибо «невиновный в глазах

Бога тоже виновный» (Ж. де Местр). Судьбой неутомимого и неприкаянного отпрыска Адама, тем не менее, руководит «высшая мудрость» и божественная воля.

В ламартиновском мифе о человеке подчеркнут противоборствующий, прометеевский мотив, который берет начало от «Трудов и дней» Гесиода и завершает свой ход в творчестве Байрона. На тематическом уровне литературная эволюция архетипа Прометея полно и обстоятельно показана в книге И. Нусинова «Вековые образы» [233, с. 12 – 188], в некотором роде продолжающей традицию А.Веселовского. В основе древнего мифа о Прометее лежат этические, социальные и культурные идеалы. Уже у Гесиода и Эсхила Прометей – защитник рода человеческого. Платоновский Протагор, утверждает, что «добродетели можно научиться» [248, с. 430 – 431] и в подтверждение своих слов приводит миф о Прометее, укравшем у богов огонь и отдавшем его людям. «Сказочно-поучительный характер» прометеизма является лишь «внешним покровом» для мудрого Логоса [248, с. 792]. Нечто подобное утверждают и романтики. «Манфред» Байрона проходит под знаком «Прометея» Эсхила. Байрон сознавался в своем увлечении этим произведением с детства и признавал, что печать влияния Эсхила лежит на всем, что он написал [242, с. 213]. В байроновской интерпретации мифа прометеизм символизирует героическую непокорность, высокую цель, способность на самопожертвование – все те качества, которые в романтическом сознании часто ассоциируются с образом Поэта, протагонистом которого был Иисус Христос. А. де Виньи подводит итог восторженному отношению романтиков к личности Иисуса Христа, его необычному рождению и героической смерти: «Человечество должно пасть на колени перед этой историей, так как жертва – самое прекрасное в мире, и Бог, рожденный в яслях и умерший на кресте, превосходит границы всех самых великих жертв» [495, с. 42].

В величественном романтическом описании божественной природы задействована целая система образов философского, психологического, эстетического содержания. В антитетической схеме верха – низа природа занимала промежуточное место между человеком (душой) и Богом, но часто приобретала характер психологемы. Романтическая «душа» раскрывалась в парадигме «природа



– человек – одиночество» и смежной с ней символической парадигме инициации. Психологема «душа – природа» является центральной в стихотворениях Альфонса де Ламартина «Одиночество» и «Бессмертие», своеобразных автобиографиях «утомленной души», то обретающей себя, то теряющейся в трансцендентном «бытии небытия».

В стихотворении «Бессмертие» («L' Immortalité», 1817), которое Ламартин отправил в письме к умирающей от чахотки Жюли Шарль, внушительный интертекст составляют мысли о «страдающей душе», смысле жизни и любви [444, с. 91]. В него вошли реминисценции из Платона, Пифагора, Вергилия и Горация, а также сочинений Паскаля, «Ночных размышлений» Э. Юнга, трагедии Д. Аддисона «Бессмертие», «Савойского викария» и «Новой Элоизы» Ж. Ж. Руссо [282, с. 653; 334, с. 26; 444, с. 91–94]. Спиритуалистическая медитативность романтической притчи о Бессмертии, метафизические представления и религиозный энтузиазм по-особому окрашивают метатекст и определяют антитетическую структуру этого стихотворения, сближают его не только с прототекстом, но и со стихотворениями «Человек», «Молитва», а также сборником «Религиозные и поэтические гармонии». Ламартин выстраивает по сходному принципу чувства «утомленной души» и мысли о смерти и возрождении. При этом «кладбищенская» аллегорика в духе Э. Юнга и Т. Грея перетекает в философско-романтический дискурс, в котором парафрастический стиль сентиментальных поэтов-предшественников вытесняется символическим «чувствительным» стилем. Размышления о смерти – важный аспект интертекста в сентименталистском духе. Поэту слышатся звуки «печальной песни мертвых» (*triste chant*: «Le triste chant de mort tout prêt à revenir»), «приглушенные вздохи, доносящиеся со смертного ложа» (*soupir étouffé, suspendu sur les bords de son lit funéraire*), погребальные «стоны колоколов» (метафора: *airain gémissant* – «l'airain gémissant, dont les sons éperdus/ Annoncent aux mortels qu'un malheureux n'est plus»). Грустные мысли приводят к своеобразной одической похвале смерти, которую поэт уподобляет ангелу («porte un flambeau divin»), «небесному избавителю» («libérateur céleste»: «Je te salue, o mort! Libérateur céleste...»), «небесному посланнику» («céleste messenger»), вселяющему надежду на лучший мир («L'espoir près de toi...m' ouvre un

monde plus beau»), противоположный хрупкому и неустойчивому материальному миру.

«Католицизм Ламартина, – отмечал Г. Лансон, – «не свободен от деизма» [444, с. 91]. На вечные философские вопросы «Кто я? И кем должен быть?» у Ламартина есть развернутый метафизический ответ. В духе платонизма истина рождения мнится поэту только в царстве духа, оживляющего «Я» и вселяющего в него подлинную жизнь после отделения души от материального тела. Однако платоническая тема «глиняной тюрьмы» («*prison d' argile*») перетекает в тему «тюрьмы земных смыслов» («*la prison des sens enchainés sur la terre*») [444, с. 91], а в параллели «любовь земная, обыденная – любовь духовная» развивается иррационализм предшествующей любовной поэзии в традиции «Эротических стихотворений» Парни [444, с. 91]. Но и эта смысловая параллель разрабатывается Ламартином в рамках философско-теологической парадигматики «жизнь и бессмертие», «вечность, человек и Бог», «душа и тайна», «земные горизонты и вселенная».

#### **4. 2. Мистерии Альфреда де Виньи**

В 1820-х гг. А. де Виньи был одолеваем разочарованиями в догматах католической религии и искал ответы на вопросы в Ветхом и Новом Заветах. Отвергая «слепую веру», он стремится осмыслить библейские образы и идеи, ищет иной путь к христианству. Об этом свидетельствуют ранние произведения поэта, в которых этот мучительный поиск очевиден. Виньи обращается к Платону, неоплатоникам, знакомится с раннехристианскими учениями, читает святого Августина, Эпиктета, изучает историю Юлиана Отступника. Позже Виньи придет к мысли, что «сильным духом» нужна «другая религия». Ответ на вопрос «какая?» он даст в «Рабстве и величии военной службы», но окончательный ответ на этот вопрос придет к нему только на склоне лет.

В своих «мистериях» Виньи использует символические форму и приемы изображения, толкования мыслей и чувств, возникающих при чтении Библии..

Записи в «Дневнике поэта» и «Мемуарах» свидетельствуют о том, что, вчитываясь в ветхозаветные сюжеты, поэт испытывал сложные духовные переживания, которые в скрытой, символической форме содержат мифы и религии. Этими сложными духовно-душевыми переживаниями поэт наделяет своих персонажей. В мистериях Виньи «платонизирующее» словотворчество сохраняет структурное сходство с мифологемами, символикой, аллегорикой прошлых веков, наполняется новым идейным и эмоциональным содержанием, свойственным романтической ментальности 1820-х гг. Библейская аллегория и символы в произведениях Виньи обретают новую жизнь, впитывая романтическое глубокомыслие и чувствительность. Возрожденные с помощью обновленного поэтического языка и яркой романтической образности, они отражают профанные явления и новые стереотипы мышления. В своих мистериях через универсальное романтическое Слово молодой поэт стремится восстановить платоническую атмосферу «знания о незнании», как поиска пути к вере и бесконечных познавательных возможностях человека, поднимает глобальные философско-религиозные и социально-психологические вопросы.

Актуальные для современников вопросы о небе и земле, об истинном или мнимом бытии человека, об отношении к Богу и религии, о величии мысли (*grandeur de la pensée*), покоряющей вселенную и превосходящей судьбу [396, с. 44], были центральными в «мистических поэмах» Альфреда де Виньи и во многом определили его последующие творческие поиски. В контексте общеромантического интереса к мифологии и проблемам реконструкции мифа было закономерным обращение А. де Виньи к известным сюжетам из библейской древности. Поэт знал Священное Писание почти наизусть, многие библейские сюжеты легли в основу его произведений как подтверждение и символическое выражение его мыслей и чувств. Следуя за немецкими романтиками, П. Балланшем, а также автором «христианской эпопеи» «Мученики» [137, с. 189 – 221], А. де Виньи уже в раннем творчестве проявил особую гибкость в интерпретации библейских мифологем, символов, архетипических образов и идей. «В мистицизме я всегда находил лучший источник чистой поэзии», – запишет поэт позже в «Мемуарах», имея в виду свои поэмы

«Моисей», «Элоа», «Потоп» [396, с. 44]. Мистицизм означал путь к целостному, единому человеку, который существовал в незапамятные времена, но распался, когда согрешил. Эта идея сочеталась с идеями Оригена о тайном откровении, данном Богом Моисею, и Христом – апостолам. Именно в таком сочетании средневековое учение о человеке преломилось в поэзии А. де Виньи («Моисей», «Оливковая гора»).

Читая А. Шенье, А. де Сен-Симона, Ф. Ламенне, Ж. де Местра, Виньи размышляет о судьбах человечества. В романе «Стелло», в главе «О замене искупительных страданий» есть следующие строки: «C'est autre Esprit sombre, Esprit falsificateur, je ne dis pas faux, car il avait conscience du vrai; cet Esprit obstiné, impitoyable, audacieux et subtil, armé comme le Sphinx, jusqu' aux ongles et jusqu' aux dents, de sophisms métaphysiques et énigmatiques, cuirassé de dogmes de fer, empanaché d'oracles nébuleux et foudroyants; cet autre Esprit grondait comme un orage prophétique et menaçant, et tournait autour de la France. Il avait nom: Joseph de Maistre» [498, с. 333] («Этот мрачный Дух, Дух-фальсификатор, я не говорю лживый, потому что он обладал чувством правды, этот упрямый, безжалостный, бесстрашный и пронизательный дух, вооруженный, как Сфинкс, до зубов и когтей метафизическими и загадочными софизмами, в броне из железных догм, с плюмажем из сумрачных и ошеломляющих предсказаний, этот другой Дух кружил над Францией, пророчествующий и угрожающий, подобный громовому раскату. Его имя: Жозеф де Местр»). Автор представляет Жозефа де Местра символической фигурой безжалостной системы, состоящей из метафизических догм, софизмов и мрачных предсказаний, застывших, неизменных, чуждых подвижному, текучему, т.е. «романтическому» по своей природе, анализу. Архетипический образ Сфинкса воплощает демоническую силу, образ грозы символизирует Божий гнев – разорительную и опустошительную мощь, которая управляет возмущенной толпой и устрашает ее, призывая к порядку. Виньи убежден, что Робеспьер, Сен-Жюст, Наполеон, – это вожди, в которых нуждаются безликие массы, потерявшие веру и связь со своей природой, утратившие естественное состояние. Управляемая этими вождями толпа превращается в жестокую, неумолимую, разрушительную силу.

Проведение подобных параллелей, политических и природных аналогий характерно для послеиюльского периода творчества Виньи и в целом свидетельствует о стремлении французского писателя соотнести внутренние и внешние события и повлиять на них. В своем раннем творчестве Поэт уже не просто констатирует обездоленность гениев и поэтов всех времен, от Моисея, Орфея и Гомера до Андре Шенье, но и показывает роковую связь этих героических историй, фатальный параллелизм трагических конфликтов «всех времен и народов». При этом, как справедливо заметил в свое время М. Ситоле, Виньи отказывается от аллегорий в пользу символов, так как полагает, что идея становится «видимой и ощутимой» только в символике мифа [405]. В ранних поэмах Виньи проявляется тот автоматизм эмоциональной реакции на памятники древности, свойственный романтикам, на который указывает С. С. Аверинцев. Исследователь обращает внимание на форму романтической реконструкции мифа, отличную от форм предшественников. По мнению исследователя, основная черта такой реконструкции мифа заключается в типичной для романтиков установке на «неприкрашенный образ мира», в котором «образ античности тоже должен стать неприкрашенным» [4, с. 11]. Такую установку романтиков С. С. Аверинцев объясняет ностальгией по античности и ее идеалам, пристрастием к архаике и осознанием «эстетической ценности примитива», открытием первичности «хтонической тьмы» по отношению к «олимпийскому свету» [4, с. 20]. Но эстетизация античной архаики, как утверждает в той же статье С.С.Аверинцев, исключает свойственную такой манере восприятия эстетизацию ритуалов кровавой жертвы. Виньи-романтик ищет в символах Библии, с которой не расстается даже во время военных походов, ответы на философские вопросы современности, что есть добро и зло, почему Бог допустил потоп, смерть дочери Иевфая, Эммануила и Сары. В своих мистериях Виньи отвергает мир, в котором царят случай и жестокий фатум.

**4.2.1. Романтический символизм «Дочери Иевфая».** В «Дочери Иевфая» (1819), одной из первых своих поэм на библейский сюжет, поэт погружается в мир «неприкрашенной» архаики эпохи судей, соединяет содержание библейского предания, сакральные и культурные коды «Книги Судей Израилевых» с

современными, диктуемыми временем идеями для оптимизации принципов романтического гностического символизма. В таком контексте термин «символизм» используется нами в значении, близком к «системе символов», но вбирает также понятие техники письма, широко использующего философскую символику [279, 280], перекликающуюся со средневековой философской символикой.

Библейская история Иевфая относится ко времени войн древних иудеев за Ханаан. Г. Гече комментирует: «Израильтянам пришлось вести борьбу с эдомитянами, маовитянами, филистимлянами, мидианитянами, с Иавином, царем Асора. Враждебные Израилю племена часто одерживали победу над племенным союзом, что объяснялось его недостаточной сплоченностью. Во время военной опасности во главе союза вставали избранные военачальники (в Библии их называют судьями). Наиболее известными из библейских судей были Девора, Геден, Иевфай и Самсон» [69, с. 32]. В каноническом тексте Библии говорится, что «аммонитяне пошли войною на Израиль» (11: 4). Старейшины Галаадские пришли к ранее изгнанному Иевфаю со словами: «приди, будь у нас вождем, и сразимся с Аммонитянами» (11: 6). Эта часть предания остается за пределами поэмы Виньи. Он обращает внимание на последние строки предания и берет их эпиграфом к поэме: «И вошло в обычай у Израиля, / Что ежегодно дочери Израилевы ходили оплакивать дочь Иевфая Галаадитянина, четыре дня в году» (11: 39–40). Они же заключают стихотворение. Французский текст эпиграфа полностью соответствует каноническому тексту «Книги Судей»: «Et de la vient la coutume qui s' est toujours observée depuis en Israël Que toutes les filles d' Israël s' assemblent une fois l' année pour pleurer la fille de Jephté de Galaad pendant quatre jours». Однако П. Вьяллекс, по-видимому, имея в виду неканонический текст, замечает, что в Библии вместо «...pour pleurer...» говорится «...pour célébrer la fille de Jephté», называя эту замену экспрессивной правкой (*correction expressive*) автора.

Поэма Виньи начинается с рассказа о военных походах судьи. Об этих походах Библия сообщает: «И был на Иевфае Дух Господень, и прошел он Галаад и Манассию, и прошел Массифу Галаадскую, и из Массифы Галаадской пошел к Аммонитянам. И дал Иевфай обет Господу и сказал: если ты предашь Аммонитян в

руки мои, / То по возвращении моем с миром от Аммонитян, что выйдет из ворот дома моего навстречу мне, будет Господу, и вознесу сие на всесожжение» (11: 29–31). Этот ветхозаветный сюжет Виньи видит в шлегелевской традиции, в фокусе вечности («истинного времени») и сиеминутности, воспринимая внешнее и внутреннее события в сопряжении «мистического мгновения» со «скованным временем настоящим». В библейском интертексте «Дочери Иевфая», если использовать глубокомысленную терминологию С. С. Аверинцева, «настоящее превращается в ничто», «погребено во мраке прошлого», тонет в «смутных глубинах архаического мифа», в «хаосе неоформленных древних религиозных воззрений» [4, с. 11]. Для Виньи-романтика ветхозаветный интертекст становится путеводной нитью в «лабиринте» архаических идей и смутного бессознательного.

Небольшое по объему стихотворение содержит информацию о дохристианской мистериальной обрядности древних израильтян, описание праздника, обычаев иудеев, отношений между дочерью и отцом, в которых преобладают печаль, страдание и стоическое смирение перед суровым божественным законом. Сведения об обычаях иудеев почерпнуты Виньи из книги Флери «Нравы израильтян» (1712) и текста Библии [498, с. 53]. Библейские пророки Иеремия (Иер., 47: 5–6; 48: 37–38) и Исайя (Ис., 15: 2 – 3) сообщают о традиции оплакивать умерших, бытовавшей у евреев и соседей евреев – филистимлян и маовитян. Д. Д. Фрэзер пояснял, что остригание волос, расцарапывание лица и шеи, громкий плач по умершему, слезы и причитания, нанесение порезов скорбящими были обычным выражением горя, дабы удовлетворить дух умершего и оказать ему какую-то услугу [323, с. 442 – 443]. По Библии, дочь Иевфая не противится отцу, не показывает страха, но просит отпустить на два месяца в горы, чтобы оплакивать с подругами свою девственность. В поэме Виньи просьба многословнее и трагичнее: девушка просит отца отпустить в горы для оплакивания «юности и девства», несостоявшегося замужества и материнства. В мифопоэтической интерпретации поэта история о принесении в жертву Молоху девственницы прозвучала в тон античной трагедии об Ифигении.

В этой связи интересен пассаж из «Духа христианства» Рене де Шатобриана, в котором автор сравнивает двух Ифигений – Еврипида и Расина: «Отец Брюмуа заметил, что Еврипид, вселив в Ифигению страх смерти и желание спастись, следовал природе более, нежели Расин, его Ифигения кажется чересчур безропотной. Сама по себе мысль эта хороша; но отец Брюмуа забыл, что Ифигения нового времени – дочь-христианка. Ее отец и небеса изъявили свою волю, ей остается лишь повиноваться. Лишь та религия, что изменила основы философии и нравственности, смогла вселить в расиновскую Ифигению такое бесстрашие. Здесь христианство торжествует над природой и, следовательно, пребывает в большом согласии с истинной поэзией... Дочь Агамемнона, которая побеждает свою страсть и любовь к жизни, вызывает гораздо больше сочувствия, нежели Ифигения, которая скорбит о собственной кончине» [346, с. 128]. Предание об Иевфае старше мифа об Ифигении и отражает древнейший обычай жертвоприношений. Скорбя о своей девственности, дочь Иевфая исполняет необходимый обряд оплакивания, ибо умереть, не познав мужчину и не родив ребенка, считалось большим грехом [64, с.104]. Простая фабула библейского предания у Виньи перерастает в расиновский конфликт, усложняется психологическим анализом. В «Книге Судей Израилевых» Иевфай раздирает на себе одежды, но не проливает слез. Виньи придает эпизоду большее значение, наполняя его сильными чувствами: в поэме участь девушки оплакивают подруги, сам судья и вся армия. Сквозь рыдания Иевфай произносит, как в Библии, единственное слово: «Идите». Экспликация роковых случайностей и их трагического воздействия на человеческое бытие усиливается романтическим психологизмом, историческими и мифопоэтическими «параллелизмами». История дочери Иевфая у французского поэта разомкнута, связана с текучим временем, бесконечностью, но при этом представлена как «островной материал», как один из библейских эпизодов и одновременно фрагмент истории. Связь с другими историями, эпизодами и эпохами абстрактна, идейна, идеальна. Потому конкретное здесь условно и, следовательно, стилизовано под историческую реальность, фактографию, исторический документ. Библейская история Иевфая в поэтическом пересказе Виньи становится иллюстрацией актуальной для романтической эпохи



идеи столкновения норм общинного и личного сознаний, а также возражением концепции Жозефа де Местра о вине невиновных.

Критики-позитивисты усматривали «слабость» Виньи в том, что он «чрезмерно драматизировал» историю и современность, занимался «апологией чувств», был не в меру лиричным [48, с. 304 – 305]. Но драматизация истории и судьбы человеческой не является изобретением Виньи. Поэт лишь находил в книгах и Писании волнующие его эпизоды и описывал их в романтических символах как мистериальное действие, которое позднее в своей книге «Мистерии древности и христианство» Р. Штайнер определит как «великую мировую драму о судьбе божественного в мире и душе человека» [351, с. 65].

Близость «Дочери Иевфая» к классической трагедии проявляется в идее неизбежности несчастья, которое сосредоточилось на судьбе Божьей избранницы. Виньи изучает и всматривается в то отдаленное время, когда отдельная жизнь вне рода не мыслилась и ничего не значила. По преданию жизнь и смерть дочери Иевфая были предрешены – Божьим законом, законами выживания рода, отцовским обетом, историей народа, родовой честью и славой. Предание о судьбе Иевфае и его дочери, подобно древнегреческому мифу об Ифигении в интерпретациях гениальных поэтов Еврипида, Расина и Гете, несет внутри себя архетипическую тему общинного уклада жизни и жизни отдельного человека, который не ведает о собственной реальности. В этой связи уместно вспомнить высказывания Н. Бердяева о роде и индивидуе, которые перекликаются с романтическими концепциями человеческого бытия: «Индивидуум тесным образом связан с материальным миром, он порождается родовым процессом. Индивидуум рождается от отца и матери, имеет биологическое происхождение, детерминирован родовой наследственностью, а также наследственностью социальной. Нет индивидуума без рода, нет рода без индивидуума. Индивидуум целиком находится в категориях, различающих родовое и индивидуальное, индивидуум ведет борьбу за существование в родовом биологическом и социальном процессе» [38, с. 26]. Н. Бердяев, цитируя Герцена, как бы подводит итог многовекового поиска истины: «Подчинение личности обществу, народу, человечеству, идее – продолжение человеческих жертвоприношений» [38,

с. 26]. Романтические писатели исповедуют человеколюбие, выступают против насилия и человеческих жертвоприношений, какие бы формы они не принимали. Поднимая тему жертвенности в «Дочери Иевфая», Виньи исходит из мысли об обусловленности несчастья и одиночества людей не только роковой предопределенностью, но и человеческой психологией, в частности, непониманием, отчужденностью. Потому поэт вращает текст вокруг парадигмы «личное – общественное – божественное», выделяет в ней конфликтные моменты, стремясь понять, где в цитируемом событии «коллективное», где «индивидуальное» и «личное». И те, и другие отношения оказываются роковыми, не подвластными ни «простому смертному» (судьба пастуха Эммануила), ни знатному, ни прославленному (судья Иевфай).

Французский поэт намерен разобраться в том, какое место в этом мире занимает индивид и насколько его судьба зависит от Бога и всегда ли победы и власть над людьми окупаются жертвоприношениями. Ни тщательно разработанные поэтом трагедийная коллизия и конфликт, ни анализ событий и переживаний героев, ни обилие красочных описаний не снижают морализаторско-риторический пафос ветхозаветного интертекста. В поэме авторское мнение выражает сам судья, бросая обвинение в адрес божества: «*Segneur, vous êtes bien le Dieu de la vengeance: / En échange du crime il vous faut l'innocence. / C' est la vapeur du sang qui plait au dieu jaloux!*» («Господи, Ты поистине Бог мщения: Тебе нужна невинность в обмен на преступление. Ревнивому Богу нравится запах крови!») Виньи занимает позицию гностиков, провозглашавших жестокость и равнодушие ветхозаветного Божества [365, с. 65 – 66]. В эзотерической трактовке божественного волепроявления и человеческого волеизъявления на пути Виньи к «внутренней правде» нет места местровой доктрине об искупительной жертве.

Г. Гече обстоятельно исследует историю человеческих жертвоприношений, отраженную в Ветхом Завете. Он отмечает, что до плена израильтян «Яхве был лишь покровителем союза, почитаемым всеми двенадцатью племенами и символизировавшим связующую их силу». После вавилонского пленения «укрепившиеся в вере к Яхве израильтяне начали тщательный сбор письменных и

устных преданий, повествующих о Яхве, связанных с его культом». Жертвоприношения занимают особое место в этом культе. «Считалось, что жертва является пищей и питьем Бога. Поэтому она в Ветхом Завете называется пищей Яхве. ...Самая ценная жертва – человек. Правда, Ветхий Завет запрещает приношение человека в жертву («Из детей твоих не отдавай на служение Молоху...») (Лев. 18:21), это, однако, не означает, что во времена праотцов у израильтян, как и у соседних народов, не приносили человеческие жертвы. Ведь недаром приводятся слова Яхве: «Освяти мне каждого первенца, разверзающего всякие ложества между сынами Израилевыми, от человека до скота, потому что мои они (Исх. 13:2). Позднее первенцев в жертву приносить перестали. Этот ритуал был заменен приношением в жертву животных. «...И каждого первенца человеческого из сынов твоих выкупай (Исх. 13:13). Несмотря на это во времена овладения Палестиной еще наблюдаются человеческие жертвы (например, дочь судьи Иевфая, Суд. 11: 29–40). Иногда сами цари прибегали к человеческим жертвам. Ахаз, царь Иудеи, «даже сына своего провел чрез огонь, подражая мерзостям народов, которых прогнал Яхве от лица сынов Израилевых (4 Цар. 16:3). Не случайно пророки подняли свой голос против приношения в жертву людей, ибо сыновья Иуды делают злое пред очами моими, говорит Яхве... устроили высоты Тофета в долине сыновей Энномовых, чтобы сжигать сыновей своих и дочерей своих в огне, чего я не повелевал и что мне на сердце не приходило» (Иер.7: 30–31). В эпоху царей приношение человека в жертву было запрещено и считалось тяжким преступлением». Как отмечает К. Г. Юнг, уже у средневековых гностиков «Яхве откровенно несправедлив, а несправедливость не является добром. Бог христианства, со своей стороны, есть исключительно добро» [369, с. 66]. В своей поэме Виньи отвергает жестокость ветхозаветной архаики, иллюстрирует неотвратимость роковых обстоятельств. В конце поэмы отчетливо звучит голос судии и правдоискателя, не принявшего идею амбивалентности добра и зла, как и идею жертвы. Так, поэт возражает философу Жозефу де Местру, провозгласившему неизбежность «невинных жертв».

Этот архетип оказался очень живучим во французской романтической поэзии. Ж. де Нерваль в «Истории царицы Утра» скроет Яхве под именем Адонаи, а сынов Каина назовет «благодетелями человечества», преследуемыми ревнивым Богом, и потому для людей они станут «проклятыми, демонами, духами зла». В таких символах пересекаются мифо-онирическая и философско-политическая интерпретации, обусловленные авторским «горизонтом истолкования», творческими принципами, индивидуальным мировоззрением, верой, интуитивными прозрениями. Гностическое прочтение Библии проявилось также в перенесении на известный ветхозаветный сюжет о судьбе Иевфае и его дочери шекспировской мысли о катастрофичности отдельных человеческих жизней. Виньи, в силу своего романтического максимализма и неприятия любых кровавых событий, протестует против «тирании несчастья» и призывает к жалости, любви, чести.

Эта тема получает развитие в дальнейшем в романе «Стелло» и драме «Чаттертон». Уже в стихотворении «Malheure» мысли и чувства поэта были сконцентрированы на парадигме Несчастья и его персонифицированном образе, но не в античном, а современном понимании. Персонификация включала тему города, который требовал все новых жертв. В тексте стихотворения доминировало «Я», вокруг которого разворачивалась тема преждевременного старения, усиленная метафорой увядшего цветка в элегической традиции Мильвуа и Ламартина. Характерно, что увядание у Виньи окрашено в пурпур и сочетается с байроническим «земным» мотивом светской хандры и ламартиновскими воздушными образами суицида, полета к звездам, славы. Всепоглощающим в стихотворении является образ сердца, усилия которого сконцентрированы на несчастье и трагически воспринимаемых контрастах, заполняющих реальность.

В его символической интерпретации библейской истории о Моисее и сорокалетнем блуждании в пустыне подчеркнут христианский мотив мученичества и страдания. «Печаль Моисея, падение Элоа, смерть Эммануила и Сары иллюстрируют безразличие, жестокость и несправедливость божественной воли» [376, с. 37]. Виньи мыслит в рамках «некоторого множества интерпретаций», избирая экзистенциальный уровень истолкования. Из мрака лабиринтов поэт

выносит на поверхность приоритеты «простых человеческих радостей» и право жить на земле. Эти приоритеты сохраняются в мистериях «Моисей», «Элоа», «Потоп».

**4.2.2. Символика в поэме «Потоп».** Одно из распространенных мнений о мифологическом источнике истории потопа высказывает в своих «Библейских историях» Г. Гече «...библейское повествование о всемирном потопе является литературной обработкой одной из песен эпоса о Гильгамеше» [69, с. 41]. Поэма «Потоп» (1825) была создана А. де Виньи на основе делювиального библейского предания. Поэтическая версия Виньи складывается под впечатлением от картин Никола Пуссена «Потоп» и «Сцены потопа» (1806) Жироде [396, с. 46]. Об этом Виньи вдохновенно вспоминал в «Дневнике Поэта»: «Après avoir contemplé les mers dans le Déluge de Poussin, je trouvai la première tempête que je vis sur mer d'une petitesse ridicule. On ne voyait pas autour de moi assez d'étendue d'eau, assez de soulèvement de vagues, contre les rochers» [396, с. 46]. Его поэма о всемирном потопе впитала дух сомнения Жироде и стоическую мысль Пуссена («страдай и сохраняй самообладание»). Эпицентром интертекста здесь, как и в «Моисее», стала символическая гора, связанная с мистериальным архетипом и библейским образом «священной горы». Гора разделила мир на части по вертикали и горизонтали и означала путь к истине, Богу, небу, излучающему силу и свет. В мистической традиции Виньи отождествлял небо с духом, землю – с телом, воду – с душой, но противопоставляет «земное» и «небесное», материальное и духовное. Немного позднее поэт облечет свои представления о духовности в логические понятия, отделит мечтательность созерцателя от мечтательности творца.

Оба типа мечтательности нашли воплощение в лирико-философских символах вертикали, унаследованных романтизмом от теоцентрической системы средневековой литературы с ее метафизической устремленностью к абсолюту. Средневековая метафизическая вертикаль поднималась от земли к небу (или относительно опускалась) – «от эмпирически-конкретного и материального к высшим и абсолютным духовным ценностям», от земного, конечного и мизерного, «разорванного, не имеющего самостоятельной ценности человека к

трансцендентному Богу, рассматриваемому как высшая, абсолютная, т.е., по сути дела, единственно истинная реальность» [312, с. 11–13].

Архетипы вертикали и горизонтали приобретают глубинный мистический смысл в истории гибели Эммануила и Сары, которая дублирует библейскую притчу о грехопадении первых людей и вносит субъективизм в легенду о потопе. Герои Виньи, подобно Адаму и Еве, предпочли чувственно-рассудочное бытие и потому не вознесены до божественной высоты и не спасены подобно Ною. Но автор «Потопа», не соглашаясь с библейской концепцией справедливости, позволяет себе насмешку над семейством Ноя, тем самым демонстрируя сомнения в справедливости божественного провидения.

В Евангелии от Луки говорится о том, что Бог послал к Христу ангела, чтобы помочь справиться с нахлынувшими сомнениями. В «Потопе» в сцене напрасного ожидания ангела-спасителя воплощен мотив обманутых надежд, связанный с мистической идеей таинства посвящения. Эммануил не завершил свой путь посвящения, препятствием стала его «земная любовь» к Саре. Он сделал выбор, в надежде быть спасенным ценою любви, а не отказа от нее. Эммануил ждал, что Бог услышит его мольбу. Но ветхозаветный Бог равнодушен к проявлениям «земной любви». Под влиянием Ж.Ж. Руссо Виньи изображает любовь как «естественную» доброту человека и вслед за Ламартином и Балланшем высказывает взгляды на очищающую и искупляющую силу страдания («Жена маршала д'Анкр», «Судьбы»), как и познания тайного смысла через божественное молчание.

По словам Р. Вьяллекса, Виньи хочет, чтобы «человеческий голос звучал в унисон голосам ангелов». Поэт повторяет за Жан-Полем мысль о сиротстве человечества. Вера и упование на Бога, чаянье в просветительском смысле слова подвергаются сомнению. Пастух Эммануил, сын ангела и смертной женщины, – «слабое созданье, над которым судьба смеется, бросая из стороны в сторону», несмотря на волеизъявление и внутреннюю свободу. Поэт, в традиции Шатобриана, произвольно настаивает на мысли о нравственной ущербности и греховности эгоцентризма, который, как он покажет позже в «Стелло», можно преодолеть только анализом.

**4.2.3. Мистический символизм поэмы «Моисей».** Символ божественного Слова, вечного Логоса, Чистого Духа, мифопоэтически интерпретирован в мистерии «Моисей» (1822). В письме к Камиле Монуар от 21 декабря 1838 г. Виньи признается: «Ни одна (из моих поэм) еще не выразила всю мою душу, но если я и отдаю предпочтение какой-либо из них, так это поэме «Моисей». Я всегда ставил ее на первое место, может быть, из-за печального чувства, которое развил в «Стелло» [498, с. 39]. Сент-Бев заметил, что Моисей Виньи воплотил «печаль сверхчеловеческого превосходства», «отягощенность гениальностью, властью, славой, всем тем, что сопровождает поэта, воина, законодателя, гиганта и одинокого в своем величии парию» [497, с. 25]. Впервые обратившись в «Моисее» к теме парии, ставшей впоследствии сквозной в его творчестве, Виньи утверждал, что он использовал великое имя только в качестве символа «морального одиночества» и «вечной тоски» [498, с. 39].

В библейском жизнеописании Моисей, брат Аарона и Мириам, – вождь, законодатель и творец религии израильтян, которому приписывали авторство Пятикнижия. Г. Гече сообщает: «В XIII в. до н. э. на территорию Ханаана с юга из пустыни пришли семитские племена. Постепенно они завоевали существовавшие здесь города-государства и изгнали, уничтожили или ассимилировали местное население. Сказания, вошедшие в Библию, повествуют о племенах, которые долго жили в рабстве в Египте, но затем Яхве освободил их, прислав Моисея, который на горе Синай заключил от их имени союз (завет) с Богом, пообещавшим дать им райскую землю Ханаан» [69, с. 31–32]. Озаренный свыше, Моисей освободил евреев от египетского рабства, сорок лет возглавлял их блуждания по пустыне и, совершив множество чудес, привел в Палестину. Столетний старец умер, не успев ступить на землю обетованную, назначив вместо себя вождем израильтян Иисуса Наввина. В дальнейшем, по словам Дж. Фрэзера, легенду о национальном герое еврейского народа «расцвели пестрыми нитями фантазии, но эти позднейшие узоры не смогли изменить до неузнаваемости ее основных линий» [323, с. 291].

Виньи заимствовал из трех книг Ветхого Завета (Исход, Числа, Второзаконие) сюжет о скитаниях древнееврейского народа в аравийской пустыне в поисках земли

обетованной и сконцентрировал его в эпизоде смерти пророка. Автор преувеличивал, когда говорил, что его Моисей – только маска «человека всех времен», больше современного, чем древнего. Этот библейский образ был очень близок поэту, легендарная биография обреченного на божественное избранничество пастуха почти укладывалась в рамки его концепции одиночества. Может поэтому Виньи не так вольно, как в «Стелло» или «Чаттертоне», интерпретировал библейский материал, но с полной свободой обращался с заимствованным символом и у него действительно «имя собственное является лишь подтверждением и иллюстрацией идеи». Как и в двух других «мистических поэмах», Виньи мыслил символически, заменив библейский язык аллегорико-эмблематических персонификаций теологических идей, понятий и эзотерических символов на романтический символический язык. Поэт поворачивал символ разными гранями и, усложнив его структуру, приспособил к своей многоракурсной идее. В этой поэме нет свойственного «Потерянному раю» Мильтона смешения христианской и античной символики.

Поэма «Моисей» начинается живописным описанием захода солнца, на фоне которого с высоты священной горы Нево взору вождя израильтян открывалось величественное зрелище [56, с. 473 – 477]. Следует подробное и точное перечисление библейских географических названий земель, оставшихся за спиной библейского пророка (Галаад, Моав), и обширных палестинских владений, распростертых справа от него (Ефрем, Манассия, Иуда, Неффалим, Иерихон, Фогор, Сегор). Поэт заимствует это описание из Библии (Второзаконие, 34: 1–3), но «разверзает землю у ног героя», выбирая вид сверху. В соответствии с библейским преданием он дает представление о необъятности просторов и широте горизонта, повествует о богатстве и изобилии «земли обетованной», живописует, окрашивая картину в пурпур и золото. У Виньи иное, чем у Гюго, соотношение конкретно-живописного и отвлеченного. Пейзажное описание в «Моисее» напоминает и географическую карту, и художественное полотно, иногда – план местности, но не схематический, а ярко расцвеченный, украшенный экзотическими деталями «местного колорита». В пейзажных зарисовках Виньи огромную роль играет



символика цвета, света и звуков. Виньи – поэт-колорист. Свойственная итальянскому Ренессансу золотисто-красная палитра цветов («колорит Тициана») в различных образных трансформациях («золотые полосы» солнечных лучей; пурпур и золото, залившие местность; «золото песков», «жемчуг росы, рассыпанный на вершинах кленов») усиливает мысль о богатстве и вечной красоте как божественного творения. Пламя золота солнечных лучей и вечерняя яркость пурпура заката еще не нарушают спокойствия природы, но создают напряженно-эмоциональное настроение, расставляют тревожные акценты, предвещая конец «печальной жизненной драмы». Вероятно, золотисто-красную гамму цветов поэт воссоздал под впечатлением от «венецианской школы» художников, у которых теплые, золотисто-красные тона в разнообразных вариациях передавали покой и гармонию. Живописание Виньи, изображение природы в динамике, экзотические пейзажные зарисовки и передача картины с высоты горы выполнены одновременно в шатобриановской и байроновской традициях. У Шатобриана, как заметила Н. С. Шрейдер, в описании пейзажа с высоты Этны «топографо-геометрическое видение подчинено созданию ослепительного романтического образа-символа», в котором конкретно-живописное «соседствует с линейно-абстрактным» [349, с. 38]. Рене остается наедине с величественной природой и не страшится ее, даже когда у его ног оказывается солнце. Человек у Шатобриана, при всей его слабости, равновелик богам. В романтическом произведении часто происходит движение по вертикали не только вверх, но и вниз. Этим объясняется особое пристрастие поэтов к символике горы. Образ горы помогает Виньи изобразить мир, вселенную в двух плоскостях – вертикальной и горизонтальной. В вертикальной плоскости находятся подъем Моисея на гору, аналогичный подъему Иисуса на Элеонскую гору, взгляд вверх, к вершине, небу, Богу (движение вверх), созерцание с вершины горы земли, бездны, бурного потока (движение сверху вниз). Подножие горы и вершина у Виньи символически разделены как «низ» и «верх». Они создают кричащий диссонанс изображаемого, углубляют драматический конфликт человека с Богом. В горизонтальной плоскости находится «земля людей», палатки, залитые могущественным солнцем, распластанный в пыли шестисоттысячный народ, толпа,

напуганная грозой. Между людьми и Богом оказывается Моисей, который поднимается по вертикали от подножия горы к вершине, от людей – к Богу, будучи связующим звеном между ними. Эта вертикаль символизирует не только путь к трансцендентному, но и венчающийся смертью путь мученичества и страданий, аналогичный пути Иисуса Христа на Голгофу. Обратная вертикаль, движущаяся сверху вниз, есть романтический символ равновеликости богам. Всесильный и вездесущий избранник Божий Моисей созерцает землю с высоты горы: его лоб и огромные руки упираются в облака, ступни попирают народы. Лоб и ступни – две точки, соединяющиеся вертикалью. Лоб доминирует, палец, рука приказывают, показывают, благословляют [472, с. 164]. В этой части поэмы очевидно смешение библейских и байронических реминисценций [487, с. 181–187]. Моисей преодолевает вертикаль горы, и сам он человек-гора, герой, полубог и, как в библейском предании, по словам Дж. Фрэзера, «нет в его образе почти ни одной из общечеловеческих слабостей» [323, с. 281]. Архетип горы означает гениальность. Подобный образ есть у В. Гюго, описывающего Вогезы: «Ces vastes cimes lui apparaissaient pêle-mêle dans les ténèbres, sans ordre et sans lien; on eut dit qu'un géant avait bouleversés la grande chaîne des Vosges...» («Эти могучие вершины казались ему неразборчивыми, беспорядочными и разрозненными в сумерках; казалось, будто некий великан разбросал горную гряду Вогезов») [406, с. 273]. Фернан Бальдансперже символически комментировал этот отрывок: «Великан – это Виктор Гюго, возвысившийся над вершинами гор, чтобы помешать вознесению великого Донона в невысоких Вогезах; это Гюго, сравнивающий гениев с вершинами гор в следующей метафоре из «Вильяма Шекспира»: «Вершины внутреннего мира поэтов не менее облачны, чем горные вершины» [406, с. 273]. Виньи также сравнивает гения с вершиной, его Моисей – человек, уподобленный горе, и он – носитель божественного дара, мудрости, ответственности. Этот образ символизирует глубочайшее романтическое противоречие. Речь Моисея на вершине Нево – это пламенная исповедь «могущественного и одинокого» старца, в которой троекратным рефреном прозвучала страстная просьба к Богу: «Позволь мне забыться сном земным!» Не в деяниях, а в молитве с ее духовным максимализмом

раскрывается образ Моисея как убежденного в святости своего дела народного проводника и одинокого романтического парии. По словам Сент-Бева, Виньи идеализировал библейского пророка, отождествив его с «пророком литературным и поэтическим» («pontificat littéraire et poétique») [476, с. 25].

Виньи вторит библейской истории, перечисляя и описывая чудеса и знамения, которыми в течение сорока лет Моисей удивлял людей на пути к Ханаану. Дж. Фрэзер заметил, что легендарный Моисей от первого до последнего дня своей жизни стоял особняком как носитель великой миссии, и его путь «пролегал высоко над путями простых смертных» [323, с. 281]. Эту особенную судьбу показывает и Виньи, романтически акцентируя внутренние переживания и страдания божественного избранника. В поэме налицо свойственная классицизму коллизия отношений личности и общества, но лежит она в плоскости резких романтических диссонансов. По контрасту с величественной природой в образе распростертых в пыли израильтян Виньи подчеркивает ничтожность и слабость «толпы». Безусловно, большую роль в этом сыграла характеристика Нево как священной горы, но мысль о бессилии человека у Виньи настойчивее, чем у Шатобриана.

Одинокость («вдовство») Моисея обусловлено его избранностью. Это одинокость мудреца среди невежд, сильного среди слабых, прославленного среди безызвестных. По масштабам оно, пожалуй, сравнимо с трагедией байроновского Каина. Виньи создал серафические и демонические образы по моделям Метьюрина и Байрона, способствуя «клишированию» во французской поэзии символа «злого гения». Библейский Каин, осквернивший землю кровью брата, был носителем божественного проклятия – «каиновой печати», но в романтических символах «люциферического бунта» (термин принадлежит А. Камю: «... романтизм с его люциферическим бунтом выльется только в авантюры воображения» [135, с. 154]) в нем воплощалось состояние психологической противоречивости и мечтательности. По словам М.Эжельденже, поэт-романтик, подобно Бодлеру, тяготеет к двум полюсам – вершине ангельского духа (*le pôle de la spiritualité angélique*) и люциферической бездне (*des abîmes lucifériens*) [414, с. 44]. «Не проповедуя злодеяние, – писал А. Камю, – романтизм берется показать глубинный порыв

протеста в условных образах человека вне закона, доброго разбойника, великодушного бандита» [135, с. 156]. А. Камю отметил, что, «печальный, очаровательный юноша» в поэзии Виньи «занимает место рогатой твари», в поэзии Лермонтова, «красой блистая неземной», «могучий и одинокий, страдающий и презирующий, он покоряет с элегантною небрежностью» [135, с. 155]. Как и Гюго, Дюма, Виньи соединил в Демоне бунтарство с исключительностью и аристократизмом, а Моисея наделил романтической неудовлетворенностью, мятежностью, страстностью, способностью к анализу событий и собственной судьбы, но и уподобил типичным героям классической трагедии, придав силу, прозорливость, готовность к самопожертвованию и великой ответственности за судьбы людей.

Исповедь Моисея сопровождается описанием сурового неба. Это характерный прием Виньи. Антитеза философско-поэтических символов заката (символ заката жизни Моисея) в начале поэмы и неба, покрывшегося темным грозным облаком, в финале создают фон для развертывания драматических событий. Поэма завершается устрашающим зрелищем грозы, после которой Моисей исчезает. В Ветхом Завете Бог является людям в виде стихий – облака, дождя, грозы, океана, огня, дыма. Г. Гече приводит исторические сведения, поясняющие некоторые места в Библии: «Культе Яхве был привнесен группой племен, прибывшей с юга. Эти племена кочевали по пустыне и обожествляли, олицетворяли различные явления природы, а также небесные светила. Наиболее почитаемым из созданных их фантазией богов было древнесемитское божество с крыльями по имени Яхве. Оно летало в облаках, появлялось в грозах, вихрях и молниях, а также в огне. Бог-вихрь охранял племена во время кочевий, когда их подстерегали тысячи опасностей, а также от богов других народов, отпугивая их своим появлением то в виде огненного столба, то в виде громадного облака. Кочевники верили, что они встречаются с божеством в сиянии молнии, в раскатах грома, считая, что так проявляется его гнев. Они ощущали власть божества во время землетрясений. В песне Деворы, одной из древнейших частей Ветхого Завета, восходящей к XIII в. до н. э., показан израильский бог Яхве: Когда выходил ты, Яхве, из Сеира, / когда шел с поля

Едомского, / тогда земля тряслась, / и небо капало, / и облака проливали воду. / Горы таяли от лица Яхве, / От лица Яхве, бога Израилева (Суд. 5: 4–5)» [69, с. 37–38]. А. де Виньи, как и В. Гюго, описывал библейский архетип природы как символическое действо. Этот прием способствовал наполнению текста философскими мыслями и образами, трудными для восприятия («pleins de pensées et d' apparence difficile»). Бог в ранней поэзии Виньи не просто управляет стихиями, он сам жестокая стихия – безбрежный океан энергии и силы, который обрушивается на землю в виде дождя, грозы, града, наводнения (стихия воды), ветра (стихия воздуха, дыхание), грома и молнии (стихия огня). В поэзии Виньи, последователя вольтерьянского вольнодумства, в ту пору доминировали образы «враждебного неба» – грозы, «черной тучи», «беспощадного неба», «ревнивого бога» («Моисей», «Дочь Иевфая»), «неба Гомера». Это были разные ипостаси извечной роковой силы, природы, власти, стоящей «над человеком». Но если в «Моисее» небо, покрытое облаком, есть бесконечная и недостижимая для людей вертикаль, то «небо Гомера» в «Стелло» (символ выстраданной славы) – это Парнас, на вершине которого находится трон великого рапсода, а у его подножия собрались обездоленные поэты. Очевидно, что Виньи создал этот символ под влиянием «Апофеоза Гомера» Энгра, а не одноименных картин Рафаэля или Мантенья со сложным аллегорическим сюжетом. Однако на полотне Энгра поэты торжествуют [426, с. 398], Виньи же говорит о мученичестве «бесполезных великих людей» и приводит судьбы «проклятых поэтов» в качестве иллюстраций тезиса об остракизме гения.

В «Моисее» пурпурно-золотая гамма заката сменяется черным цветом тоски и печали. В мистериях Виньи фатальный характер божественной власти, которая влияет на историю отдельной личности и историю целых народов, воплощает метафора «черной тучи». М. Тэска отмечает пристрастие Виньи к прилагательному-метафоре «черный»: «черный лес» («Смерть волка»), «черный запах» («Элоа»), «черные зимы» («Дриада»), «черные деревья» («Снег»), «черный конь» («Рог») [489, с. 181] и т.д. В «Моисее» «черное облако» вместе с образами «громовых раскатов, «ослепляющего пламени молний» входит в описание грозы, символизирующей разгневанного Бога.

Виньи романтически толкует библейский архетип в рамках отношений гений – толпа. Небо разверзается перед Моисеем и поглощает его. То, что происходит наверху, скрыто тучей от народа, стоящего у подножия горы. Ф. Жермен, исследуя романтический текст, обращает внимание на функционирование метафоры облака во французской поэзии эпохи романтизма. У Ламартина, отмечает исследователь, чаще всего за образом облака (тучи) сохраняется значение исчезновения – испарения, а у Виньи – завесы. Облако символизировало препятствие в отношениях между «жаждущей душой» и Всевышним, а гроза – Божью кару [425]. С.С. Аверинцев отмечал, что свойственный античности и романтизму психологический комплекс «гений среди толпы» [5, с. 24 – 25] библейскому миру неизвестен. Ученый привел по этому поводу характерную цитату: «Понятие «толпа» на библейский язык непереводаемо: конечно, вокруг человека ходят... глупцы и неучи, среди которых ему скучно, если он «мудрец», но все они в принципе пребывают в той же плоскости бытия, что и он сам» [5, с. 42 – 43]. В поэзии Виньи, образ толпы в библейском контексте становится лейтмотивом, а облако, закрывающее небо и присутствующее в большинстве созданных поэтом трагических сцен, символически воплощает божественное проявление.

В «Моисее» Виньи особенно силен архетип жертвенности. Власть уже трактуется как тяжелая ноша, крест, символом которой в христианской традиции стал Иисус Христос. К образу Христа Виньи обращался уже в раннем творчестве – в поэме «Изменница».

Текст «Изменницы» (1819) состоит из старозаветной и евангельской частей. Первая часть перекликается с Соломоновой «Песнью Песен», вторая – восходит к Евангелию от Иоанна (8: 2–9). Эту поэму можно было бы назвать романтической драмой, если бы не христианский мотив всепрощения и отпущения греха, заложенный в концепции божественного евангельского Слова. В языке и мысли «Изменницы» запечатлено конкретное культурно-историческое событие, описанное в Евангелии и показан мифопоэтический универсализм божественного слова. Думается, А. Ф. Лосев дал объяснение такой последовательности. А. Л. Доброхотов пришел к выводу, что в учении А. Ф. Лосева «миф венчает собой эволюцию смысла

и перерастает в Имя... Не безымянная стихия, но Имя становится центром притяжения диалектического движения» [172, с. 9 – 10]. Русский философ понимает слово как физическую энергему, т. е. как «легкий и невидимый, воздушный организм, наделенный магической силой что-то особенное значить, в какие-то особые глубины проникать и невидимо творить великие события» [172, с. 68]. И далее: «Чем менее проявлено не являемое, тем более понятно и просто то, что явилось; чем более проявлено не являемое, тем сильнее оно постигается и переживается, но тем загадочнее и таинственнее то, что явилось. Вся логика мифа, или символа, возможна только благодаря апофатическому моменту в предметной сущности слова. Чем более нагнетен этот момент в слове, тем он более охватывает смысловых возможностей, оставаясь по структуре самым обыкновенным словом... Это та или иная степень символичности бытия или выраженности предметной сущности имени» [172, с. 108 – 109]. Их этого пункта особенно отчетливо видна ценность слова-символа и слова-мифа, за которыми стоит невыразимое, недостижимое, неопровержимое Молчание, равнозначное универсальному Слову и Поэзии.

В традиции психологических трактовок герметического текста времен неоплатонизма и алхимии, в которых до настоящего времени много неопределенных мест, Виньи провозглашал моральную ценность Молчания. В «Изменнице» Сын Человеческий, погруженный в себя, на требование разгневанной толпы наказать виновную ответил молчанием. Произнесенная им единственная фраза нарушила красноречивое молчание, которое только усилило великий смысл сентенции, совпадающей с изречением из Евангелия от Иоанна: «...кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Ин. 8: 7). И снова наступило молчание, и толпа разошлась. В таком контексте Молчание Иисуса воспринимается как философско-поэтический троп, метафора-концепт, которую можно увидеть только «душой», «внутренним зрением».

К. Г. Юнг писал, что до евангелиста Иоанна Отцы Церкви в герменевтике толковали Христа как Логос. Иоанново толкование Христа как существовавшего еще до сотворения мира Логоса было первой такого рода попыткой изложить

другими словами «смысл» сути Христа [369, с. 150] как «человека света», гностического и христианского символа [369, с. 196].

У Виньи, как в средневековой патристике и в Евангелии от Иоанна, Иисус воплотил невысказанное Слово и «глагол» как пророчество. Он есть «Логос промолвивший и услышанный» и «слуга и посланник внутреннего мира» [369, с. 194]. Иисус наполнил любовь смыслом Агапе, обратив ее на добро и на зло. «Холоду бестелесной бесконечности», безличному и «равнодушному небу» из мистерий на ветхозаветные сюжеты был противопоставлен Бог очеловеченный, простой, доступный и любвеобильный. К. Г. Юнг заметил в своем анализе трудов гностиков: «Подобные представления в большей или меньшей мере согласуются с традиционной христианской точкой зрения, гласящей, что Бог преобразился при переходе от Ветхого Завета к Новому, из Бога гнева превратившись в Бога Любви; эта мысль была весьма ясно выражена Николаем Коссенем в XVII столетии» [365, с. 217]. В «Изменнице», как позже в «Элеонской горе», в образе Иисуса проявляется архетип «обновления царя». В романтическом интертексте этот архетип выступает соединенным с императивом универсальной любви, когда власть греха и рока отвергнута и Эросом, любовью к Богу, и Агапе – жертвенной любовью Сына Человеческого. Интересно отметить, что интертекст «Изменницы» отражает как в «кривом зеркале» все архетипические комбинации мифа о Медее, включив все его составляющие: любовь, интриги, жестокость, материнство, убийство, магию, воскрешение, золото. К этому следует добавить мотив осуждения и прощения в христианском смысле, ибо «Медеея» Виньи – раскаивающаяся грешница. Отсюда же смещение акцента в сторону христианского смирения и всепрощения.

Впоследствии А. де Виньи будет часто обращаться к художественным, философским и религиозным символам, чтобы показать не только тайники «страдающей души», но и «общее в судьбах народов». Поэт-романтик полагает, что в символике мифа или предания современные идеи звучат намного выразительнее. Во имя символической идеи поэт сознательно допускает неточности и отступления от традиционных трактовок библейских сюжетов и исторических эпизодов, потому новый текст переходит их категории простого подражания в категорию



интертекстуальную, и тогда имя собственное прочитывается как подтверждение и иллюстрация высокой идеи («Дочь Иевфая», «Сен-Мар», «Чаттертон»). «Старая и всеми исповедуемая истина» для поэта была истинна прежде всего психологически.

«Небо Гомера» станет символом иррационального и творческого, они в представлении Виньи тоже движутся вверх по вертикали. Горизонтальные символы возобладают в позднем творчестве Виньи – в «Судьбах», «Хижине пастуха», «Смерти волка», в которых предпочтение будет отдано не «возвышению» («*élévation*»), движению вверх, а движению вниз, «приземлению». Это и будет подтверждением того, что зрелый Виньи найдет ответы на мучительные вопросы своей юности в мире земном.

#### **4.3. Библейская символика в «Ориенталиях» Виктора Гюго. Мифопоэтический цикл «Небесный Огонь».**

В 1820-е гг. Виктор Гюго достойно продолжает традицию французской оды, основанную Франсуа Вийоном (1431 – 1463), Шарлем Орлеанским (1394 – 1465), Клеманом Маро (1497 – 1544). Другое направление в поэзии Гюго этих лет – баллады, в которых поэт-республиканец показывает историю в циклическом развитии, по-романтически осмысляет легенду и современные философские, религиозные, научные представления.

Виктор Гюго (1802 – 1885) издает свой первый сборник под названием «Оды и различные стихотворения» (1822), затем «Новые оды» («*Nouvelles Odes*», 1824) и «Оды и баллады» («*Odes et Ballades*», 1826). Стихотворный сборник «Ориенталии» (другой перевод: «Восточные мотивы», «*Les Orientales*») был опубликован в 1829 г. Историки литературы заявляют, что в этих сборниках Гюго и в поэтике, и в стихосложении еще верен принципам классицизма. Оды по форме в основном отвечают общепринятым нормативам. Однако Е. М. Евнина отмечает: «Уже в предисловии к «Одам и балладам» 1826 года Гюго намечает новые принципы романтической поэзии, противопоставляя «естественность» первобытного леса «выравненному», «подстриженному», «выметенному и посыпанному песочком»

королевскому парку в Версале, как он образно представляет устаревшую поэтику классицизма. Однако первым по-настоящему новаторским словом в поэзии Гюго явился сборник «Восточных мотивов», созданный в 1828 году на той же волне энтузиазма в преддверии революции 1830 года, что и предисловие к «Кромвелю» [88, с. 3]. В очерке Н.П. Козловой и Е.Г. Петраш, посвященном Гюго, подчеркнута, что «Оды» Гюго трансформируются постепенно и становятся более драматическими, приобретая «свободу» лирического произведения. Исследовательница отмечает жанровый трансформации в поэзии Гюго, которые влияют на стиль. Так исчезает традиционный одический стиль с многочисленными обращениями, восклицаниями, риторическими вопросами. Постепенно торжественный пафосный стиль классической оды сменяется «живой интонацией, а поэтический словарь обогащается за счет разговорной речи; вводятся вольные размеры, ритмы. В «Новых одах» (1824) нет политической оды, увеличивает удельный вес метафизических идей, к которым интерес Гюго возрастает. Н.П.Козлова отмечает интерес Гюго к оде «метафизической» и «живописной», тенденцию к обновлению и расширению диапазона произведений лирического содержания. В сборнике «Оды и баллады» 1826 г. издания уже есть место произведениям, наполненным романтическим содержанием. Так в творчестве Гюго появляется баллада, жанр в духе новой школы. Так, отмечает Н.П. Козлова, начинается разрыв молодого Гюго с «официальной» литературой «эпигонского классицизма». Важным документом, подтверждающим приверженность поэта новому искусству, свободному от всяких догм классицизма, является предисловие к сборнику этому стихотворному сборнику. В нем поэт впервые называет себя романтиком [144, с. 281 – 282].

В предисловии к этому поэтическому сборнику Гюго объясняет свое понимание оды и баллады. В классицистическом жанре оды поэт находит черты, сближающие ее с романтической поэзией: «...холодность присуща вовсе не самой оде, а лишь той форме, которую придавали ей доньше лирические поэты». И если поставить целью передать в оде движение мысли, которая определяет композицию и развитие сюжета, и заменить «античные» образы «христианскими», то она будет

вызывать тот же интерес, что и драма. Но критиков продолжают вводить в заблуждение названия сборников, определения жанров и доминирующая позиция оды, которая содержит «посвящения» монархам. Однако ода осмыслена В. Гюго уже не столько как «посвящение», сколько как «поэтическая миниатюра», содержащая повествование о каком-либо историческом событии, героическом прошлом, что соответствовало романтическому духу. Кроме того, стихотворения, которые автор определяет как оды, не отвечают другому важному принципу Буало – чистоте жанра, т.к. в одах Гюго проявляется романтическая тенденция к их смешению. Пронин обращает внимание на эту особенность оды В. Гюго, когда показывает ее эволюцию в раннем творчестве писателя. В качестве примера приведено стихотворение «Одиссей на Ниле», которое приводит в замешательство академиков, т.к. не отвечает принятым стандартам. Некоторые оды воссоздают неистовую атмосферу видений и фантастики (оды «Летучая мышь», «Кошмар»). Ода «К Академии Флорийских игр» разворачивает средневековую тему. Экзотикой наполнено стихотворение «Дочь острова Таити». «Сожаление» написано в элегической тональности.

Во второй половине 1820-х гг. в творчестве Гюго баллады вытесняют оды, что исследователи единодушно объясняют сменой политической ориентации поэта. В балладах и поэтических циклах «Ориенталий» Гюго, не без влияния своего друга А.де Виньи, разворачивает библейские сюжеты, превращает их в живописные картины, но при этом остается верен «восточным мотивам», выделив им в сборнике достаточно большое место. Позднее на библеизмах вырастает поэтическая книга «Легенды веков», в жанре баллады будут воплощены истории Евы, Каина, Вооза, Руффи, Даниила и др. Все поэтическое творчество Виктора Гюго, независимо от жанра, хранит свидетельства духовной связи поэта с культурой прошлого, передают трагичные события и коллизии, которые интересны поэту в их идейной связи с современностью.

А.С. Пушкин в очерке об «Об Альфреде де Мюссе» назвал «Les Orientales» («Восточные стихотворения») «важного» Гюго «блестящими, хотя и натянутыми». Русского поэта, который выше всего ценил красоту простоты, утомляли

многословие французского романтика и одическое наследие «восточных мотивов»: многочисленные мифологические реминисценции, сложные метафоры и развернутые сравнения, перифразы с апострофами, прозопеи и другие риторические фигуры. Пушкин был в поэзии реалистом. Гюго в этом сборнике выступает как сторонник и защитник романтических принципов искусства. В предисловии к сборнику он с пафосом провозглашает право поэта на полную творческую свободу, независимость от устоявшихся в поэзии догм и правил, требование живописности. («Пространство и время принадлежит поэту. Пусть поэт идет, куда он хочет, делает то, что ему нравится. Это закон. Пусть он верит в бога или богов или ни во что не верит... пусть он пишет в стихах или прозе, пусть он идет на Юг, Север, Запад или Восток...»). Интертекстуальная парадигма восточной культуры в «Ориенталиях» включает Библию и Коран, творчество Эсхила, которые представляют в сознании романтиков восточную культуру и литературу. Шекспир и Мильтон представлены Виктором Гюго как величайшие поэты Запада, которые могут служить «образцами» для современников.

В сознании Гюго библейские сюжеты и образы являются неотъемлемой частью концепции Востока как иной цивилизации и культуры, от которой Запад отделился в средневековую эпоху. Гюго создает свой метод изображения, неповторимую живописную манеру воспроизведения факта как мифа и мифа как факта, которую невозможно спутать с мифопоэтической манерой других французских романтиков. Мифопоэтическая концепция Востока у Гюго мозаична и фрагментарна, состоит, главным образом, из ярких, броских мифориторических картин, свидетельствующих о поверхностных, чаще всего книжных знаниях молодого поэта о Востоке. Однако Гюго изображает Восток по-своему. В сборнике находят место произведения различной тематики. В стихотворении «Джины» Гюго смело ломает привычные рамки стихосложения :

Ils sont passés ! - Leur cohorte  
S'envole, et fuit, et leurs pieds  
Cessent de battre ma porte  
De leurs coups multipliés.

L'air est plein d'un bruit de chaînes,  
Et dans les forêts prochaines  
Frissonnent tous les grands chênes,  
Sous leur vol de feu pliés !  
De leurs ailes lointaines  
Le battement décroît,  
Si confus dans les plaines,  
Si faible, que l'on croit  
Oùir la sauterelle  
Crier d'une voix grêle,  
Ou pétiller la grêle  
Sur le plomb d'un vieux toit.  
D'étranges syllabes  
Nous viennent encor ;  
Ainsi, des arabes  
Quand sonne le cor,  
Un chant sur la grève  
Par instants s'élève,  
Et l'enfant qui rêve  
Fait des rêves d'or.  
Les Djinns funèbres,  
Fils du trépas,  
Dans les ténèbres  
Pressent leurs pas ;  
Leur essaim gronde :  
Ainsi, profonde,  
Murmure une onde... [83, с. 57].

Сказочная тематика врывается в политическую область, явное и  
имагинативное переплетаются в каком-то бешеном экстазе

Наполеон остается видной фигурой в литературе Франции периода Реставрации. Гюго постоянно обращается к личности тирана. В годы Империи тема военных побед была очень популярной в так называемой дидактической поэзии. В неоклассицистском духе дидактических поэм, против которых выступают романтики [439, с. 519], описываются сражения, исторические завоевания, возносятся военные подвиги, прославляются великие полководцы. Среди таких произведений поэма «Александр» (1800), автором которой является Л. Ж. Лемерсье (1771 – 1840), поэт, драматург и теоретик искусства, члена Французской академии с 1810 г. К этой группе сочинений относится особенно понравившаяся Наполеону трагедия «Гектор», а также «Ахилл» (1805), принадлежащие перу поэта и драматурга Ж. Ш. Ж. Люса де Лансиваля (1764 – 1810). К дидактическим сочинениям военной тематики примыкают «Каролеида» («*Caroléide*», 1818) д'Арленкура, «Битва при Гастингсе» («*La Bataille de Hastings*», 1806) Дориона, также 8 томов «Рыцарства» («*La Chevalerie*», с 1813 г.) Крезе де Лессера, «Плавание» («*La Navigation*», 1805) Эсменара. В поэме «Карл Великий в Павии» (1814), написанной популярным во Франции начала XIX в. поэтом Ш.Ю.Мильвуа (Millevoye, 1782 – 1816), воссоздано историческое событие – взятие Карлом Великим в июне 774 года города Павии и провозглашение её столицей Итальянского королевства. К неоклассицизму относятся также произведения академика (с 1830 г.) Ж.П.Г. Вьенне (1777 – 1868), особенно враждебно настроенного по отношению к республиканцам и романтикам. Этот политический деятель, драматург, сатирический писатель и историк воплощает монархистские взгляды и неоклассицистскую эстетику в самых разнообразных жанрах: стихотворных сборниках «Parga» (1820), «Осада Дамаска» («*Le Siège de Damas*», 1823), «Филиппида» («*La Philippide*», 1838), «Франсиада» («*La Franciade*», 1863), «Истории революционных войн» («*Histoire des guerres de la Révolution*», 1826), оперных либретто «Аспазия и Перикл» («*Aspasie et Périclès*», на музыку М. Daussaigne, 1820), «Сарданапал» («*Sardanapale*», на музыку Россини, 1823), трагедиях («*Clovis*», 1820; «*Sigismond de Bourgogne*», 1825), комедии «Клятвы» («*Les Serments*», 1829), военных мемуарах, опубликованных после его смерти

(«Souvenirs de la vie militaire», 1829). Авторы перечисленных поэм, чье творчество поощрял Наполеон, прославляли монархическую власть, описывали завоевания великих полководцев, намекая на победы Бонапарта.

Личность Наполеона также привлекает романтиков, но они изображают Наполеона не с парадной стороны, как это делают авторы дидактических поэм, а как противоречивую личность, познавшую взлеты и падения. Шатобриан и Ж. де Сталь представляют жизнь Наполеона как «плутни» Юпитера и одновременно Скапена, комедианта. Стендаль и Бальзак видят в Наполеоне гиганта. При этом Стендаль разделяет и некоторые моменты концепции Шатобриана и Жермены де Сталь, так как отчетливо видит недостатки своего кумира [477, с. 82]. Виньи в «Рабстве и величии военной службы», смыкаясь во взглядах с Шатобрианом и Ж.де Сталь, создает антинаполеоновский миф, изобразив Наполеон-игрока, актера, который выступает то как трагик, то как комик. После Июльской революции Виньи записывает в «Дневнике Поэта»: «Бонапарт – это человек; Наполеон – это роль» [477, с. 82]. В драматизированной оде Гюго, презрительно названной «Буонапарте», написанной в связи со смертью бывшего французского императора в 1821 г., прослеживается судьба Наполеона, рожденного революцией, «змеей царевубийства». достигшего вершины, когда он «шагал, на славу опершись», и «европейский строил трон». И вот «он пал, тиран», он умер, «и целый мир вздохнул».

Национально-историческая и героическая тематика «ориенталий» не ограничена эпизодами из национальной истории и современности. Автор обращается к событиям, происходящим в Греции, Турции, Египте, мифопоэтически обыгрывает их. Как отмечает М.В. Толмачев, в «Восточных мотивах» Гюго выражает сочувствие национально-освободительной борьбе греков против турок и отдает дань любованию восточной экзотикой, однако, находит для ее изображения свежие краски [306]. В «Ориенталиях» парадигма истории Востока основана на действительных событиях и легендарных личностях Али-паши, Канариса, Мазепы. Это к тому же исторические личности, которые Гюго наделяет определенным ореолом – жестокости, героизма, справедливости в зависимости от воспроизведенной ситуации.

Али-паша – основатель монархической династии Алидов в Египте, действующее лицо истории, очень привлекателен для романтиков. Али-паша воевал с Наполеоном, а после войны в 1805 году сверг правивших в Египте мамлюков и захватил власть. Канарис – один из героев освободительного движения греков против турков, жестокость которых в греческом цикле стихов возведена поэтом в мифологический канон («Канарис», «Наварин», «Головы в серале», «Взятый город», «Дитя», «Дервиш», «Феодальный замок»). В «Канарисе» Виктор Гюго поддерживает легенду о герое повстанческого движения, которая раз возникнув, остается в памяти людей. В строках, посвященных Канарису, поэт «перелицовывает» исторические факты в соответствии с романтическим представлением о народном герое прометеевского типа. Легенда о Канарисе, как и антилегенда о Наполеоне несет на себе идеологический, эпохальный отпечаток и в таком виде закрепляется в романтическом сознании и литературе.

В мифопоэтическом цикле Виктора Гюго «Le Feu du Ciel» («Les Orientales», 1929), центральном в «Ориенталиях», образы Огненного Облака, «Небесного огня» – символы вечной энергии и справедливой Божьей кары. «Многословный, легкий, красноречивый, лирический» («abondant, facile, éloquent, lyrique») [459, с. 120 – 121], Гюго берет эпиграфом к «Le Feu du Ciel» строки из «Бытия»: «Alors le Seigneur fit descendre du ciel sur Sodome et sur Gomorrhe une pluie de soufre et de feu» (Бытие, 24); «Et il perdit ces villes avec tous leurs habitant, tout le pays à l'entour avec ceux qui l'habitaient, et tout ce qui avait quelque verdeur sur la terre (Бытие, 25). И. В. Гете в разговоре с Эккерманом отметил многословие как особенность поэтической манеры талантливого Гюго [357, с. 622]. Поэтическое многословие Гюго проявилось и в «Небесном Огне». Скупой рассказанная ветхозаветная история о наказании «грешных» городов Содома и Гоморры под пером романтика превращается в расцвеченный пышными красками мифопоэтический интертекст, яркую развернутую библейскую реминисценцию, вобравшую авторский миф о преступлении и наказании. На первом плане поэтического цикла стоит не концепция и даже не моральный библейский кодекс, а космогоническая картина созидания и разрушения. Н. П. Козлова заметила, что у Гюго мир предстает как «единство



несовместимого» в трагических конфликтах и не только во взаимоотношениях персонажей с этим миром, как это было у Ламартина, но в самой природе, которая погружается в хаос, переживает стихийные бедствия, подвержена добру и злу [144, с. 215 – 220]. В первой части цикла Гюго не жалеет красок для воплощения идеи теофании. Центральный и наиболее емкий образ теофании «Le Feu du Ciel» включает многочисленные текстуально-синонимические составляющие: *la nuée – le nuage en feu – fumée ardente – le char de feu qui porte les démons – chaos mystérieux – un éclair furieux – un long serpent (se déchaine)*. Поэт расцвечивает фантазийный образ «черной тучи»: «*la nuée au flanc noir / Tantot pale, tantot rouge et splendide à voir, / Morne comme un été stérile*». Живописность, как известно, – особенность романтической риторики, но не риторика диктует этот текст. Текст «Небесного Огня» продиктован «неистойвой» мифопоэтикой стихий. Риторический вопрос «*D’où vient-elle? des cieux, de la mer ou des monts?*» влечет за собой цепочку различных импрессионистических картин – неба (воздуха), моря (воды), гор (земли, камня). Образ водной стихии в различных ипостасях возникает во второй части цикла. Импрессионистичность хорошо видна в семантической парадигме: *la mer – des flots – les ondes – l’abîme – les vagues profondes – fleur d’eau – eaux bleues*. Слово *flots* употреблено поэтом шесть раз, один раз заменено синонимом *ondes*, в другой раз – *vagues* и еще один раз – *eaux*. Вода не стоячая и не буйная, но бесконечная, подвижная, накатывающаяся, глубокая. Символический мотив глубоководья, столь характерный для мифопоэтики романтизма (Виньи, Ламартин, Э. По и др.) несет в себе тревожное настроение. Вода поглощает небо и вместе они создают единое, не ограниченное землей голубое пространство Океана. Образ земли появляется только в третьей части цикла, но не разрушает, а дополняет уже возникшее мощное стихийное единство, ибо земля гармонично отражается в водах: «*Un golfe aux vertes collines / Se mirant dans le flot clair!*» Море (вода) – органичная составляющая экзотической зарисовки островной цивилизации, увиденной глазами европейца. В качестве знаков экзотики выступают слова: *des buffles, des javelines, la tribu, la flèche*. Образ «естественного человека» неотделим от образа моря. Ритмы его жизни совпадают с коловращением природы и морской стихии:

Pour ces errantes familles  
 Jamais l'air ne se corrompt.  
 Les enfants, les jeunes filles,  
 Les guerriers dansaient en rond,  
 Autour d'un feu sur la grève,  
 Que le vent courbe et relève,  
 Pareils aux esprits qu'en rêve  
 On voit tourner sur son front.

Поэт привносит в стихотворение свое видение естественной красоты, молодости и известную долю эротизма, характерную для народной поэзии:

Les vierges aux seins d'ébène,  
 Belles comme les beaux soirs,  
 Riaient de se voir à peine  
 Dans le cuivre des miroirs;  
 D'autres, joyeuses comme elles,  
 Faisaient jaillir des mamelles  
 De leurs dociles chamelles  
 Un lait blanc sous leurs doigts noirs.  
 Les hommes, les femmes nues  
 Se baignaient au gouffre amer.

Природа, люди, животные, вещи – все смешалось в одном водовороте, вечном движении, живительном экстазе вольной островной жизни, которой поэт противопоставляет величественную, но уже мертвую египетскую цивилизацию и то, что осталось от могучего Вавилона. Воссоздавая картины древних цивилизаций, Гюго как бы отвечает Шатобриану, упрекнувшему в «Духе христианства» автора «Освобожденного Иерусалима» за то, что в он не «бросил взгляд» на древнюю Азию, не вспомнил о «прославленном Египте, великом Вавилоне, гордом Тире, временах Соломона и Исаяи» [363, с. 96]. Творя «восточные мотивы», В. Гюго набрасывает живописные ландшафтные зарисовки, опираясь на общеизвестную историко-географическую парадигму Египта:

Ses champs, barioles comme un riche tapis,  
 Plaines que des plaines prolongent ;  
 L'eau vaste et froide au nord, au sud le sable ardent  
 Se dispute l' Egypte: elle rit cependant  
 Entre ces deux mers qui la rongent.

В картине египетской цивилизации стихия земли (champs, tapis, plaines que des plaines prolongent, le sable ardent), подчиняя себе стихию воды (L'eau vaste et froide au nord, deux mers, Le Nil jaune), порождает каменные города и устремленную в небо архитектуру фараонов («Une ville géante, assise sur le bord, / Baignait dans l'eau ses pieds de pierre»; «Trois monts batis par l'homme au loin percaient les cieux»). Поэт-романтик создает живописные мифологемы, персонифицирует природную стихию. Вблизи каменной цивилизации вода ведет себя как прирученный дикий зверь: море не плещется, не бушует, а «грызет камень», как голодное животное – кость («...mers qui la rongent»). В образе египетских пирамид, названных «горами» (monts), сохранен символический смысл ветхозаветной теоцентрической вертикали и горизонтали. В тексте о Египте и Вавилоне отчетливо выделяется парадигма рукотворного камня. Согласно легенде, могучий камень египтян символизирует незыблемость и живучесть их цивилизации, охраняемой пирамидами и сфинксом: triple angle de marbre – trois monts batis par l'homme – sphinx de granit rose – dieu de marbre vert – cailloux blancs – obélisques gris – serpent marbre. Разрушенный камень, развалины Вавилонской башни (amas de tours, vaste et bouleversé, – Babel, déserte et sombre – des mortels prodigieux témoin – édifice écroule – sa tête pyramidale), наоборот, символизируют мертвую, уничтоженную цивилизацию («Chacun des plus grands monts à ses flancs de granit / N'avait pu fournir qu'une dalle»). В контексте истории Египта идея «устремленности» к небу символизирует величие и мощь, в контексте истории Вавилонской башни – гордыню и непослушание. Поэт логично подводит читателя к истории гибели «адских городов» Содома и Гоморры (villes de l'enfer, folles dans leurs désirs), показывая причину их падения. В вытесанном в камне сказании о Содоме и Гоморре, как и в истории Вавилонской башни, отчетливо

проступает моральная доминанта: Божий гнев в виде огненной стихии карает, разит, разрушает города «безбожников»:

Tout périt, hélas!  
 Le feu qui foudroie  
 Bat les ponts qu'il broie,  
 Crève les toits plats,  
 Roule, tombe, et brise  
 Sur la dalle grise  
 Ses rouges éclats!  
 Sous chaque étincelle  
 Grossit et ruisselle  
 Le feu souverain.  
 Vermeil et limpide,  
 Il court plus rapide  
 Qu' un cheval sans frein;  
 Et l' idole infamé,  
 Croulant dans la flamme,  
 Tord ses bras d' airain!  
 Il gronde, il ondule,  
 Du peuple incrédule.

В соответствии с моральным кодексом Библии стихия камня, как и другие стихии в руках Господних, может служить как на благо, так и в наказание людям (по делам воздастся). Огонь, символ божественной воли, побеждает камень (разрушает каменные города, Вавилонскую башню), символ земной жизни. Виктор Гюго следует за гностиками в воплощении идеи божественного наказания как проявления вселенской силы и власти ветхозаветного «отцовского начала», акцентирует мысль о справедливости Божьей кары и природной стихии как «послушного орудия» в руках Господа. Гностическая традиция оправдывает «жестокость» Божества по отношению к грешным людям. К.Г. Юнг так разъяснил гностическую позицию: когда «высочайший Бог узрел, насколько жалкими бессознательными тварями были

те люди, каких создал демиург, люди, неспособные даже ходить, выпрямившись, он немедленно взялся за дело их спасения» [365, с. 217]. Подобно Виньи в «Моисее», «Дочери Иевфая», «Потопе», Гюго создает свой собственный гностический миф о карающем из милосердия Боге. Чтобы быть убедительнее, автор «Небесного Огня» усиливает созданную им мифопоэтическую концепцию примерами из истории различных цивилизаций, насытив текст многозначными контрастными символами великолепия и упадка, силы и слабости, воли и бессилия, веры и безверия.

## РАЗДЕЛ 5

### ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ 1820-Х ГГ. И СРЕДНЕВЕКОВАЯ ГОТИКА. ДОМИНАНТЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО И ОНИРИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

#### 5.1. Готическая символика и сказочный дискурс в ранней новеллистике Шарля Нодье

В ранней новеллистике Шарля Нодье находят воплощение романтические принципы структурирования текста на материале античных и средневековых преданий во многих аспектах в стиле Р. де Шатобриана. В стиле Шатобриана, утверждает Моро, «встречаются разные столетия, вкусы и цивилизации», соединяются стили греческий и готический, Востока и Запада, в этом смешении (*pele-mele*) воображению открываются «благозвучные сады». По мнению Моро, теория готики, которую создает Шатобриан, «годится только для него самого» [459, с. 204 – 205]. Эта мысль французского исследователя не точна. Ш. Нодье, писатель-фантаст, сказочник и ироник, знаток психологии сна и библиофил, с изящным искусством применяет в своей фантастической прозе многочисленные приемы трансформации мифопоэтического микро- и макротекста. Под его пером известные мифологемы и философемы превращаются в оригинальные элегические и фантастические образы. Онирическая атмосфера преданий реализована в новеллах о любви с помощью книжных и фольклорных готико-фантастических проекций. Тщательно отобранный литературный, философский, литературно-критический материал становится благодатной почвой для демонстрации огромных возможностей воображения французского сказочника, осознавшего творческую свободу как «свободу вкуса» и вечную устремленность к «бесконечному». Сегодня такого рода литературность понимается исследователями как интертекстуальный метод, широко применяемый в мифоведении, онирокритических работах, а также трудах по философии, аналитической психологии, в последние десятилетия – в текстологии, литературоведении, текстоведении, переводоведении.

**5.1.1. Готика и романтический новеллистический метатекст.** Французские поэты-сказочники, начиная с Ш. Перро [130–133], пользовались фигуральным языком мифа, мотивами, имеющими первоначально мифическую или мистериальную природу, наряду с фантастическими образами-знаками сказки – феи, колдуньи, великанов, вампиров, заколдованных красавиц, животных, наделенных фантастическими свойствами [479]. Мифопоэтический язык включает рационалистический (логико-понятийный) и иррационалистический (мифологический) аспекты. Оба аспекта покрываются определением «символический язык», в котором символ выступает как категория не только художественная, поэтическая, метафорическая, фигуральная, но и как логическая, научная и в этом смысле также фигуральная, знаковая.

Возможность разноуровневой экспликации онирического текста открывает путь для его герменевтической интерпретации и многопланового анализа онирических фрагментов текста (*onirique*, фр. – связанный с галлюцинациями, сновидческий, сомнамбулический, галлюцинирующий) и пространства сновидческих содержаний (*onirisme* – галлюцинации, сновидения). В таком произведении автор берет на себя миссию «специалиста», изучающего сновидение (*onirologue*) и пародирует толкователя снов, предсказателя судьбы (*oniromancier*). Он стремится показать, что онирический текст может представлять и научное исследование психологии сновидений (*onirologie*) и суеверное толкование сна (*oniromancie*) в народной традиции, как бы разделяя читателей на два противоположных лагеря, не стремясь разочаровать по-разному настроенных слушателей волшебной истории. Автор очевидно считает, что такая постановка вопроса делает возможным двойное прочтение текста и не исключает двусмысленности аналитики.

Анализируя произведения французских романтиков 1820-х гг., автор данного исследования убедился, что каждое поэтическое произведение требует индивидуального методологического подхода. При этом важное значение в аналитическом исследовании онирического плана (текста) приобретает определение связи между психологическими составляющими романтической личности, ее

воплощения в форме «Я» и форме «эго», что вовсе не означает, что эта связь иллюстрирует соответствие лирического «Я» или «эго», или их единства духовно-творческому состоянию реального автора. Однако в тексте романтической сказки один из этих вариантов отождествления не исключен, и это вопрос только «чистой техники».

Проблемы фантастического моделирования в романтизме часто были в центре фольклорных, поэтологических, историко-литературных и философских исследований [39, 188, 195, 347, 331, 397, 433, 388, 491 и др.] В данном разделе исследовательское внимание сконцентрировано на внутритекстовых (автор – рассказчик – текст – реципиент) и межтекстовых (текст – интертекст – паратекст – метатекст – гипертекст) отношениях в их зависимости от типа наррации и способа художественного моделирования. В контексте «сновидческой» новеллистики Ш. Нодье внимание сосредоточено на фантастическом, сказочном, имагинативном и онирическом содержаниях. При такой постановке вопроса неизбежно возникает проблема соотношения мифа, сказки, фантастики и других форм и видов наррации, а также вопросы соотношения повествовательных структур, выраженных структурно-текстуальными парадигмами «текстопроизводитель – автор – рассказчик – повествователь – нарратор» и «реципиент – читатель – слушатель (зритель)».

Е. М. Мелетинский акцентировал трудности различения мифа, который стоял у истоков наррации, и мифологической сказки на этимологическом и структурном уровнях, отметив генетическую вторичность последней [190, с. 34]. Переходу от мифа к сказке, как показал Е. М. Мелетинский, сопутствовали «синтагматическое развертывание сюжета» и возникновение новых эпических механизмов, таких как драматизация, нанизывание мотивов, зеркальная инверсия, негативная параллель, «идентификации» героя, прием «лестницы», метонимическая и метафорическая трансформации. При этом мотивы мифа и сказки могли «совпадать на поверхностном уровне, а на глубинном уровне смысла – расслаиваться» [188, с. 47–48].

Сказка изначально была порождением вымысла, а не достоверностью, продуктом десакрализации мифа и демифологизации «главного героя» [188, с. 46].



Сложившаяся в Средние Века назидательная по своей природе сказка смогла расширить только сферу нравственно-этического, в то время как пространство мифа безгранично. Сказку с самого начала воспринимали как вымысел, мифу же приписывалась достоверность. Миф с его достоверностью, по сути, имеет идеологическую схему, соответствует мировоззренческой позиции, которой верят, живут в ней и «развенчивают» и низвергают, когда утрачивают в ней необходимость или теряют веру. Так миф, утративший смысл достоверной истории, переходит в категорию вымысла, пополняет ряд эпических устных и литературных форм.

Согласимся с А. Ф. Лосевым, который в «Диалектике мифа» утверждает, что миф в своем исконном виде и самом непосредственном проявлении не является ни сказочным бытием, «ни даже просто трансцендентным», но является «самым реальным и живым, самым непосредственным и даже чувственным бытием», гораздо более чувственным, чем сверхчувственное [168, с. 41]. А. Ф. Лосев характеризует миф в плоскости философского спора о естественном и сверхъестественном бытии человека в свете диалектического и метафизического знания. Русский философ отводит мифу область физического, почти в соответствии с аристотелевским учением, в этой части не только не совпадающим, но прямо противоположным концепции Платона о сверхчувственном опыте человека как опыте просветления. Миф как продукт иррациональной, чувственной деятельности человека понимается русским философом «диалектически». Из этого вытекает трактовка мифического как видимого, чувственного, осязаемого, не имеющего ничего общего не только с метафизическим и потусторонним [168, с. 27]. И хотя «миф не есть поэтическое произведение», он имеет общее с ним «по линии выражения, т.е. схемы, аллегории и символа». «Невозможно провести грань между мифологией и поэзией», утверждает мифолог, ибо «и мифический, и поэтический образ может быть и схемой, и аллегорией, и символом» [173, с. 62 – 72].

Сказка, имеющая общие корни со средневековым рыцарским романом, как заметила Д.Л. Чавчанидзе, могла использовать исключительно детали «органической никем не продуманной художественной системы» мифа, на которых она формировала собственную знаковую и символическую систему. Лишь

«...романтический век позволил рассмотреть в сказочном мифологическую глубину» [331, с. 71–72]. В известных морально-этических и философско-поэтических концепциях «сказочной» судьбы, доставшихся романтикам в наследство от просветителей, в процессе мифологизации-демифологизации одни положения были дополнены и получили развитие, другие – наоборот, иронически отвергнуты, а образовавшиеся пустоты заполнены психологическими и даже психотерапевтическими разъяснениями и аналитикой. В нарративной структуре романтической сказки проявилась «особенность типа сюжета, который по материалу может быть отнесен к сказке, а по интерпретации – к роману» как «амбивалентный феномен» [331, с. 72]. На эту синтетическую черту сказки неоднократно указывали и другие исследователи, сравнивая ее со «старой сказкой» и со сновидением. В частности, отмечалось, что «старая сказка» прошла «обработку романтизмом», трансформировавшись в «новую сказку», сомкнувшись с мифом, символично-философской притчей и новеллой [282]. Следует напомнить, что во Франции «романтической обработке» народной сказки предшествовали их литературные версии, сатирические вольтерьянские и классицистические, для которых моделью служили «Сказки матушки Гусыни» Шарля Перро [479; 122 – 125].

Французская романтическая сказка черпала идеи из античной и средневековой мифологии, литературы и фольклора. Вплоть до романтической эпохи во Франции древняя мифология воспринималась через образцовое аллегорическое творчество поэтов «прекрасной школы» Вергилия и его ученика Данте Алигьери, создавшего христианский интертекст, не свободный от античной аллегоричности и топонимики, а также реминисценций из Гомера, Горация, Овидия, Лукана.

Известно, что Шеллинг критиковал эвгемерическое и аллегорическое толкование мифологии средневековыми мыслителями и даже итальянцем Дж. Вико, автором «Новой науки», «первой серьезной философии мифа» [178, с. 19]. Однако французские писатели начала XIX в. уже научились восхищаться умением предшественников романтизма, к которым они единодушно причисляли и Шекспира, истолковывать мифы как «моральные аллегории» и иносказания, в которых отражались человеческие чувства. К тому же французские романтики

охотно «заимствовали» у просветителей идею мифа как аллегорической иллюстрации философской истины [284, с. 6 – 7] и активно использовали этот прием в своем мифотворчестве.

Еще в начале века Р. де Шатобриан и Ж. де Сталь увидели в романтизме контрапункт языческого и христианского символизма, французские поэты младшего поколения рассмотрели и распознали символизм мифа и аллегоризм сказки. В тропическом мышлении сказки они увидели «идейность», «знаковость», поучительность, особого рода метафоризм. Романтики-сказочники Нодье, Нерваль, Бертран интуитивно восприняли тропизмы, на их основе создали интертекстуальные истории, опираясь на принцип, который спустя сто лет К. Г. Юнг, характеризуя мифы, назовет «состоянием переноса» [370, с. 147 – 279]. Этот принцип осваивался романтиками-сказочниками на практике в диалогическом взаимодействии различных видов символического письма, а также в процессе реструктуризации и трансформации интертекстуального сказочного материала и готовых мифологизмов, авторского моделирования мифологического текста и языка.

Под знаком современной эпохи проходили Средневековье и Возрождение, которые романтизм, в отличие от более поздних рецепций, не разделял и не противопоставлял. В статье Э. Нойманна «Искусство и время» дана экспликация тенденции, связывающей эти эпохи: «Может случиться впечатление, что искусство Возрождения отвергло символизм средневековья, чтобы воспроизвести объективный внешний мир, но это не так; на самом деле произошло (и этот феномен имел решающее значение для этой эпохи) новое проявление архетипа земли в противоположность доминировавшему в Средние Века архетипу неба» [232, с. 163]. Если учесть указанное Э. Нойманном различие между двумя культурными эпохами, то очевидно, что французские романтики отдали предпочтение «небесным» архетипам, противопоставив их архетипам «земным». В культуре Возрождения, которую просветители считали выражением «жизненной силы материального мира» [232, с. 168], романтики увидели, прежде всего, духовную красоту «неземных» ликов и соотнесли их со своим «культурным канонem» [232, с. 168]. Ж. де Сталь, Шатобриан, Виньи, Мюссе, Нерваль вдохновлялись

ренессансными полотнами, подчеркивали идею духовного единства искусств и поэзии. А. де Мюссе, движимый любовью к искусству Ренессанса, объединил в своем сознании поэзию Данте и живопись Рафаэля силой художнического воображения, одной «священной дрожью», одним символом «сердца, пораженного огнем энтузиазма» и чуждающегося «земного чувства». Многолетнее созерцание «идеальной красоты» мадонн Рафаэля и образа Ниобеи как архетипа материнской любви и жертвенности, горя и страдания, популярного в европейском искусстве, в частности в творчестве Дж. Романо, Дж. Б. Росси, Я. Тинторетто, вело А. де Виньи к безуспешному поиску женского идеала в повседневной жизни. Это пример того, как романтизм и его идеи интегрировались в личную жизнь писателя, как творчество трансформировалось в жизненную реальность, придавая ей незаурядные, необыкновенные черты.

В XX в. большое внимание уделялось психологической и философской проблематике французской литературы первой половины XIX в., рациональной стороне художественного творчества, рассмотренной в литературоведении разносторонне и довольно подробно [65, 109, 189, 453 и др.]. Следует заметить, что полноценный анализ большей части произведений французских романтиков 1810 – 1820-х гг. невозможен без исследования их иррациональных аспектов. Различные аспекты романтического иррационализма, вопросы сакрального, мистического, магического, «странного» в романтизме, проблемы поэтического воображения представлены и изучены в работах зарубежных авторов – Р. Кайуа [392], П. Бенишу [385; 386], Ф. Жермена [425], Ж. С. Физена [434], П. А. Рибена [473], Э. Риффатер [474], Л. Вакса [491]. На функциональном уровне параболические истории, легенды, предания и мифы, воспринимаемые французскими романтиками как однородные жанры и различаемые только как носители идеи и двигатели сюжета, зачастую определяют глубинную смысловую структуру произведения. Приравненный к «истории» параболический миф выполняет информативную и коммуникативную функции, сохраняя значение генетического источника «тайного знания» и притягательного для романтического сознания «амбивалентного состояния» (термин К.Г. Юнга).

В сравнении с мифом, легенда мыслится нами как достоверность, обрастающая вымыслом, но не облеченная, подобно мифу, в особую форму мышления. История развития жанра легенды довольно подробно развернута у Б. Лернена [451]. Легенда рассматривается как жанр народного сознания и творчества, в центре которого стоит личность, группа людей или некое общественное явление. Легенда вызревает в конкретных социальных условиях и часто использует известные архетипы, формирующие гипертрофированное, возвышенное, либо, наоборот, заниженное или уничижительное представление о личности, явлении или событии, культурном или национальном герое, например, Прометее или Наполеоне. Легенду нельзя «развенчать» и опровергнуть, как миф. Раз возникнув, она остается в памяти людей, хотя может быть трансформирована, модернизирована, «перелицована» в соответствии с новой ментальностью. Существует понятие «антимиф», но отсутствует понятие «антилегенда». В отличие от мифа легенда не является формой мышления и способом осознания, хотя часто несет на себе идеологический, официальный, эпохальный отпечаток. Легенда «живет в умах и сердцах», передается из поколения в поколение, но на каком-то этапе, утратив актуальность, может уйти в небытие и возродиться «из пепла», вновь обретая актуальность либо в своей исконном виде, либо в переосмысленной форме.

Миф возрождается в качестве мифологической идиомы, область функционирования которой не ограничена. К примеру, мифологическая идиома «стать тенью» была метафорически и буквально реализована Шамиссо в «Приключениях Петера Шлемиля» (1814): Тень стала господином и потребовала от человека, чтобы он лег у ее ног [336]. В таком решении проблемы наказания содержался и романтический иррационалистический ответ на вопрос «быть или казаться?», поставленный уже во французской литературной сказке XVII в., а также неоднозначные решения проблемы добра и зла, актуальной в традиционной народной сказке [130 – 132]. Классическим примером рационалистического ответа на этот вопрос можно рассматривать легенды-сказки Ш. Перро со счастливым исходом, источником которых была народная сказка о победе добра над злом. Но во французской романтической сказке сказочно-фантастический сюжет значительно

усложняется легендарными коллизиями, аллегорико-символическими образами, трактуемыми во вневременном плане. Фантастические романтические истории завершаются моралью, как того требует поучительный рассказ, но эта мораль выдержана не в традиции народной сказки, в которой всегда торжествует добро, а страшной, готической истории, в которой добро оказывается слабее зла. Причина такой расстановки смысловых акцентов – господствующая несправедливость Бытия и непонимание людей.

Неоднозначное, ироническое решение проблемы двойника обусловило смысл философско-символического интертекста, который можно выразить формулой утраты «доброй воли» (по Канту, чистая воля, свободная от соображений выгоды), которая ведет к утрате собственной реальности, т. е. тонкой связи с собственным «Я». В романтической разработке этого мифопоэтического аспекта базовой стала идея творческой игры И. В. Гете («Я все хочу делать играя, чтобы было приятно себе»), чей гений, развивавшийся «из корня» под воздействием внутренних сил, был особенно любим романтиками.

Традиция пародирования феномена внутренней двойственности («Дон–Кихот» Сервантеса, «Золотой горшок» Гофмана) и христианского чудесного («Божественная комедия» Данте), ироническое переосмысление стернианства и гетеанского мистицизма определяют характер интертекста и метатекста сновидческих новелл Нодье, родственных новалисовскому «Генриху фон Офтердингену», но и вобравших в свою интертекстуальную структуру гофмановский повествовательный комплекс с его зеркальной нарративной перспективой [281] и ретроспективой, философским отрицанием гармонии миропорядка. Соединение мифопоэтического и околонаучного методов познания, смещение рационалистического взгляда в плоскость бессознательного сближало Нодье с Новалисом. Математико-поэтические фрагменты Новалиса рождались в атмосфере романтической иллюзии, господства поэтического воображения и интеллектуальной интуиции (Фихте), конкурирующей с кантовским критицизмом. Шарль Нодье одинаково пользовался языком логики и языком поэзии, подобно

Новалису, который не делал радикального различия между поэзией и точными науками, объединив их в уравнении «поэзия = алгебра» [481].

В энигматических «письменах» немецкого поэта воображение и интуиция обозначили и объединили логико-математические расчеты и научные проекции с мифотворческими принципами познания. Объектом изучения стали магия ночи и сна, романтическая иллюзия творения. Такое письмо, подпитываясь от пифагорейского учения о «музыке сфер» и гармонических интервалах, от анимистических, алхимических и астрологических идей Якоба Беме (1575–1624) [37], условно идентифицировало математику и поэзию. Новалису, как и средневековому философу, были неведомы напряжение, конфликты, зло. Он переживал и описывал в гимнах полное растворение «Я» в религиозной любви к Природе-матери, в «гармонии космических ритмов с нашей божественной сущностью», с биением сердца человеческого. Продолжая шлегелевскую мысль, Новалис утверждал, что только поэтам «должно касаться текучего» [222, с. 34]. При всей открытости пространству «ночная» поэзия Новалиса сохраняет черты герметического текста. В этой поэзии символическое эксплицирование балансирует на грани мифопоэтического и логико-понятийного (точного, математического) мышления [481]. С точки зрения смысла, она не менее энигматична для не-поэта и не-физика, чем средневековый трактат для не-алхимика [467, с. 204].

Мифологизмы «сердца» («чувства»), «головы» и «воображения» из XVIII в. [232, с. 90] переходят в романтическую эстетику, трансформируются в категорию «чувствительного» и «самоотверженного сердца», но при этом сохраняют мистический смысл христианских образов, отраженный в парадигме «душа – дух – божественное – бессмертие». Имея в виду эту универсальную теорию искусства и поэзии, Р. Барт в работе «Разделение языков» высказался о письме как «практическом осуществлении языковой противоразделенности»: «...этот образ утопичен – во всяком случае, мифичен, поскольку он смыкается с грезами первых романтиков о непорочном, цельном языке, о *lingua adamica*. Но разве история, по прекрасной метафоре Вико, не движется по спирали? Не следует ли нам вернуться к старым образам (не повторяя их), чтобы дать им новое содержание?» [23, с. 534]. С

этой точки зрения уже шлегелевская ирония в качестве диалектического движения к бесконечности определила трансцендентальную способность синтезировать противоположности в универсальном образе «мировой души» по Фихте [340, с. 17–18]. Как заметил Н. Бердяев, «вера в существование души мира есть вера романтическая» и основывается она на платонической философии, но «существование космоса, как мирового единства и гармонии, существование души мира есть иллюзия сознания, поработанного и раненого объективацией» [38, с. 59]. Диалектика Новалиса распространилась лишь на космос, творчество и жизнь после смерти. Об этом свидетельствовали мысли поэта о химеричности веры в реальность земной жизни, а также «магические письма», указывавшие путь к развитию оккультных и божественных дарований. Новалис возложил функцию «иронизации жизни» на мечту о «душе мира» (сон) [394, с. 20 – 21], на идеал, мудрость и любовь, на поэзию и искусство, что представляет собой романтическую парадигму гармонии и человеческого счастья. В поисках Истины, Матери всех вещей («души мира»), его герой Гиацинт отправляется на край света, проходит через мистические переживания, находит дворец Богини и обнаруживает под закрывавшим ее лицо покрывалом покинутую возлюбленную Розенблютхен. Новалис выражает суть истины, «души мира» простой формулой «счастье рядом».

Проявленное здесь мистическое чувство сходно с гофмановским переживанием в «Золотом горшке», напоминает мистическую атмосферу и чувство чудесного в гетевской сказке о Лилии и Зеленой Змее. Р. Штайнер прокомментировал этот литературный феномен следующим образом: «Царство односторонне действующего сверхчувственного (по Шиллеру односторонне разумного побуждения) – это царство Лилии, царство односторонне действующей чувственности (у Шиллера – чувственное побуждение) – это царство, в котором живет змея до своего самопожертвования...» [354, с. 164]. Как Ансельм видит во сне красоту, гармонию и счастье в образе зеленой змейки Серпентины – зеркального отражения его собственной Анимы, так Гиацинт во сне приходит к пониманию того, что истину можно увидеть только «внутренним зрением». Через осознание бесконечности как спящего состояния утверждался романтический гностический



идеал: истина постигается не разумом, а душой, интуицией, инстинктом. Истина, открывающаяся в романтической сказке, по словам А. Б. Ботниковой, заключена в «новом чувстве мира, его скрытой музыке, понятной чуткой человеческой душе», в «тайнах исполненного любви свидания» (*die Geheimnisse des liebenden Wiedersehens*) [49, с. 9 – 10]. В этом и есть новое понимание платоновского требования к поэтам, о котором напомнил Ж. Женетт, обозначая «границы повествовательности». Платон осуждал поэтов как подражателей, начиная с драматургов, не исключая Гомера, которого он оценивает как «слишком миметичного» для нарративного поэта, а в свой Город допускает только «идеального поэта», чей слог как можно менее миметичен (т.е. менее драматичен) [84, с. 60 – 281]. Платоновская строгость к поэтам вызвала недоумение и несогласие А. де Виньи, который, впрочем, как и Платон, ценил выше всего эпический гений за выразительность мысли и отточенность слога.

В интерпретации Новалиса поэтический гений расположен к математической точности. Математика, юриспруденция, философия, вера в универсальность «Я» потребовались Новалису для создания собственной личности. Так, в поэтической фантазмагии «Генриха фон Офтердингена» Новалис объединил «этический императив» Фихте с духовными доминантами «Годов учения Вильгельма Мейстера» и «Фауста» [320, с. 40 – 41], ибо полагал, что индивидуальное «Я» не исчезнет до тех пор, пока преодолевает препятствия в своем движении навстречу макрокосму. В «Учениках в Саисе» немецкий поэт указал на магические символы вселенной, встречаемые на пути «преодоления» и ученичества: «... везде он убеждался, что ему ничто не чуждо, какие бы странные союзы и соединения ему ни встречались: в нем самом уживалось не меньше загадок. Вскоре он обнаружил во всем взаимодействии скрещения, соответствия. Тогда он уже понял: ничего не существует порознь. Чувственные свидетельства едва вмещались в необозримые красочные видения, в которых совпадали слух, зрение, мысль. Ликуя, он сопрягал инородное. В звездах видел он людей, а в людях звезды, в камне угадывал зверя, а в облаке – злак; он постигал игру явлений и стихий, он изведаль, что, где и как обнаруживается; ради ладов и звуков он умел уже затронуть струны» [222, с. 73 –

74]. Путь посвящения, познание сущности человека как частицы мироздания, пролегает сначала через чувственное – слух, зрение, осязание, затем через ум, осознание и ведет к пантеистически-космогоническому знанию, к которому приходит и сам автор-неофит. «Что он такое теперь, от него не узнаешь. Он только внушает нам, что мы сами, руководствуясь его указаниями и своими побуждениями, изведем пройденный им путь. Кое-кто из наших распростился с ним, вернулся в родительский дом и поступил в учение ради хлеба насущного. Иных он сам направил, не сказав нам куда: это его избранники» [222, с. 74]. К какой категории относит себя автор, неизвестно, но очевидно, что герой-неофит, прошедший школу египетского жречества в Саисе, отнесен к избранным, сильным и достойным посвящения. Стихия ночи и сна, мистические образы пространства и центра (священная гора, пещера, бездна), смерти и путешествия, «небесные архетипы» определяют символическую структуру новалисовского текста: «Жизнь и надежда при солнечном дне, смерть моя – ночью в священном огне...» Меланхолический и мистический поэт в «Гимнах к ночи» возносится над земными просторами: «...дремой меня осенило, тихо земля возносилась, над ней парил мой новорожденный, не связанный более дух. Облаком праха клубился холм – сквозь облако виделся мне просветленный лик любимой. В очах у нее опочила вечность, – руки мои дотянулись до рук ее, с нею меня сочетали, сияя, нерасторжимые узы слез. Тысячелетия канули вдаль, миновав, словно грозы. У ней в объятьях упился я новой жизнью в слезах. Это пригрезилось мне однажды и навеки, и с тех пор я храню неизменную вечную веру в небо Ночи, где светит возлюбленная» [222, с. 53]. Символика смерти приобретает универсальное значение мистериального единства «бытия небытия» в Эросе и Танатосе, в одном порыве, одном божественном дыхании.

Философско-мифологическая парадигма «бытия небытия», Эроса и Танатоса из новалисовского текста переходит во французский метатекст (в значении описания «чужого» текста) и интертекст, воспринявший «диахроническую глубину» «магического идеализма» Новалиса, его интуитивных прозрений [222, с. 41; 335, с. 38 – 44]. Поэзия Новалиса становится предметом метатекстуального

исследования Ж. де Сталь «О Германии». Прочтение Новалиса «сердцем, а не рассудком» обеспечило эмоционально окрашенную символику метатекста трактата. Ж. де Сталь выделяет среди произведений Новалиса «Гимны к Ночи», передающих сосредоточенность поэта на глубоких «ночных» переживаниях души. Французская писательница приходит к выводу: «Дневной свет соответствует радостному языческому мировоззрению; а звездное небо кажется подлинным храмом истинной веры. Именно во тьме ночей, говорит немецкий поэт, человеку открылось бессмертие: солнечный свет слепит глаза, мнящие видеть» [164, с. 390]. В символической интерпретации природы и вселенной, созданной по текстуально-смысловой модели Шлегеля и Новалиса, а во Франции Жермены де Сталь и Рене де Шатобриана, метафора «храм» отражает целый мир, вселенную, ядром которой является «чувствительный человек». Романтики познают не только «светлую», но и «темную» иррациональную сторону человека. Во Франции была своя традиция изображения иррационального в человеке, идущая от «Манон Леско» аббата Прево, которого романтики считали предшественником литературы «ночной стороны души». В. В. Гриб заметил, что романтики первыми «подняли на щит» повесть аббата Прево» [73, с. 275 – 284].

Следуя урокам Л. Тика, Новалиса, Гофмана в изображении «ночных сторон» человеческого бытия, Ш. Нодье и его ученики А. де Виньи, А. де Мюссе, А. Бертран, Т. Готье развернули архетип бессознательного в психологических реалиях повседневной и творческой действительности, подчас находя недостающее звено в цепи мифологических ассоциаций. Говоря о новеллах Клейста и Гофмана, Е.М. Мелетинский заключает: «Во всех этих произведениях сказочный оригинальный вымысел переплетается с мифологическим, возникает своего рода «новая мифология». Сквозь сказку, повествование о судьбе отдельных героев проглядывает некая глобальная мифическая модель мира, соответствующая романтической натурфилософии» [191].

В первую очередь следует обратить внимание на решение проблемы противоречия между видимостью и сущностью, которое в творчестве сказочников-фантазеров достигло наивысшей точки: герой терял контроль над собой, утрачивал

чувство реальности, ориентиры в действительном положении вещей, не мог отличить собственное «Я» от «чужого», не видел, где Он и где двойник. В таком тексте сам читатель не может следовать за «нитью реальности». Положение спасает присутствие третьего лица, например, автора, рассказчика, издателя, которые вносят коррективы, расставляют точки над «и», размышляют, дают оценку событиям, то поддерживая, то разрушая «зеркальный механизм» двойничества. Такой текст, например текст готического романа, имеет несколько планов, охватывающих множество событий с участием роковых сил, в нем происходит взаимоотражение историй и персонажей с нагромождением фатальных случайностей, что характерно для мифологического типа мышления всех эпох. Е. М. Мелетинский отметил, что эстетика чудесного свойственна волшебным сказкам и мифам творения; фантастика как важнейшая черта волшебной сказки связана с мифологическими представлениями, хотя мышление волшебной сказки уже не мифологическое [188, с. 14].

В архетипе двойника в новеллах-сновидениях Ш. Нодье, лирическом цикле «Ночи» А. де Мюссе, новеллах Т. Готье, прозе и стихотворениях Ж. де Нерваля представало «высокое» (фаустовское) и «низкое», другой «образ и подобие его существа» (мефистофелевское).

Французский исследователь Л. Вакс в работе «Искусство и фантастическая литература» обозначил границы волшебного (сказочного) и фантастического как двух аспектов «чудесного» [492]. К «фантастическому», по его мнению, относятся народные суеверия, «ужасное» и потустороннее, трагическое, юмористическое и утопическое, аллегория и небылица, оккультное, метафизическое, психоаналитическое, относящееся к области психиатрии [492, с. 129]. Л. Вакс напомнил классификацию фантастических историй, приведенную Ш. Нодье в «Истории Элен Жийе». Французский писатель разделил фантастические истории на «ложные, неопределенные и правдивые» (*fausses, vagues et vraies*). Первые взывали к доверчивому читателю (слушателю), вторые – погружали в мечтательное и меланхолическое состояние, третьи – в невероятную реальность. Последние подтверждали мысль Нодье о необходимости подчеркивать специфику

фантастического в отношении не к материальным фактам, а к реальным чувствам, так как фантастическое – это одновременно и действительное, и иллюзорное, «все равно, что беспредметный страх или болезненное воображение» [492, с. 129]. Последний штрих очень важен, ибо он указывает на психоаналитическое толкование природы фантастических образов.

В романтическом сказочном тексте Ш. Нодье нашли отражение все перечисленные Л. Ваксом разновидности фантастического. Но, учитывая поправку Л. Вакса, заметим, что типология фантастического в творчестве Ш. Нодье, обусловлена, прежде всего, позицией рассказчика небылиц, заинтересованного в том, чтобы удовлетворить вкусы любого слушателя, увлечь его своим повествованием. Предложенное писателем разделение историй на «ложные, неопределенные и правдивые» вполне оправдано с точки зрения реципиента.

Приведение многообразного проявления фантастического к некоей единой модели, например, к сказке или новелле-сновидению, или иной онирической модели, даже в рамках одной индивидуальной мифопоэтической системы, например, новеллистике Ш. Нодье, не исключает установления различий, и в этом различии – обнаружения преемственности и глубокой, органической связи мифопоэтических культур. Так, интертекст ранних произведений Нодье («Лорд Рутвен, или Вампиры», «Смарра», «Жан Сбогар»), написанных на волне «вампиризма» 1820-1823 гг., содержит ассоциативный легендарный материал, на который наложилась «неистовая» ментальность Манфреда. Как писал ученый-компаративист Ф. ван Тигем, байроновский Манфред, «презирающий мир и бросающий вызов Богу, а обществу – пламенные проклятия», становится моделью для героев «неистовой школы» во Франции, дает толчок литературной волне «вампиризма» во Франции [487, с. 182 – 183]. Сюжеты и образы для своих «неистовых» сочинений Нодье, по собственному признанию, заимствует то у Апулея (образ Луция), то в иллирийской («Smarra, ou Les démons de la Nuit», 1821) или кельтской («Trilby, ou Le Lutin d'Argail», 1822, «La fée aux miettes», 1832) легенде, повторяя антиномичность хтонического фольклора, настроенного на странное, необычное, невиданное, неслыханное и «страшное».

Е. М. Мелетинский сравнил романтическое необычное со сказочным «удивительным». По мнению исследователя-мифолога, в романтической новелле «неслыханное» – «это и прямо сверхъестественное, т. е. мистическое или сказочное, и необычайные психологические обстоятельства, «граничные» ситуации, которые провоцируют таинственные подсознательные влечения и странное, причудливое поведение героев (демонические натуры, меланхолические неудачники, чудаки, беззаботные «счастливики» и т.п.), и яркие проявления национального или местного бытового, либо иного колорита» [191, с. 162]. По сути, в этом рассуждении, восходящем к гетевской формулировке «необычного» как жанровой и нарративной структуры, речь идет об архетипной основе романтического мифотворческого воображения, диктующего синтетические жанровые формы.

Аналитическое исследование Э. Нойманна расширяет и углубляет это наблюдение, устанавливает связь между искусством, художником и эпохой через «единство психического поля группы», состоящего из «коллективного сознания» и «коллективного бессознательного», «в котором вольно или невольно, сознательно или бессознательно пребывает каждый индивидуум и каждая область культуры» [232, с. 160]. Заметим, что коллективное «психическое поле» часто является мотивацией для писателя, преследующего в процессе творения в первую очередь творческие интересы и реализующего собственные художественные потребности и вкусы. «Психическое поле» определяет язык произведения. Если говорить о мифе и сказке, то это язык мифа и язык сказки, которые имеют общую архетипическую основу.

В новелле-сновидении Нодье ученая средневековая духовность приняла народно-смеховую стихию французской литературной традиции. В частности, у Нодье много общего с Рабле: для обоих источником фантастики была народная стихия, фольклор, поверья и преданья «старины глубокой», в которых фантастическое представало как видение мира и как способ его постижения. При этом у романтика Нодье «кошмарное видение» в готическом стиле соединилось с фантазмами «двоемирия» в гофмановско-байронической интерпретации, своеобразным «убежищем» души, скрывающейся от «печальной яви».

В сказочной онирической структуре «Трильби», «Смарры», «Феи Хлебная Крошка» Шарля Нодье проявилась в виде трагико-иронической антитезы воображаемого («сотворенная реальность») и действительного миров романтическая аксиома о том, что мир фантазии реальнее. Проблема романтического двоемирия, противоборства духа и материи, решалась романтиками в пользу духа (идеального, «надреального») [281, с. 7 – 11]. Красной нитью через тексты сказок Нодье проходит полушутливая, полусерьезная мысль о противоположности мифопоэтического и рационального (логико-понятийного) мышления; антитетичности мифологического сознания. Особое место в его творчестве занимает описание стихии суеверий, преданий о непознанном, таинственном, «страшном» и передача вызванных народными преданиями ночных грез, которые неизменно, в шутку и всерьез, противопоставлены ученому знанию, философскому рассуждению и бытийному здравомыслию. Впрочем, житейское здравомыслие также представлено одновременно и в шутку, и всерьез. Своеобразным структурным каркасом текста становится онирическая антитеза ночи и дня, «ночной» и «дневной» жизни, человека ночи и человека дня. Благодаря этой антитезе возводятся отношения «бессознательное – больное сознательное», в ту пору уже находящиеся в центре внимания зарождающейся психотерапии. Ироническое осмысление французским сказочником ониризма содействовало сближению романтической сказки как новой мифотворческой формы с психологической истиной, научной мыслью и житейским правдоподобием. Авторская сказка на этом не завершает свою эволюцию. Датский писатель Ганс Христиан Андерсен пойдет еще дальше, соединяя сказочную реальность с «жизненной правдой» в «сказке жизни», по определению В. П. Неустроева [211, с. 48 – 72].

В мифопоэтических текстах раннего Нодье психологическая терминология доминирует над философской. В сказке Новалиса о Гиацинте, к примеру, были поставлены и решались философские проблемы «сверхчувственного», «души мира», соотношения микрокосма и макрокосма в традиции романтической интерпретации средневековой книжности и философского опыта. В этой связи уместно вспомнить одно из наставлений средневекового алхимика Оригена: «Помни, что ты содержишь

в себе табуны лошадей, стада коров, отары овец и коз... Помни, что птицы небесные также находятся внутри тебя. Не удивляйся тому, что мы говорим, что они все в тебе находятся, а пойми, что ты сам являешься маленьким миром, и в тебе есть и солнце, и луна, и звезды... Пойми, что в тебе есть все, что есть в мире» [369, с. 45]. Приведенный К. Г. Юнгом алхимический текст содержит ключевые понятия средневекового представления о множественности и тождественности Бытия и человеческого Я, к которому так стремились романтики и которое наиболее близко к средневековому символизму выразил Новалис в своей магической микро-макрокосмической диалектике. Новалис, Л. Тик и другие немецкие поэты-романтики стали учителями для Жермены де Сталь и Шарля Нодье, которого французские поэты-романтики среднего поколения признавали своим наставником. С помощью мифологического символизма, романтики, успешно решали поставленные в сказке философские проблемы, не забывая поэтизировать «вещи», наделяя их колдовскими свойствами в духе старинных волшебных сказок и народных фантазий о «рукотворном», которое «ведет себя как живое» [168, с. 230].

Аналитическое исследование сновидческой новеллы логично подводит к выделению основных эстетических и «внеэстетических» категорий и функций текста – вербально-магической, познавательно-нравоучительной, коммуникативной, социологической, эпистемологической, особенно в точках скрещения мифопоэтического и логического мышления, сказочного и научно-фантастического воображения, сходства и смежности их символично-метафорических структур.

В новелле «Смарра» Ш. Нодье структурно-смысловая парадигма народной сказки, предания, легенды переплелась с онирической и книжной аллегорической парадигмами в соответствии с архитектурой апулеевских «Метаморфоз» и философско-мифологическими новалисовскими построениями. Потому есть смысл говорить о текстуально-семантическом параллелизме и символической парадигматизации интертекста Нодье во временном отрезке от античности до романтизма. Трудно сказать, что приоритетнее для Нодье – мифология или фольклор, так как «Метаморфозы» Апулея романтик склонен рассматривать как фольклорный источник. При этом несомненно, что Нодье, как в свое время Апулей



и Овидий, проявил интерес и к мифологизму «метаморфоз», и к их литературности. Как известно, Овидий собрал в пятнадцати книгах мифы и предания, которые в течение долгого времени служили западному человеку наиболее доступным справочником по античной мифологии [227, с. 558].

Н.С. Шрейдер, исследуя творчество Р. де Шатобриана, А. Констана, Э. де Сенанкура, Ж. де Сталь, Ж. Санд, Ш. Нодье, П. Мериме, показала, что «ощущение непрочности, смещения, зыбкости явлений и самого человека... было принесено революцией и составляет психологическую основу романтизма» [347, с. 3–4]. Оттого внимание французских литераторов начала XIX в. было сосредоточено на повествовании, свободном от «приключений любого рода» (Шатобриан), на описании мира «хрупкой гармонии» и «смутных страстей», идей и ощущений, особенностей экзотического характера и «местного колорита», «одухотворенного пейзажа», «человеческого сердца», «размышляющей страсти» (Ж. де Сталь). Н.С. Шрейдер выделила несколько типов романтического психологизма, противопоставляя энтузиазм и открытость героинь Ж. де Сталь некоммуникабельности героев Байрона, Констана, раннего Ш. Нодье. «Потребность в родственной душе» у героев Шатобриана, Сенанкура, Ж. де Сталь, раннего Ш. Нодье, скрытая «несознаваемая, не признаваемая тоска по несбыточному, гармонии и идеалу» создавала почву для исповедей, обращенных к тем, «кто стоит вне жизни, на грани риторического обращения» [347, с. 24, 31]. В статьях о французской фантастической новелле в контексте жанровой специфики произведения Н.С. Шрейдер показала отдельные аспекты проблемы романтического художественного иррационализма («ощущения загадочных сил»), соотношения правдоподобной истории и сказочного повествования, в значительной степени повлиявших на текстуально-смысловую структуру фантастической новеллы Ш. Нодье. Исследовательница французской романтической фантастики обратила внимание на выдвигаемое писателем-сказочником требование «абсолютного доверия» к жанру сказки [348, с. 113 – 116], что влияло на расстановку акцентов в ответах на вопросы об отношениях «текст – автор – читатель».

Н.С. Шрейдер показала, на примере «Рене» Шатобриана, как «изменение среды» текста может повлечь за собой изменение жанра произведения. Исследовательница романтизма писала: «... «Рене», произведение, рисуящее нового героя в новом жанре – короткого лироэпического повествования, – дважды меняет среду, изолируясь из большой формы – сначала из романа, затем из трактата. Нечего и говорить, что и функция того же текста, и впечатление от него принципиально изменились» [349, с. 22]. «Стык мифологий» в эпосе «Мученики», смешение христианской, античной, индейской мифологий в «Начезах» положило начало традиции исторического романа во Франции. Примечательно, что необычная форма и сложность текста новаторских сочинений, например Шатобриана, в ту пору ставили критиков в затруднительное положение при определении жанра.

Нодье усиливает античный ониризм средневековой «естественной» образностью. Мотив чудесного и фантастика сна у французского сказочника разработаны под влиянием поэм «Песен Оссиана» Дж. Макферсона. В статье «О фантастическом в литературе» (1831) Нодье, говоря о развитии литературы в целом, обнажает «тайные пружины» поэтического воображения: «Если мы постараемся выяснить, в чем воображение человека должно было поначалу находить свою усладу, то, естественно, мы придем к выводу, что на ранней стадии литература, пластичная скорее вследствие неизбежности, чем выбора, долгое время представляла собой простую передачу ощущений. Немного позднее в ней произошло сравнение этих ощущений. Появилась склонность к развернутым описаниям, к постижению характерных сторон вещей, к замене слов образными выражениями. Такой была древняя поэзия. Когда подобного рода восприятие изменилось и изжило себя, так как давно вошло в обыкновение, мысль поднялась от известного к неизвестному. Она изучила скрытые законы общества, постигла тайные пружины устройства вселенной; в тиши ночей она прислушалась к чудной гармонии сфер, изобрела созерцательные науки и религии. Эта величественная миссия стала приобщением поэта к важному делу создания законов. Благодаря этой открывшейся в нем силе, он оказался правителем и первосвященником, и над всем человечеством воздвиг свой алтарь, святая святых, и впредь сообщался с землей

лишь посредством торжественных поучений из горящего куста, с вершины Синая, Олимпа и Парнаса, из Глубины пещеры Сивиллы, из-под сени священных дубов Додоны или из рощи Эгерии» [164, с. 408]. Французский сказочник указал на сакральный источник древнего мифа, религии и поэзии, воспользовавшись древними мифологизмами и символами метатекстуального значения. Гора – священное место, с которого человеку открывается божественное и поэтическое; пещера – символ преодоления внутренних сил, «пробуждения сердца»; деревья, лес, роща – область обитания духов и источник тайного знания [344, с. 124 – 125, 143–156, 280 – 281, 385 – 386]. «Предание» мыслится Нодье как важный фактор народной, восходящей к древним временам, не выдуманной, правдивой, культуры, противоположной той, что является частью литературного фонда.

Формулируя филологические критерии фольклорного наследия, Нодье обнаружил его идейную близость не только с поздним, но и раннехристианским Средневековьем. Культ христианского Средневековья, романтически воспринимаемого как качественно новый культурный период по отношению к античному, хтоническому, языческому, формировал виртуальный славянский интертекст «Смарры» и архетипическую парадигму «жизнь – сон», разработанную барочными драматургами и поэтами. В романтизме, однако, бесконечно варьирующееся барочное представление о жизни-сне как отражении вечного, высокого существования [113, с. 85], переросло в онирическую парадигму, образовавшуюся на стыке французской, немецкой и славянской традиций. Ш. Нодье указывал на сходство национальных мифологий, как и на их самобытность задолго до Я. Гримма.

Я. Гримм в «Немецкой мифологии» подведет итог разысканиям в области мифологии: «...славянская мифология гораздо более необузданна и чувственна, чем германская, и все-таки кое-что при ее изучении можно извлечь и для германской мифологии, поскольку славянские народные предания и сказки записаны ближе к источникам и собрания их богаче» [113, с. 62 – 63]. Одним из первых немецкий исследователь провел параллель между различными мифологиями, увидел в них общее: «Уже из того, что издали Ганандер, Портан и сейчас Леннрот, очевидно, что

между германской, скандинавской, славянской, греческой и азиатской мифологиями бесконечно много соприкосновений» [113, с. 63].

Составными элементами парадигмы «славянская мифология» в ранней новеллистике Нодье стали психологемы «воображение – сон – бессознательное – иллюзия – галлюцинация – бред – библиомания», подготовившие и обосновавшие жанровую парадигму «феерия – сказка – побасенка – предание – история». Авторская интуитивно-эмоциональная рецепция стихии народных суеверий и интерес к первым научным открытиям в области психоаналитики определили индивидуальную творческую мифологию Нодье, которую назовем сновидческой. Нодье интуитивно постигал сон как миф, а миф как сон, придав этому постижению не только литературную, но и исследовательскую форму, подтверждая новеллистические события в «Смарре», «Фее Хлебная Крошка», «Инес де лас Сьеррас» психологическими объяснениями в духе своего времени.

В центре исследования Нодье находится психика читателя, библиофила и библиомана, его сны, грезы, сновидческие блуждания и бредовые идеи, ставшие предметом художественного анализа [473]. Поняты они так, как будут поняты только в XX в., когда психоаналитики сформулируют эту особенность восприятия следующим образом: мифы пробуждают в людях «нечто такое, что без них оставалось бы спящим, подавленным, угнетенным, но все равно нуждающемся в проявлении» (З. Фрейд, К. Г. Юнг). Французский писатель называет такую форму мифопоэтического психологизма «воображаемым миром вымысла». По его словам, с рождением вымысла «литература, предавшись всем иллюзиям послушного легковерия, ибо оно было добровольным, пылким заблуждением энтузиазма, столь естественного у молодых народов, страстным увлечением, присущим чувствительности, еще не охлажденной опытом, смутному восприятию ночных ужасов, болезней и снов, мистическим грезам, порожденным религиозностью, кроткой до самозабвения или яростной до фанатизма, быстро расширила область своих великих и чудесных открытий, гораздо более поразительных и многочисленных, чем те, что предоставлял ей предметный мир» [164, с. 408]. В этой романтически реконструированной сказочно-символической стихии сна, эпоса и

лирики антиномично отражается культура прошлого и настоящего, рационального и иррационального, физического и метафизического планов Бытия, материального и идеального аспектов жизни, фантастического, воображаемого, непостижимого умом и «приземленного», бытийного видения событий.

Реконструируя мифологический текст, Шарль Нодье еще во многом мотивирован установкой на аристотелевский мимесис, род и жанр. Свои первые произведения (интертекст) писатель маркирует как «подражания» и стилизации. Новый метод подражания природе, по мнению Нодье, – это метод «чувствительности» и воображения, а также субъективности, отзеркаливания «Я». В основе этого метода находится двойственное визуализирование мира и психических состояний человека, неоднозначное восприятие закономерностей, на которых основана естественная жизнь, шлегелевско-новалисовский принцип «свободного полета воображения», не скованного строгими рамками теории подражания. Мифопоэтика «Я», «романтической души» и «духа» определила границы текстового пространства, помеченные символикou вертикали и горизонтали. Пространство текста равно пространству, охватываемому свободным от предрассудков воображением, делегируемым автором субъекту – «Я» или рассказчику. В методе Нодье приоритетным является принцип подражания воображению, обнаруженному в иной культуре. Для Нодье актуален вопрос: «какой культуре, какому автору подражать?» В поле зрения французского писателя оказываются «чувствительные авторы» и их способы кодирования античного текста, «ощущение бесконечности» обеспечивает право на свободный творческий выбор и новое понимание художественного пространства, ограниченное лишь собственным воображением.

В любом случае, утверждал Нодье, художник или поэт будет прав, ибо законы правдоподобия, по Аристотелю, находятся в зависимости от предмета подражания, от замысла реального автора. Законы правдоподобия не являются застывшими, одинаковыми для всех ситуаций и времен. Нодье выработал свои, в духе гегельянства, каноны «подражания природе», однако не выходящие за принятые рамки. С. С. Аверинцев пишет: «Греческая культура как инобытие природы и есть, по Гегелю, действительная наличность (Dasein) классического идеала. Она

классична, то есть нормальна, как природа, и нормативна, как идеал. Ее классичность настолько самоочевидна, что просто не о чем говорить, и настолько необъяснима, что оказывается таинственным подарком». И далее: «Действительная природа случайна, истинная – необходима; первая может быть низкой, вторая – нет. Иначе говоря, истинная природа – это природа как идеал и идеал как природа». «Такой видела эллинскую классику целая эпоха, – утверждает С. С. Аверинцев. – Мы можем условно датировать начало этой эпохи 1764 или 1766 годом (выход соответственно «Истории искусства древности» Винкельмана и «Лаокоона» Лессинга), а конец – 1831 или 1832 годом (смерть Гегеля и Гете)» [4, с. 6 – 7]. Для Нодье античная классическая литература уже не только объект для подражания в традиции Буало и не только совокупность текстов в духе Возрождения. В «Истории Богемского короля» Ш. Нодье называет себя «подражателем подражателей» Стерна, который подражал Свифту, который подражал Уилкинсу, который подражал Сирано... и т. д. Это ироническое признание сказочника и исследователя сна отражает творческую позицию иронического диалектика и исследователя-мифолога, библиотекаря и библиофила, писателя, защитника авторских прав и хранителя литературной наследственности, а также читателя, приобщившегося к серьезно-насмешливому восприятию старых, забытых сюжетов, ценителя чужих и собственных литературных достижений, активного участника культурного диалога эпох.

Мысли Ш. Нодье о подражании и его формах получают развитие в книге «Вопросы литературной законности», которую можно считать одной из первых компаративистских работ. Французский романтик размышляет: «Подражанием принято называть всякий перевод с мертвого языка, использованный в художественном произведении и не являющийся точной копией оригинала. Вергилий подражал Гомеру, Расин – трагическим поэтам Греции, Мольер – Плавту, Буало – Ювеналу и Горацию, и никому не приходило в голову упрекать их в этом. Другое дело – кражи у прозаиков средней руки: блестящие мысли, которыми можно поживиться, у них наперечет, но незначительность добычи едва ли не усугубляет тяжесть проступка. Монтень многое почерпнул у Сенеки и Плутарха, но и немало

этого не скрывает: «Я хочу, – пишет он о критиках, – чтобы они в моем лице обрушивались на Сенеку. ...К подражаниям относятся также заимствования из иноземной словесности нового времени. Прекраснейшие сцены из трагедий Альфьери и Шекспира были переложены для нашей сцены, философы минувшего столетия обязаны большинством своих рассуждений англичанам – и никто не в праве усмотреть здесь плагиат» [218, с. 82 – 83]. Нодье различает «подражания» (или «невинный плагиат», «узаконенный плагиат»), которые делит на «подражания древним» и «подражания новым», и осознанный плагиат, текстуально-синонимическая и метафорическая парадигма которого вбирает понятия «пиратства», «грабежа», «воровства», «разбоя», «завоевания», отражая негативную морально-этическую суть разных форм «литературного соперничества». Другие виды «подражания» – «стихотворное переложение мысли» и «обращение хорошего писателя к творчеству бездарного». Третий вид подражания отражает парадигма Сенека – Монтень – Корнель – Вольтер – Жан Батист Руссо, которая является образцом интертекстуальности. Примерами «четвертого вида» служат, по мнению Нодье, заимствования Расина и Вольтера у малоизвестных авторов, на основе которых были созданы гениальные образцы поэзии. Одним «из самых оправданных» способов заимствования Нодье считал цитации в виде «ссылки на чужой авторитет» или «высказывания чужими словами», а также аллюзии, обозначающей «умение к месту привести цитату, придав ей смысл, какого она первоначально не имела». Последний риторический прием Нодье комментирует так: «Автор искусно вставляет в свою речь чужую мысль, которая хорошо знакома каждому и не нуждается в подписи, стремясь не столько подкрепить свое мнение ссылкой на авторитет, сколько призвать на помощь память читателя и обратить его внимание на сходство новой ситуации со старой» [218, с. 92]. Таким образом, Нодье защищал право автора в меру цитировать другого. В отличие от тех, кто, боясь обвинения в заимствовании или плагиате, тщательно скрывал от читателей источник поэзии, он не считал нужным это утаивать. Нодье показал, что вся литература строится на взаимосвязях, восхождениях к одним и тем же источникам, «сходстве

сюжетов» и «общности идей». «Вопросы литературной законности» были одним из первых сочинений, защищающих авторское право в контексте «диалога культур».

**5.1.2. Готический контент в новеллистическом паратексте.** Первые новеллы Шарля Нодье характеризуются сложным соотношением собственно текста с паратекстуальным окружением, которое включает эпиграфы, название, подзаголовки, предисловия, эпилог, а также интертекст – цитации, аллюзии, прямые и не прямые «заимствования», ссылки, мистификации, психологические и культурологические комментарии, этимологические расшифровки и пояснения, а также вставки.

В «Смарре» и «Фее Хлебная Крошка» принципы текстопроизводства и построения дискурса сходные. В обеих новеллах текстопроизводителем выступает рассказчик, или фиктивный автор. Повествователь, который полностью принадлежит тексту, «встроен» в него и является его структурной единицей, формирует, «ткет» словесную ткань рассказа, творит эстетический, библиофильский и сновидческий дискурсы. Этот повествователь, или мнимый переводчик иллирийского предания о «демонах сна» смешивает книжное и народное слово и структурирует форму повествования, в которой «сплетаются» модальности античной литературы и символично-метафорического средневекового предания, примитивного мышления и интуитивно-мифопоэтического воображения сновидца-библиофила, современника автора.

За переводчиком-рассказчиком стоит сам автор, любознательный и любопытный до онирической темы. Он реконструирует текст легенды и античного романа, управляет развитием гиперструктуры и субструктур, руководит героями-марионетками, подводит итоги. Автор ведет повествование от первого лица, объединяет в тексте два способа мышления – мифопоэтическое (народно-поэтическая стихия ночи и демонов сна, метаморфозы и символика сновидения) и логико-понятийное (научное знание о сновидении и безумии). Отсюда апулеевская сновидческая проблематика и медицинский околонуточный дискурс. Потому сновидение (видение) рассматривается во всех трех случаях (трех новеллах) как творческое или иное духовное самовыражение героя.



Реструктурированный миф понимается как объективное исследование рациональных и иррациональных сторон жизни, к которым автор проявляет личный интерес. Значимость сновидения удваивается за счет его трансформации и перехода в плоскость художественной фантазии, переведенной в форму сна, увиденного «другим Я», в чем-то близком, но в целом отстраненном и противоположном творческому воображению, интуиции, интеллекту автора. Это «другое Я» символизирует Аниму или Анимуса его творца. В этом смысле сон-сказка Нодье может быть интерпретирован в одном случае как содержание бессознательного комплекса, по К. Г. Юнгу (ср.: «Стелло» А. де Виньи), в другом – как патологический комплекс, по З. Фрейду (ср.: «Аврелия» Ж. де Нерваля). Автор как бы ставит перед собой и читателем, таким же библиофилом, как он, психологическую и психотерапевтическую задачу, которую можно определить мифологической идиомой «победить Минотавра», одной из основных формул древнегреческих мистерий. Действительно, герой блуждает в сновидениях – «лабиринте Минотавра», проваливается в «бездну бессознательного», подобно античному персонажу спускается в глубокий колодец, пробирается к собственному «Я» через «неистовость» различных воплощений, примеряет чужие, архетипные и литературные роли, «другие Я».

«Неистовость» первых двух предисловий к «Смарре», написанных в начале библиофильских интересов, объясняется неуверенностью виртуального автора, оказавшегося в непривычной ситуации сказителя и переводчика. Спустя 11 лет после первого издания «Смарры», как всегда, ироничный Нодье пояснил, что спрятался за именем переводчика из боязни сравниться с великими поэтами – Гомером, Феокритом, Вергилием, Катуллом, Лукианом, Данте, Шекспиром и Мильтоном, которых перелагал «как стилист». Другая причина – найденные критиками недостатки рассказа, а именно: «запутанная идея», «рассеянное и отягощенное многочисленными деталями и мыслью повествование, теряющееся среди бесцельных отступлений», переходы, «не объясненные естественно связными мыслями, но будто подчиненные словесной игре, напоминающей игру в кости», невозможность «распознать рациональную линию и замысел автора». Нодье

иронично заметил, что на самом деле считал достоинствами названные недостатки, и потому принял критику за похвалу, ибо она лишь подтвердила, что главная цель – передать характерные черты сна – им была достигнута. Автор закончил предисловие иронической нотой: «... если кто-то прочитал «Смарру» до конца, не заметив, что читал сон, он проделал бесполезную работу».

Действительно, для 1820-х гг. характерны сочинения в традиции «необычных произведений», построенных на старинном материале, как в случае со «Смаррой» и «Жаном Сбогаром» Шарля Нодье, а также «Театром Клары Газуль» и «Гузлой» Проспера Мериме.

С популярностью Дж. Макферсона и Т. Чаттертона возросла и популярность жанра мистификаций. Л. Вакс отметил: «Мистификация – это не ложь. Мистификация находится на полпути между ложью и иронией. ...Мистификация – это ложь, которая стремится разоблачить. Ирония же не стремится быть признанной таковой. Желание мистифицировать – это желание ввести в заблуждение, предлагая жертве средство для раскрытия тайны мистификации. Мистификатор протягивает руку помощи своей жертве. Лжец стремится разрушить доказательства своей лжи и страшится свидетелей правды. Положение мистификатора сложнее. Он нуждается в жертве для обмана и в свидетеле, который знает и оценивает ложь» [492, с. 142].

Предисловие Нодье к роману «Жан Сбогар» («Jean Sbogar», 1818) – «дань той иллюзии подлинности, у которой давняя традиция». Эта традиция еще в 1800 – 1820-е гг., заметила Н.С. Шрейдер, – «заставляла Констана, Сенанкура, порою Вальтера Скотта выдавать себя за издателей чужих рукописей, рождала образы Жозефа Делорма, Клары Гасуль, Иоакинфа Маглановича (последний рожден, кстати, как давно известно, не без влияния образа морлакского певца у Нодье). Майкснер бесспорно доказал, что портрет – и в статье, и в романе – написан Нодье не с живого разбойника. Но отсюда вовсе не следуют те выводы, которые делают Кортес, Лара и особенно Батайон в предисловии к книге Майкснера, утверждая, что личный опыт писателя всегда сопряжен с фальсификацией, что Гюго, например, раздражал испанистов, «бросая в глаза пыль полужнания...», когда требовались документальность и деловое свидетельство [346, с. 39 – 41].

Следует рассматривать литературную мистификацию не только как тенденцию анонимности, как способ шифрования своего поэтического имени, но и как структурный элемент авторского мифотворчества. Ученые рассматривали различные причины мистификации [121, с. 220 – 238; 157, с. 177], но проявляли единодушие в определении ее цели – желании увлечь реципиента как занимательностью в ренессансном ключе, так и интригующими особенностями биографии вымышленного автора – персонажа (например, лирический сборник стихотворений Ш. Сент-Бева «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма», 1829). Пожалуй, мистификация Нодье была одной из наиболее ярких во Франции наряду с «Театром Клары Газуль» и «Гузлой» П. Мериме, а также «Физиологией брака» О. де Бальзака.

История «Гузлы» напоминает историю «Смарры». Как мистификаторы, Нодье и Мериме руководствуются, прежде всего, здравым смыслом, воспринимают свои творения как бы со стороны, оценивая и становясь на позицию критика. Мистификации Нодье и Мериме вполне соответствуют приемам правдоподобия в соответствии с поэтикой фантастического, объясняемого И.В. Гете с позиций разума и здравомыслия. Оба французских писателя вводят в иронический контекст вымышленных свидетелей описанных событий, персонажей, якобы лично знавших действующих лиц истории и выступающих в качестве повествователей. Ж. Женетт предполагает, что у читателя может сложиться ложный образ автора по некоторым причинам, во-первых, когда автор намеренно скрывает свой истинный образ, во-вторых, когда общественное мнение строится на противоречии между представлением о том образе автора, который отражен в тексте, и образом, закрепившимся в обществе [90, с. 97 – 100]. Следовательно, романтические мистификации являются своеобразной реакцией писателей, отказавшихся от традиционных правил «подражания образцам» и еще не нашедших этому веских «оправданий». Потому авторы-мистификаторы так долго плутают в интертекстуальных лабиринтах, опасаясь обвинений в плагиате, и как первооткрыватели заметно «отзеркаливают» творческую неуверенность и нарциссизм. Такой взгляд на мистификацию и мистификатора подтверждается

доводами, приведенными в предисловии к «Смарре» 1832 г. Написанное для того, чтобы демистифицировать автора предисловия 1821 г., оно отличается ироничностью и зрелостью мысли. Демистификатор снисходительно оценивает ситуацию 1821 г. и поведенческие паттерны мистификаторов довольно смелых по содержанию и форме сочинений. В 1832 г. Нодье поясняет происхождение «Смарры» с позиции здравого смысла, решительно отбиваясь от критиков и подводя итог открытиям в области творческого сознания: «Мне не оставалось ничего более, как удовлетворить бесполезное инстинктивное любопытство моего слабого ума и открыть в человеке источник правдоподобной или правдивой фантастичности, который порождает только естественные впечатления или распространенные верования даже среди высоких умов нашего века безверия, безвозвратно утратившего наивность античности» [230, с. 33]. Отсюда ностальгия по наивной эпохе и аллегорическое, а не экстатическое переживание античного мифа, который уже представляется далекой сказкой. Отсюда поиск более близкой мифологии, которую можно переживать наивно-чувственно, а не аллегорически. На эту особенность в свое время указал А. Ф. Лосев: «...мифическая действительность есть... не метафорическая, не иносказательная, но совершенно самостоятельная, доподлинная, которую нужно понимать так, как она есть, совершенно наивно и буквально» [168, с. 48]. Нодье сетует на то, что его современники, в отличие от древних, не обладают непосредственностью восприятия мифической реальности как действительности.

В первом предисловии к «Смарре» (1821) Нодье высказывается от лица вымышленного переводчика и рассказчика: «Я должен признать, что если бы мог оценить сложности этого перевода до того, как взялся за него, то никогда не решился бы на это. Увлеченный общим впечатлением от поэмы и, не отдавая себе отчета в том, что производит это впечатление, я приписал его достоинствам композиции, которая, однако, совсем ничего из себя не представляет, и не могла бы долго удерживать внимание читателя, если бы я не возвысил ее с помощью воображения и невероятной смелости стиля, сочетающего возвышенность, живописность и гармонию. Без этой смешной самонадеянности мне не дано было бы

воспроизвести с помощью нашего языка то, что я в точности представляю вашему вниманию. Конечно, читатели, которые знакомы с оригинальным произведением, увидят в этой слабой копии только неумелую попытку переложения оригинала, потому я посчитал своим долгом уверить их в том, что это не было заблуждением несчастного тщеславия. Надо мной есть судьи столь непреклонные и друзья столь беспристрастные, что я заранее уверен в том, что это объяснение будет полезным для одних и для других» [230, с. 32]. За беллетризированным и мистифицированным автором как субъектом текста, виртуальным рассказчиком и комментатором, стоит реальный Нодье – писатель, увлекательный рассказчик и непревзойденный стилист, эрудит, критик, естествоиспытатель, психолог сна, наконец, библиофил и исследователь фольклора. В статье «Здравомыслящий насмешник Шарль Нодье» И. Бузукашвили пишет о библиофильских наклонностях французского сказочника: «Нодье любил книги. Казалось, что любовь эта была у него в крови. За ними он видел историю, судьбы страны и людей. В послереволюционной Франции первой трети XIX века все памятники старины, в том числе и книги, нуждались в защите. Люди уничтожали их бездумно, не подозревая об их ценности. И вскоре даже появилось новое ремесло – «книжное живодерство». С книг сдирали богатые переплеты и пускали сафьян или телячью кожу на изготовление женских туфель, а бумагу ту, что получше, – на кульки для бакалейщиков. Нодье одним из первых начал ту борьбу за сохранение памятников французской культуры, которую вскоре продолжил его знаменитый современник Виктор Гюго. Он был настоящим рыцарем, этот миролюбивый, кроткий библиофил Шарль Нодье. Каждый день, какое бы ни случилось ненастье, он отправлялся в свое неспешное странствие по набережной Сены, где располагались букинистические лавочки и лотки под открытым небом. На них связками продавались книги. Когда дешевые и грубые поделки, когда – редкие экземпляры, продаваемые за вполне разумные деньги, а когда и редчайшие сокровища – потемневшие от времени и одиночества, лишившиеся заботливых и любящих хозяев. Нодье спасал их, потерянных, обреченных на гибель в кондитерских и бакалейных лавках, в сапожных и кожевенных мастерских. По-детски радуясь, он с любовью изучал факсимильные оттиски, заметки на полях и

примечания. Он, может быть, единственный тогда понимал, насколько важны эти пометки, сделанные рукой Вольтера, Руссо... Он исследовал бумагу и переплеты, монограммы владельцев. Восторгался рукописной пометой Гролье на книгах его библиотеки: «Я принадлежу Гролье и его друзьям». Шарль Нодье спасал не только книги, но и имена, по невниманию и небрежности, казалось бы, уже обреченные на забвение. Стараниями Нодье и его друга Виктора Гюго современники вновь вспомнили и оценили Франсуа Рабле, Сирано де Бержерака» [51]. Страсть Нодье к книгам подтверждают многочисленные биографические детали, разбросанные в тексте новелл, хотя в традиции романтического историзма Нодье не всегда заботится об их точности, так как для него «правда мыслей и чувств» важнее правды факто- и биографической. Однако в новеллах не упоминается, что любовь к книгам и долг хранителя библиотеки, профессионализм и гражданская ответственность идут рядом.

В связи с проблемой конструирования документального текста в «Смарре» становится актуальной проблема автора как субъекта повествования и рассказчика – структурного компонента текста, текстообразующей категории в соотношении с образом реального автора, имя которого стоит на обложке книги. Фигура рассказчика признается базовой в производстве текста как целостной повествовательной структуры в работах зарубежных, советских и современных отечественных исследованиях, занятых проблемами наррации. В исследованиях закрепилось следующие определения: рассказчик (иногда виртуальный, вымышленный автор) – это «текстовая категория», «субъект высказывания», «говорящий в тексте голос». Он располагает части текста в определенном порядке и воплощает избранную писателем перспективу текста. Он не только «производит» текст, но, являясь персонажем, полностью ему принадлежит [145, с. 26 – 30].

Текст Нодье отражает образ мистифицированного автора как субъекта повествования, которому он отдает только часть себя, прежде всего, рассказчика и книголюбца, любителя мифологической старины, талантливо стилизующего в духе того или иного писателя, создателя «необычного текста» в новой жанровой

вариации, т.е. интерпретатора текста, текстопроизводителя (или текстопреобразователя), стилиста и автора нового произведения.

Однако автор и преобразователь текста, созданный Нодье, – не простой «подражатель». Это мистификатор, для которого «все интересно как тема для рассказа». Нодье приписывает авторство и перевод истории о «духах сна» некоему графу Максиму Одну: «Это необычное сочинение, перевод которого я предлагаю читателю, современно и даже свежо. В Иллирии его приписывают досточтимому Рагизену, который скрыл свое настоящее имя под псевдонимом графа Максима Одена, подписываясь под многочисленными повествованиями (поэмами) такого рода. Это последнее, знакомству с которым я обязан дружбе с шевалье Федоровичем-Альбиниони, было напечатано не во время моего пребывания в тех местах. Оно было напечатано позже» [230, с. 532]. «Подражая», мистифицируя, стилизуя, Нодье вступает в диалог со своими предшественниками и в литературную игру со своими современниками. В литературную игру включаются заимствования, реминисценции, ретроспекции, благодаря которым устанавливаются ассоциативные архетипные связи, распознаются различные способы символизации, обнаруживается книжная эрудиция, характерный для романтизма «культ литературного героя».

Преобразованный текст литературных историй сохраняет форму устного фольклорного сказа, интеллектуального и эмоционального общения со слушателем. Повествование развивается в двух плоскостях – вертикальной (онирическое пространство) и горизонтальной (действительная реальность). После рассказа о фантастическом событии или «воспарении» в новалисовском стиле автор резко приземляет читателя, возвращая его из мира сверхчувственного в мир здравомыслящей материи. Подобно Вальтеру Скотту Нодье через автора-субъекта предтекста (текста предисловия) старается убедить читателя в том, что все было именно так, как рассказано. Автору предисловия Нодье делегирует право не разубеждать читателя в «странности» рассказываемой истории. Особая эстетическая позиция реального Нодье в искусстве определяет основную задачу предисловия, возложенную на субъекта текста – заставить читателя поверить в то, что «необычное и неслыханное», «небывалое» и поражающее воображение

действительно имеет место в жизни. Парадоксальная фраза «ненавижу правду в искусстве», шутливо-иронически отражавшая эстетические принципы самого Шарля Нодье, вложена в уста субъекта текста, соединившего в небылице ложь и правду так, как это мог сделать только сказочник или фантазер. Это изречение Нодье, в ту пору кумира французских романтиков, было из разряда «необычного и неслыханного» и прозвучало ошеломляюще, так как противоречило не только общепринятым литературным правилам, но и романтическим принципам выражения себя в искусстве. Неудивительно, что высказывание «ненавижу правду в искусстве» шокирует серьезный слух В. Гюго, Ж. Санд, Стендаля, считавших литературу «зеркалом жизни». И для Бальзака принцип «правды в искусстве» был приоритетным. Такая обособленная позиция в искусстве, не говоря о политическом размежевании, отделяет Нодье от его друзей и учеников во главе с Гюго. Однако, как показывают фантастические сочинения Нодье, его позиция была продиктована даже не столько скептицизмом ироника, сколько эксцентрическими вкусами коллекционера редкостных литературных находок, библиофильскими интересами и, что очень важно, литературностью восприятия действительности, литературной игрой и ролью рассказчика-библиомана, которую Нодье избрал для себя в качестве особой формы реагирования на действительность.

Такая форма реагирования на действительность, потерявшая свою актуальность после Июльской революции для большинства писателей из окружения Нодье, в 1820-е гг. была уместной и очень популярной. Даже Бальзак, подобно Нодье, успешно вел литературную игру, в чем признавался в 1831 г. в своем предисловии к первому изданию «Шагреновой кожи»: «Беду принесла книга, с которой автор никак не связывал свое имя, но которую он сейчас признает своей именно потому, что поставить под ней подпись оказалось опасно. Это произведение – «Физиология брака». Одни приписывают его старому врачу, другие – распутному царедворцу времен госпожи Помпадур или мизантропу, утратившему все иллюзии... Автора немало забавляли эти ошибки, и он даже принимал их как похвалу, но теперь пришел к заключению, что если писатель должен склоняться перед чисто



литературными суждениями, даже ошибочными, то ему не позволено с той же покорностью принимать клевету, пятнающую его как человека» [18, с. 235].

«Самоапология» звучит в насмешливом признании Бальзака: «Не будет ли нескромностью со стороны автора, если он заявит, что проводит свою жизнь в трудах? Уж не навлечет ли он на себя новые упреки, предъявив свидетельство о рождении, подтверждающее, что ему тридцать лет? Разве не вправе он просить тех, кто его не знает, не ставить под сомнение его нравственность, его глубокое уважение к женщине и не превращать человека чистых нравов в образец цинизма?» [18, с. 236]. Раскрытая в предисловии к «Шагренево́й коже» психологическая и морально-этическая ситуация, за которой уже стоял реальный писатель Бальзак, свидетельствует о путанице в общественном сознании разных понятий «автор» и, прежде всего, понятий «автор как реальный человек» и «субъект текста», «виртуальный автор». В процессе продуцирования текста, замечает А. А. Корниенко, «реальный автор отделяет от себя рассказывающий голос – то самое отличное от него «je» или «il», которые заменяют его в тексте, превратившись в текстовую категорию». Текстовая категория рассказчика или повествователя «принадлежит тексту и существует только в нем», но автор-писатель, реальный человек, «не принадлежит тексту, живет независимо от текста, хотя и может вмешиваться в него, чтобы что-то исправить, дополнить, уточнить», «выступать с позиций литературного критика своего собственного произведения» [145 с. 18]. Такое различие авторских категорий весьма существенно для понимания значения паратекста.

Отказавшись от мистификации, Нодье, находит новые объяснения выбора апулеевской формы для «Смарры», хотя и эти новые объяснения являются литературной игрой. Занимаясь «саморазоблачением», но не раскрывая до конца истинную правду (знал ли он ее?), изобретательный французский фантазер на самом деле разрабатывает мифологизированный романтический стиль – исконный мифоритуальный (мистериальный) стиль античных «метаморфоз», имевший большое влияние на Д. Бокаччо (три новеллы), авторов «плутовского романа», а также Кальдерона, Лафонтена, Мольера, Корнеля, Томаса Хейвуда, Бамонта, Кафку [242,

с. 110]. Подобно этим авторам, Шарль Нодье обыгрывает фольклорный сюжет превращений в духе современного представления о «необычном» как иррациональном (сновидческом).

В «Золотом Осле» Нодье привлекла не только тема сновидческих метаморфоз и необычайных приключений, но также техника иронико-лирического повествования, чередование гротескного и поэтического, высокого и травестийного, сочетание стилистической традиции цветисто-изысканной риторической прозы, ее утонченной манеры с простым стилем [242, с. 82 – 85]. У Апулея подробный рассказ перемежается с большим количеством вставных новелл, а своей концовкой сообщает философское значение сюжету сатирической пародии псевдо-Лукиана. Вставные новеллы здесь образуют циклы, тематически соотнесенные с повествованием о Луции, новеллы о колдовстве, о разбойниках и т. д. В центре романа – сказка об Амуре и Психее, перекликающаяся с нравственной проблематикой «Метаморфоз». Эти структурные особенности апулеевского повествования Нодье соединяет с пикантными подробностями иллирийского предания о духах сна и своими научными познаниями о бессознательном.

В предисловии к «Смарре» Нодье называет Апулея «одним из самых романтических писателей древности», он «процветал в ту эпоху, которая отделяет век вкуса от века воображения». Французский сказочник пишет: «Чтобы получить интерес от тайны сочинения о Смарре, нужно, может быть, испытать иллюзию кошмара, правдивую историю которого содержит это повествование, это скромно окупит незначительное удовольствие от чтения плохого перевода. Поскольку немного таких людей, которые никогда не испытали какое-либо неприятное сновидение или не были ослеплены чарующим видением, я подумал, что это произведение, по крайней мере, должно вызывать у большинства знакомые ощущения (впечатления), которые, как говорит автор, еще не были описаны ни на одном языке и в которых также редко отдают себе отчет просыпаясь». Нодье проводит мотив «магического испытания сном», который, по В.Я. Проппу, восходит к волшебной сказке [267, с. 80 – 85].

В 1889 г. Анатолий Франс, чьи эстетические вкусы формировались в эпоху позитивизма, в импрессионистической статье «Роман и магия» заявляет: «Нелепое – одна из радостей жизни; вот почему из всех книг, созданных человеком, наиболее надежной судьбой и длительной жизнью обладают сказки, и сказки самые неправдоподобные: «Ослиная шкура», «Кот в сапогах», «Тысяча и одна ночь» и, отчего не сказать об этом прямо, «Одиссея», которая также представляет собой сказку для детей» [316, с. 159]. Как справедливо заметил еще А. Ф. Лосев, почти все мифологические теории XIX в. построены на аллегорическом толковании мифа. [168, с. 47]. Анатолий Франс как бы предваряет это заявление, называя «Одиссею» сказкой и аллегорией. Характерно, что в эпоху романтизма «Одиссея» воспринималась не как назидательная сказка для детей (аллегория), а как миф-эпопея с глубинным символическим смыслом. Во всем остальном А. Франс рассуждает сходно с Ш. Нодье, он говорит: «Все чудесное – обман. Мы знаем это и хотим, чтобы нас обманывали. ...Старик Апулей – тоже недурной выдумщик, он подарил мне восхитительную иллюзию чудесного. ...Он так ловко выворачивает природу наизнанку, что это зрелище переполняет нас радостью в те часы, когда мы отказываемся от здравого смысла. Он как никто умеет разделить и удовлетворить то извращенное влечение к нелепому, ту жажду безрассудного, которые таятся в глубине каждого из нас. Когда гармония мира утомит нас своей неумолимой неизменностью, когда жизнь представится нам монотонной, а природа – скучной, раскройте «Золотого Осла» и последуйте за Апулеем, то бишь за Луцием, по дорогам его необычных приключений. С первой же минуты вы попадаете в атмосферу заразительного безумия и сами начинаете бредить. Вы разделяете одержимость этого странного путника...» [316, с. 160].

В «Смарре» рассказчик выступает как участник нарративного акта, путешествия по Фессалии. Он сообщает о намерении рассказать о «неслыханных событиях» под видом «чудесной реминисценции», обещает превратить истории, услышанные от других, в «живые картины», сделать слушателя «невольным участником разыгрывающихся сцен», в которых важнейшей темой становятся онирические отношения между человеком и «духами сна». Невероятность этих

историй предпослана оговоркой «хотите верьте – хотите нет». Повествование набирает авантюрный ход, приобретает виртуальный темп и ритм, движется в разновекторных направлениях. Рассказчик не скрывает, что его повествование сложилось под впечатлением от чтения романа Апулея. Особенно его заворожило начало повествования, в котором автор античного произведения заверял читателя: «...я сплету тебе... разные басни», подразумевая удивительные и мифические истории. Античный автор в качестве основной функции рассказчика выделял намерение развлекать необычными превращениями человека на пути духовного роста: «...ты удивишься на превращения судеб и самих форм человеческих и на их возвращение вспять, тем же путем, в прежнее состояние» [14, с. 101]. (Овидий: «Ныне хочу рассказать про тела, превращенные в формы новые...» [227, с. 6]). Оба античных автора указывали на скрытый мистериальный смысл метаморфоз. Виртуальный автор говорит: «Рассказ философа из Мадавры и рассказ далматского священника, приведенный Фортисом, том первый, страница 65, действительно имеют общее происхождение и восходят к обрядовым песням страны, которую Апулей посетил, но содержание которых он не соизволил пересказать...» [230, с. 32]. Фантазируя, Нодье вводил в текст не требующие рационального объяснения мифологические фрагменты, сюжеты и мотивы, Этот прием создал эффект мозаичного макротекста, который как нельзя лучше соответствовал фрагментарной форме сновидений и их художественному воплощению.

Наблюдения отечественного историка романтического «личного романа» Л.А. Мироненко особенно ценны для настоящего исследования с точки зрения психологического и поэтологического анализа романтических произведений первых десятилетий XIX в. В своих работах Л. А. Мироненко подчеркнула «доброжелательную открытость романтизма ко всем культурам», способность французских романтиков очерчивать «своеобразный культурный космос», втягивать «в свою орбиту весь духовный опыт человечества», создавать «возможность небывалого синтеза искусств, дерзкого эксперимента», «утверждать ситуацию поиска как единственно соответствующую духу творчества..., постоянно обновляющегося, как и жизнь» [198, с. 5 – 6]. Как отмечает исследовательница,

французские романтики не создали поэтик, подобных аристотелевской, они создали ее в своей практической деятельности, открыв «существование нормы как устойчивого момента в движущейся картине вечно обновляющегося искусства», увидев «красоту разных норм – античности, средневековья, Возрождения, красоту культур Востока и Запада», «ценность неповторимого, уникального и в культуре, и в истории, и в человеке», объявив «свободу творческого самовыражения, не стесняемого «правилами», равенство стилей и жанров» [198, с. 6]. В психологизме французского романтизма Л. А. Мироненко выделяет «рефлектирующую личность с развитым самосознанием», ощущением «чужеродности окружению», «смутностью страстей», «пребывающую в экстремальной ситуации конфликта с миром и с собою». Она подчеркивает, что социально-психологические и нравственные характеристики романтического героя досконально изучены во французской литературе «в широчайшем контексте как конкретно-исторической эпохи, так и надисторического бытия», что вся французская романтическая проза, «прежде всего, повернута к истории души человеческой» [198, с. 107 – 108]. Эта история была представлена романтиками фрагментарно. Фрагмент как форма познания стал понятием философским и эстетическим, «включил все явления в безграничную перспективу», содержал все признаки целого, обусловил «постижение целого через часть», «ощущение целого в части, вечности, истории» и истории в вечности. Фрагмент стал «генеральной формой существования романа», представлял «фрагмент жизни героя, а не всю его жизнь», бытовал «в бесконечном разнообразии вариантов», «пронизывал все уровни содержания произведения, создавая особую художественную логику сюжета, композиции, образа», «проникал на все уровни стиля» [199, с. 20 – 23]. Фрагментарность романтического мышления обусловила фрагментарное, скачкообразное движение текста, что в свою очередь повлияло на структуру как прозаического, так и поэтического произведения.

У Нодье онирическое пространство текста отражает жизнь библиомана в мире фантазий, порожденных книжным знанием о мистических метаморфозах. Рассказчик «Смарры» обращается к образованному реципиенту, читателю Апулея, знатоку греческой мифологии. Отсылка к мифу о трех парках, которые прядут нить

жизни человека, Апулею и его «Метаморфозам» («рока нерасторжимую пряжу распускаешь»), введение эпизода путешествия на лошади по Фессалии, стране обольстительных, но опасных колдуний, оправдывает и объясняет логику рождения парадоксально-алогичного фрагментарного текста с нагромождением фантазмагорических образов, запутанной сюжетной структурой, причудливым сплетением невероятных историй. Рассказчик погружает читателя в сновидческое пространство, ведет по лабиринту текста, описывающего таинственные перипетии, роковые связи и безумные наваждения, которые невозможно объяснить с точки зрения логики и рассудка. Предлагается единственная экспликация странных взаимоотношений рассказчика и реципиента, связанных воображением и «тайным знанием», сакральным смыслом «слепой и зрячей» судьбы, а также новыми познаниями из области психологии сновидений, скрытых в «тропизмах».

С. Н. Зенкин замечает: «...фигуры вообще часто служат определяющими признаками жанров, стилей и направлений: аллегория – для басни, метафора – для гонгоризма, метонимия (как показал в свое время Якобсон) – для реализма. Поэтому изучение фигуры как частного элемента дискурса – «открытого текста», по Лотману, – само собой перерастает в описание «закрытого текста», отдельного произведения или же целого жанра (архитекста, пользуясь уточненным термином Женетта). В соответствии с этим учением художественный текст всегда представляет собой осязаемую «фигуру» в течении дискурса, поскольку он ощущается как художественный; а при его истолковании стремятся определить, какова же именно эта фигура: метафора (символическая картина мира), синекдоха («эпизод из жизни»), ирония, парадокс и т.д.» [125, с. 343 – 351]. Трансформацию текста «Смарры» в емкую метафору сновидения Нодье обосновывает ссылкой на мифы и «старых авторов». В предисловии к «Смарре» он пишет: «Те, кто читал Апулея заметят, что фабула первой книги «Золотого Осла» этого изобретательного рассказчика имеет много общего с последним и что они сходны по содержанию, точно так, как отличны по форме. Автор, казалось, даже позаботился о таком сходстве, сохранив за главным героем имя Луций» [230, с. 32]. Рассказчик, за которым стоит Нодье, никогда не скрывавший своих «заимствований» из других

источников, обращает внимание читателя на очевидное структурное и содержательное сходство данного произведения с апулеевским романом.

Делая акцент на сходстве имен персонажей «Смарры» и «Золотого Осла», писатель использует паратекстуальный прием именотворчества для символической (сжатой) характеристики книжного персонажа. Герои с мифологическими и литературными «говорящими» именами уже знакомы эрудированному и образованному читателю. В таких героях нет ничего зашифрованного, так как семантическое наполнение мифологических и литературных антропонимов «произошло давным-давно». Апулей, Лоренцо, Луций, Родемон, Палемон, Мероя – это ассоциативно-контекстуальные имена, своего рода антропонимические метафоры, стилизующие новеллистический текст и его язык. В паратексте Нодье имена Апулей и Луций приобретают значение почти-знаков.

Анализ текста как наррации, как рассказа и риторического дискурса, требует рассмотрения вопроса о его композиционном построении. Е. М. Мелетинский заметил, что «мрачно-романтическое содержание «Смарры» находится в нарочитой оппозиции к псевдориторическому композиционному членению...» [191, с. 195]. Автор «Смарры» заимствовал композицию из аристотелевской риторики: пролог, или первая часть риторической речи; рассказ – вторая часть; эпод, или третья часть трагедии между целыми хоровыми песнями, эпилог, или заключение - четвертая часть риторической речи. Создав интертекст, Нодье преобразовал повествовательную технику Апулея, перестроил отношения читатель-рассказчик, используя традиционную семантику «ночной жизни» и опираясь на французскую традицию литературной сказки.

«Смарра» начинается обращением к молодым девушкам и детям как обычная «страшная история» (страшная сказка). «Естественная мотивировка» фантастической истории-предостережения, обращение к неопытным и любопытным слушателям были продиктованы нравоучительной рационалистической традицией и новейшими открытиями в области психологии сновидений. Психологический эффект «предостережений» рассказчика заключался в обнажении страха перед «непознанными силами» физического мира и своеобразной романтической

психотерапии библиомана. Для этой цели Нодье подчинил хтонический сюжет старинной иллирийской легенды романтической фольклорно-сказочной идее двоемирия, перенес сновидческие приключения библиофила из развлекательной плоскости в плоскость поучительной «страшной» сказки.

Для этого в фантазмагорическое предание об иллирийском Духе сна Нодье вводит чудесные силы, атрибуты магии (чудесное веретено фей из национальных волшебных сказок по аналогии с парками, прядущими нити человеческой судьбы, волшебную мандрагору и др.), принадлежащие народной сказке, образцом которой для него была, прежде всего, сказка Ш. Перро («Сказки матушки Гусыни», 1697). Первой попыткой Нодье создать свою литературную сказку для детей в духе Перро было «Бобовое сокровище и цветок горошка». Но «Смарра» приобретает иной резонанс. Виртуальный автор поражает воображение слушателя перевоплощениями и превращениями, характерными для народных преданий, нагнетает ужас и ночные страхи, вводя в рассказ мрачные архетипы. Хотя повествование было бы не цельным, если бы не начиналось по традиции в просветительски-морализаторской тональности. В переводе Нодье «страшная сказка» более добродушна и наивна, смягчена поучением и иронией. По словам Р. Буржуа, в иронии Нодье «ложь и правда» объединились в неразрывном союзе с искусством [390, 173 – 218].

С некоторым сожалением автор предисловия 1832 г. признавался, что искал, предчувствовал и предугадал раньше других то, что «уже было найдено» В. Скоттом и Гофманом и воплощено В. Гюго в типах «необычных, но вполне возможных в жизни». В духе просветителей Нодье пускался в пространные рассуждения на излюбленную романтиками тему «неистойвой нервозности художника-энтузиаста» и явлений, «более или менее отмеченных магнетизмом». Писатель выделил два типа чувствительности: первая порождает иллюзию бодрствующей жизни, вторая – иллюзию сна.

По меткому замечанию В. А. Мильчиной, в «Смарре» Нодье-повествователь «становится на точку зрения человека древности, верящего в могущество магии» [230, с. 537]. В центре его рассуждений – традиционная романтическая идея об особом воображении, свойственном поэтической натуре, о ценности



психологических наблюдений и описаний чувств и ощущений, переживаемых слушателями фантастических историй, о лингвистических и поэтических сложностях перевода иноземного произведения, рассчитанного на определенный тип воображения, о поисках адекватной формы изложения, доступной франкоязычному читателю. Аналогичная тенденция наблюдается в других новеллах-сновидениях Нодье.

Научный фактор и традиция времени – всеобщее увлечение психологией сновидения – обусловили специальный подтекст новеллы «Фея Хлебная Крошка», рассуждения о «мономании», обозначавшей на языке психиатрии того времени душевную болезнь на почве навязчивых идей. В статье «О феномене сна» (1832) Нодье определяет мономанию как «проникновение в нашу дневную жизнь тех ощущений, которые мы испытываем в другой, фантастической жизни, а именно во сне», заметив, что с трудом мог «себе представить развитие мономании, у истоков которой не стоял бы сон» [230, с. 537]. Исследователи творчества Нодье пишут, что этот научный интерес к патологическому состоянию личности, позднее продолженный А. де Виньи, Ж. де Нервалем, был обусловлен его подверженностью кошмарам (личный психический, литературный и профессиональный опыт) и пристрастием к историям о вампирах, оборотнях, лунатиках. Эту личность фантаст и сказочник Нодье изучает как в фольклорном, так и в литературном варианте (В. Гете «Коринфская невеста», 1797; поэма Байрона «Гяур», 1819).

Ж. Пьерро высказывает точку зрения о том, что первые психотерапевтические описания во Франции принадлежат ученикам Шатобриана, и объясняет происхождение романтического творчества с психоаналитической точки зрения на примере воображения, которое якобы проецирует пережитый эмоциональный или психо-физиологический опыт [465]. В этой связи исследователь обращает внимание на психоаналитические разыскания французских романтиков и их литературный опыт с элементами психопатологического анализа воображения, вызванного галлюцинациями под воздействием наркотиков. Ж. Пьерро приводит несколько примеров, подтверждающих «моду на наркотики», среди них набросок стихотворения Виньи «Опиум», датированный 1839 г., либретто, сочиненное

Берлиозом для «Фантастической симфонии», литографии Домье «Наслаждение опиумом» (1845) и «Курильщики гашиша» (1845) и др. Ж. Пьерро упоминает о Клубе курильщиков гашиша, добавляет несколько других штрихов к картине нравов эпохи, указывает на пристрастие писателей и художников к философско-поэтическому анализу болезненных мыслей и чувств, описанию транса, его воздействия на литературные вкусы (Готье, Дюма), распространение в литературе мотивов мечты, безумия, видений и бреда (Жильбер из «Стелло» Виньи, библиоманы Нодье). Как считает исследователь, увлечение этой темой было вызвано интересом к медицинским трудам по психиатрии (Maine de Biran, H. de Saint-Denys, Моро де Тура), в которых отмечалась связь между сном, галлюцинациями и безумием, а специальная терминология («*rêve*», «*rêverie*») совпадала с поэтической. Автор монографии в качестве примера приводит новеллы Нодье «Смарра» (1821) и «Фея Хлебная Крошка» (1831). Связь новеллистического содержания с психопатологией исследователь видит в приемах противопоставления подсознательного мира миру реальному [465, с. 116].

Было бы неточным утверждать, что романтические произведения с онирической тематикой, в частности, сновидческие новеллы Ш. Нодье, стояли у истоков психиатрии и психотерапии. Но без преувеличения можно сказать, что авторы, поднимающие в своих произведениях темы инореальности, стремились проникнуть в потаенные области подсознания, чтобы понять и объяснить бессознательные процессы, удивительные состояния души. Во французской романтической литературе 1820-х гг. сны и сновидения, бред, галлюцинации, безумие и неврастения стали предметом художественного изображения, хотя, следует сказать, что подлинно научное обоснование этих физиологических явлений станет возможным много позже с развитием медицины и психологии.

Так в «Смарре» высокая «эмоциональная напряженность», впечатления от болезненного физического переживания, печаль и подавленность переданы Нодье с помощью метафоры «полет во сне» (*rêve de vol*). М. Элиаде заявляет, что мотив полета, «вознесения души» – архетипические реальности, относящиеся к магически-ритуальной теме «птица-душа-экстатический полет» эпохи палеолита [360, с. 117 –

118]. По Г. Башляру, греза полета – это самостоятельная реальность ночи. В.П.Большаков поясняет, что такие понятия как «rêves», «songes» («мечтания», «сны») отличаются у Башляра от «ясных мыслей» и «сознательных образов» [32, с.6–13]. Первые соотносятся с художественным творчеством и в большей степени, чем «ясные мысли» и «сознательные образы», зависят от четырех основных элементов. Попытки целостной космологической интерпретации человеческой активности, предпринимаемые Башляром, переплетаются, как отмечает В.П. Большаков, с работами таких русских ученых как Федоров, Циолковский, Вернадский, с их стремлением открыть «начало начал» в природе, в космосе» [31, с. 9].

У Нодье одухотворенность и поэтичность представлены не столько как «божественное дарование», «гений» в духе Виньи и Гюго, сколько как способность к болезненному, но приносящему наслаждение психологическому анализу. Кроме того, с помощью поэтичности можно объяснить игры воображения и необычные сны, представить творчество как визуализирование «странной реальности», а человека в различных «формах инаковости». В концепции Ю.М. Лотмана, это «идеальный *sich-Erzählung*», «семиотическое окно», «семиотическое пространство», которое «надлежит заполнить смыслами», мистическим и эстетическим истолкованием [179, с. 225 – 227]. С.Н. Зенкин в своей книге «Французский романтизм: идея культуры» в разделе «Перевод и сновидение» сделал попытку трактовать сновидение как язык [126, с. 202]. Можно развить эту парадигму и интерпретировать язык сновидения в контексте, намеченном исследователем, определив язык сновидения у Виньи как язык символов и архетипов, у Нодье – как язык «магии» и средневекового суеверного воображения, у Нерваля – как язык бредовых видений и забытых мистических легенд. При этом следует отметить характерное для всех трех писателей смешение категорий правдивого и правдоподобного (*vrai et vraisemblable*), чем объясняется выбор как типа рассказчика – библиомана – сновидца, безумца, сумасброда или фантазера, так и формы повествования – мифоподобного сновидения, бреда, легенды, предания или сказки. Это объясняет, почему символика сновидения у Нодье с годами меняет свое

значение: она «вскрывает вечно обновляющиеся грани для сознательного мышления» [6, с. 69]. Юнгианцы проводят параллель между сновидениями, фантазиями и религиозно-мифологическими символами. По мере того как человек в индустриальную эпоху, осуществившую на практике научные теории и предположения просветителей, отдалялся от своей бессознательной и инстинктивной природы, он все более нуждался в психотерапии. Начало XIX века – зарождение психотерапии как науки.

## **5.2. «Смарра». Романтический вариант иллирийского предания**

Научный взгляд на мифологию, использование новых источников, например, славянской мифологии, привело к смешению различных мифов и в результате этого – к скрещению, наложению, сопряжению, смещению, взаимопроникновению различных по происхождению текстов. Многослойность текста, смешение эпох и культур в тексте «Смарре» – результат онирического визуализирования и фрагментаризации мышления, с одной стороны, с другой – свободы выбора готового материала, использования «чужого текста».

Глубокий интерес Шарля Нодье к психологии сна, природе воображения и интуиции обусловил переход литературной рационалистической сказки в фантастическую сновидческую историю с иррационалистическим сюжетом. Уже в названии «страшного» рассказа «Смарра, или Демоны ночи» утверждается архетипная реальность ночи и сновидения. Вторая часть названия расшифровывала непонятное слово «Смарра», в ней проступила поэтика готического «ужасного», неистово-фантастического и символика бессознательного. Реальность бессознательного символически реализована Нодье в мифологемах ночи и «духа сна», сохранивших значение древних языческих архетипов, а фантазмагорический текст был стилизован под готический рассказ о демонах и безумии сновидца. В целом же повествование представляет собой смешение языческой и христианской символики в традиции времени.

В предисловии к новелле переводчик поясняет происхождение мифологического феномена: «Смарра – это старинное название злого духа, с которым древние связывали печальный феномен кошмара. Это слово еще выражает ту же идею в большинстве славянских диалектов, у народов, которые наиболее подвержены этой ужасной болезни. Немного найдется семей морлаков, в которых бы нашелся кто-либо, не обеспокоенный этим». В таком пояснении средневековая мифологема служит иллюстрацией современных психологических представлений о «страшных снах». Ту же функцию выполняют эпиграфы, которые Нодье тщательно подбирает к каждой части новеллы. Первый эпиграф к «Прологу» из Тибулла, ошибочно приписанный автором Катуллу, закрепляет в феномене «духа сна» сплетение мифологического и психологического содержания: «Сны безрассудной толпой играют в таинственном мраке, / Ложью внушая свой ужас трусливой душе» [230, с. 39, 536].

Второй эпиграф к тому же «Прологу» заимствован из «Бури» В. Шекспира: Калибан признается, что слышит таинственные голоса и музыку и переживает ощущение блаженства, которые он испытывал в состоянии сна. Кто прозревал, тот слышал «звук, рожденный без соприкосновенья», словно сами планеты пели, то отдаляясь в напряжении, то сближаясь. Образом музыки в «Смарре» создана довербальная ситуация, которая, с одной стороны, восходит к гетевско-новалисовской духовной парадигме, с другой – к руссоистской, сентиментальной. Приведенный Нодье эпиграф указывает на архетипную природу символической парадигмы «музыка сфер», намекает на миф о Пифагоре, который слышал вибрации, движение и «пение» планет [230, с. 39] и открыл «закон гармонических интервалов», приложив его ко всему живому и неживому. «Музыка сфер» звучала для древнего мудреца гармоничными интервалами монохорда, простейшего музыкального инструмента, струна которого якобы протянулась от земли до небес. Верхний конец струны якобы соединялся с абсолютным духом, а нижний – с абсолютной материей. Вся вселенная представлялась воображению античного ученого как грандиозный монохорд. Проблема взаимосвязи звука и планет занимала воображение многих мыслителей и художников. Так у Платона «мировая душа»

заполнена всеми существующими во вселенной звуками и «музыкой сфер». Классическим образцом мифопоэтической связи тайны и «духа» через музыку является небесное видение в «Тайнах» И. В. Гете. Брат Марк улавливает в музыке сфер «тройное звучание высшей природы» и сливается с этой музыкой. Он видит во сне парящих над садом трех юношей с факелами, олицетворяющих «омоложенное человечество», и переживает духовное возрождение [354]. «Это момент внутреннего пробуждения души Марка, выхода ее на свет из тьмы, которая, все-таки еще не расступилась, свет еще не рассеял ее окончательно, однако в этот момент душа и может бросить взгляд в духовный мир...» [354, с. 172]. Через мистическую музыку и визуализирование трех парящих юношей с факелами введен христианский мотив триединства, символического растворения микрокосма в макрокосме. В мистическом общении с «духом» выражается мысль о «многосоставности» человека как божественного творения, в соответствии с утверждением Гете, что «человек умирает для низкой жизни, чтобы возродиться для более высокой».

«После Фенелона и увлечения «Приключениями Телемаха», после Руссо и музыки его прозы стало понятно, что истинная поэзия заключена не только в стихах...», – писал Ф. ван Тигем [487, с. 39 – 40]. Музыкально-духовная проблематика была подхвачена и развернута немецкими романтиками. В «Петере Шлемиле» Шамиссо внезапное появление прелестной девушки и столь же внезапное ее исчезновение сопровождалось колдовской музыкой из «царства сладких грез и мечтаний» [336]. У Новалиса в сказочной интерпретации архетипического мотива «поиска истины» внимание обращено к сердцу Гиацинта – месту средоточия романтического томления. «...klopfte in unendlicher Sehnsucht und die süßste Bangigkeit durchdrang ihn in dieser Behausung der erigen Jahreszeiten. Unter himmlischen Wolgedüften entschlummerte er, weil ihn nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte. Wunderlich führte ihn der Traum durch unendliche Gemacher vol seltsamer Sachen auf lauter reizenden Klägen und in abwechselnden Akkorden. Es dünkte ihm alles so bekannt und doch in nie gesehener Herrlichkeit, da schwand auch der letzte irdische Anflug, wie in Luft verzehrt, und er stand vor der himmlischen Jungfrau- Da hob er den leichten, glänzenden Schleir, und Rosenblütchen sank in seine Arme. Eine ferne Musik

umbag die Geheimnisse des liebenden Wiedersehns, die Ergießungen der Sehnsucht und schloß alles Fremde vom dieselementzückenden Orte aus» [204, с. 39 – 40]. Мотив томления воссоздан Новалисом в традиции Я. Беме. У этого мистика, пишет В.Б.Микушевич («Тайнопись Новалиса») «дух» – это «взрывчатая энергия, стихия, способная проявляться в нежнейшей музыке», а в новалисовском тексте проявившаяся в томлении [223, с. 22 – 28]. Апогей ночного томления, новалисовских бдений – в «смутном волнении», «блаженном искусе», «предчувствии высшей любви и вечной надежды», в «музыке жизни» и «музыке чувств», которые составляют высшее духовное содержание поэзии и бытия поэта.

Музыкант и композитор Т. А. Гофман, начав писать о музыке, «открыл для себя слово как наиболее подходящую форму выражения. Благодаря ей, он нашел себя как поэт, музыка стала необходимым условием становления творческой личности [73, с. 19]. Немецкий сказочник описывает музыку, подобно тому, как Пруст будет описывать впечатления от музыки и живописи. В «Фантазиях в манере Калло» (1814), в «музыкальных» новеллах «Кавалер Глюк» (1809) и «Дон-Жуан», а также в циклах «Крейслерианы» музыкальная тема переплетается с живописной. У Гофмана гармония внешнего и внутреннего миров разрушена и на этих руинах музыка приобретает тревожные акценты, будоражит, волнует, разрушает плотскую оболочку, обволакивает мысли. Из произведения в произведение переходит герой «Крейслерианы» Йоганн Крейслер, он несет с собой «высокую музыкальную тему», содержание раздвоенности, многочисленные «переходы от одной тональности в другую», «от поверхностно-реального к мифически-таинственному» [73, с. 20]. В «романтическом царстве духов» Гофмана, освобождающем от «убожества земного бытия», нет уже той улавливаемой чувствительным героем музыкальной гармонии природы, которая присутствует в поэме Гете «Тайны», звучит у Ф. Шлегеля и Новалиса. Однако во «Флорентийских ночах» Генриха Гейне образы ночи и музыки Паганини уже предстают в меняющихся картинах – то светлых, то мрачных и химерических. Движение лица музыканта запечатлевает музыку как состояние переменчивой души. В описании «Ночи» Микеланджело Гейне передает «зыбкость мыслей и чувств» и заставляет вспомнить о существовании неуловимого мира

фантазии, болезненной мечты и недостижимой любви [66]. В новеллах Нодье («Трильби», «Смарра», «Инесс де Лас Сьеррас»), в «Ночах» А. де Мюссе, в «Химерах» Ж. де Нерваля, в «Ночи и ее причудах» А. Бертрана химерический сон распространяется на всю жизнь героя, постоянно пребывающего в сновидческой иллюзии и грезах, общении с потусторонними существами, книжными хтоническими персонажами. Эти проявления инаковости, иначе говоря, сновидческого бреда, нашли продолжение и самое необычное развитие в «химерических» сюжетах Нерваля. Исследователи многократно указывали, что способность воображения «порождать химеры, свойственные сердцу», передалась романтикам от Ж. Ж. Руссо, который в своих воспоминаниях постоянно возвращался к образу химерических грез. Вот одно из таких воспоминаний: «Невозможность вернуть реальные существа отбрасывала меня в страну химер, не видя ничего в существующем мире, что было бы достойно моего бреда, я вскармливал его в своем идеальном мире, который мое творящее воображение населило существами в соответствии с желаниями моего сердца. Никогда это чувство не приходило так кстати и не было таким плодотворным. В моих долгих экстазах предавался потоку самых сладостных чувств, которые когда-либо наполняли человеческое сердце. Забыв о существовании человеческого рода, я создавал общество из прекрасных существ небесного происхождения, если судить о их красоте и добродетелях, надежных, верных, нежных, каких я не встречал в реальном мире» [407, с. 83]. В идеальном мире воображения Руссо живут ангельские существа, царит мир и покой, гармония и радость, любовь и дружба, молодость, красота и добродетель. В «Исповеди» Руссо воспроизводит картину райской жизни, создает образ чувствительного сердца, описывает мир индивидуального созидającego воображения с помощью эмоционально окрашенной фантазмагорической лексики и сентименталистских поэтических клише: *émotion de la jeunesse, sérail de hourie, mon sang s'allume et pétille, pays de chimères, mon délire, monde idéal, mon imagination créatrice, mon coeur, des plus délicieux sentiments, les deux idoles de mon coeur, les plus ravissantes images.*



К. Леви-Стросс напомнил об особенностях восприятия музыки Жан-Жаком: «Музыка – это абстрактная система и противоположностей, и сходств; она оказывает на слушателя двойное воздействие; во-первых, меняется соотношение между моим «Я» и «другим» во мне, потому что, когда я слушаю музыку, я слышу себя самого через нее; во-вторых, меняется соотношение между разумом и телесной субстанцией – ведь музыка живет внутри меня. «Цепь сходств и сочетаний» («Исповедь», книга двенадцатая), но цепь, которую природа нам дает воплощенной в «предметах, поражающих наши чувства» («Прогулки одинокого мечтателя», седьмая «Прогулка») [150, с. 24]. Нодье ссылается на Руссо множество раз. Но создает свой «миф» о «ночной стороне души», загробном мире и хтонических силах [5, с. 143], вписывает его в психологическую реальность и библиофильский контекст.

От Руссо и немецких писателей французский сказочник наследует восприятие музыки как «сверхчувственного явления». Он отдает дань времени, вводя в мотив сна оссиановские музыкальные интонации, имевшие во французской лирической литературе тех лет значение важных стилистических характеристик текста. Сохраняя стилистику обращения к музам в архаической мистериальной традиции элевсинских обрядов, которым не свойственна «жестокость кровавых жертв» [156, с.36], Нодье описывает ночь в тревожных диссонансах и в романтических контрастах – в «эхе бесконечной идеи», в плаче и завывании ветра, голосах, идущих из глубины души. Довербальная ситуация, ситуация «сверхчувственного» в романтическом метатексте способствует поэтической актуализации древнейших орфических смыслов.

Гетевско-новалисовская поэтика волшебной сказки в начале пролога «Смарры» уступает место тревожным интонациям «страшного предания», в котором на первый план выходит хтонический персонаж – Смарра, злой дух сна. Онирическое моделирование сакральных ритуалов и мифических событий не помешало Нодье сохранить этнографическую конкретность образа. Прием сновидческого моделирования способствовал реализации авторского замысла «создать сон», а не сказку в необычной нарративной структуре «Смарры».

Поэтика сна в этой новелле базируется на распространенных в романтическом ониризме древнейших мифологических архетипах. Образы тени, чудовищ, демонического двойника, мотивы колдовства и магии, мифологическая тема «битвы с тенью», сквозная в древнем эпосе «всех времен и народов», – не просто реминисценции в новеллах Нодье. Французский писатель реализовал в романтическом тексте близкий романтизму готический поведенческий паттерн, проецируя его в плоскости бессознательного действия и сновидения. Готическая поэтика страшного видения завораживала своим откровением. В готической поэзии архетип ночи был синонимом ужаса, кошмара, спуска в потусторонний мир по образцу мифов об Орфее или Тесее, блуждающих в лабиринте в поисках выхода, вергилиевского описания «сошествия» Энея в загробный мир и дантовского посещения Ада. Метафора «темной бездны» или сна, где властвуют демоны и хтонические персонажи из античной и средневековой мифологии (сильфы, сильфиды, ламии, грации, колдуньи), обозначала демоническую стихию Ночи и глубину бессознательного. В целом символизация психических процессов в античных и средневековых хтонических образах вела к созданию «неистойой» интертекстуальности с семантическими сдвигами в сторону сентиментализма и романтизма. При глубоком интересе к «языческой» культуре и ее знаковой системе французский романтизм сохранил уважительное отношение к христианской символике. 1820-е гг. христианская (средневековая) символика составила внушительный интерактивный пласт романтического поэтического текста.

«Смарра» начинается обращением героя по имени Лоренцо к спящей молодой супруге. Едва начав говорить, герой засыпает при звоне колокола, который вздыхает то ли от усталости, то ли предвещающая печальное событие. Колокол – распространенная у английских поэтов XVII – XVIII вв., например, у Джона Донна, сентименталистская аллегория печали, смерти, меланхолии. Как указывают французские исследователи, у Шатобриана колокола символизируют жалость и ужас, «ассоциируются со всеми нашими эмоциями и отвечают нашей потребности пребывания в бесконечности» [444, с. 55].

Подобно Шатобриану, Нодье придает мифопоэтическому образу колокола значение хронотопа. Это также точка отсчета сна, мрачный символ болезненного ощущения надвигающейся ночи и сопутствующей ей тайны, которым автор пытается дать рационалистическое объяснение. Мифопоэтика тайны восходит к греческой магии и народным суевериям, а объяснения «ребяческой склонности» к «мифическим» ужасам и готическому «страшному» основаны на научных знаниях о бессознательных порывах и сновидениях. Сходная позиция была у Т. Готье, в новеллах которого нашли место народные суеверия и средневековый страх перед неведомым.

В «Смарре» с самого начала возникает мотив многообещающего, чарующе-успокаивающего и одновременно волнующего ожидания. Эту атмосферу действия Нодье переносит на все повествование, наполняя мифопоэтический дискурс меланхолическими интонациями. Герою «Смарры» свойственно то, что романтики называли вдохновением и воображением, а мы назовем талантом перевоплощения. Видения библиомана, находящегося под впечатлением от прекрасной поэзии древних и, в частности, от «фантастических небылиц» Апулея, отражают в мифологических символах и личные страхи Нодье перед ночными кошмарами, и человеческое сознание в целом так как понимали его французские романтики в 1820-е гг., передав это понимание через характерный созерцательный дискурс.

Повествовательный дискурс в «Смарре» представляет поток бессвязных мыслей и обрывков чувств, фрагментов образов, складывающихся в мозаичную картину бессознательного мира сновидца-библиомана, пережившего заново жизнь апулеевского Луция и другие античные жизни. В сновидческом сюжете Лоренцо-Луций путешествует по бесконечным просторам мечты, испытывает мифические метаморфозы и воскрешает в памяти картины, известные из знаменитых книг. Сон – это «машина времени», которая уносит путешественника в иные исторические эпохи, воспроизведенные фрагментарно, эпизодически, но все же логически связанные. Начало путешествия по сновидению внешне сходно с началом «Метаморфоз, или Золотого Осла» Апулея. У Апулея читаем: «Я ехал по делам в Фессалию»; «Ехал я на местной, ослепительно-белой лошади»; «я спешился...» –

далее следуют натуралистические подробности о естественных потребностях животного [14, с. 101]. В апулеевской интерпретации Фессалия, как и в мифах, – страна колдуний, в позднебуколической традиции – «рай на земле». В «Смарре» детали опущены, но «местный колорит» усилен античной топонимикой: введен знакомый просвещенному читателю мотив путешествия по легендарной ночной Фессалии, где по преданию издавна жили духи, существование которых древние объясняли мифологией о непознанных явлениях природы.

Праздник, устроенный в честь Мирте, воспринимается как дионисийский праздник жизни, гимн радости, солнцу, искусству. Однако в оссианическом интертексте у Нодье вакханалия читается как «страшный сон», демоническое безумство и сомнительное средство от страха перед злой силой (ср. с образом Хомы из гоголевского «Вия»). Как в раннесредневековом готическом мотиве «битвы с тенью», как у Данте в христианском мотиве ада и теней, у Гете в эзотеризме его «Фауста», здесь нашли аллегорико-символическое воплощение антиномия смыслов, символическая парадигма «двойной жизни», феномен внутренней двойственности и дезинтеграции.

В связи с именем Лоренцо исследователи отсылают читателя к одному из выдающихся произведений «кладбищенской поэзии» – «Ночным думам» Эдварда Юнга (Edward Young, 1683 – 1765). Поэма «Жалоба, или Ночные думы о жизни, смерти и бессмертии» (1742 – 1744) в истории литературы рассматривалась как монолог автора, вступившего в полемику со светской культурой, где под именем Лоренцо выступал антипод автора – вольнодумец и светский остро слов. В основе парадигмы бессмертия в «думах» находится символично-аллегорическая антиномия дня и ночи, сформировавшая в дальнейшем один из аспектов романтического двоемирия.

Метафора дня переводится поэтом в психологическую плоскость бодрствования, несущего душевные муки и страдания, а образ «слепой ночи» (которая не так как день мрачна для скорбей) трансформируется в образ «сладкого сна». У Э. Юнга «Ночь мрачная с эбенового трона / Богиня тьмы – простерла величаво / Свинцовый жезл над дремлющей вселенной. / Безмолвье мертвое! И мрак

глубокий!» Английский поэт воспользовался поэтической аллегорией для мистико-психологической характеристики «Я» и создания метафоры природы-вселенной: «Я слеп, и шум не достигнет моего слуха. / Все сущее объято сном; пульс жизни / Не бьется, вся природа – в летаргии; / О, вещий сон, предвестье смерти мира, / Да сбудется пророчество твое! / Рок, опусти завесу! Все равно мне. / Тьма, Тишина – родные сестры! Чада / Извечной ночи! Неокрепший ум / Вы озарили мудростью пресветлой – /И он вознесся, тверд и непреклонен, / Столп истинный величья человека. / Споспешествуйте мне во всем, и вам я / Гимн вознесу из стен моей гробницы, / Из царства ваших теней, там, где прах мой / Быть должен жертвою священной раки» [329, с. 132].

Ночь – «великая прародительница природы, старшей, чем день, и обреченной пережить преходящее солнце» [329, с. 133]. В текстуально-смысловой парадигме «ночных дум» доминируют существительные и короткие эпитеты, действует способ сцепления (перечисления) образов по принципу символической ассоциативности: Ночь – Тьма – Тишина – летаргия – вещий сон – смерть – Рок – Мертвое безмолвье – мрак глубокий – дремлющая вселенная. Эта парадигма расширяется за счет возвышенной «кладбищенской» лексики и стилистики. Парадигма «гробница – царство теней – прах – священная рака – похоронный звон» сведена к мысли о бренности и иллюзорности земного бытия, содержит мысли о преимуществе созерцательного стиля жизни, граничит с парадигмой божественного творения (слова): «хаос первобытный – звезды – земля – светило – дух – луч милосердия».

В семантическое поле «божественного» входит парадигма «мудрость – слово – искра – светило – мудрый дух». В проповедническом дискурсе находит место поэтическое слово, подобно молитве произнесенное в императиве: «мудрым дух созижди, пролей луч милосердия, утешь и озари мой тленный разум и духу... поводом будь»; «вдохнови на подвиги и на доблесть»; «укрепи меня в решении твердом». Лирико-философская парадигма человека, находящегося «между двух миров», состоит из антонимичных эпитетов: нищ и щедр – величествен и низок. В человеке «чудесный сплав различных двух естеств»; «изысканная связь миров далеких», он – «посредник меж ничтожеством и богом», «божественный, хотя в

пыли коснеет», «он – сколок безусловного величия, Наследник Славы! Он же – чадо праха! Бессмертный в немощи своей и тля! Червь, бог!», «пленник бранный» и т. д. [329, с. 133]. Антиномическая философско-религиозная обобщенная характеристика человека замыкается на символе человеческой тайны, мотиве плоти и души, смысле короткой жизни и бессмертия (микрокосма и макрокосма). Семантика романтической «кладбищенской» поэзии продолжает философско-теологическую просветительскую линию, коротко выраженную в парадигме «склеп – юдоль скорбей – дол призраков – блуждающие тени – гроб – тлен». Сюда же примыкает аллегория Смерти. При этом просветительская богословская антиномия «земная жизнь – потусторонний мир» дублирует и отражает философскую антиномию «тьма – сущность». В романтизме эта поэтическая парадигма ночи и дум возрождена в ином смысловом контексте уже в творчестве Новалиса («Гимны к Ночи»), находит мифопоэтическое воплощение в медитативной поэзии Ламартина («Поэтические размышления»). Антиномия выполняет функцию своеобразного каркаса для текста.

В новелле Нодье сюжет бессмертия воссоздан не в богословских терминах и мистико-философских тропах, а в библиофильском, книжном и фольклорном контексте. Большую роль играют психологические мотивы ночных бдений. Семиозис ночи восходит к мифологическим временам, включает средневековые суеверия наряду с языческими символами и «кладбищенскими» психологизмами страха перед ночным, таинственным, жутким. В книжных коллизиях и сюжетах сновидения, в культово-магических действиях, которые держат читателя в эмоциональном напряжении, реализуются бессознательные желания и страхи Лоренцо. Яркие сновидческие переживания, содержащие волшебные превращения, а также метаморфозы прекрасного и уродливого, возвышенного и страшного, представлены автором как полнокровная жизнь книголюба, одержимого непоборимой страстью к античному суеверному прошлому, жаждой общения с «демонами сна» и другими «хтоническими» персонажами. Психологическая и философская семантика, с помощью которой описана «ночная жизнь» («perception du sommeil» – «восприятие сна»; «une voie de votre âme» – «путь вашей души»), дает представление о психическом и духовном состоянии сновидца. Тождественность не

знающего границ воображения вселенской бесконечности показана с помощью соответствующих романтической литературности терминов духовной инициации («l'univers illimité des songes» – «безграничная вселенная сна»; «l'esprit suspendu dans le vague de ses pensées» – «дух, пребывающий в состоянии зыбких мыслей»). Личный мир Лоренцо растворяется в инобытии, теряется среди волшебных перевоплощений. В готическом интертексте отождествление «себя» с другими привело к утрате собственного «Я», собственной жизни.

Сон в трактовке Нодье – это художественный вымысел, своего рода искусство жить и творить. Как и в учении средневековых мистиков, здесь речь идет о разделении и синтезе в парах противоположностей: неба и земли, ночи и дня, души и тела, добра и зла, правды и лжи. К. Г. Юнг отмечал в «Mysterium Coniunctionis», что это была центральная идея алхимии и астрологии. Средневековая дуалистическая доктрина о парах противоположностей: «белое и черное, желтое и зеленое, влажное и сухое, небо и земля, ночь и день, душа и тело, добро и зло, правда и ложь». Там же изложена символика единства противоположностей: например, крест – символ единства противоположностей, он есть в обозначениях земли, Венеры, Меркурия, Сатурна, Юпитера. Этот же смысл имеют аллегии бескрылой и крылатой птицы, бескрылого и крылатого дракона, Солнца и Луны, астрологических Рыб, плывущих в разные стороны и символизирующих полярность дух – душа. Эту полярность в мифах символизируют также единорог и олень, лев и львица, волк и собака, вода и земля, воздух и огонь [369, с. 40 – 41]. Эмоциональное воздействие сна на впечатлительного реципиента аналогично воздействию мистического видения на религиозного адепта или произведения искусства на чувствительного слушателя (зрителя). Сон «захватывает нервы», окрыляет, вдохновляет, вызывает сильные ощущения, состояния озарения, просветления или погружает в «темную бездну», наводит страх, вызывает отчаяние. В напластованиях античных и средневековых видений книголюба мифологический архетип «страшной» ночи, мотив колдовских чар и кошмарные образы ночных духов («les nocturnes terreurs qui assaillaient? Qui brisaient mon âme...», «les mauvais génies ... ne m'éprouvanteront plus de leurs prestiges») соединились с сентименталистским образом

меланхолии. Мифопоэтика кошмарной, жертвенной Ночи в сказках Нодье значительно отличается от мистической мифопоэтики «Гимнов к Ночи», хотя в определенном контексте сходна с ней. Как утверждает Фернан Келлетт, «ночная вселенная» Новалиса повторяла схему духовного мира Плотина и не имела ничего общего ни с сатанинской ночной бездной, ни с «кладбищенскими» поэмами, ни с иными романтическими интерпретациями [467]. Последнее замечание представляется спорным. Мистическая Ночь у Новалиса ассоциируется с трансцендентальным идеализмом, созидающим экзальтированным воображением, видимым и невидимым мирами, Верой, Любовью, Бесконечностью и трансформацией, идентифицированной со Смертью. В антитетическом контексте «Гимнов к Ночи» Новалиса бездна, тьма, смерть и Ночь («zu der heiligen, unaussprechlichen, gemeinisvollen Nacht») ассоциируются со светом-радостью («allerfreuliche Licht»), тайной («Wundererscheinungen»), праздником, развитием, жизнью, вселенной: «Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. β Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der » [462]. Новалис разрушал антиномию «ночь – свет», создавая единое смысловое пространство вселенской любви: «Er war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte» [462]. Эта метафора совпадает с архетипом «свет – тьма» и выражает интеграционные процессы созидания «нового Адама» и упразднения границ между «фрагментарным» человеком, обществом, космосом. Трагизм «нового духовного рождения» был облечен в форму неомифа о первом человеке. Н. Бердяев писал, что «все христианство было не чем иным, как призывом к новому духовному рождению, к явлению нового Адама. Но вместо нового человека были даны знаки и символы нового человека, надетые на ветхого Адама, старого человека. В этом трагедия всякого исторического осуществления...» [38, с. 118]. Романтические примеры доказывают символическую повторяемость ветхого в новом и, таким образом, демонстрируют неизбежную доподлинность символа. Ю. М. Лотман доказал, что любое географическое пространство легко превращается в



символическое [182, с. 220 – 240]. Потому «путь», ирреальное или реальное путешествие в действительном географическом или историко-культурном пространстве зачастую означает сакральный хронотоп, инициацию, морально-нравственную метаморфозу или путь духовного совершенствования.

Французский писатель-сказочник интерпретирует ночь-сон как имагинативный продукт воображения, и в этом близок к гетевско-новалисовской традиции психологической фантастики. Р. Штайнер так пояснял ее принципы: «В гетевской фантазии разнообразные силы человеческой души превратились в сказочных персонажей, и в переживаниях и взаимоотношениях этих персонажей получили воплощение жизнь души и все душевные стремления человека...» [354, с.157]. В онирическом тексте о душе и у Гете-классика, и у романтика Новалиса преобладающими являются ритуальные образы воспарения, облака, полета, эфира, грезы, изменяющей мир. А.В. Севастеенко комментирует: «Можно ли назвать реальной грезой, изменяющую размеры настоящего мира? Ответ, который дают романтики, изобретая грезой полета, вносит вклад и в эстетику любви, и в рационализацию воображаемых путешествий. Романтик свободен в своей любви и в выборе той формы смятения, которую он предпочтет». Анализируя повесть К.С. Аксакова, А. В. Севастеенко заключает, что в «Облаке» структура романтизма формируется в соответствии с формулой Ф. Шлегеля: «Только через любовь и сознание любви человек становится человеком» [342, с. 388].

Романтическая мифология основывается на древнейших архетипах стихий. В мифопоэтике стихий воздух (мужское начало) и огонь, взаимодействуют и сжигают все в пламени любви и творчества, вода (женское начало), соприкасаясь со стихиями воздуха и огня, трансформируется в облако, символизирующее окрыленность, любовь, полет в пространстве. Общая для романтизма атмосфера любви равнозначна стихии воздуха, потому в романтической перспективе любовь есть воспарение, полет, движение над землей или в околоземном, космическом пространстве звезд и огня, бесконечности любви и поэзии [252].

С подобным кодированием символа сталкиваемся в фантастической новелле Это уже иной уровень постижения противоположностей, чем у мистического поэта

Новалиса, у которого имело место метафизическое решение проблемы противоположностей как дополняющих друг друга полярностей. В метафизическом пространстве, как утверждал французский философ-эзотерик XX в. Рене Генон в своих «Очерках о традиции и метафизике», взаимодействие противоположностей «в сущности, никоим образом не влияло на устойчивое единство общего для них принципа» [67, с. 8]. Но и у «здавомыслящего насмешника» Нодье обнаруживаем не дополняющие друг друга полярности, а романтический синтез противоположностей. Прием сновидения, параллелизм реального и виртуального миров, придают тексту Нодье психологический смысл и мнимую научную направленность. Удивительное, необычное, неслыханное, невероятное переходят из области сказочно-фантастического и мифического в область психических явлений, отраженных в немецкой романтической новелле [486]. Новеллистические приемы Нодье в изображении психических явлений близки к гофмановскому методу – фантастика проникает в новеллу как сон, видение, галлюцинация, болезнь, безумие, магия. Это ведет к тому, что в наррации проявляется «зеркальная» интерпретация и двойственная мотивировка одних и тех же событий, а пространство, сюжет, образы отражают содержание виртуальной, сновидческой, имажинативной, но все-таки не фантастической реальности. Сон, согласно Нодье, – это область воображения, в которой реализована идея иллюзорного бытия, инобытия, онирического хронотопа. В нем сновидец лицедействует, участвует в удивительных, магических сценах, переживает чудесные метаморфозы в стиле Овидия и Апулея. Важным эстетическим посылом для Нодье является мотив воображаемого полета, который он черпает у Сирано де Бержерака и воплощает в интертексте «Смарры». Мотив полета в поэзии подробно разрабатывает и мифопоэтически реализует в своей литературоведческой работе «Грезы о воздухе» Г. Башляр. Французский литературовед взывает: «Уразумей, что в самой твоей воле есть скрученные волюты, подобные молодым листам папоротника» [32, с. 38]. Г. Башляр обыгрывает сходство причастий, образованных от глаголов «volvo» («скручиваю», отсюда лат. «voluta», франц. «volute») и «volo» («хочу»). В своей книге он непрерывно играет одинаковым звучанием «volo» («хочу») и «volo» («лечу») и внешней схожестью их

корневых гнезд. Сладострастие в полете прекрасно. Греза полета есть греза соблазнителья. Вокруг этой темы накапливаются образы любви. Изучая ее, мы, следовательно, увидим, как любовь производит образы. «Когда мы следим за столь определенной грезой, как греза полета, мы отдаем себе отчет в том, что в ней может быть что-то вроде «последовательности идей», а в связанной с ней любовной страсти – аффективно окрашенная рассудочность» [32, с. 38].

Немецкие романтики показали в человеке склонность к возвышению, «полету» как борьбу двух противоположных, враждующих начал – дня и ночи, реального и «нечто» (тайны). Герой Тика в письме задает себе вопросы: «А я кто такой? Что это за существо, высказывающееся внутри меня: Кто тот непостижимый, управляющий движениями моих членов? Часто собственная моя рука кажется мне рукою, принадлежащую кому-то другому. На днях я испугался, когда задумался о чем-то и вдруг почувствовал собственную мою холодную руку на моем разгоряченном лбу» [39, с. 221]. В книге V «Ловеля» сказано: «Все видимое нависает вокруг нас, подобное коврам с мерцающими красками и с фигурными изображениями... За коврами находится область, населенная снами и бредом, никто не смеет приподнять ковры и заглянуть за кулисы...» [39, с. 221]. Н.Я. Берковский по поводу этих строк приводит стихотворение Ф. И. Тютчева «День и ночь»: «На мир таинственный духов, / Над этой бездной безымянной, / Покров наброшен златотканый / Высокой волею богов... / И бездна там обнажена / С своими страхами и мглами...» [39, с. 221]. Ночь в концепции Л. Тика (и Ф.И. Тютчева) – негармоничный хаос, который таит два мира – видимый и невидимый, за этими пределами – вселенная, глубина ночи, в которой все неустойчиво, шатко. По словам Н. Я. Берковского, Л. Тик предварял Э. По в создании «демона извращенности» (the Imp of the Perverse): мир человека, нравственность всегда готовы к «решительным переворотам, к проверке своих первооснов» [39, с. 221]. «Высшей точки такое повествование достигнет в творчестве Эдгара По, находившегося под влиянием европеизма, особенно готики и немецкого мистицизма. У него мотив тонического двойничества приобретает патологический характер в «эфирных» или «призрачных» образах. Неземные черты Лигейи, навеянные опиумными грезами, проявляются во

внешности, «величии и спокойной непринужденности» осанки, «непостижимой легкости и грациозности» походки, уподобившей ее тени, «воздушному видению». Еще при жизни она утратила реальность и продолжала являться после смерти, принося страдания живущим («она приходила и уходила подобно тени») [240, с. 163 – 164]. При такой постановке проблемы это «небесное существо», в интерпретации рассказчика Э. По, по сути, является существом демоническим, хтоническим, на языке психоанализа – воплощением «бессознательного», а на языке Н. Бердяева – «воплощением падшести». Это было бы так, если бы не гомеровская метафора «гиацинтовые волосы», не параллель с «безумной божественностью превосходящей фантазии, что осеняли дремлющие души дочерей Делоса». Мифологический дискурс трансформирует фантазмагорический образ Лигейи («Лигейя», 1838), персонификацию бессознательного, в образ «эстетский» и легендарно-фантастический. Он содержит психические аномалии и патологию (сон, опиумные грезы, галлюцинации, безумие). С точки зрения одного из исследователей, безумие «присутствует» у Э. По в «пышно прихотливых драпировках, в сумрачных изваяниях Египта», в невиданных карнизах и мебели, в сумасшедших узорах парчовых ковров с золотой бахромой, гобеленах с фантазмагорическими образами, «измышленными суеверными норманнами или возникшими в сонных видениях грешного монаха».

Эдгар По развил идеи немецких романтиков о двойственности мироздания и человека в нем на спиритуалистическом уровне в новой нравственной модальности, не требовавшей господства разума над страстью. В «Элеоноре» (1841), новелле о безумном и его видениях, Э. По анализирует патологические страсти. Персонаж Э. По рассуждает: «Меня называли безумным, но вопрос еще далеко не решен, не есть ли безумие высший разум и не проистекает ли многое из того, что славно, и все, что глубоко, из болезненного состояния мысли, из особых настроений ума, возникшего ценой утраты разумности. Тем, кто видят сны наяву, открыто многое, что ускользает от тех, кто грезит лишь ночью во сне». В «Лигейе» мифопоэтика «страшной» бессознательной реальности проявилась в форме «сна наяву». Эта новелла опровергает бытующую в исследованиях о романтизме мысль о том, что

для романтиков фантастическое – это непременно высокое и прекрасное. На самом деле, это только «иной мир», где возможен или невозможен идеал, где нет границ ни прекрасному, ни безобразному (хтоническому), ни доброму, ни злему, где есть место самым причудливым метаморфозам и превращениям. Фантастика ужасов и «пограничных явлений», месмерических явлений и предчувствий, с одной стороны, имеет корни в фольклоре, с другой – связана с научной, психологической и логической фантастикой [240, с. 192 – 194]. Об этой последней связи свидетельствовали физиологические описания болезни и смерти, а также рассуждения о природе бессознательного, пробуждения от «смертельного сна» и иных фантазмагорических событиях. Сон осознан как инобытие, «другой мир», область болезненной, но желанной мечты, мара, искушения, а сновидение – как эпизод бессознательного.

Повествование начинается с того, что герой счастливо засыпает в объятиях возлюбленной. Однако сновидец переживает бурную ночь, он живет полной жизнью в нереальной «книжной ситуации» и не желает из нее выходить. Во сне идет поиск смысла жизни, счастья, любви, самореализации – всего того, что отсутствует наяву. На первый план выходят две антитетические парадигмы, два ряда синонимично-текстуальных единиц, далеких от тавтологии, каждая из которых представляет самостоятельный, поэтический символ. Первая парадигма «день – заря – свет – рассвет – пробуждение от сна»; вторая, ей противоположная, «ночь – сумерки – мрак – бездна – бессознательное – сон». Значение каждой из составных частей данных парадигм семантически дифференцировано в одном символическом ряду, но подводится к «общему знаменателю» – сну. В такой текстовой структуре зафиксировано присутствие иной культуры, иного творческого сознания. Склонность видеть прототекст через архетипы и «чужой» текст, как и умение создавать фантазмагорическую реальность, трансформировать сновидения в литературную форму, преобразовывать и менять местами альтернативные, трансцендентные и онирические состояния, как и умение соединять и смешивать в одном сюжете реальное и ирреальное – это прерогатива писателя-фантаста.

Апулеевская история любви Палемона к колдунье Мерое – прекрасной принцессе и ведьме-искусительнице преподносится Нодье в духе назидательных готических рассказов. Сказочно-легендарный мотив поклонения загадочно-двусмысленной, чарующей женской красоте, мотив роковой любви к колдунье Мерое имеет оборотную сторону, трактуемую как преступное, неминуемо жертвенное, «демоническое» состояние. Образ ночной фурии, ламии, «страшной женщины» символизирует Аниму – бессознательные порывы женской части души. Ужасающая и обескураживающая тайна двойничества притягивает дерзких и любопытных влюбленных. Но по неписаным законам колдовского мира, восходящим ко времени древнейших мистерий, такое любопытство есть непростительная ошибка и должно быть наказуемо. В мотиве любви к ведьме невидимое (бессознательное) материализуется и приобретает черты реального образа. Вовлеченный в магический круг Путник уже не слышит свой внутренний голос, голос интуиции, но ведом чарующими звуками музыки. Это говорит о его отождествлении Эго с архетипом, патологической привязанности к символу, мифу, идее «другого» и, следовательно, утрате собственной реальности, ведущей к дезинтеграции и раздвоению «Я». Так действие трансформируется в символический образ Мерои и роковая тайна красоты открывается через «иррациональное окно»: внешняя красота двулика, двойственна и безобразна, а соблазн внешней красотой приносит страдания, таит опасности для души и тела, несет болезни и смерть. Архаическая тема нарушения запрета (ср.: библейский мотив «запретного плода») решена Нодье в традиции античных мифов о злключениях любовников и средневековых представлениях о мести языческих богов, духов, колдунов. Об этом повествовали троянские мифы о похищении Елены, древние саги (легенды о Хильде, о Кримхильде), славянские предания о ведьмах-искусительницах, принимающих облик красавиц. Об этом рассказывали волшебные и литературные сказки: о Волке-искусителе, Синей Бороде, пушкинской Наине и молодой царице из «Сказки о спящей царевне и семи богатырях». Этот же архетип лежит в основе лермонтовского мифа о «коварной и злой» царице Тамаре («Тамара», 1841). В волшебных историях подобные перевоплощения объясняются действием хтонических (иррациональных)

сил, «адских» чар. В «Смарре» феномен «бессознательных порывов», «очарованной души», колдовства, магия желаний и страстей находят научное объяснение. Нодье показывает, что подверженность искушению красотой заложена в глубине человеческой психики и что «глубинные» чувства (бессознательное) не подчиняются рассудку. Такая установка у Нодье оправдана, ибо мотивирована фантастическим, сном, иррациональным, но такая мотивация не снимает вопроса об осознанном восприятии волшебных историй. Это восприятие должно быть основано на воображении, воспитываться чтением фантастических рассказов, стремлением к познанию сути древних преданий о любви с «хорошим концом», т.е. таких, в которых торжествует добро и устанавливается гармония. Тот же финал ожидается в «Смарре», ибо, по тексту, приближается конец сна, и герой почти пробуждается. Однако запутанный сюжет получает необычную, хотя, по сути, логическую развязку. Измученный кошмарами Лоренцо – Луций – Палемон избавляется от сна «сном во сне» и снова засыпает в состоянии, близком к безумию. Драматизм ситуации заключается в том, что пробуждение – лишь конец эпизода и фрагмент сна-ада, ночного кошмара, который будет иметь продолжение, являясь библиоману каждую ночь в течение всей жизни, а следовательно, будут иметь продолжение ночные страдания и переживания.

Г. Башляр размышлял: «Разве и нас не захватывают сны? Разве рисунок великого художника не пробуждает и в нас воспоминание о тайне ночи, что породила самые древние легенды? Мы входим здесь уже в запредельную область искусства. Мы начинаем улыбаться, когда видим голову Ионы в пасти рыбы, но затем вдруг, вспоминая о снах, перестаем улыбаться. Все вдруг становится важным, все становится истинным. Ночь настигает нас во сне, ночь – это океан спящих вод. Но когда забрезжит утро в нашей душе, мы прекрасно понимаем, что спасены, что мы тоже не утонем» («Введение в Библию Шагала»). Здесь онирическое пространство означает бессознательное творчество как полноценное, исконное и истинное. У Нодье это также область магии ночи. Так как магия выступает под покровом сна, к ней неприменима уничижительная оценка. Книжным сознанием сновидца магия воспринимается как пленительная фантастическая реальность. Она

снимает душевную боль и равнозначна «томлению». Скрещение активного (активный план бытия Лоренцо также виртуален, ибо он тоже воображаемый) и сновидческого миров ведет к подмене первого вторым. Возникает мощный психологический эффект: став пленником увлекательной реальности сна, герой-книголюб не желает из нее выходить. В сновидческих видениях проявляется множественность «Я», в ней – иллюзия самореализации и мнимая, воображаемая «полнота жизни».

В «Смарре» автор намерен показать путь создания литературных образов как мучительный процесс поиска и открытий, разочарований и отчуждения, пытливого блуждания в области рационального и иррационального, в «лабиринте чувственности». Библиофильский опыт погружения в прошлые эпохи, хранящие духовные традиции и дающие, – это нравственный урок «непосвященным», урок смещения эпох и судеб, представлений и верований, вкусов, стилей и интонаций. Скрещение античных и средневековых мифологических мотивов в «Смарре», контаминация мифологической и философской семантики способствовали формированию в тексте экзистенциального плана мирообраза как пространственно-временной структуры бытия в его ретроспективе и перспективе, с топонимикой прошлого, настоящего и будущего. В таком фантастическом контексте приобретали большое значение архетипные модели лабиринта и путешествия. Сон художественно и психологически трактуется Нодье как неопровержимая действительная и мифическая реальность, путешествие в «новые миры», населенные многочисленными существами из старинных преданий, странными созданиями, изменчивыми, перевоплощающимися призраками. Потому гипертекст «Смарры» строится по принципу «окон» – возникновения видения в видении. Этот структурный принцип позволяет писателю задействовать еще более глубокий слой бессознательного, осуществлять еще более глубокий спуск в «бездну», «черную дыру» ночи, лабиринт сна.

Удивительную структуру «Смарры» нельзя не оценить в полной мере в эру гипертекста и технолитературы. Эта сказка Нодье заслуживает внимательного чтения. Читатель переживает актуализацию виртуального в реальном и наоборот;



возвращение из сна в реальность на мгновение и снова погружение в сон и глубже – в «сон во сне» (текст в тексте). И все это является литературным произведением с разветвленной структурой из-за постоянных отклонений от главного сюжета и интриги кошмара. Структура новеллы напоминает то лабиринт, то бесконечно длинную анфиладу комнат, куда попадает сновидец и откуда не может выбраться. Она также похожа на окна Интернет, приоткрывающие новые тексты и информацию.

Л. И. Скуратовская отметила роль модели лабиринта при дешифровке творческой концепции: «Модель лабиринта возникает и при воплощении этой темы, темы творчества художника, философа. Иногда лабиринт – прямо названная в таком тексте мифологема и метафора; это город, дом, руины и подвалы, это персонажи, в которых узнаются Ариадна, Федра, Тесей, Минотавр («Расписание» Бютора; «В лабиринте» Роб-Грийе, 1956; «Бегство от волшебника» и «Генри и Катон» Мердок, 1956 и 1977 соответственно). Но чаще возникает нечто более сложное, потому что менее очевидно: то, что представлено как реальность, и то, что является игрой воображения, сочинением героя, так открыты навстречу друг другу и взаимопереходят, что читатель становится обитателем этого лабиринта, и нередко потерявшимся» [286, с. 126]. В романтизме, начиная с работ Ф. Шлегеля, сохранял архетипическое значение символа блуждания, поиска и постижения. В учении Ф. Шлегеля топос лабиринта включал идею вечности и мгновения, имел смысл духовной и материальной реальности, места, где «граница между вечностью и мгновением стерта» в «короткие периоды приподнятого состояния, экстаза, который порожден восторгом перед красотами подлинного искусства и высшей поэзии» [279, с. 266]. Следует обратить внимание на то, что этот мифологема лабиринта со времен древних мистерий традиционно выполняла функцию кода для шифрования духовно-душевного состояния персонажей.

В новеллистике Нодье «Смарра» шлегелевская идея лабиринта прочитывается в ретроспективном контексте с пункта настоящего. Цель эксперимента с лабиринтом – обнаружить и показать истину, задача – увидеть различные точки зрения, сделать выбор и подняться на иной уровень мышления. В этом пункте

(контрапункте) необходимо примирить антагонистов и решить поставленную проблему». Для этого создается ретроспектива или параллелизм ретроспективы и перспективы, эффектных сопоставлений, поддержания и сохранения диалога культурных эпох. Они выстраиваются автором в ассоциативный образный ряд. Мифологическая многосоставность сновидческих новелл Нодье – это результат многовековой символической традиции, к которой французский романтик был особенно чутким. В соответствии с этой традицией писатель строит повествование-лабиринт (гипертекст), в котором то отталкивается от античной риторической традиции, то соприкасается с ней.

В интертексте «Смарры» многочисленны литературные аллюзии. Одна из них, относящаяся к фантастике Сирано де Бержерака, возникает в описании движения на огромной скорости к светящейся точке через многочисленные миры в мир далекий, как звезды. В видении и фрагментах сцен из виртуальной реальности, из «бесконечной вселенной», космического пространства в традиции Сирано, Нодье создает космогоническую модель, в которой «Я» ощущается как движущееся через разные миры тело. Космогония Нодье исключает «антропогенез» в современном понимании, но по-своему убедительна, т.к. опирается на библиофильскую «правду мифа». Антропогонические идеи, характерные для романтической ментальности, растворяются в мистических концепциях макрокосма – микрокосма, в пантеистически-мистическом (Новалис) или апокалиптическом контекстах, присутствуют в переработанных и переосмысленных библейских и средневековых представлениях о судьбе-фатуме. В персонифицированных и философски абстрагированных мифологемах античного или готического фатума присутствует скрытая мысль о единстве человека и природы-космоса, природы-матери, природы-духа. Но в концепции судьбы обреченного на библиофильские страдания Лоренцо эта связь показана как безумие и кошмар.

В тексте-лабиринте «Смарры» время постоянно меняется. Оно не существует как цельное время, оно разорвано и фрагментарно, проявлено в различных ментальных плоскостях, то в реальном, то в инореальном плане. При этом упоминания конкретных событий и их маркировка, указания на даты, эпохи, место

действия, топонимика и антропонимика не вносят конкретности в описания, не убеждают в реальности описанного события. Все в целом создает пространственно-временную структуру текста, совпадающую со структурой мифа и имеющую его типологические черты: вневременной план, статичный топос, поэтику странствования, приключения, поиски пути, инициации. Мифопоэтические параллели, указание на античные и другие аналогии, различные описания свидетельствуют о стремлении Нодье постичь природу внешних и внутренних событий, влияющих на судьбу человека.

Сон влюбленного похож на волшебную сказку, но без строгого, последовательного сюжета и однозначного моралите. Для него характерны переходы из плоскости апулеевского страшного сна, в плоскость «страшной сказки» и наоборот. Родемон, пересказывая сновидения, заново переживает все то, что уже ранее видел. В таком ракурсе магическое становится реалией сна (или видения библиомана) и не выходит за его границы. При разработке канонов для подражания Нодье отдает предпочтение фрагментарности как особого рода ментальности, которая диктует структуру произведения (текста) и определяет его интер- и метатекстуальные параметры. «Сон во сне» как инвариант «текста в тексте», фрагмента во фрагменте, оснащен симметрично-асимметричным «зеркальным механизмом» и задает условия для отражения видимой и невидимой реальностей. Структурно-смысловой механизм «сна во сне» не изолирован, он работает только в целостном тексте, как минитекст в макротексте. Вне контекста и вне взаимодействия с семиотической средой романтический текст нечитабылен.

Феномен «сна во сне» («текста в тексте») примечателен тем, что снимает необходимость рационалистической мотивировки описываемого события, явления, отношений, оценок и экспликаций. В созданном Нодье жанре «культурного» (художественного, новеллистического) сна мифотворческое воображение позволяет соединить современный «дух» и мифологические представления. В такой мифопоэтической структуре являются возможными любые мотивировки, основанные только на «откровенности бессознательного», любые передвижения во времени и пространстве, а следовательно, самое причудливое развитие сюжета,

самая запутанная смена эпизодов, сплетение мотивов, образов, событий. В бессознательном откровении сна библиофила все правдиво, во всяком случае, загадочные видения не вызывают нареканий в том, что описанное действие нереально и несбыточно, ибо «действительность» сновидения неопровержима и не требует специальных доказательств. Текст новеллы многосоставен: «метафорический перенос» и особая «чувствительная» логика соединяют символично-аллегорические фрагменты чужих, прошлых и будущих текстов. Этот метод обеспечивает разветвленность и прочность сплетенной, словно паутина, мифопоэтической структуры повествования.

### **5.3. «Фея Хлебная Крошка». Сказочно-легендарная история плотника в романтической интерпретации библиофила**

Новелла Ш. Нодье «Фея Хлебная Крошка» соединила историю и легенду, жизнь и мечту, священную традицию и профанный вымысел. В большой степени исследователи воспринимают эту новеллу-сказку как романтическую интерпретацию масонской версии полумифической истории о царице Савской, вставленную в рамку «невротических условий» современности. Как отметила В.А. Мильчина, структура повествовательного сюжета этой новеллы связана с посвятельными ритуалами и обрядами, о чем свидетельствуют духовные метаморфозы героя в результате испытаний, его возрождение в новом качестве [197, с. 25]. Подобные инициации переживали герои северного французского фольклора и волшебных историй в литературной обработке Ш. Перро, а также персонажи арабских сказок «Тысяча и одна ночь», известных французскому читателю в переводах А. Галлана. В XIX ст. «истории посвящений» и мистериальных метаморфоз возродились в качестве новых версий средневековых преданий о фантастических превращениях в немецкой романтической сказке Л. Тика, Шамиссо, Новалиса, в фантастических новеллах Э. Т. А. Гофмана.

«Фея Хлебная Крошка», продолжая мифологический мотив любви юноши к потустороннему существу, популярный во французской литературе

предшествующих столетий и уже знакомый читателям Нодье по его новеллам «Трильби» и «Смарра», которые исследователи единодушно рассматривают в связи с французской сказочной традицией XVII – XVIII вв. – Монфокона де Вилара («Граф де Габалис», 1670), Руссо, Вольтера («Что нравится женщинам», 1764) и Казотта («Влюбленный дьявол», 1772), а также легендами Томаса Мура («Любовь ангелов», 1823) и А. де Виньи («Элоа, или Сестра ангелов», 1824).

О связи «Феи Хлебная Крошка» с масонским учением обычно говорят, ссылаясь на статью Нодье «О масонстве и специализированных библиотеках» (1834) [175, с. 42]. Масонская тема сближает «Фею Хлебная Крошка» с романом Жорж Санд «Странствующий подмастерье», в котором реализованы те же идеи о смысле «естественной» жизни и уважительном отношении к компаньонажу плотников.

С.Н. Зенкин в работе «Французский романтизм и идея культуры» предложил литературоведческий анализ «Феи Хлебная Крошка» с точки зрения воплощения в ней идеи культуры [126, с. 140]. На наш взгляд, наиболее близка культурной идее повествования о Мишеле-плотника парадигма «ремесленничество – творчество – страсть», просматривающаяся в сказочной «Истории о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов» Жерара де Нерваля. В основу сказки Нерваля положена малоизвестная масонская версия древнего предания о каменщиках, которые видели свои истоки в строительстве храма Соломона и деятельности мастера Адонирама (Хирама) [218, с. 42]. В целом романтические версии преданий о плотниках и каменщиках, как известно, восходят к тексту «Тимея» Платона, той его части, где речь идет о демиурге-плотнике, создавшем Мироздание.

В начале 1830-х гг., когда была написана «Фея Хлебная Крошка», Нодье интересовался проблемами иррациональной действительности и фантастической реальности сна, стремясь понять и показать в доступной форме их психологический механизм, природу бесконечности и логику фрагмента, «странности» и «правду» имажинативного мира. В предисловиях к «Фее» получили мысли Шарля Донье о «фантастическом» и его роли в сновидении, ранее изложенные в статьях «О фантастическом в литературе» (ноябрь 1830) и «О феноменах сна» (февраль 1831). Автор предисловия маневрировал между здравым смыслом, фантазерством и

безрассудством и объяснял ситуацию психологически: он всего лишь передал историю, рассказанную безумным Мишелем-плотником, одаренным поэтической душой. Как отмечала Н.С. Шрейдер, в «эпоху неверия» между автором и читателем был необходим посредник, «сумасброд, не лишенный рассудка, но горькими испытаниями отвлеченный от жизни реальной к жизни воображаемой» [348, с. 115].

В предисловии к изданию «Феи» 1832 г. получили новое развитие прежние мысли, в частности, высказанная в статье 1831 г. идея о том, что «фантастический мир правдивее реального». Однако это не помешало автору между прочим заявить, что «Фея Хлебная Крошка» не более чем «вздор», «небылица». Подобные уверения являются частью литературной игры в здравый смысл, на которой настаивает романтик Нодье, маскируя новеллистическое повествование под искусную «болтовню». Занимательный рассказчик, созданный богатым воображением писателя, не скрывает своего желания покорить слушателей увлекательной историей, для чего умело создает иллюзию правдоподобия невероятных событий, которые произошли с Мишелем-плотником.

Не занимаясь специально жанровыми проблемами, тем не менее, отдельно отметим вопрос, который, как представляется, имеет прямое отношение к текстуальному исследованию «Феи Хлебная Крошка», ее смыслового наполнения и парадигматической структуры. «Фея», как «Смарра» и «Трильби», при всей их неординарности и нетипичности для французской литературы, влились в общую романтическую струю, обозначенную как новеллистические жанры. В 1820-х гг. появилась тенденция к новеллистическому информативному повествованию, к философствованию, размышлению, рассуждению о драматических проблемах жизни. С некоторой корректировкой это замечание следует принять и в отношении к исследуемому материалу.

Ш. Нодье начинает «Фею Хлебная Крошка» с ученого спора о том, что правдивее – история или сказка? Рассказчик полагает, что правдива не «позитивная история», а фантазия, которая питает воображение и чувство. Потому даже «иллюзии лунатика» содержат вероятность истины. Аналогичную позицию занимает современник Ш. Нодье Проспер Мериме, создавая рассказчиков в своих

многочисленных новеллах и награждая их необычными биографиями. Позже подобная эстетика повествования и отношения «рассказчик – слушатель» будет воплощена Альфредом де Виньи в новеллистических романах «Стелло» и «Рабство и величие военной службы». Ироничный рассказ у Нодье и Виньи часто трансформирован в исследование, анализ событий, который обычно отсутствовал в лаконичном повествовании П. Мериме. Рассказчик и лирический герой «Стелло» углубляются в анализ истории, чтобы лучше понять настоящее. При этом тон всему произведению задает мировоззренческая позиция говорящего, придающая повествованию монолитную целостность.

Рассказчики у Нодье, Мериме и Нерваля, выполняют традиционные задачи, но жанровая специфика историй диктовала их функциональные различия. Виньи и Мериме не нужно убеждать читателя в правдивости их историй. По сценарию Нодье необходимо убедительно представить рассказ как правдоподобную историю, содержание которой мало достоверно и напоминает сказку. В своем стремлении сохранить иллюзию правдоподобия рассказа, связанного с темой сна и безумия, Нодье приходит к выводу, что образцами для рассказчика должны служить Гомер, создатель Полифема, и Эзоп, автор Волка-доктринера, которым верили даже авторитетный переводчик «Одиссеи» Андре Дасье и баснописец Жан де Лафонтен. Сам Нодье отдает предпочтение сказке Шарля Перро, а также народному преданию и легенде, которые он демонстративно противопоставил «назидательным сказкам» Мармонтеля [231, с. 144 – 146].

Как заметил Е. М. Мелетинский, в «Фее» Нодье «сюжет счастливой женитьбы простого трудолюбивого юноши на фее (дотоле принимаемой вид бедной старушки) сочетается с романтической апологетикой безумца» [191, с. 195]. Как и главный герой «Смарры», Мишель-плотник проходит через посвятельные ритуалы и духовные испытания, возрождаясь в новом качестве. Фея Хлебная Крошка, подобно вольтеровской Уржеле из сказки «Что нравится женщинам», фигурирует то в образе доброй старушки, то красавицы Балкис, пленяя Мишеля своим умом и мудростью [434, с. 351]. В ночных эротических фантазиях обезумевшего от любви плотника старушка-фея перевоплощается в легендарную принцессу Савскую, «дочь

философов», царицу Утренней Зари, а сам он – в ее супруга. Концепция сумасшествия, предложенная Нодье, на наш взгляд, по смыслу совпадает с дефиницией безумия у Ж. Лакана. Лакан отмечал, что «поглощение субъекта ситуацией можно рассматривать как наиболее общую формулу безумия – как того, что обитает в стенах лечебниц, так и того, что оглушает землю шумом и яростью» [154, с. 13]. Эта характеристика относится не только к Мишелю-плотнику, но и к тому миру, который называют сумасшедшим, где, по словам Феи, «все правда и все ложь».

Л. Феликс-Фор-Гойо назвала эту новеллу Нодье апологией мудрого безумца, найдя в ней проблему короля Лира и Гамлета. Исследовательница привела слова Паскаля о шекспировском герое: «C'est d'etre fou par un autre tour de folie, que de ne pas etre fou». «При этом, как утверждала Л. Феликс-Фор-Гойо, формула «быть безумным таким образом, чтобы не быть безумным», выводила героя за горизонт волшебной сказки, но не лишала новеллу поэтичности в духе «Трильби» [433, с. 351].

Нодье переосмысливает кельтскую легенду о феях [369, с. 42], в прошлом королев Галлии, якобы осужденных до Страшного суда пребывать в образе карлиц из-за непочтения к апостолам (конфликт христианства и язычества), но неоднократно подчеркивает, что фея Хлебная Крошка – «добрая христианка». Постоянные перевоплощения, переходы из одного измерения в другое, а также смешение современности и легендарных событий, обычного и странного, священного и профанного, сновидческого и обыденного зеркально отражают и иллюстрируют средневековое представление о мире как единстве противоположностей, о человеке как алхимическом соединении. В «Mysterium Coniunctionis» К. Г. Юнг показал, как в coniunctio скрыта «архетипическая драма смерти и нового рождения», вокруг которой издавна сталкивались человеческие страсти [369, с. 42]. Описание брачной ночи подмастерья и царственной красавицы, исчезающей с рассветом, и есть алхимическое coniunctio, которое можно пояснить как с позиции волшебной сказки, так и с научной точки зрения – знания об ониризме. Ониризм, и с той, и с другой стороны, может быть рассмотрен как новый



план двойственной личности, подверженный ироническому анализу. Если царица Савская является герметическим символом мудрости и возвышенного искусства [369, с. 389], то и фея Хлебная Крошка является носителем этого архетипа в ипостаси царицы. Феерия Нодье несет в себе идею алхимического единства матери (добрая старушка), дочери (крошка-фея, резвящаяся как дитя) и возлюбленной (мудрая принцесса Савская, прекрасная Балкис). У Нодье этот символ включает психологему творческой личности, искусства, в которой развернута «драма души» (инициация) Мишеля-плотника.

Следует напомнить, что Нодье трактует «двойничество» как мученичество, страдание, безумие, посланные человеку в наказание за какие-либо проступки. В таком контексте особое значение приобретает обряд посвящения, который В.Я.Пропп выделил как один из определяющих мотивов волшебной сказки. Однако, изучая славянскую сказку, В.Я. Пропп меньше внимания уделяет самой инициации, чем периоду, следующему за инициацией, и больше – функции «мужских» и «женских домов» после четырехступенчатых посвячительных ритуалов, о которых иносказательно упоминается в славянских сказках [267, с. 53 – 58]. По мнению исследователя французских волшебных сказок С. Сентива, к сказкам инициации следует отнести «Мальчика-с-пальчика» («Le Petit Poucet»), «Синюю Бороду» («La Barbe bleue»), «Кота в сапогах» («Le Chat botté»), «Рике-Хохолка» («Riquet à la houppe») [479]. Сцены нисхождения в Аид (Ад) у Овидия, Вергилия, Данте также рассматриваются французскими исследователями как обряды инициации. Потому, как правило, в компаративистских работах среди источников фантастических новелл Нодье упоминаются произведения этих авторов.

В новелле Нодье «Фея Хлебная Крошка» Мишель получает от доброй старушки приглашение посетить некий дворец, о существовании которого он никогда не слышал. Мишелю снится сон, в котором он посещает этот дом и видит там множество веселящихся карлиц, представившихся сестрами феи (по Проппу, «женский дом»). В других своих эротических видениях Мишель посещает дворец феи по ночам, когда она превращается в Балкис. Эти истории напоминают античный миф об Амуре и Психее и особенно аллегорическую «вставную историю» из XI

книги «Метаморфоз, или Золотого Осла» Апулея, которая является изложением мистерии о возрождении человеческой души в результате религиозной инициации. Феерия Нодье, включающая рассказ об инициации Мишеля, рассматривается нами в свете исследований мифологических архетипов и сакральной темы чудесного рождения, смерти и воскресения [255, с. 65 – 104; 309, с. 256]. Исследователи сообщают, что сюжет о превращении человека в осла более ранний: греческая повесть Лукия Патрского и повесть псевдо-Лукиана «Лукий, или Осел» (2 в. н.э.) имеет много точек соприкосновения с «Метаморфозами». Во всех переработанных мифах Осел всегда символизировал физическое тело в противовес духовному [242, с. 339]. В «Метаморфозах» Апулея Луций, пройдя через перерождения и многочисленные испытания, становится участником священнодействия и свидетелем явления Луны – Селены – Исиды («внезапно в трепете пробудившись, видит необыкновенно ярко сияющий полный диск блестящей луны, как раз поднимающейся из морских волн»). С.В. Полякова эксплицирует эту символическую метаморфозу как торжественное рождение Луция для новой жизни, «преодоление грубо-животного, чувственного начала в образе Осла, аллегии сладострастия, освобождения от животного начала и торжество духовного, возвышение по ступеням мистериального посвящения» [225, с. 48]. К.Г. Юнг привел примеры мифологических интерпретаций Луны–Исиды как темной стороны Луны. В мифологии Луна прекрасна и светла как Солнце, но также ведьмоподобна и ужасна, подобно той стороне Селены, которая относится к Гекате. Средневековая традиция представляла Луну в качестве многозначного женского символа: «мать всех вещей, сосуд,местилище противоположностей, богиня с тысячью именами, старуха, блудница, мудрая Mater Alchimia, делящаяся своей мудростью с другими, хранительница эликсира жизни, мать Спасителя и filius Macrocosmi, земля и притаившаяся в земле змея, чернота и роса, волшебная вода, соединяющая разорванные на части вещи» [369, с. 29 – 30].

Подобно Апулею и средневековым мыслителям, Нодье проникается идеей духовного совершенства, но в задуманном им симбиозе возвышенно-мистического и профанного, приоритеты остаются за профанным. Лишенная религиозного пафоса

возрождения к новой жизни, «мистерия» Нодье остается в границах сновидческого фантазерства. Как персонаж ритуальной сказки, Мишель проходит ряд испытаний и проверок, стараясь доказать, что заслуживает любви прекрасной и мудрой возлюбленной. Брачные ночи происходят во дворце Балкис, призрачном отражении счастья, которое исчезает в дневное время вместе с царицей, оставляя Мишеля с его иллюзией и страданиями. Каждую ночь во время встречи с Балкис Мишель заново рождается и умирает с рассветом, когда все исчезает. Привязанность Мишеля к мифической идее быть мужем царицы Савской ведет к «расщеплению личности» и утрате собственного «Я». Нодье придает большое значение инстинкту: фантастический контент «Феи» скрывает сумасбродную идею о пути познания Истины через ассимиляцию инстинктов в смерти личности, безумии, сновидческом «Я». В свете экспликаций сновидений по Адлеру [8, с. 126 – 127], напряжение между Логосом и Эросом вызывают деструкцию «Я», дезинтеграцию сознания и бессознательного. В «Фее Хлебная Крошка» воображаемая царица Савская, ночная обольстительница Мишеля, является символом такой дезинтеграции. Образовавшаяся в процессе дезинтеграции личности «трещина плодотворного недуга» – это вход, через который Мишель попадает в магический круг «поющей мандрагоры» и влияния чар прекрасной Балкис. Страсть к Балкис создает расщелину между Логосом и Эросом, делает невозможным осознание своей микрокосмической значимости. Нежность, которую Мишель испытывает к Хлебной Крошке, есть интегрирующий момент, т.е. звено, связующее сознательное и бессознательное. «Змееподобная мудрость» принцессы несет в себе инстинктивную разрушающую силу Эроса соблазняющего в противовес воплощенному в Хлебной Крошке благотворному «алхимическому процессу» Эроса созидающего, символизирующего микрокосмическое единство и высшую Любовь. Сон дает возможность Мишелю спуститься с уровня «эго» в «мир инстинктов» [8, с. 114], чтобы посвятить себя поиску поющей мандрагоры и утраченной сказочной возлюбленной, а вместе с ней обрести микрокосмическое единство и гармонию с самим собой. Для безумного Мишеля обретение поющей мандрагоры означало бы «воскресение из мертвых». Но мечта, противоречащая здравому смыслу и холодной

рассудительности, приводит влюбленного в психиатрическую лечебницу. Нодье неслучайно поднимает эту трагическую тему в жанре сказки. К. Бейль, изучающая творчество Ж. де Нерваля, страдавшего паранойей, сообщает фактическую информацию о состоянии психиатрии на тот час: «Именно на это время приходится один из поворотных моментов в истории медицины: было установлено, что в безумии есть своя логика, расшифровка которой требует специальных обобщений. А некоторые медики не останавливались и на этом: например, Моро де Тур пробовал употреблять наркотики, чтобы приблизиться к состоянию бреда («О гашише и о психическом расстройстве», 1845), и проявлял интерес к творчеству писателей, описавших подобный опыт, – Бальзака («Луи Ламбер») и Теофиля Готье («Клуб любителей гашиша»). Моро де Тур первым научно обосновал тождество состояний безумия и сна, о чем уже давно говорили писатели-романтики, в частности немецкие (Э.Т.А. Гофман) и французские (Шарль Нодье, один из учителей Жерара; герой его повести «Фея хлебных крошек» Мишель – «лунатик», влюбленный в царицу Савскую, предстающую в образе нищенки»).

Творчество Нерваля также стало объектом психиатрических исследований, несовершенных и противоречивых. Моро де Тур писал о тождестве сна и сумасшествия, а Бриер де Буамон, напротив, обнаруживал различия между разумным и безумным состояниями. Два доктора Бланша, которые лечили Нерваля, просили его писать вообще и писать лично им. Видимо, Нерваль еще и рисовал, о чем свидетельствуют фрагменты «Аврелии», бредовое генеалогическое дерево (его исследовал Жан-Пьер Ришар), часто приводимый в изданиях сочинений Нерваля карандашный набросок «Поэты и королевы». «Даже переехав в клинику Бланша в Пасси и перевезя туда библиотеку, Нерваль переписывается с врачом. Из этой переписки видно, что поэт по-прежнему рассуждает о своем безумии с помощью почти научной терминологии. И это не случайно. Эрудит и библиофил, с молодых ногтей причастный к медицине, он не мог не прочитать или хотя бы не пролистать специальных научных трудов, посвященных его недугу», – пишет Коринна Бейль в статье «Горячки» Жерара де Нерваля: трудное признание в безумии» [36].

В романтической трактовке Нодье, как в новеллах и повестях Гофмана, больница для душевнобольных – одновременно и кошмарное видение, и убежище от безумного реального мира, и посвятительный дом. Эмблематический образ мифического посвятительного плода (поющей мандрагоры) – сквозной онирический («бредовый») мотив новеллы. Печальный, но вполне здравый финал сказки «развенчивает» миф о встречах Мишеля и Балкис, однако миф о волшебном цветке и любви к духу опровергнуть невозможно. Как и многие другие жизнестойкие мифы, он, будучи герменевтическим феноменом, многократно ассимилирован. Эту традицию подхватят и разовьют в мире чистой условности писатели XX в. В антидраме будут представлены в форме фарса и продемонстрированы как «бред» и «кошмар» аспекты бытия человеческого в их подчеркнутой нелогичности и безрассудстве.

В тексте Нодье позиция здравого смысла, противопоставленная сновидческому безумию влюбленного в сказку плотника и кошмарам реальной жизни, воплощена в образе рассудительного шотландца Даниэля. Своими непоэтическими аргументами Даниэль охлаждает пыл всякого, кто готов поверить рассказу страдающего мономанией (навязчивой идеей) Мишеля. Окончательной целью является разъяснение вопроса, что есть ложь и правда, безумие и здравомыслие, жизнь и смерть. «Здравый народный рассудок» скептика Даниэля все подвергает сомнению, он вторгается в фантастику и разрушает ее.

Финал «Феи Хлебная Крошка» укрепляет позицию «здравого смысла» и разочаровывает читателя, почти поверившего в сказку о царице Савской. Заключительная глава, по словам комментатора, «ничего не объясняет» и ее «можно не читать», так как она разрушает иллюзию правдоподобного. Но даже это хладнокровное заключение дает читателю возможность выбора: те, кто верит в чудесные сказки, могут продолжать в них верить, а те, кто не верит, могут продолжать в них не верить в соответствии с принципом «хотите – верьте, хотите – нет».

В «Фее Хлебной Крошке» подтекст, не до конца раскрытый намек, отсылка к первоисточнику, атмосфера, поддерживающая веру в колдовство, призваны

поддерживать веру читателей в чудодейственную силу любви. Однако ироничная, вполне заурядная развязка событий и однозначная авторская оценка, выраженная в определении подобных историй как «balivernes» (вздор, бредни, рассказы), снижает высокую тему любви и сводит на нет веру героя, а с нею и читательскую веру в магическую силу любви.

#### **5.4. «Любовь и магия». Готические «нарциссические миражи» и романтические перспективы влюбленного «эго»**

Новеллы Нодье о библиофилах объединяет авторская ориентация на текст как метафору сна, а также способ поэтизации вечной жизни в мгновениях любви. Такая интерпретация придавала незначительным событиям личной жизни библиомана общечеловеческое значение, открывала перспективы романтического «эго» в интерактивном гиперструктурированном тексте.

В группе произведений Нодье о библиофилах особое место занимает новелла «Любовь и магия», пародирующая в легкой, шутливо-иронической форме веру в силу оккультных книг. Рационалистическая рамка, обрамляющая текст, снимает серьезность постановки вопроса о магии в делах любви, не снижая роль случайности и абсурда в жизни людей, в истории человеческих отношений. Ирония и полиндромная структура рассказа провоцировали двойное его восприятие – и как романтического имажинативного, необычного, чудесного, и как обыденного, заурядного, адекватного, повседневного. Отсюда дуалистическая рецепция как бы на глазах у читателя складывающихся отношений персонажей – дружбы как реального факта и любви, выступающей в призрачной форме симулякра. Склонность Нодье к сверхчувственному знанию определила развитие этого симулякра в оккультнистской перспективе. Юношеские иллюзии, вызванные чтением старинных книг, уподобились переживанию сна, в котором перепутались роли, маски, функции «Я» (личностного) и «эго» (другого, человеческого), знание и незнание.

Можно рассматривать это состояние «незнания» как с точки зрения ониризма, так и из пункта символической актуализации чувства и сексуальных амбиций, встроенных в образ тщеславной самовлюбленной юности. Опора на иррациональное знание, осозанный отказ от рационального поведенческого паттерна привели к возникновению «нарциссического миража», отождествлению себя с магическим первобытным архетипом. Тогда магия – это комплекс и знак, указующий на избыточное увлечение как внутреннюю потребность, «спящее состояние» или «нарциссический мираж», созданный воображением персонажа. Пребывание в состоянии избыточной увлеченности, равнозначное онирическому состоянию, привело к превышению магических способностей и переоценке ситуации и вследствие этого – к краху сознательных намерений. Но когда экстравертность сменилась интравертностью, герой восстановил адекватные отношения своего «Я» с «другими».

Амбивалентность текста, дуализм образов, путаница отношений, любовных и дружеских, полушутливых, полусерьезных, не трагических и даже не драматических «списывают» на магию все неурядицы и недоразумения, вызванные, может быть, магическими силами, а может быть, не-магическими, но все же фатальными, объясняемыми действием иронии судьбы и принципом «хотите – верьте, хотите – нет». Здесь важнее сюжета коллизия воображения, тождественного сновидению и соседствующего с оккультной реальностью – более мифопоэтической, чем логической. В конце концов «логическая» отрезвляющая реальность берет верх и заявляет, что любовь все-таки есть, но к иллюзии она не имеет никакого отношения. Мифопоэтика воображения влюбленного юноши, застрявшего в оккультизме, объяснима с точки зрения Гастона Башляра. Занятие магией приобретает смысл открытия в себе бессознательного аспекта, «заглядывание в бездну», в «собственную глубину», «глубоководье чувств». Внезапно возникшая на перепутье дружеских и случайных виртуальных взаимоотношений любовь существует как бы сама по себе, а влюбленное «Я» – само по себе. Это «Я» – увлекшееся магией любви и не берущее в расчет реальность «других Я». И только Ночь, спутница магии, выполняет функцию рассудительного персонажа, заставляя читателя задуматься над

вопросом «реально или нереально описанное событие?» Отношения между виртуальными влюбленными не скрещиваются ни в одной из плоскостей, потому нет ничего удивительного в том, что наступившее разочарование не приносит страдания влюбленному, а лишь вызывает его удивление. Скорее всего, это разочарование в магических силах, а не в любви. Но по большому счету, любовь и есть «магическая сила». Прозрение приводит к анализу. Анализ – лот для спасения утопающих, он помогает сильным, не слабым («Стелло» А. де Виньи). Анализ актуализирует неосознаваемые ранее факты и симулякр, созданный в мечтах и грезах, уходит в небытие. Его место занимает осознанное, видимое «Я», или «эго», далекое от мистики и оккультизма. Магический круг любви разомкнут. Чувство мистического соучастия и «магического присутствия» исчезает, и наступает рациональный финал. Но заключительные слова заставляют и в этом сомневаться.

С точки зрения современной науки о тексте, в частности, по Ж. Женетту, сказки Нодье следовало бы определить как «архитексты» [91, с. 340] и, в то же время, как «гипертексты», т.е. как часть интертекстуальности с многочисленными составляющими, которые могли бы функционировать отдельно и вполне самостоятельно [361, с. 14]. Французский сказочник не был только «имитатором литературных форм, готовых и канонизированных или еще только нарождающихся» [186, с. 344], в чем его часто упрекали. Если он и «имитировал», то творчески, как это делали до него и после него, ибо из этого и состоит художественный прогресс – из повторения, творческого переосмысления и развития мотивов, образов, форм и пр. Разница лишь в том, что французский романтик почти всегда намеренно декларировал их стилизацию. Стилизуя, Нодье широко использует такие структурные элементы мифологического сюжета, как превращение, колдовство, изгнание, исчезновение, внезапное появление, узнавание, поиск и открытие (инициация), коллизии погони или бегства, мотивы нарушения запрета, наказания, возмездия и пр. Для Нодье-новеллиста характерно творческое структурирование многочисленных повествовательных элементов, отсутствие их функциональных ограничений, свойственных народной сказке [255, с. 83 – 106], значительное



сокращение волшебной атрибутики, сохраненной только на интер- и метатекстуальном уровнях.

В своих новеллах Нодье, по сути, синтезировал мифопоэтическое и рационалистическое мышление, дав рождение новой форме диалогического сознания. Сказка Нодье своеобразно возродила извечную потребность в языке мифа, иносказаний и символов. Романтики соединяли в одном образе на средневековый манер материальный «предмет и знак, вещь и слово, существа и его имена, вещи и ее атрибуты, единичное и множественное, пространственные и временные отношения, начала и принципы, т. е. происхождения и сущности» [199, с. 12]. Благодаря символической и аллегорической мифотворческой мысли сказочника погрузилась в «бездну бессознательного», вызвав к жизни лиризм нового типа, заново открыв обнаруженный средневековыми авторами «мир запредельный внутри человека» [367, с. 100]. В сновидческих новеллах французского писателя-романтика ирония и сходна с новалисовской, и противоположна ей. Однако очевидно, что организация онирического текста у Нодье, его задачи и цели иного характера, чем «магические письма» Новалиса. Более того, выступающий от лица переводчика или автора рассказчик, воспринявший и сократовскую, и вольтерьянскую иронию в контексте «ученого незнания» [41, с. 131 – 138], посмеивается, хотя и с сочувствием, над «утешительными» идеями («Фея Хлебная Крошка»). Взаимодействие рассудка, интуиции и чувства является основой такой текстуальной структуры, во многом определяет типологию внутритекстовых и межтекстовых отношений (текст – интертекст – паратекст – метатекст – гипертекст) в своеобразном «культурном диалоге» между Средневековьем и романтизмом.

Умение использовать готовые формы и трансформировать их под «свои» идеи свидетельствует о необычайной творческой свободе французского сказочника, которая удачно сочетается со способностью «быстро улавливать новые веяния и одним из первых ассимилировать новейшие немецкие и английские литературные течения на французской почве» [331, с. 38]. Нодье-романтик не только с большим чутьем улавливает новые тенденции, но и умело переносит их на национальную почву, на французский мифопоэтический текст, оригинально сочетая наработанные

соотечественниками и «иноземцами» литературные способы и приемы, адаптируя их к своим исследованиям.

### **5.5. Романтическая мифопоэтика и средневековая готика в творчестве Алоизиуса Бертрана**

Историки литературы и литературоведы по традиции относят Бертрана и его творчество к «малой» романтической прозе, иногда причисляют поэта к парнасской школе, отмечают в его творчестве «тяготение к загадочному», к изображению «зыбкости границ, отделяющих мечту от реальности» [144, с. 272]. Единственный сборник стихотворений в прозе Алоизиуса Бертрана (1807 – 1841) «Ночной Гаспар» (другой перевод «Гаспар из Тьмы») [40] был опубликован посмертно, хотя достоверно известно, что писать стихи Бертран начал в 1820-е гг. Этот сборник состоит из миниатюрных поэтических рассказов, которые можно назвать «стихотворениями в прозе», учитывая их содержание и архитеконику. Своей структурой и своеобразным мифопоэтическим контентом, миниатюры Бертрана напоминают словесные зарисовки, наброски, фрагменты средневековых новелл притчевого, легендарного, сказочного наполнения. Бертран объединяет свои миниатюрные рассказы в сборник, большей частью не разделяя и не связывая их тематически и сюжетно, зачастую по принципу, в соответствии с которым структурировались средневековые новеллистические сборники новелл и сказок. Внутри «Ночного Гаспара» казалось бы господствует та же логика хаотичности и случайности, которая свойственна волшебным сказкам.

По З. Фрейду, «старая сказка подобна сновидению, она бессвязна, в ней авторы фантазируют, создавая мир, целиком противоположный действительности, где «...чувство страха, а следовательно, и жуткое чувство вообще не должно возникать» [322, с. 281]. Превращения, которые происходят с персонажами сказок, заведомо «не настоящие». Сказка живет по «вымышленным» законам, в соответствии с которыми человек должен отключить свое обыденное сознание и

поверить в «необычное». Выводы Фрейда нельзя отнести полностью к волшебным сказкам, которые в средневековые времена преподносились слушателям в качестве «были», особенно в их исконной устной версии, необработанной, не литературной. Но их вполне можно отнести к фантазмагориям Бертрана, в которых, как в волшебных сказках есть место и «жуткому» хтоническому, и средневековым «жестокостям», обычно сглаженным автором в процессе литературной обработки.

Для Бертрана природа – и «второе откровение», и мельком увиденная и уже разгаданная тайна, некая «импрессионистическая» картина, которую тут же необходимо запечатлеть. Запечатленная тайна, тем не менее, не является вполне ясной для читателей, незнакомых с легендарными «кодами» и символическими значениями неких природных явлений. Бертран показывает, но не раскрывает тайные смыслы и символические отношения. Видимая картина и изображенный фрагмент мира, мир в миниатюре у него исполнены загадочных намеков, не расшифрованных символических значений, двусмысленности. Миниатюры Бертрана обнаруживают пристальный интерес к иррациональному – хтоническим символам, символике духа и двойника, погружения в бездну, «битвы с тенью», характерный для поэзии молодого поколения. Но эта символика уже лишена как мистической туманности, так и просветительской ясности и оптимистической одухотворенности. Миниатюры Бертрана можно толковать как аллегории («Прачки», «Лунный свет», 1827), иносказательные нравоучения («Походная фляга и флажолет», 1828), легенды и даже исторические «концепции» («Крепость Мольгаст»). «Отлет на шабаш», «Фонарь», «Готическая комната» построены как сновидения или средневековые видения по принципу «метафорического переноса», «тропического мышления» и художественной трансляции [40, с. 123 – 129]. В своих миниатюрных рассказах притчевого содержания Бертран использует метафорику и аллегорику, излюбленные мыслительные приемы средневековых философов [219, с. 22 – 50], что дает повод рассматривать метафорику ночных фантазий Гаспара как готические стратегемы. Поэт-романтик изучает пути и способы возрождения архетипов, мифологизмов и поэтических параллелизмов в гротесковой версии,

«вживляет» их в поэтическую по содержанию, но прозаическую по форме миниатюру, еще не характерную для романтической культуры.

В «Ундине» А. Бертран демонстрирует особый подход к фольклору, основанный на восприятии его необычных ракурсов сквозь мифопоэтику романтизма, его замысловатую символику. Это «вчувствование» в новую поэтику протекает в контексте «Сенакля» и «Французской музыки», на фоне обсуждений новых поэтических правил и чтения произведений Виньи, Гюго, Э. Дешана и др. романтиков. Об этом свидетельствует не только мифопоэтическая образность, но и первые посвящения «автору Трильби», «Эмилю Дешану», «господину-Сент Беву», «Виктору Гюго».

В стихах Бертран возрождает «естественное», первозданное, вплоть до примитивного архаического, изощренно-готического, под впечатлением от чтения Гофмана («Скарбо»), Жильбера («Господину Давиду, скульптору»), «Фауста» Гете («Виселица»), В. Скотта («Крепость Мольгаст», ранняя версия; «Потайной вход в Лувре», «Мессир Жан»). Многие стихотворения в прозе («Ночь после сражения», «Саламандра») рождаются под воздействием рассуждений романтиков «Сенакля» о творческой свободе, спорах о «правде искусства», буквально понятого романтического орфизма, увлечения эстетикой предания и неистовостью «страшной» сказки.

Фламандская готика воспринимается французским поэтом как отражение «искреннего чувства» и воплощается в фантастических, часто закодированных образах цикла «Фламандская школа», в которых гротеск переплетается со средневековыми и современными мифологемами, символами и аллегориями, пейзажами, напоминающими экфрастические зарисовки. Как и у Нодье, в «Ночном Гаспаре» готическая атмосфера переносится в область вымысла и бессознательного (сна), в пространство книжных персонажей, сновидческих фантазий и художественного фантазмагорического вымысла. Античный и средневековый интертекст наполнен фантастическими метаморфозами, самыми неожиданными образами, разнообразной тематикой и сюжетами, выполненными в неистовой традиции, диктуемой библиоманией. «Ночной Гаспар» – это калейдоскоп картин и

картинок из мифологии, страшной сказки, сновидческой путаницы дневного и ночного, реального и воображаемого, выдуманного и прочитанного у кого-то. Природа книжно-хтонического подменяет материальную зримую природу, подземные, околосемные миры духов земли и воздуха, покровительствующих снам, искусствам, поэзии, поэтам, сновидцам и библиоманам, объединены единым усилием воображения. Стихия сна – это эпос и лирика одновременно, которые, по мнению А.А. Потебни, соответствуют прошедшему и настоящему [260, с. 532]. Сказочные и мифические, хтонические и христианские, кошмарные и с виду вполне реальные персонажи из сновидческих миниатюр Бертрана не вызывают бессознательного страха и не порождают мучительного желания разгадать их тайный смысл. Идея замыкает круг, объединяет образы в циклическую структуру «Старого Парижа», дает пищу для фантастических вымыслов книжника, находящего все новые мифологемы для своего необычного, оригинального творчества. Отчетливо просматривается связь романтизма Бертрана со средневековой легендой, часто через книжность, библиофильство. Эта связь угадывается во множестве ассоциативно-сюжетных вариаций «метафоры дня и ночи» в цикле «Ночи и ее причуды», в эпиграфах из Гофмана, из «Трильби» Нодье, в мотивах двойников, призраков, колдовства, сквозных в мифологиях «всех времен и народов», в том числе, навеянных средневековой шотландской балладой, образами и идеями из шекспировских, просветительских, романтических произведений, упоминаемых в «Ночном Гаспаре».

Мифологемы ночи и сновидения развернуты Бертраном в динамике ночных сюжетов в книжно-фантазмагорическом цикле «Ночи и ее причуды». Во многих миниатюрах над текстом господствует нарочито подчеркнутая «неистовая» фантастика и мрачные суеверные мотивы: колдовства («Колдовской наигрыш Жеана из Витто»), ведьмачества и «недремлющего ока» мертвеца («Павший конь»), смерти, склонившейся над брачным ложем, и «тайнства гроба» («Два ангела») и др. «Неистовая» фантастика наполняет историзм книг «Летописи» и «Испания и Италия».

В связи с проблемами эпистемологии Гастона Башляра, В. П. Визгин показал, каким образом метафора дня и ночи осознается творческим человеком и трансформируется в образы. День имеет перед ночью большое преимущество, будучи стороной дневного сознания, способного обсуждать и понимать не только себя, но и ночь, объяснять грезы и распутывать «хаос воображения», толковать ночные сновидения и разнообразные символы [55]. Исходя из этой концепции, можно сделать вывод, что романтическое понимание двойничества Бертраном было порождено не «раздраженным бессознательным», как было у книжника эпохи Средневековья, который изъяснялся с помощью мистических дуальностей или алхимических аналогий и соответствий, а противоречиями «ночного» и «дневного» сознания. В романтической мифопоэтике юного Бертрانا устойчивые символы и аллегории алхимических фантазий («Алхимик») и философско-рационалистические идеи о борьбе добра и зла уступают место нарочито подчеркнутому «неистовому» воображению и осмысленному психологическому анализу «ночных сторон души» (бессознательного), осознанным интерпретациям различных творческих и онирических фантазий.

В творчестве Бертрана, как у Нодье, средневековые книжные и легендарные мотивы, проблематика двойника, теней, видений работают на идею личности, сосредоточенной на собственной внутренней вселенной, сформированной под впечатлением от книжной реальности, из которой вытекают некие фантазмагорические идеи, выстраивается череда мифологических и литературных образов. Проблема раздвоения личности, распада и дезинтеграции, растворения в книжной вселенной формулируется у Бертрана в рамках концепции библиофила-энтузиаста, но не связана с гофмановской идеей утраты индивидуальности. В готической тетралогии о гноме Скарбо и других стихотворениях Бертрана отчетливо проявляется тенденция к пародированию готического жанра, как и в миниатюрах фольклорного содержания («Карлик», «Ундина»). «Мой прадед» также имеет книжный источник. В миниатюрах «Саламандра», «Час шабаша» Бертран своеобразно трансформирует сюжеты средневековых легенд и суеверий. В

изобретенном Бертраном жанре поэзия, готический и античный мифы, сон и предание соединяются с фрагментами реальной жизни.

Жанр «ночной» миниатюры получит развитие в «Озарениях» беспокойного Артюра Рембо. В своей «Сказке» поэт воспользуется аналогичным мифопоэтическим принципом построения образа на двойственной мифологеме, в центре которой находится зыбкий, неясный, распадающийся на фрагменты двуединый образ (или мотив) Демона–Принца. Двуединость вытекает из комплекса зыбких полусновидческих, полумифических взаимопревращений. «Вдруг некий Демон явился, невыразимо, даже постыдно прекрасный» – «От его лица и осанки исходило обещанье любви, разнообразной и сложной, и обещанье неизреченного, даже невыносимого счастья» – «Принц и Демон, возможно, исчезли в первопричинном здоровье». Смысл этой миниатюры неясный, завуалированный и вряд ли может быть окончательно и категорически определен. Хотя эта притча о желаниях, более и менее связанная, по сравнению с другими «озарениями» Рембо, в ней трудно установить границы между реальностью, легендой и сновидением.

## РАЗДЕЛ 6

### МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОРИЗМЫ И ЭКЗОТИЗМЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. ДЕ ВИНЬИ, В. ГЮГО, А. ДЕ МЮССЕ, Ж. ДЕ НЕРВАЛЯ

#### 6.1. Средневековый хронотоп в ранних поэмах А. де Виньи на национальные сюжеты

В ранних поэмах, мифологизирующих национальную историю («Рог», «Снег», «Траппист», «Тюрьма»), Алфред де Виньи смешал мифологическое и пасторальное с легендарно-историческим, проявившимся, как замечает Н. А. Литвиненко, уже в XVII в. в «Астре» д'Юрфе [166, с. 50].

В поэмах «Рог» и «Снег» Виньи, обращаясь к эпохе Каролингов, воссоздает средневековый интертекст с помощью уже известных ему мифопоэтических приемов и интертекстуальной техники письма, объединив в прекрасной рифме повествование и лиризм.

«Снег» («La neige», 1820) был навеян чтением «Истории Карла Великого» (1782) Гайяра. Первая часть стихотворения содержит анализ психологического состояния человека в зимнее время, «когда деревья черны и густой снег покрывает землю». Описание белоснежной зимы вызывает дивные романтические ассоциации, на этот раз не требующие глубокой рефлексии и расшифровки смысла. Стихия земли поглощает воображение мечтателя, наполняет его сознание яркими, впечатляющими образами из отечественной истории, далекого, но не забытого прошлого. В воображении поэта всплывает трогательная история любви, а белоснежные мотивы навевают видения, в которых оживает образ галльской принцессы белокурой Эммы, дочери Карла Великого, влюбленной в юного пажа и осчастливленной благословением отца на брак с возлюбленным.

Стихотворение «Рог» («Le Cor») обладает двойной структурой и имеет двойной смысл, требует рефлексии и обязательной расшифровки из пункта «встречи» интенциональности текста и творческих намерений автора.



Замысел автора относится к 1821 г. После чтения «Поэтической Галлии» (1819) Маршанжи А. де Виньи задумывает создать собственную поэтическую версию военной трагедии, некогда происшедшей в Пиренеях. Здесь в 1825 г. Виньи, тогда еще молодой офицер, жаждущий славы на поле брани, переживает первое сильное разочарование, находясь на службе в чине капитана в 55 линейном полку, отправленном для проведения военной операции в Испании. Но полк останавливается в местечке Олорон, затем надолго задерживается в По, не пересекая горный хребет. В последнем месте дислокации полка Виньи пишет поэму «Рог», которую издает в «Романтических анналах» в 1826 г. Величественные Пиренеи, свидетели старинных военных баталий, будят пылкое воображение поэта-романтика, помогают восстановить картину разразившейся здесь трагедии, оформить размышления о героическом прошлом предков в мифопоэтический интертекст. Король франков Карл и его верные паладины были популярными героями народных преданий времен крестовых походов. Переводы французских поэм об этой эпохе, их пересказы и подражания существовали на немецком, английском, итальянском, испанском, скандинавских и кельтских языках.

Первая часть «Рога» содержит описание ассоциаций и переживаний, вызванных красотой величественного горного пейзажа и меланхолическими звуками рога в горах:

J'aime le son du Cor, le soir, au fond des bois,  
Soit qu'il chante les pleurs de la biche aux abois,  
Ou l'adieu du chasseur que l'écho faible accueille,  
Et que le vent du nord porte de feuille en feuille.  
Que de fois, seul, dans l'ombre à minuit demeuré,  
J'ai souri de l'entendre, et plus souvent pleuré!  
Car je croyais ouïr de ces bruits prophétiques  
Qui précédaient la mort des Paladins antiques [501, c.147].

Автор отталкивается от мысли о том, что природа располагает к рефлексии, мечтаниям и романтическому пониманию удивительных историй из прошлого Франции. Суровое величие Ронсенвальского ущелья напоминает поэту и военному офицеру о героической смерти двенадцати пэров Франции и легендарного франкского рыцаря Хруотланда (Роланда). Звук рога похож на звуки Олифанта (так назывался рог Роланда), который известил короля о смерти преданных ему баронов. В символических образах природы и рога Роланда, имевших для Виньи значение духовных символов, история и тайна смерти обретают статус интертекстуальных знаков. Пиренеи, хранящие следы давних печальных событий, личные разочарования в военной карьере волнуют сердце Виньи, поэта и солдата, с той же силой, с какой волновались сердца воинственно настроенных монахов времен крестовых походов, запечатлевших на бумаге историю рыцаря Хруотланда. Реминисцентный по характеру текст «Рога» подсказывает поэту интертекстуальные приемы, с помощью которых он осуществляет виртуальное «переселение» в эпоху Каролингов. Наблюдая природу, размышляя, слушая звуки охотничьего рога, поэт обнаруживает гармоническую связь между увиденными реальными картинными и возрожденной мифопоэтическим воображением легендой о верных вассалах Каролинга – воине-архиепископе Тюрпене, Хруотланде, марграфе Бретани и его друге Оливере, который, как замечают исследователи, нигде исторически не засвидетельствован. Особенно часто предметом поэтического исследования была история самого отважного и преданного королю рыцаря Хруотланда, известного под именем Роланда, лучшего и храбрейшего из воинов, а также его побратима, благоразумного барона Оливера («Разумен Оливье, Роланд отважен»).

De l'époux bien-aimé n'entends-je pas la voix?  
 Oui, pareil au chevreuil, le voici, je le vois.  
 Il reparaît joyeux sur le haut des montagnes,  
 Bondit sur la colline et passe les campagnes...

O ! comment à ma couche est-il donc enlevé!  
 Je l'ai cherché partout et ne l'ai pas trouvé.

Mon époux est pour moi comme un collier de myrrhe;

Qu'il dorme sur mon sein, je l'aime et je l'admire

Сентиментальная созерцательность первой части поэмы, ее пасторальный дух, образ мечтательного путешественника, обезоруженного величественной красотой природы, мотив надвигающейся ночи, образ горной вершины напоминают элегическую стихию А. де Ламартина:

Souvent un voyageur, lorsque l'air est sans bruit,

De cette voix d'airain fait retentir la nuit;

A ses chants cadencés autour de lui se mêle

L'harmonieux grelot du jeune agneau qui bêle.

Une biche attentive, au lieu de se cacher,

Se suspend immobile au sommet du rocher,

Et la cascade unit, dans une chute immense,

Son éternelle plainte au chant de la romance [501, с. 148]

Мифопоэтическая созерцательность и рефлексия объединяют стихии воды, земли и воздуха. Воссоздавая величественную и одновременно идиллическую картину Пиренейских гор, образ «райской тишины», нарушаемой только звуками охотничьего рога, и будучи географически точным в описании местности (городок Люз, река Адур), поэт-романтик сохраняет мифопоэтическую достоверность малоизвестного предания о смерти Роланда и традиционный кельтский природно-мифологический реквизит. Поэт передает стихию языческих верований и суеверий, эпическую героику, проникнутую мотивами волшебных сказок. сравнивая звуки Олифанта с голосами эльфа Оберона и фей.

Ames des Chevaliers, revenez-vous encor?

Est-ce vous qui parlez avec la voix du Cor?

Roncevaux! Roncevaux! Dans ta sombre vallée

L'ombre du grand Roland n'est donc pas consolée! [501, с.148]

Вторая часть стихотворения Виньи, содержащая повествование о смерти Роланда, не совпадает с состоящей из 289 тирад (лесс) и 4002 стихов оксфордской версией, наиболее древней и полной из известных девяти различных списков, повествующих о событии IX в. В пору крестовых походов происходила поэтическая кристаллизация истории о храбром паладине, в которой современность смешалась с событиями из сказаний о военной кампании Карла Великого и крестовых походах, толковавшиеся народными поэтами как «богоугодные» [9, с. 53]. Неизвестный автор Оксфордского списка сохранил «патриотический» смысл устной традиции эпохи Каролингов, обновив ее собственным военным опытом и знанием. В «Песни о Роланде», возникшей незадолго до крестового похода, речь шла о битве франков с сарацинами и гибели попавшего в засаду в Ронсевальском ущелье арьергарда каролингского войска во главе с легендарным маркграфом Бретани. Об этом событии сохранилось свидетельство историографа Карла Великого Эгинхарда («Жизнеописание Карла Великого») [9, с. 52]. Существует три версии датировки Оксфордского списка – эпоха Каролингов, IX век; время борьбы французских рыцарей против мавров на Пиренейском полуострове, XI век; период походов крестоносцев против сарацин, XII век [8, с. 18]. По А.А. Смирнову, описанный в «Песни о Роланде» поход короля франков «никакого отношения к религиозной борьбе не имел», но народные сказители представили его как важный военный акт в борьбе с сарацинами, как эпизод семилетней войны, завершившийся завоеванием Испании [9, с. 52–55]. Следует заметить, что знаменитый Оксфордский список (ок. 1170 г.) не был известен Виньи. Интертекст поэмы заполнила информация от Эгинхарда, но Виньи делает некоторые смысловые замены. Поэт-романтик предлагает вниманию слушателя не совпадающую с общеизвестной версию гибели Роланда во время крушения скалы. Виньи повествует о героической смерти воина в бою [3, с. 587]. Как и в легендах о Роланде, в стихотворении вместо басков выступают мавры. Другие факты, известные из Оксфордского списка, автором «Рога» не упомянуты. Так Оксфордская версия содержит эпизоды переговоров Карла с послами мавританского короля Марсилия, рассказ о предательстве и мести феодала Ганелона, диалог Роланда и Оливера, который трижды уговаривает

маркграфа Бретани трубить в Олифант и звать о помощи, описание суда над Ганелоном и его казни и др. В поэме Виньи, как и в «Песне о Роланде» и не дошедшем до нас самом раннем эпическом предании о храбром паладине, господствует дух воинской доблести *chanson de geste*, утверждаются идеи о «справедливом короле», мудром и отважном полководце, вассальской верности, в духе которой был воспитан сам А. де Виньи, потомственный аристократ. При этом, все мифопоэтические интонации «Рога» совпадают с интонациями *chansons de geste* и народной традиции. Эти смысловые интонации составили основные интертекстуальные характеристики третьей и четвертой частей поэмы «Рог».

## **6.2. Романтический онирический дискурс в поэме А. де Виньи «Тюрьма». От «экстравертного» текста к тексту «интравертному»**

Поэма «Тюрьма» демонстрирует переход Альфреда де Виньи от «экстравертной» лирики к «интравертной». В этой поэме, по мнению Поля Вьялленкса, Виньи использует легендарную историю XVII в. о Железной Маске («*Livre moderne*», «*La Prison*», 1821), вставив ее в миф о несвободе человечества. Так возникает авторский миф, своеобразная философская притча о «необъяснимом бесправном положении» людей, ставших жертвами идеологий [498, с. 63]. Развивая в «Тюрьме» собственную мифопоэтическую концепцию о греховности человечества и страдании невинных, поэт продолжает полемику с Жозефом де Местром, которую начал уже в «Лунатике».

Слово «Тюрьма» многозначительно вынесено автором в заглавие стихотворения, что подталкивает исследователя к «множественности интерпретаций». Философская концепция «жизни в коконе» вбирает легенду о Железной Маске; историю священника, умерщвляющего свою плоть во имя спасения на небесах; тайну исчезнувшего бенедиктинца, нашедшего золотую вазу у стен тюрьмы, и, наконец, миф о «спящем человечестве», который позже будет развернут в «Дневнике Поэта». «Такова человеческая жизнь, – размышляет Виньи. – Я представляю себе толпу мужчин, женщин и детей, охваченных глубоким сном.

Они просыпаются и видят себя заключенными в тюрьме. Они привыкают к своей тюрьме и занимаются разведением маленьких садов. Потом они замечают, что один за другим люди исчезают. Они не знают ни того, почему они в тюрьме, ни того, куда их уводят навсегда, они знают только, что никогда этого не узнают» [498, с. 63]. В историзированном мифе о «замкнутой вселенной» Виньи примиряет частное и всеобщее, космосферу, в центре которой находится верховное существо, Dieu, и антропосферу с ее «человеческой драмой», в центре которой – Христос, пострадавший за людей.

В средневековой символике парадигма тюрьмы включает и другие смысловые эквиваленты, параллелизмы, антиномии, антитезы. Образ тюрьмы – это, с одной стороны, символ рабства и деспотической власти, с другой – средневековый топос, *couleur local*, место заточения преступников, темница, мрачное готическое сооружение, пользующееся дурной славой. В поэме Виньи средневековая парадигма расширяется за счет характерной для романтизма философы негармоничных, антагонистических человеческих отношений и психологемы несовершенства, духовной асимметрии, распада. Из легенды известно, что знаменитый узник доживал свой век не в Бастилии, но Виньи, не привязанный к историческому факту («Размышления об истине в искусстве»), ничего об этом не сообщает. В поэме описана некая тюрьма, возможно Бастилия, возможно нет, но очевидно, имеющая мрачную репутацию королевской цитадели. Легендарная мрачная архитектура описана скупой, с помощью выразительных лексико-грамматических конструкций «существительное + определение» (*escalier tournant, murs épais, corridor humide, bruoyantes clés, gonds de fer, pierre glissante, étroit cachot, torches funèbres, épaisses ténèbres, lourdes tentures*). Отсутствие точной исторической информации об этом феодальном сооружении не нарушает просматривающуюся в тексте общую философско-риторическую концепцию несвободного социума, а лишь усиливает ее. Яркий романтический образ общества несвободных людей до Виньи был воссоздан в сказочных сновидениях Э.Т.А. Гофмана. Ансельм, увидев во сне себя и других служащих архивариуса, помещенными в «стеклянные сосуды», как в «блестящую тюрьму», внезапно прозревает, но его друзья по несчастью по-

прежнему слепы и довольны своим рабским положением на службе у Линдгорста [282]. Гофмановская идея социума-тюрьмы подхвачена Виньи, но воплощена не в гротесково-иронической, а в трагической форме. В этом стихотворении французского романтика большую роль играет негативная трактовка жизни, прожитой вслепую, а вина за страдания невинных возложена на общество.

Структурная основа текста «Тюрьмы» – диалог рассудка, чувства и интуиции, вставленный в рамку средневекового предания. По В.С. Библеру, средневековая эпоха знаменовала «встречу двух голосов и сознаний», точнее «встречу двух голосов одного сознания», увиденную «в конфликте христианской и мифопоэтической схем сознания» по-иному, полифонически целостной культуры средневековья [42, с. 107]. А. де Виньи избирает форму диалога по средневековому образцу. В средневековом диалоге, по В.С. Библеру, «каждый ответ пронизан вопросом, обращенным к иному, чужому, отвратному сознанию» или к «своему иному сознанию», к «своему другому «Я»; «два голоса соединяются в неразрывный диалогический контрапункт», «двуголосие становится предметом «мучения мысли», «исходным импульсом каждого феномена (произведения) средневековой культуры – романских базилик и готических храмов, схоластических трактатов и затаенных исповедей простеца, «посмертных видений и популярных житий» [42, с. 108–111]. Такой текст обозначает мучительный ментальный и духовный процесс, за которым скрыто «мучение» творческой мысли. В поэме Виньи «Тюрьма» это мучение творческой мысли передано в исповеди-жалобе узника. Исповедь Железной Маски включает дискурсивный «негатив», который передан с помощью лексико-синтаксических структур, антитез, отрицательных грамматических конструкций: « ...je ne sait pourquoi / Ceux qui m' ont fait du mal ont tant d'attrait pour moi. / Jamais je ne connus cette rare parole / Qu'on appelle amitié, qui, dit-on, vous console ; / Et les chants maternels qui charment vos berceaux / N'ont jamais résonné sous mes tristes arceaux; / Et pourtant, lorsqu' un mot n' arriva moins sévère / Il ne fut pas perdu pour mon cœur solitaire» [501, с.]

. Семантика исповеди человека обездоленного, но наделенного поэтической душой дополняется патетикой «высокой» морали, пафосом любви и дружбы,

свободы от догм. Монах-исповедник не соглашается с доводами Железной Маски, он расставляет христианские акценты смирения и всепрощения, призывая «забыть о теле, помнить о душе». Диалог переходит в область евангельского дискурса, который существенно влияет на развитие диалога и тональность поэмы. Морализаторство священника вызывает бурную эмоциональную реакцию узника, распаляет его чувства и воображение. Страстная исповедь безбожника, его нечеловеческая внешность пугают богобоязненного священника («Ce qu'il voit est sans traits, et sans vie, et sans âge, / Un fantome immobile à ses yeux est offert / Et les feux ont relui sur un masque de fer»). В этой точке – наивысший накал страстей, столкновение двух разных сознаний, начало диалога двух разных голосов – средневекового, ортодоксального и мифопоэтического, неортодоксального. Диалогическая структура «Тюрьмы» позволила, с одной стороны, развернуть текст во фрагментах, с другой – направить его развитие к противоположным смысловым полюсам двух разнонаправленных жизней. Однако две судьбы, как две крайности, сошлись в одной точке – контрапункте безвременья.

Экспликация средневековых символических содержаний с помощью аналитического метода Ж. Лакана способствует раскрытию глубинного смысла образной структуры и созданию благодатной почвы для «ловкого лавирования» дискурса между обманом, двусмысленностью и заблуждением [154, с. 41]. В поэме Виньи голоса двух разных сознаний то скрещиваются, то противоборствуют, то звучат в унисон, то замолкают. Аналогично разновекторные дискурсы, логико-понятийный и мифопоэтический, то пересекаются, то расходятся в противоположные стороны. Диалогический текст сменяется монологическим и движется в направлении распутывания тайны, раскрытия страшной правды о заточенном в тюремной камере прекрасном юноше, напоминающем ангела и имеющем необычайное сходство с королем. Ретроспективная вставка сообщает новеллистическую эпичность тексту поэмы. Воскресшая в сознании монаха старая легенда становится явью, но проявляется в форме, искаженной временем. «Затаенная исповедь простеца» не состоялась, ибо «простец» – обездоленный отпрыск королевской династии, а топос тюрьмы, символ остановившегося времени,



генетически антонимичный «земному» топосу романских базилик и «небесному» топосу готических храмов. Символическую текстуально-смысловую парадигму готического храма (направленной вверх вертикали) составляют небо – Бог – воспарение – полет – музыка сфер – микрокосм – макрокосм – вечность. Романское зодчество, по мнению Виктора Гюго, символизировало неприкосновенность единовластия, готические храмовые сооружения – народное свободомыслие. В архитектуре тюрьмы и одиночной камеры лежит дисгармоничный в романтизме мифологизм могилы, в которой был заживо погребен некто, рожденный для земной жизни, но так и не познавший ее «радостей и печалей», вечный пленник железной маски, Символическая парадигма средневековой тюрьмы, «вертикали, направленной к земле», противоположна описанной выше: сырые стены – холодный пол – камера – одиночество – железная маска – исповедь – безбожие – агония – смертное ложе – саван – рабство. Но парадокс в том, что в отдельные моменты топос тюрьмы равнозначен топосу храма, и тогда, если употребить точные для этой ситуации выражения В.С. Библера, «два голоса соединяются в неразрывный диалогический контрапункт», двуголосие становится предметом мучения «чувствительной» мысли. Поэма Виньи становится полем «битвы о словах». Банальная исповедь выходит в экзистенциальную плоскость и превращает заурядный исповеднический дискурс в философскую дискуссию о смысле свободы.

В архитектуре базилики изначально заложен принцип гармонии, понимаемой романтиками как движение души, «микрокосмического тела», созвучного гармоникам, тем самым, которые слышали, по преданиям, Пифагор и Якоб Беме, описывал в «Гимнах к Ночи» Новалис и с благоговением упоминал любопытный до всего онирического глава «Сенакля» Шарль Нодье. Если выразить разные средневековые топосы звуковой символикой, то архитектура храма воплощает застывшую в камне музыку, а архитектура тюрьмы хранит мрачное гробовое молчание, время от времени прерываемое животным воем «вечного узника».

Ретроспективный план текста «Тюрьмы» включил не только легенду о «вечном» заключенном, но также истории Христа и старого бенедиктинца. Есть очевидный намек на параллелизм этих историй, без обоснования исторических

аналогий, характерных для более поздних сочинений Виньи. Священник, выполняя мессианскую функцию, призван убедить отходящего в «мир иной» в смирении и необходимости покаяния во имя вечной жизни. Налицо два способа морального поведения, два выбора, два пути – следование верховному разуму, христианскому долгу, вере, или – велениям исстрадавшегося сердца. Решение принимается подавлением одного из них. Почти классицистическая трагедийная коллизия. Но только «почти». Евангельские изречения и христианские идеи смирения, покорности, принятия страдания входят в интертекст, который развивается параллельно бунтарской истории Железной Маски. Рассуждения о земном мире, существующем только «для других», переносят исповедь узника и его диалог с монахом в область философского дискурса. Остро ставится вопрос, что есть свобода, жизнь и смерть: «Aucun n' a séparé mon berceau de ma tombe; / Seul, toujours seul, par l'âge et la douleur vaincu, / Je meurs tout chargé d' ans, et je n'ai pas vécu»; «Je n'eus point d' avenir et n' ai point de passé...»; «Je n'était rien pour lui, qu' était pour moi le monde?» Философские размышления Виньи о рабстве предвосхитили мысли А. Камю об «абсурдном человеке». В эссе об абсурде А. Камю скажет: «Абсурдный человек исчерпывает все и исчерпывается сам; абсурд есть предельное напряжение, поддерживаемое всеми его силами в полном одиночестве. Абсурдный человек знает, что сознание и каждодневный бунт – свидетельства той единственной истины, которой является брошенный им вызов» [135, с. 54]. Опыт узника-бунтаря абсурден, но он является важной составляющей общего опыта несвободы, иллюстрирует абстрактные философские понятия смысла жизни и смерти, разума и безумия.

Топос тюрьмы по тональности совпадает с монастырским топосом, и это тональное совпадение усиливает мысль об абсурдном опыте незадачливого исповедника, который каждый день в течение 40 лет укрощал свой дух, стоя на коленях на каменном полу монастыря в смиряющей тело жесткой власянице. Мифопоэтическая концепция монастыря у Виньи не совпадает с концепцией Шатобриана в «Рене», в котором монастырь, по мнению Л.А. Мироненко, составляет не только «важную часть внутреннего пространства», но и

«непременную деталь родного пейзажа» [199, с. 85]. У Шатобриана монастырская жизнь символизирует меланхолию и одиночество, убежище для возвышенной души.

Как отмечает М. Серто, изначально во Франции тема монашества связывалась с темой одиночества и безумия. М. Серто прослеживает историю рождения мотива «безумный и толпа» в средневековой притче: «Après les folles du couvent, viennent les fous de la ville. Pour eux comme pour elles, la folie est le mode de l'isolement dans la multitude. C' est une forme qui prend l'ermitisme quand il a pour site non plus le désert, mais la collectivité: elles en font le moyen de «préserver en pleine communauté monastique la solitude de l'anachorète», ils étendent cette expérience à la ville, où l'idiotie les isole plus qu'une cellule. Chez les unes et les autres, la folie va de paire avec la foule» [399, с. 59] («...на смену сумасшедшим монашкам из монастыря приходят безумные горожане. Для этих последних, как и для первых, безумие является способом уединения в толпе. Это разновидность отшельничества, при котором местом уединения избирается не пустыня, но коллектив: безумные женщины используют его как средство сохранить в монашеской общине «одиночество анахорета»; безумцы-мужчины переносят этот опыт в город, где сумасшествие в большей степени, чем в кельях, является способом изоляции. В обоих случаях сумасшествие неразрывно связано с толпой»).

Мотив монашеского уединения нашел свое продолжение в романе М.Г. Льюиса «Амброзио, или Монах» (1795), который издавался в Германии в 1797, 1799, 1806, 1810 гг. и имел большое влияние на Гофмана, его «Эликсиры сатаны». Этот же мотив разработан Р. де Шатобрианом в «Духе христианства». «Прежде монастыри предоставляли убежище этим мечтательным душам, по своей природе склонным к созерцательности и самоуглублению. В Божьей обители находили они, чем заполнить эту пустоту... Но с разрушением монастырей и распространением неверия следует ожидать, что возрастет... число этих своего рода отшельников в миру, одновременно склонных к философии и исполненных страстей, которые, не будучи способны ни отказаться от пороков своего времени, ни полюбить его, будут считать человеконенавистничество проявлением возвышенности духа, откажутся от

выполнения своего долга и перед Богом, и перед людьми, питая себя в уединении самыми бесплодными химерами и все более погружаясь в гордыню мизантропии, которая приведет их к безумию или смерти» [380, с. 28]. Вопросы эгоцентризма рассматривались как внутренний императив, все чаще становились предметом художественного и психологического анализа, находящегося в эпицентре романтического произведения. Мифопоэтическое Я уже не было только поэтическим клише, оно стало доминантой мифа о молодом поколении, которое то стремилось проникнуть в «тайники человеческой души» и мироздания, то впадало в уныние и депрессию.

Подобно автору «Духа христианства», Виньи мучительно переживал кризис католичества, сопровождавшийся утратой его влияния на «нестойкие души». Шатобриан в начале века подчеркивал идею таинства и отшельничества монастырской жизни как убежища от одиночества на пути к познанию самого себя и сокрушался, что этой возможности лишены молодые люди его поколения. В современном мире руссоистская «робинзонада», уединение и отказ от цивилизации не только бесперспективны, но и невозможны, считал Шатобриан, учитывая свой огромный личный опыт и опыт мировой истории. Б. Оро пишет: «C'est proclamer en même temps la richesse de son existence. Il a connu l'Europe et l'Asie, l'Amérique et l'Afrique? L'Ancien Régime et la société nouvelle, la misère et les honneurs. Le choc des civilisations et des époques sont chez lui des thèmes récurrents, il a su peindre la paix et la guerre, l'adolescence inquiète et l'«âge amer» qui achève la vie, le sentiment religieux et l'enthousiasme amoureux, mettant au service de son génie une expérience quasi universelle» [380, с. 28]. Воображение, мечтательная созерцательность, фантазирование были объявлены едва ли не панацеей от душевных страданий, в которые погрузилась та часть европейского общества, которая возлагала на революцию большие надежды и испытала тягостные разочарования в новой действительности. Л. А. Мироненко замечает, что для Рене уже «нет уединенного уголка», «нет и слияния с природой, руссоистского возвращения к первоначальной гармонии в общении с ней», как и у Сенанкура, Ж. де Крюденер, Мюссе и Нерваля [199, с. 85 – 86]. Вокруг идеи монастыря как «убежища от толпы» по традиции были

сконцентрированы почти все важные мифологемы, образы созерцания и концепты романтизма – одинокой души, отшельничества, самоуглубления, чувствительности, безумия, смерти. В основе мифологемы монастыря лежит архетипический образ-идея, неотъемлемая составляющая средневековой философии «одиночества в толпе» [380, с. 48]. Романтическая ментальность, восприняв средневековую символическую антитезу «одиночество в толпе», трансформирует ее в мифопоэтическую антиномию «Я – толпа», наполняет ее социально-философским содержанием не без влияния сен-симонизма и создает миф о новом человеке. Смысловая парадигма «Я – человек – поэт – индивидуальность – общество», которая стала своеобразным продолжением просветительской (руссоистской) идеи о противостоянии «чувствительности» и «рационализма», схематически отражает этот миф. В «Рене», «своеобразном анти-Кандиде», «антивольтеровском полемическом выпаде», Шатобриан противопоставляет мифопоэтический образ мира «миру фернейского философа», считавшего мифологию и библейскую историю заблуждениями [199, с. 85]. На самом деле это противостояние не столь резко, т.к. романтическая концепция уединения имеет источником не только созерцательные идеалы Платона и раннехристианского неоплатонизма, но также идеалы Возрождения и просветительскую концепцию «философского отшельничества» [217, с. 111 – 116].

Дискурсивный текст «Тюрьмы» разветвляется в гармонических и негармонических парадигмах, которые определяют направление религиозно-философской дискуссии вокруг ключевого понятия «prison» и антонимичного ему «liberté». Смысло-семантические параллели «железная маска – черная повязка на глазах исповедника», «тюрьма – монастырь с каменным полом», «камера – власяница аскета» приобретают смысл «замкнутой вселенной», зеркально отражают на первый взгляд несхожие судьбы и на свой лад воплощают тягу к цельности и единству. Эти текстуальные антонимично-синонимичные парадигмы демонстрируют неустойчивость, несовершенство, диспропорциональность, распадение, асимметрию мира, социума, микрокосма и одновременно обозначают

устойчивость, постоянство, жесткую пропорциональность и симметрию макрокосма.

Множественно встречающиеся в тексте слова «*prison*» и «*liberté*» являются знаковыми. Но «*liberté*» входит в различные дискурсы, трактуется персонажами в диапазоне значений свободы и несвободы (*j'ai le droit...*) – юридической, политической, личной, а также свободы как религиозного, христианского, мистического понятия. Б.Г. Реизов обстоятельно пояснил идею нравственной свободы, сформировавшуюся и воплощенную в творчестве романтиков к середине 1820-х гг. Нравственная свобода в понимании романтиков обусловлена историческими мотивами и обстоятельствами, долгом, честью, энтузиазмом, творчеством, преданностью идеям и обществу. Исторические и общественные условия, соображения объективного порядка, а не только личные качества побуждают героев совершать тот или иной поступок. Б. Г. Реизов заключает, что это качество в начале века XIX в. называли «фатализмом» [271]. Виньи, считавший себя «эпическим моралистом», очень рано формулирует для себя концепцию свободы, неизбежно связанную с символикой жречества, рабства и величия человека. Квинтэссенция этих идей находит воплощение в его новеллистической книге «Рабство и величие военной службы» [57]. В 1820-х гг. эти идеи отчетливо, иногда мощно звучат во всех «фатальных» историях. Специфика романтического фатализма Виньи заключается в то, что под объективностью понимается не только история факта и реального события, но также история сознания, Духа и души, поэтического слова и правды искусства, чувства и мысли. Миф и сказание, легенда и сновидение, в которых романтик Виньи обнаруживал изображение и выражение Духа и души, одухотворенных чувств и мыслей, для него сохраняли сущность исторических документов.

В «Тюрьме» в самом начале диалога священник обращается к узнику со словами: «*Je suis prêtre, et vous porte ici la liberté*». Пленник, вырвавшийся в мир галлюцинаций, провозглашает: «*Je suis libre – je cours*»; «*Je serai déguiser ma liberté ravie*». Морально-этический аспект свободы раскрывается во «внутреннем», а не внешнем праве на счастье, любовь, радость общения и в его антиномии – образах

«Le Masque de fer», «étrange à la terre», закованного в железную маску, «чужого на земле», всеми покинутого, одинокого, нелюбимого. Реплика узника «Ah! malheureux, est-ce ta liberté? », направленная внутрь, – последний штрих в картине душевного страдания, возвращает читателя к философско-религиозной дискуссии на тему «подлинная жизнь в смерти». Заключительная фраза поэмы «Le Masque de fer soulevait le linceul, / Et la captivité le suivit au cercueil» («Саван вздымался над Железной Маской, рабство преследовало его и в смерти») опровергает употребленное выше антиномичное по своему характеру христианское изречение «le captif était en liberté» («пленник был свободен»), что, как известно, обозначает «он умер». Рожденный пленником, остается пленником даже в гробу. Полюса сходятся в контрапункте – земной юдоли, обители несвободы. «Философия» Виньи предвосхитила философские мысли А. Камю о свободе и «абсурдном человеке»: «Абсурдный человек исчерпывает все и исчерпывается сам; абсурд есть предельное напряжение, поддерживаемое всеми его силами в полном одиночестве. Абсурдный человек знает, что сознание и каждодневный бунт – свидетельства той единственной истины, которой является брошенный им вызов»; «Проблема «свободы вообще» не имеет смысла, ибо так или иначе связана с проблемой бога»; «Но отныне я знаю, что нет высшей свободы, свободы *быть*, которая только и могла бы служить основанием истины. Смерть становится единственной реальностью, это конец всем играм»; «Таким образом, абсурдный человек приходит к пониманию, что реально он не свободен» [127, с. 54]. Так романтический «абсурдный человек» прозревает свои заблуждения, и единственным смыслом для него становится бунт.

В «Тюрьме» мифопоэтический и логико-понятийный тексты постоянно скрещиваются, обозначая столкновение, по сути, разных заблуждающихся сознаний. Диалог монаха и узника – это манифестация «лавирования дискурсов» между обманом и двусмысленностью. Запутавшись в собственном дискурсе, монах проникается сомнением. Узник замыкается в «дискурсе заперательства» и заблуждения, спровоцированного долгим заточением и нарциссическими миражами, вызванными галлюцинированием. Его история – это история

«метафизического бунта» против «несправедливости человеческого удела». М. Эжелденже называет Виньи «поэтом метафизического бунта», вероятно, находясь под впечатлением о труде А. Камю и его истории «бунтующего человека» [135, с. 39]. В книге А. Камю есть интересный пассаж по поводу феномена маркиза де Сада: «В тюремных стенах мечте нет предела, реальность не мешает ей парить. Ум, закованный в кандалы, настолько теряет в ясности, насколько выигрывает в страстности». Там же французский философ говорит: «Свобода, особенно когда она является мечтой узника, не терпит никаких границ» [135, с. 145 – 148]. Философски настроенный ум Виньи отдает предпочтение порядку в мыслях и мечтах. По мнению поэта, мечтанья должны быть целенаправлены и упорядочены. Это мечтанья не бесполезного, бездействующего мечтателя, в духе Фонтенеля (Фонтенель заметил, что «небо благоприятствует мечтаньям (*rêverie*) и некоторому беспорядку в мыслях, которым предаешься не без удовольствия» [390, с. 18]), а человека действия. Отсюда и своеобразное представление молодого Виньи о «порядке» как чем-то недостижимом и неопределенном в своей бесконечности, но порядке, абсолютно противоположном паскалевскому представлению о «геометрическом порядке».

В трактате «О геометрическом уме и искусстве убеждать» Блез Паскаль (1623–1662) указал, что геометрия учит порядку, который состоит в том, «чтобы придерживаться середины». Геометрия не занимается определением терминов, таких как пространство, время, движение, число, равенство и им подобных, которые «естественно обозначают вещи, хорошо известные всем, понимающим язык», т.к. «попытка их прояснения привела бы к затемнению их смысла» [166, с. 212]. Далее Паскаль критикует Платона: «И какой прок от определения, которое нам дает Платон, говоря, что человек есть животное о двух ногах, лишённое перьев? Как будто понятие, которое я по природе имею о нем без лишних слов, не более ясное и верное, нежели то, которое он мне дает своим пустым и даже смешным определением... Итак, ясно, что есть слова, которые невозможно определить, ...ибо сама природа без лишних слов нам их дала через понимание более ясное, чем достигаемое искусством экспликации» [166, с. 212 – 213]. Паскаль, таким образом, отвергал идею природной



двусмысленности и игнорировал существование разновекторных, разнонаправленных ментальностей, усложняющих общение. К тому же, для него как человека геометрически направленного ума, был непостижим смысл платонизирующей иронии. Романтик Виньи, склонный к «естественному» порядку негеометрического типа, принимал неизбежность природной двусмысленности, но сокрушался по поводу вмешательства в этот двусмысленный естественный порядок порядка жестокого (социального и др.) устройства, основанного на системе страха и подчинения.

В «Тюрьме» разнонаправленные дискурсы о свободе зеркально отражают разные жизненные пути (событийные пути монаха и узника), которые соприкасаются лишь на мгновения. Эти пути встречаются дважды в противоположных топосах – в монастыре, куда приходит слух о знатном узнике, и в тюрьме, на исповеди, и дважды расходятся, во второй раз – навсегда. Разновекторное дискурсивное развитие текста демонстрирует столкновение противоположных по направленности и характеру мистических опытов – христианского возвышения в смирении (в лице инока) и онирического опыта свободного «воспарения» (в лице узника). Герой Виньи находится в подобном состоянии транса. По собственному признанию пленника, он «выходил» за пределы тюрьмы, «не покидая ее стен». Онирическое «высвобождение» от тюремных оков условно-символически обозначает «внутреннюю свободу» и независимость человека, поставленного вне социума и потому, в чем и заключен «парадокс тюрьмы», не скованного его законами, моралью, убеждениями, верой. Жестокий социум только в предсмертный миг проявил интерес к своему пленнику и лишь для того, чтобы напомнить о своей власти.

В тексте «невероятное» событие, «выход в мечту» представлены в форме видения агонизирующего. В состоянии «воспарения» неизреченное, потаенное слово, ранее находившее выход в пугавшем даже тюремных охранников животном вое (*hurlement*) узника, наконец, страстно изречено в предсмертном бреде. Через «приоткрывание бессознательного» восстанавливается яркая картина подвижного, меняющегося мира, выстраивается цепочка образных ассоциаций и идей. Онирическое переживание пьянящей страсти и радости воображаемого пасторального бытия заполняют недостающие звенья в общении, отношениях с

людьми, женщиной. Ощущение свободы и счастья высвобождает мощную жизненную энергию. У умирающего старика открывается «второе дыхание» для жизни и любви («mais enfin je respire»). Но возвращение в сознание восстанавливает картину рабства («toujours des cachots»), навсегда разрывает хрупкую связь между мечтой и действительностью. Рационалистическое решение конфликта, напоминание о жестокой реальности жизни в заточении, признание игры больного воображения в свободу продемонстрировали далекую от оптимизма позицию автора.

Две крайности, религиозный экстаз старого аскета и эйфория агонизирующего узника, находятся в одной плоскости – вечной несвободы и непробудного сна. Как свидетель таинственной кончины, «пограничной ситуации», исповедник переживает катарсис. Его душевное волнение вызвано состраданием и страхом за судьбу отошедшего как за свою собственную судьбу. Священник обращается к Богу с мольбой: «Ne me chatiez point, car mon crime est son crime» («Не карай меня, так как мое преступление – это его преступление»). Моральный выбор монаха – выбор сопричастности, «participation mystique» («мистического соучастия»). Но небанальная исповедальная ситуация имеет банальный финал. Замаливая духовные преступления – «свое» и «вечного узника», не принявшего покаяние, – монах намекает на козни «князя тьмы». В религиозно-христианском дискурсе слова démon, diable не озвучены, демоническое присутствие завуалировано и многозначительно скрыто в метафорических эпитетах «méchant», «méchants» («злой», «злые»). «Зеркальный механизм» текстуального пространства в очередной раз демонстрирует не только асимметрию отношений и разнонаправленность жизненных коллизий, но также их фатальный параллелизм и подобие как крайностей (extrémités). Романтическая интерпретация легенды о Железной Маске переросла в символический рассказ о встрече нераскаявшегося безбожника, отвергнувшего крест и бредившего о любви на смертном одре камеры, и монаха, добровольно принявшего узы безбрачия и одиночества, блестящую иллюстрацию всеобщей несвободы, на которую, по мнению автора, обречено человечество.

В этой вымышленной истории о таинственной мистической встрече интертекст становится зависимым и от мифопоэтического воображения, и от логико-понятийного сознания поэта. В антиномичных знаковых словах «свобода» и «тюрьма» закодирована история вечного катарсиса. Для описания глубинных человеческих переживаний, обозначения сложного «чувственного» и духовного состояния поэту понадобилось «взорвать» код французской легенды XVII в. о Железной Маске.

### **6.3. Экзотизмы во французской литературе 1820-х гг. и «Испанские и итальянские повести» Альфреда де Мюссе**

В 1820-е гг. французский романтизм наполняется новыми идеями, в чем-то отличными от шатобриановских, в чем-то сходными с почерпнутыми в трудах немецкого романтического мыслителя Ф. Шлегеля. Шлегелевская триада «человечество, красота, гармония» получает во французской эстетике новое рождение, в ней отчетливо выражены ожидания обновления жизни под знаком эстетики. Учение о гармонии античного и современного, классического и романтического находит отражение в «Размышлениях об истине» А. де Виньи, а также в концепции романтического историзма, идее «универсального синтеза» искусств, в теории контрастов В. Гюго, изложенной в предисловии к драме «Кромвель». А. де Виньи писал в предисловии к «Сен-Мару»: «Изучение судьбы общества сегодня не менее необходимо в литературе, чем анализ души человеческой. Мы живем в эпоху, когда все хотят знать все и ищут источники всех рек. Франция особо почитает Историю и Драматическое искусство, так как первая дает широкое изображение судьбы всего человечества, другая – судьбы отдельного человека. В этом и заключена жизнь. И только Религии, Философии, Чистой Поэзии надлежит идти дальше самой жизни, вне времени и пространства» [500, с. 1]. Метафизический образ судьбы, которая создает и разрушает гармонию и в которую свято верит поэт, объединяя в своей вере вечные Религию, Философию и Поэзию, проходит через все его творчество. Виньи продолжает: «Мы слышим прекрасные звуки арфы, но ее

элегантная форма скрывает от нас железные пружины» [500, с. 2]. «Идеально прекрасная Истина, истина мысли, которую я переживаю и которой попытаюсь дать определение, отделив ее от правдивого, чтобы быть понятым правильно, является душой всех искусств. Это характерная черта всего прекрасного и великого, что есть в видимой правде жизни; но это лучшая правда, идеальная целостность, вобравшая ослепительную цветовую гамму, все краски жизни, впитавшая тончайший аромат бальзама и сладчайший запах эликсира, объединившая в идеальную гармонию самые мелодичные звуки. На эту единственную Истину должны претендовать произведения искусства, в которых отражена нравственная сторона жизни, т.е. произведения драматические. Чтобы достичь этой цели, необходимо, конечно, изучать исторические события эпохи, постичь ее в целом и в деталях; это потребует усилий внимания, терпения и памяти, а затем нужно выбрать необходимое и сгруппировать его вокруг центрального вымысла; но это уже принадлежит Воображению и тому высочайшему Здравомыслию, которое и являет собой гений» [500, с. 4 – 5]. Гений в романтическом сознании Виньи и есть тот самый «универсальный синтез», символ прекрасного и истинного. Действительно гений проявляет себя в полнокровном диалоге классической и современной культур, философий и литератур, в иронии и аллюзиях, символическом и аллегорическом контенте, в современных терминах, во взаимодействии гипер- и интертекста, в интертекстуальных структурах поэзии в качестве индивидуального, творческого «Я». До двадцатых годов XIX в. граница между метатекстом и контекстом в концепции гения была едва различима – это был сплав, неразделимый синтез, уже свидетельствующий о взаимопроникновении идей, чувств, переживаний, ощущений, интуитивных озарений. Однако только в конце 20-х – начале 30-х гг. XIX в. контекстуальное пространство поэзии становится четко очерченным и поэтический гений приобретает социальную конкретность. В стихотворении «Fonction du poète» В. Гюго сравнивает свои деяния в области поэзии с деятельностью французских революционеров: «Я разорвал железные цепи...», «Да, я – Дантон! Я – Робеспьер!» Лирический герой утверждает, что совершил революцию поэтического слова и рифмы: «Я взял приступом и разрушил бастилию

рифмы /Я сделал больше: я разорвал все железные цепи, /которые сковывали народное слово и извлек из ада /Все старые изгнанные слова, погребенные легионы...» (J'ai brisé tous les carcans...)). Поэт создает новые функциональные значения поэтического слова, прославляя Революцию, которая открыла свободу слову, сделала его мыслительным и гражданственным («Ее язык свободен так же, как ее дух»).

Аллегорический образ Свободы, которая «входит в каждого человека», освобождая его от предрассудков, перерастает в образ-символ, растворяется в словах, «наполненных ее волей, ее целью, ее душой». Гюго использует метафорический язык в духе времени. В трепещущем слове слышен голос Революции: «она кричит, поет, наставляет, смеется», ее язык несет в себе «огонь гражданина и огонь мыслителя». Далее в строгом стиле манифеста Гюго говорит о том, что свободный язык проникает в прозу, стихотворение, драму; он есть свет и выражение чувства, «фонарь на улице», «звезда на небосклоне». «Язык», «поэзия», «революция» – понятия, наделенные более нравственно-этическим, чем политическим смыслом и «светлым» содержанием, дополняют архетипический символично-эмблематический ряд «искра – огонь – пламя – звезда – светильник». Далее раскрывается платонический аспект слова: любовь «проникает в неведомые глубины языка /Она страдает в искусстве – рупоре идей; / И по велению Бога, переполнив гордостью народы, стерев старую морщину / Со лба, поднимает с колен толпу и олицетворяет закон и идею». Пылкое воображение Гюго соединяет метатекстуальный и контекстуальный аспекты поэзии в обобщенно-аллегорическом образе свободного народного слова, порожденного революцией (контекст), изгнанного, проклятого и восставшего из праха (метатекст). Интерпретации Революции у Гюго и Виньи – диаметрально противоположны. У Виньи революция несовместима с поэзией и символизирует террор и смерть, у Гюго же это символ жизни и возрождения поэзии. И Гюго, и Виньи полагают, что поэт имеет божественное предназначение и наделен пророческим даром. При этом Гюго конкретизирует положение поэта: его миссия социального значения, он пророк революции. Гюго сужает метатекстуальное значение поэзии как боговдохновения

до конкретного общественно-политического значения. В сборнике В. Гюго «*Rayons et Ombres*» концепция поэта получит развитие на метатекстуальном уровне. Боговдохновенный поэт провозглашает будущее и ведет народы к свету, к цивилизации (сен-симонистское влияние). В эпоху безбожия поэт должен подготовить «новые времена» («он – человек утопий») и, подобно пророку («ступни здесь, глаза смотрят вперед»), – «освещать будущее». Архетипический образ поэта – аналога света, огня, ясности, духовности, воспламеняющегося сердца в романтической традиции – соединяется с образом жертвы, изгоя. Но поэт испытывает только жалость к тем, кто его презирает. В финале звучит призыв: «Народы, слушайте поэта! / Слушайте этого святого мечтателя! / В ночи вашей жизни... свет исходит только от него...». Он – символ милосердия и божественной любви: «в его душе звучит тихий голос Господа». «Он излучает! Он отбрасывает свет на вечную истину!»; он – «источает свет в души, города и пустыни, королевские дворцы и хижины, равнины и горы»; «поэзия – это звезда, которая ведет к богу королей и пастухов». Этой концепции поэзии и миссии поэта подчинен выразительный стиль: метафорика, призывные обращения, восклицательные предложения (более 10 восклицаний). Только четвертая строфа, в которой речь идет об унижениях и испытаниях поэта, стремящегося сохранить и пронести к свету божественную идею и человеческую традицию, выдержана без восклицаний: Поэт пронесит Слово сквозь тернии и руины, «под гнетом зависти и насмешек», как благословенную, «человеческую и божественную идею», «корень которой – прошлое, а листва – будущее». В концепции обновленного поэтического слова А. де Ламартина соотношение метатекстуального и контекстуального аспектов иное. Ламартин утверждает («*Destinées de la poésie*», 1834), что поэзия должна быть «поющим разумом», но при этом оставаться «интимной, личной, рефлексивной и серьезной»; она – «не игра ума, не каприз легкой поверхностной мысли, но глубинное, реальное искреннее отражение самых высоких помыслов разума, тайных впечатлений души».

На протяжении двух веков критики и исследователи определяли как «химерические» романтические заявления о мессианстве и миссианстве поэта -

современного Орфея [411]. Под знаком романтического эстетизма (П. Балланш) и орфизма (сен-симонистского толка), объединивших столь разных поэтов, как Виньи, Ламартин, Гюго, начинают свою поэтическую деятельность романтики младшего поколения, в частности, А. Бертран и Ж. де Нерваль. Проявив интерес к инородному, средневековому, а также экзотическому, иррациональному, они увлекаются историко-легендарной стариной в стиле Гете, В. Скотта, Ш. Нодье, обнаруживают приверженность фантастико-сказочным, «неистовым» и гротесковым сюжетам и образам в традиции Гофмана. В 1820-х гг. молодые поэты принимают активное участие в обсуждении вопросов новой литературности и теоретических спорах о преимуществах свободы над рабством, воспринимают как дар Божий общение со старшими единомышленниками и их поддержку. С энтузиазмом, свойственным романтикам в этот период, они участвуют в поэтических проектах, полные надежды и веры в общественную справедливость и гармонию, в связь творческого человека с природой. Жизнь в искусстве воспринимается молодыми Нервалем и Бертраном через античную мифологию и средневековых философов. Этим романтикам близка символизирующая мысль средневековых авторов, запечатленная в мифологемах и философемах их произведений. Бертран в своих миниатюрах, Нерваль в переводах немецкой поэзии как бы копируют средневековую ментальность. Считывая исторические события и природные явления как «письмена», они стремятся их воспроизвести уже не в мистическом новалисовском стиле, сколько в легендарно-историческом качественности. При этом поэты ориентируются на изображение «местного колорита» и экзотики.

Моду на литературный экзотизм, который ставил и решал те же вопросы, которые беспокоят современную этнографию [401, 17], во Франции вводит Р. де Шатобриан. Писатель переносит живописание «чудесного» из идиллического текста в параболический текст «Аталы», который, как отмечает П. Ребуль, читали, как сегодня читают К. Леви-Стросса или М. Мид [401, 17]. Усложнив синтаксис параллелизмами и антитезами, перечислением ландшафтных объектов, зрительными эффектами, писатель-живописец усилил впечатление от необъятного

мира «принципом свежих глаз». Автор-рассказчик утверждает, что звуки лесных глубин («bruits du fond des forêts») невозможно описать, как невозможно себе представить зрелище огромного лесного пространства и картину происходящего, не увидев ее собственными глазами («il se passe de telles choses aux yeux») [401, с. 73]. Символический образ лесной вселенной и достоверен в передаче движения, звуков и цвета, и гиперболичен в своей насыщенности чудесными явлениями, наполненности «неземной» красотой и значительностью. Достоверность живописного зрелища подтверждается ботаническими и зоологическими наблюдениями, перечислением ярких экзотических деталей леса у берегов Миссисипи [401, с. 75]. Используемые в тексте приемы словесной анимации, введение глаголов движения и описание разнообразных по тональности звуков леса способствуют созданию животрепещущей экзотической картины. Текст «оживает» в звуках, тонах и ритмах: слышны «движение и шепот» («mouvement et murmure»), «стук клювом по стволу дубов» («des coups de bec»), шорох передвигающихся по лесу животных («froissements qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les nouaux des fruits»), шум волн («bruissements d'ondes»). Звуковые вибрации разных модальностей, от «слабого дрожания» до рева, передают «дикую гармонию» девственного леса («de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie»), перетекают в колебания воздуха и волнообразные движения цветущего земного пространства («une brise vient à animer ces solitudes, à balancer ces corps flottants, à confondre ces masses de blanc, d'azur, de vert, de rose, à mêler toutes les couleurs à réunir tous les murmures») [401, с. 73]. Это описание не похоже на традиционное изложение мифа, так как автор избегает привычных для своего времени аллегоризмов. Шатобриан «переносит» читателя, не знакомого с природой Миссисипи, в мифологический край с помощью мифопоэтического параллелизма, сравнения проводницы Шактаса с Антигоной, показывающей дорогу слепому Эдипу, и Мальвиной, сопровождающей слепого Оссиана [401, с. 74]. Эти аллюзии выполняют функцию «воздушного» воздействия на чувства и воображение читателя, способного «дорисовать» отсутствовавшие в тексте



детали, и вносят некую эфемерность в яркую, необычную, но вполне «земную» картину. В суггестивной манере Шатобриан фигуральным языком моделирует «экзотику» как часть утопической реальности «золотого века», необходимого компонента гармонической жизни, в которой есть место поэзии, энтузиазму, мечтательности, чувствительности и страсти. Шатобриан предлагает своеобразные анализ феномена страсти в контексте экзотизма и в условиях «невротической реальности», «неясных политических перспектив» начала века, вдохновив французских литераторов на новые открытия в области суггестивного текста, в котором «Я» является центром притяжения.

Гюго для своих «восточных стихотворений» выбирает яркие необычные эпизоды и воссоздает экзотическую реальность, опираясь на сведения, почерпнутые из литературы о восточных странах, включая Грецию, которую европейское сознание в ту пору воспринимает как восточную страну. Поэт предлагает своеобразный романтический миф о современном и историческом Востоке, каким ему его рисует мифопоэтическое воображение. В «Ориенталиях» жаркое восточное солнце и чистое синее небо, необычная игра цвета и света, отличные от европейских мораль и нравы становятся частью яркой экзотической картины. Удивительная с точки зрения европейца жизнь восточных людей представлена как не испорченная технократией цивилизация. Человек Востока – это образец естественности и простоты, мерило душевной чистоты и прямоты, соответствующие внутреннему идеалу поэта, воспитанного на идеях руссоизма. Гюго многословен и тенденциозен в выборе сюжетов, он подчиняет их мифопоэтике и символике в соответствии с личным представлением о незамутненном сознании человека, живущего по законам природы. Радость жизни, гармония, счастье, творчество, душевное богатство, естественность и внутренняя чистота как индикаторы высокой морали вошли в мифопоэтический мир автора «Ориенталий» как необходимые условия полноценного человеческого существования. Гюго – приверженец слияния Востока и Запада, диалога культур, литератур и религий на пути поиска идеала и справедливых общественных отношений. Отдельными ярко обрисованными мифопоэтическими темами в

«Ориенталиях» является пылкая восточная любовь и броская восточная женская красота («Voeu»). Галерея женских образов – одалиск, султанш, купальщиц, томных красавиц, пылких, ревнивых и мстительных возлюбленных, пленниц и беглянок – прекрасно дополняет миф о Востоке как экзотическом и первозданном мире, построенном на контрастах и диссонансах в соответствии с положениями романтической эстетики, изложенными в предисловии к «Кромвелю». Обращаясь к юной девушке («Девушке» / «A une jeune fille»: «Odes et ballades»), Гюго разворачивает мифологическую оппозицию прекрасного, беззаботного детства и взрослого мира («insouciant est si doux, / Il passe, comme un souffle au vaste champ des airs, / Comme une voix joyeuse en fuyant affaiblie, / Comme un alcyon sur les mers»). Зрелость, по контрасту, несет в себе все признаки рабства, полной зависимости от отягощающих условий, в которых оказывается человек, не имея возможности жить по законам сердца («le coeur tour à tour est esclave et rebelle», «le rire est souvent plus triste que vos pleurs»).

Ратуя за реформу поэзии, стихосложения и поэтического языка, Виктор Гюго стремится к музыкальности стиха. Примечательным в этом отношении является стихотворение «Джинны», написанное по мотивам восточных сказок «Тысяча и одной ночи», популярных во Франции этого периода. В. Гюго окунается в книжно-песенную восточную экзотику, балансирует между огненными и воздушными образами, создает сказочный образ ночи, в котором господствуют джинны, карлики, бешеные страсти. Гюго мастерски передает мистическую атмосферу Востока, вихрение, движение, зарождение шума от приближения множества джиннов, которые столпились над равниной, повисли тучей над землей:

Dans la plaine  
Naît un bruit.  
C'est l'haleine  
De la nuit.  
Elle brame  
Comme une âme

Qu'une flamme  
 Toujours suit !  
 La voix plus haute  
 Semble un grelot.

Движение, скорость, темп переданы с помощью ряда глаголов и существительных, передающих волнение, бурление стихий: un nain qui saute / C'est le galop / Il fuit, s'élance, Puis en cadence / Sur un pied danse / Au bout d'un flot. В следующих за этими строках поэт передает звуки: La rumeur approche. / L'écho la redit./ C'est comme la cloche D'un couvent maudit ; / Comme un bruit de foule, / Qui tonne et qui roule, / Et tantôt s'écroule, / Et tantôt grandit, / Dieu ! la voix sépulcrale / Des Djinns !... Quel bruit ils font ! Гюго неустанно подбирает выразительные слова, красочные метафоры и эпитеты, чтобы передать неистовость этих мифических существ, описать их поведение демонов и inferнальную обстановку, которую они создают со своим появлением, нагнетают, накаляют, оживляют и вращают вокруг себя все, что попадает на пути.

C'est l'essaim des Djinns qui passe,  
 Et tourbillonne en sifflant !  
 Les ifs, que leur vol fracasse,  
 Craquent comme un pin brûlant.  
 Leur troupeau, lourd et rapide,  
 Volant dans l'espace vide,  
 Semble un nuage livide  
 Qui porte un éclair au flanc.  
 Ils sont tout près ! - Tenons fermée  
 Cette salle, où nous les narguons.  
 Quel bruit dehors ! Hideuse armée  
 De vampires et de dragons !  
 La poutre du toit descellée

Ploie ainsi qu'une herbe mouillée,  
Et la vieille porte rouillée  
Tremble, à déraciner ses gonds !  
Cris de l'enfer! voix qui hurle et qui pleure !  
L'horrible essaim, poussé par l'aiglon,  
Sans doute, ô ciel ! s'abat sur ma demeure.  
Le mur fléchit sous le noir bataillon.  
La maison crie et chancelle penchée,  
Et l'on dirait que, du sol arrachée,  
Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,  
Le vent la roule avec leur tourbillon !  
Prophète ! si ta main me sauve  
De ces impurs démons des soirs,  
J'irai prosterner mon front chauve  
Devant tes sacrés encensoirs !  
Fais que sur ces portes fidèles  
Meure leur souffle d'étincelles,  
Et qu'en vain l'ongle de leurs ailes  
Grince et crie à ces vitraux noirs !  
Qu'on ne voit pas.  
Ce bruit vague  
Qui s'endort,  
C'est la vague  
Sur le bord ;  
C'est la plainte,  
Presque éteinte,  
D'une sainte  
Pour un mort.  
On doute  
La nuit...

J'écoute : -  
 Tout fuit,  
 Tout passe  
 L'espace  
 Efface le bruit.

Написанная в духе простоватого народного эротизма «Sara la baigneuse», в русском переводе Е. Полонской («Купальщица Зара») пестрит экзотизмами.

Sara, belle d'indolence,  
 Se balance  
 Dans un hamac, au-dessus  
 Du bassin d'une fontaine  
 Toute pleine  
 D'eau puisée à l'Ilyssus ;  
 Et la frêle escarpolette  
 Se reflète  
 Dans le transparent miroir,  
 Avec la baigneuse blanche  
 Qui se penche,  
 Qui se penche pour se voir.

Гюго вторит Шатобриану, который под впечатлением мильтоновского «Потерянного рая» и эпизодов из Библии так охарактеризовал женщину: «Женщина в Писании всегда предстает рабой своей суетности. Дабы утратить дев Иерусалима, Исайя говорит им: «Вы лишитесь ваших серег и колец, и браслетов, и покрывал». Женщины не изменились по сей день. Многие из них во время Революции не раз доказывали свой героизм; как скоро, однако, пала добродетель соблазненных балами, украшениями, празднествами. Такова одна из таинственных истин, скрытых в Писании: осудив женщину рожать в муках, Бог даровал ей

великую силу, чтобы претерпевать боль, но в наказание за ее проступок сделал ее падкой до наслаждений. Поэтому Мильтон называет женщину «прекрасным изъясном природы» («fair dilect of nature») [346, с. 99]. Сара из стихотворения В. Гюго является блестящей иллюстрацией fair dilect of nature:

L'eau sur son corps qu'elle essuie  
 Roule en pluie,  
 Comme sur un peuplier ;  
 Comme si, gouttes à gouttes,  
 Tombaient toutes  
 Les perles de son collier.

Mais Sara la nonchalante  
 Est bien lente  
 A finir ses doux ébats ;  
 Toujours elle se balance  
 En silence,  
 Et va murmurant tout bas :

« Oh ! si j'étais capitane,  
 « Ou sultane,  
 « Je prendrais des bains ambrés,  
 « Dans un bain de marbre jaune,  
 « Prés d'un trône,  
 « Entre deux griffons dorés !  
 « J'aurais le hamac de soie  
 « Qui se ploie  
 « Sous le corps prêt à pâmer ;  
 « J'aurais la molle ottomane  
 « Dont émane

« Un parfum qui fait aimer.

В конце 1820-х гг. романтики были полны энтузиазма и готовились к штурму Комеди Франсез, цитадели классицизма. Первой романтической пьесой, готовой для театральной постановки, был «Венецианский мавр» в поэтическом переводе А. де Виньи. Автор перевода сделал смелые купюры, добавил «романтические украшения в духе суровой дикости Шекспира» («ornement romantique à l'apre sauvagerir de Shakespeare»), изъял сцены, в которых проявлялось «насилие плотской страсти» («la violence brutale d'une passion charnelle»), удалил возвышенный пафос некоторых тирад, «слащавую прециозность» некоторых диалогов («le mièvre préciosité»), бурлескную народность некоторых слов с двойным смыслом и другие «чрезмерности» (l'outrance), но оставил несколько шокирующих ухо классицистов «низких» слов (mouchoir, prostitué; «носовой платок» вместо «кусочек ткани», проститутка) [444, с. 157 – 158]. Виньи смеется над переводчиком Шекспира Дюсисом, который свободно обращается с Шекспиром, но его романтическая интерпретация «Отелло» тоже является вольной и выдерживает только 16 представлений, в то время как Дюсис сохраняет свое место в репертуаре театров до 1850 г. «Чувствительный» романтический театр остается «театром в кресле», а романтическая драма – драмой для чтения.

В конце 1820-х гг. во время подготовки к битве за романтизм в театре молодой Альфред де Мюссе пробует себя в качестве автора драматических произведений. Часть его испанских историй на средневековые сюжеты представляет собой маленькие драмы. А. де Мюссе как поэт формируется в романтической среде, посещая «Сенакль» и присутствуя на чтении неопубликованных произведений уже признанных романтических писателей и поэтов Нодье, Виньи, Гюго, братьев Дешан и др. Присоединившись к романтикам и «Сенаклю», Мюссе воспринимает романтическую эстетику как «новаторскую литературную доктрину», отвергает классицистические правила. Мюссе были близки мысли о драме в изложении Виньи, который в «Размышлениях об истине в искусстве» и в «Письме к лорду» представил и обобщил романтические взгляды на

историю и драматическое искусство. При этом, как отмечают литературоведы (Н.П.Козлова, Е. Н. Петраш), Мюссе отвергает религиозный аскетизм и мистицизм, не создает ни одного стихотворения на религиозную тему, не оставляет никаких свидетельств приверженности католицизму. Он реализует романтическую теорию драмы на практике, не соблюдая триединства, смешивает трагическое и комическое, и, как замечает Н. П. Козлова, уже первые стихотворения поэта свидетельствуют о собственной оригинальной поэтической манере и свободе от многих «романтических штампов» [144, с. 263 – 267]. Концепция драмы Мюссе напоминает стэндалевскую в эти годы. Стендалем, независимо от «Сенакля», был написан, но так и не опубликован трактат «Расин и Шекспир» [300, с. 127 – 362]. В этом трактате Стендаль, уловив общие романтические тенденции в искусстве и причисляя себя к романтикам, излагает мысли о классической и современной трагедии, созвучные с романтическими, но и отличные от них, указывает на путь перестройки французского театра. В «Расине и Шекспире» Стендаль восторженно пишет о «чувствительных людях», какими являются читатели XIX в. Особое воображение чувствительного читателя и литературные интересы направлены к средневековым хроникам и их интерпретациям, в которых описаны психологические состояния героев. Современный читатель наделяет исторических персонажей страстями, наивно думая, что они обладали такой же чувствительностью, как он сам. Стендаль полагает, что английские поэты Мильтон и Шекспир достигли цели, так как возрождали «железных людей древних времен», наделив их могучими страстями и энергией. Мюссе, как и Стендаль, опирается на современную концепцию истории и действительности, которая не имеет иной подоплеки, кроме реальной, свободна от трансцендентальной, мистической и иррационалистической идейности. Отсутствие явного интереса к мифологии, мистическому символизму, демонизму, «битве с тенью» и др. хтоническим аспектам, характерным для романтиков, «приземленность» идей и сюжетов сближает мировосприятие молодого поэта со стэндалевским мировидением. Однако эта «приземленность» не мешает Мюссе создавать яркие броские экзотические картины, описывать порывистые страсти и неординарные события в соответствии с



концепцией правды в искусстве, правилами романтической мифологизации истории чувств и фактов. Мюссе руководствуется бытующим в романтизме представлением о «художественной правде», которое описал Виньи в предисловии к «Сен-Мару». Виньи писал: «Если ваша бледная правда преследует нас в искусстве, мы не станем смотреть спектакль и закроем книгу, чтобы не встречаться с ней повторно. В произведениях искусства, в которых действуют человеческие признаки, ожидают найти философские мысли о личности, олицетворяющей душевные страсти и страсти эпохи; в этом и заключается Истина этого человека и этого Времени, и обе эти истины должны быть возведены в высшую идеальную степень, в которой сконцентрированы все могущественные силы» [165]. Мюссе собирает как фокусе все человеческие страсти, усиливает их национальным пылким характером и создает миф-драму в традиции 1820-х гг.

Сравнение структурно-текстуальных и образно-семантических концептов природы и человека у Виньи, Ламартина 1820-х гг. и у Мюссе периода «Испанских и итальянских историй» делает очевидным скольжение мифопоэтического смысла от книжности, метафизических, «воздушных» и «водных» образов и идей в сторону мифопоэтики с «земной» проблематикой, как и движение от анализа души к анализу общества и человека как социального существа.

В «Порции», в которой А. С. Пушкин в 1830 г. особо отметил сцену ночного свидания («...картина ревнивца, поседевшего вдруг, разговор двух любовников на море – все это прелесть»), как и в «Дон Паэзе», поэт создает банальный любовный треугольник (дон Онорио, Порция, Дальти), описывает испанские страсти, использует свойственную романтизму драматическую атрибутику и шекспировские мотивы «вечной любви» («Двух любящих навеки / Соединяет Бог»), пылкой ревности, ночных свиданий, адюльтера, разоблачения, мести, преследования влюбленных, прощания с жизнью («сомкнем мы вместе веки // Восхитит и меня с тобою ангел твой», пер. А. Курошевой).

Стихотворная драма «Каштаны из огня» (1829) повторяет те же мотивы, но они, как отметила Н. П. Козлова, «значительно приземлены», как и в поэме «Мардош», в которой главный герой и его возлюбленная переживают сцены

страсти, но многочисленные бытовые детали снижают эмоциональный пафос [144, с. 263]. Позднее Мюссе воссоздаст лиризм любви и молодости особой проникновенной силой, замешанный на земном чувстве, обыденных отношениях, который не спутать с лиризмом любого другого поэта. В «Декабрьской ночи» смысл земных отношений заскользит в сторону мыслей о призрачности существования, грез и несбывшейся мечты, и хтонической тьмы. Поэт углубится в размышления над сутью двойной жизни; неизвестных сторон реальности, ее теневых аспектов, дружественности тени, двойника, кровном родстве с ним. Перед Мюссе станет вопрос: Если тень исчезает как мечта, кто за ней стоит – друг или демон? Скольжение и изменение смысла ключевых романтических понятий и диалектика образов станут явными в период перехода от романтизма 1820-х гг. к более позднему этапу его развития. Наиболее отчетливо эти изменения проявятся в творчестве Мюссе, Бальзака, Стендаля, прозе Виньи. А.Ф. Лосев назвал такую диалектику ритмом самой действительности, «ибо она показывает, что единое и многое есть логически необходимое противоречие, антиномия, ибо одно не может быть без многого и требует его, а многое само есть нечто единое, и что это противоречие необходимо, логически необходимо примиряется и синтезируется в новой категории, именно в целом» [168, с. 24]. Загадочный романтический герой наконец-то полностью раскроется в «Исповеди сына века». В этой исповеди не останется потаенных уголков и тайн, интимное, сокровенное, сложное окажется на деле простым, понятным, общедоступным. Через романтическую иронию «Исповеди сына века», прием разграничения чувствительности и рационализма, через психологическую игру-эксперимент, романтически переосмысленный драматический конфликт Мюссе отмежевывается от своих персонажей, весьма отдаленных от их создателя, но и имеющих с ним огромное сходство, выраженное в колебаниях, сомнениях, внутренней неуверенности. В своем стремлении запечатлеть и передать во всей гамме чувственных проявлений тревожные мысли разочарованного поколения, родившегося и выросшего в период крушения наполеоновских планов и возвращения монархии, Мюссе почти равнодушен к мифам и легендам, мифологической метафорике и символике. Мюссе один из самых

«приземленных» романтиков. В отличие от Виньи, он не ставит перед собой недостижимых идеалов в любви, в отличие от В. Гюго, он не мечтает о великих свершениях и не стремится быть лидером романтизма в театре и литературе. Сочиняя, увлекаясь, планируя, он далек от фантастических пристрастий, свойственных Бертрану и Нервалю. У Мюссе бесконечное оказывается конечным, невероятное представлено вполне вероятным, тайное всегда становится зримым и явным. Его произведениям свойствен драматизм, но в них нет ни доли трагизма и от этого свобода выражения многое утрачивает. Его творчество теряет глобальность и масштабность, лишено мыслительной мощи, которая отличает поэзию Виньи, метафизической высоты и психологической глубины, характерных для поэзии Ламартина, гражданственности и живописности, размаха и яркости, свойственных произведениям Гюго.

#### **6.4. Немецкий романтический метатекст и интертекст в раннем творчестве Жерара де Нерваля**

Эти же качества в сложном сочетании с трезвым и точным воспроизведением конкретных деталей и фактов присущи поэтике выдающегося романтика Жерара де Нерваля (1808 – 1855), читательский и исследовательский интерес к которому значительно возрос в годы после второй мировой войны. Жерар де Нерваль (псевдоним Жерара Лабрюни), поэт, переводчик, либерал, начал свой творческий путь во второй половине 1820-х гг. Свои первые стихи он сочинил, учась в коллеже Карла Великого (1823 – 1824). Первый сборник стихотворений «Poésies et Poèmes», подписанный «Gérard L.», не был напечатан. Под именем «Gérard L.» Жерар сочинил панегирик «Napoléon ou la France guerrière, élégies nationales». Юный поэт попробовал свои силы также в жанре оды. Одна из них была посвящена поэту Беранже:

Des chants, voilà toute sa vie !  
Ainsi qu'un brouillard vapoureux,  
Le souffle animé de l'envie

Glissa sur son coeur généreux  
 Toujours sa plus chère espérance  
 Reva le bonheur de la France ;  
 Toujours il respecta les lois...  
 Mais les haines sont implacables,  
 Et sur le banc des vils coupables  
 La vertu s'assied quelquefois.

В 1828 Жерар пишет две эпиграммы «*Épîtres à Monsieur Duponchel*» под псевдонимом *Beuglant*. Он сочиняет сатиру под впечатлением от скандала во Французской Академии, которая предпочла Шарля Брифо (*Charles Brifaut*) Альфонсу де Ламартину («*Complainte sur l'immortalité de Monsieur Briffaut*»), затем «*L'Académie ou les membres introuvables*». После участия в романтической битве за «*Эрнани*» в 1829 г. Нерваль приходит к решению самому писать пьесы в духе Гюго.

Особую роль в становлении Нерваля-писателя сыграла идея «творческой игры» И. В. Гете, чей гений, «развившийся из корня» под воздействием внутренних сил, был особенно любим французскими романтиками. Нерваль переводит легенды и притчи И.В. Гете, в которых доминируют печальные и таинственные образы, идеализированные фигуры, отвечающие настроению французского поэта в это время. Нервалю удастся передать эзотеризм немецкого поэта, который особенно откровенно прозвучал в его «Тайнах» и «Сказке о Зеленой Змее». В «Тайнах» И.В.Гете доминирует классически четкий образ небесного видения. Там человек проявляется в своей многосоставности как светлое, чистое, богочеловеческое: «Человек умирает для низкой жизни, чтобы возродиться для более высокой. Более высокая духовная жизнь превращается в новую ступень становления, временное – в символ вечного, возрождающегося в человеке». И в руссоизме человек умирал, чтобы вновь родиться. В 1830-х гг. к Нервалю, как и к Бертрону, придет осознание других, ранее мало акцентированных руссоистских идей – об утрате свободы, ведущей к «омертвлению человеческой личности» и к «кабальной зависимости», заставляющей труженика ненавидеть свое дело. Эти поэты утратят веру в

возможность естественных связей и свободы в общественных условиях и окончательно потеряют связь с рационалистической культурой Просвещения.

28 ноября 1828 из печати выходит нервалевский перевод «Фауста» Гете (*Faust, tragédie de Goethe, traduite par Gérard*), который пользуется заслуженным успехом во Франции и вдохновляет композитора Гектора Берлиоза на создание драматической легенды в четырёх частях для оркестра, солистов и хора под названием «Осуждение Фауста» («*La damnation de Faust*»). В переводе «Фауста» передано романтическое мистическое отношение к миру и творчеству, одобренное самим Гете. Жерару близки мысли Гете, ассимилировавшего в «Фаусте», этом естественном продукте его жизнедеятельности, весь внешний и внутренний мир. В «Фаусте» личность Гете отразилась в противоречиях и в жизнестойкости, отпечатолось гетевское понимание истины, индивидуализма, любви как житнетворчества в сочетании с метафизикой, естествознанием. В «Фаусте» находился ответ на вопрос, как противостоять страху, невежеству, безумию, болезни, тирании, нищете, унижению, смерти – разным формам жестокого разрушительства. Вопрос этот волнует поэтов-мыслителей XIX в. и ответ на этот вопрос содержится в каждом творческом романтическом манифесте – сохранить себя возможно с помощью созидającego воображения, уединения, творчества, поэзии.

Интерес к немецкой культуре, философии и литературе побуждает французского поэта к созданию сборника стихотворений, передающего дух немецкого романтизма. В конце 1820-х гг. Жерар по просьбе А. Дюма и П.С. Лоранти участвует в двух больших проектах – подготовке антологий немецкой и французской поэзии, которые требуют от него большого напряжения сил и обстоятельных разработок. Первая антология под названием «Немецкие стихотворения» («*Poésies allemandes*», 1829) включает творчество Клопштока, Шиллера, Бюргера и Гете и содержит обширную справку о немецких поэтах, составленную Ж. де Нервалем. Вторая антология «Избранные стихотворения» («*Choix de poésie*») со вступительной статьей, подписанной «M. Gérard», включает творчество Ронсара, И. дю Белле, Ж. А. де Байфа и др. известных французских поэтов прошлого.

Во вступительной статье к «Немецким стихотворениям» Ж. де Нерваль проявляет себя как поклонник «блестящей», богатой великими именами немецкой литературы, связанной непрерывной цепочкой со старой поэзией Севера и сохранившей ее самобытный характер [462]. Опровергая утверждения о том, что немецкая литература соперничает с английской и французской, Нерваль указывает на существующую между ними пропасть. В немецкой литературе, в отличие от французской, он не находит ни варварства, ни подражания, ни приверженности писать стихи на латыни. Жерар поет славу немецким национальным поэтам, начиная этот ряд с Клопштока. Оригинальная национальная литература, по мнению французского романтика, произошла от поэтов, обнаруживших в горах и лесах своей родины остатки мифологии Одина, песни старых саксонских бардов.

«Никогда переводы не были столь многочисленны как сегодня, – пишет Нерваль в предисловии к «Немецким стихотворениям». – Некоторые называют это нашествием готов и вандалов, реставрацией, навязанной нам иноземцами. Если это так, то это благоприятная и славная Реставрация. Я склоняюсь к этому мнению, основываясь на примере Германии. Величайшие немецкие авторы не считали зазорным делать переводы. Шиллер переводил Расина и говорил при этом своим соотечественникам: «Как видите, он не осмеливается на большее». Он переводил Шекспира и при этом говорил: «Как видите, он впадает в крайности!» Но Шиллер не подражал ни Расину, ни Шекспиру, однако он писал как они, и, может быть, писал так же хорошо, как они. Но при этом он не стал ни французом, ни англичанином, а остался немцем. И чтобы судить об этом авторе и его школе, нужно на мгновение забыть все традиции нашей страны, все требования нашей поэтики, т.е. не насмехаться над чужой одеждой, потому что подобную не носят у нас. Я думаю, что это мнение бесполезно для тех, кто будет читать эту книгу» [462]. Жерар раскрывает французскому читателю секреты немецкой поэзии, акцентирует внимание на том, что манера немцев сочинять в корне отличается от манеры французских авторов: «у нас человек управляет воображением, у них воображение управляет человеком, против его воли, привычек, у самых его истоков» [462]. Нерваль указывает на диссонансы, существующие в повседневной жизни немцев и в

их мыслях: «Чем холоднее и корректнее немец в своих ежедневных занятиях, тем его воображение фантастичнее и привольнее. Когда он его отпускает и следует за ним, происходит чудо, и тогда его можно увидеть в атмосфере туманов и в клубах табачного дыма, созидающим магическую вселенную, наполненную легкими и грациозными фигурами» [462]. Жерар создает мифологизированный портрет немецкого поэта, который несет в себе всю нагрузку народной поэзии: «Вот лестница Якоба, соединяющая землю с небом, а вот огромное колесо, вращающийся небесный зодиак со странными и сверкающими знаками Скорпиона и Девы, Козерога и Близнецов, Маргариты и Мефистофеля. Затем появляется Коринфская невеста, она растет и достигает потолка. Потом следуют ночь шабаша, inferнальная охота, Ленора верхом на лошади в объятиях призрака» [462]. Нерваль утверждает, что немецкий поэт отождествляет себя с этими образами, он настолько увлечен перевоплощением, что больше ничего не видит перед собой, он так поглощен творчеством, что даже выстрел пушки прямо ему в уши не может его отвлечь. Нерваль считает, что в Германии существует французская школа поэзии, к которой он причисляет Виланда, Гесснера, Лессинга, Коцебу и др. («Or il y a en Allemagne une école française; à savoir, Wieland, Gessner, Lessing, Kotzebue et autres, plus grands hommes chez nous que chez eux, et que l'on choisissait, il y a quelques années, pour nous faire connaître la littérature allemande, comme plus faciles à comprendre pour nous. Eh bien! je vous jure, que la plupart de leurs ouvrages ne sont pas allemands, mais bien français, moins l'esprit et la grâce qui tiennent au terroir» [462]).

Французский поэт и переводчик Ж. де Нерваль в своей книге упоминает знаменитый трактат Ж де Сталь «О Германии», который рекомендует читать и перечитывать. В этом трактате, напоминает Нерваль, Сталь называет Гете, Шиллера и Бюргера поэтами современной школы, которой присущ национальный характер, указывает на различия в творческой манере трех великих немецких поэтов: у Гете больше воображения, у Шиллера – чувствительности и только Бюргер обладает талантом народного поэта. У Шиллера обнаружен французский вкус, но в его поэзии не найдешь ничего, что напоминало бы элегантную поэзию Вольтера.

Сегодня достоверно известно, что первые сонеты «Химер» следовали за «немецкими стихотворениями» Нерваля. Жерар Масэ показал, что перевод был для французского поэта способом «выразить себя уклончиво» (*à mots couverts*), что позволяло давать свободный ход фантазмам и навязчивым идеям, не декларируя их. Можно считать, пишет Масэ, что немецкие стихотворения сыграли благотворную роль в творчестве Нерваля: «с точки зрения духовной это был только временный переходный период, может быть, неяркий, но с точки зрения поэтической, он был определяющим. Благодаря Гете, Шиллеру, Клопштоку, Уланду, Бюргеру и Гейне, Нерваль смог преодолеть механистичность версификации, свойственную его юношеским стихотворениям, чтобы суметь распознать то, что принадлежало только ему, и создать стихотворения полные трогательного очарования». Жерар перевел также немецкую прозу, в частности, «Новогоднюю ночь одного несчастного» («*La Nuit du nouvel an d'un malheureux*») Жан-Поля и «Ночные приключения Святого Сильвестра» («*Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre*») Гофмана. В последнем создан мрачный образ хохочущего дьявола («*Le diable me réserve toujours pour le soir de la Saint-Sylvestre un singulier régal de fête: il prend bien son temps, puis s'en vient, avec un rire odieux, déchirer mon sein de ses griffes aiguës et se repaître du plus pur sang de mon cœur*»), который переключается в нервалевскую прозу, новеллу под названием «Соната дьявола».

Мифотворчество Ж. де Нерваля отличает большой интерес к дологической стороне сознания, к моментам мистической сопричастности, загадочной человеческой душе, чуждой материального, к тем аспектам бытия, которые противоположны рациональному в его различных проявлениях.

В годы Июльской монархии (с 1830 г.) Нерваль замыкается в сфере искусства, истории, философии, «затем погружается в поиски высшей духовности, некоей идеальной субстанции, которая виделась ему, то в мифах древних народов, то в мистических озарениях, то в народных легендах и сказках, то в собственных воспоминаниях и грезах. С присущим ему талантом передавать непосредственность чувства, ощущения, движения мысли Нерваль создает поэтические эквиваленты своим мечтам и исканиям. Причем чем дальше, тем явственнее становится их



трагическая безысходность, подчеркнутая даже названиями последних произведений – сборника сонетов «Химеры» (1858) и новеллы «Пандора» (1854)» [144, с. 273]. Как утверждает С. Н. Зенкин, в творчестве Жерара де Нерваля мир сновидений выступает в качестве «формы инаковости» [126, с. 132 – 135]. В «Химерах» – это мифо-ритуальный уровень, в «Аврелии» – патологический, в «Истории царицы Утра» – сказочно-легендарный.

В мифопоэтической рецепции Нерваля, испытавшего сильное влияние немецкого романтизма, литературы и эстетики, реальные картины и видения были построены на игре путешествующего во времени и пространстве воображения, способного проникнуть в потаенные глубины человеческого духа и там находиться наедине с самим собой в жестоком противоборстве страстей. Из бесконечного ассоциативного ряда унаследованных памятью архетипических образов и эпизодов приносящей «радость страдания» вечной жизни рождались нервалевские мифы, истоки которых в старых преданиях и книжности.

В «Истории царицы Утра» видения завладели «разгоряченным воображением» каменотеса и ваятеля Адонирама: «странные причудливые фигуры», которые «то и дело вспыхивали и тотчас исчезали в зловещей игре языков пламени и клубов пара», «мелькали среди гигантских статуй и золотых глыб светящиеся карлики, которые обращались в дым или рассыпались искрами» [218]. В таком видении или грезе переплелись реальности дня и ночи, бессвязные слова свидетельствовали о прорыве в бессознательное, вторжение обыденного возвращало к прозе жизни. Время грезы и сна у Нерваля разомкнуто в бесконечность, повседневность ограничена рамками каждодневных дел и свободна от фантазий. Отсюда острый конфликт героя и с самим собой, и с реальным миром. Сопротивление возвращению в несновидческую реальность возникает из боязни потерять из виду фантазию, распрощаться с иллюзией и вымышленным прекрасным миром Огня. Зыбкое настоящее связано с реальным миром вне сна, во сне же реальность отвергается как несовершенная, ненастоящая, чуждая творческому духу. Антропософ Р. Штайнер в своей работе «Мистерии древности и христианство» по-гетеански объяснил природу творческого мистического сознания, когда из знания, из «расчлененной божественной силы»,

которой наделен человек, зарождается разум (мудрость), Логос, сын Бога и смертной женщины, т.е. души человеческой, бессознательно стремящейся к божественному. Это не простой душевный процесс, а мистериальное действо, которое разворачивается в духовной действительности, когда душа получает освобождение от самой себя и переживает весь мировой процесс [351]. Так, переживая в творчестве весь мировой процесс, минуя настоящее, скульптор Адонирам застревает между прошлым и будущим, между воспоминанием и вымышленной действительностью. Он становится персонажем грезы и лелеет смутное влечение к «наиглубокомысленнейшей загадке», содружеству творческих стихий в стихии камня и плавления, Огня и воды. Художник отчаивается обрести искомое в текучем, «безвестном и зыбком», в котором камень, скульптурные изваяния, рукотворное, вещное завладевают его разумом. Но разум возобладал над материей, эта последняя обрела покой и умиротворение, найдя свое место в чудесных чертогах, подчинилась, обретя «второстепенное бытие» [218].

В «Химерах» Нерваль продолжает эту мифопоэтическую линию [461] в нагромождении мифических и исторических имен, аллюзий и ассоциаций. Композиционно-смысловая завершенность «Химер» не способствует раскрытию тайного смысла блужданий души. Над сокрытой идеей господствует загадочное Молчание, подчиняющее себе фрагментарные смыслы, символику и риторику. Поэт нагнетает семантические параллелизмы и антитезы, собирает в фокусе химерических образов емкие идеи и замысловатые метафоры. Завуалированный автобиографизм, размытость первоначальных образов, за которыми стоит прототип, составляют основу мифа. Но только первоначальные варианты стихотворений дают возможность увидеть за мифопоэтическими напластованиями начало и смысл, факты биографии и индивидуальность, почти стершиеся в процессе мифопоэтического созидания. Манускрипт «Химер» дает возможность рассмотреть этот первообраз, прототип, истинное лицо, реальный персонаж мифических биографий – Женни Колонн. Мифологема возлюбленной построена на рыцарском жесте и культе женщины, ее идеализации, возвеличении и обожествлении. Хотя движение мысли и чувств сохраняет интонации гомерического гимна,

воспевающего женскую красоту, очевидно естественное устремление к перевертыванию образа, подобно тому, как это происходит в сказке или фантастико-онирическом жанре. Причем богиня Мирто становится отражением Женни, а не наоборот.

В контексте мифических биографий «Химер» акцентирована тема поэтического слова, которое связывает казалось бы разрозненные структуры и фрагменты в целостный цикл и раскрывает мифопоэтический потенциал отдельных лирических стихотворений. Авторская позиция, мифическая биография «Я» и «другого» станут объединяющими факторами поэтического цикла Нерваля, среди которых будет назван также «эстетический политеизм» [126, с. 202 – 203], корнями уходящий в поэзию 1820-х гг. сонет «El Desdichado» начинается словами «Je suis», за которыми развернута парадигма вселенского и личного одиночества: *Le Ténébreux – Le Veuf – l'Insolé – Le Prince d' Aquitaine à la Tour abolie*. Эта парадигма расширяется за счет метафор архетипического происхождения: «*seule Etoile est morte*», «*le soleil noir de la Mélancolie*». «Я» поэта выходит за рамки личного, наполняется мифологическим и историко-культурным содержанием, перемещается в царство абсолюта, пространство бесконечного, вселенского, слитого с образом безмерно «страдающего сердца» Поэта, на который изливается некий неясный свет. Мифологизированная история Поэта многомерна. Она вбирает мифы об Амуре, Фэбе, Орфее, историю Лузиньяна и Байрона. Мифические и исторические биографии сплетаются в фантазмагорическом потоке грезы: «*J'ai reve dans la grotte ou page la Syrène*». Воображение скользит по мифологиям и эпохам, создает мозаичную картину, состоящую из символично-аллегорических метаморфоз и разнообразнейших имагинативных взаимопереходов.

В мифотворческом сознании переводчика и интерпретатора немецких стихотворений еще уживались мир действительный и мир фантазии как «сотворенная реальность». Этому последнему дает точную характеристику Я.Э.Голосовкер. Он показывает и проясняет психическую природу «воображаемого мира мифа», сущность мифологического образа, «химер» мифа и «логики чудесного» в символично-аллегорических образах и картинах, обладающих часто

«большей жизненностью, чем мир физически данный» [72, с. 9 – 13]. Так, бесспорно, было в случае Нерваля, в творчестве которого романтическая аксиома о том, что мир фантазии реальнее, находит свое идеальное воплощение. Этой аксиоме служит особый метафорический язык и мифопоэтика «имагинативных переходов», лишенных логики в обычном понимании. Созданная Нервалем логика мифа понятна «чувствительным людям», «посвященным» в тропы и фигуры, аллегии и символы, отмеченные больше чувством и интуицией, чем рассудком. Этой аксиоме в нервалевском тексте подчинены приемы поэтической мифологизации и, прежде всего те, которые были разработаны романтиками-предшественниками. В немецких поэмах романтическая мифологизация становится одним из путей восприятия и осмысления колорита отдаленной и близкой эпох, нации, края, традиций, мировоззрения, образов, пришедших из Средневековья. Попытаемся прояснить специфическую художественную ментальность Нерваля, с ее склонностью к средневековой немецкой тропике, возвращаясь к работам С. С. Неретиной, показавшей особенности «раздраженного бессознательного» средневекового писателя, изъяснявшегося посредством тропического языка, опираясь на синонимы, дуальности, аналогии и соответствия, внезапные или типичные фантазии и идеи, выраженные в устойчивых символах и аллегориях [220; 221]. Разбуженное немецкой поэзией, воображение Нерваля развивается из этих дуальностей, перетекает в мифопоэтический анализ, осознанные интерпретации, спонтанные творческие фантазии, мистические построения, «сновидческий» опыт, преломленный в творчестве, так высоко оцененный сюрреалистами в XX в. В символах Ж. де Нерваля пересекаются мифологические интерпретации, в них же обозначен особенный, свойственный только этому автору «горизонт истолкования», проявляются необычные творческие принципы, личная вера, интуитивные прозрения. Многими чертами своего творчества Нерваль предвосхитил французский символизм конца века.

Но сон, мечту и воображение как особое состояние творчества Нерваль показывает и в ином срезе. Пародируя исповедь XVIII в. он подтверждает, что писатели «века мемуаров и исповедей» по праву считаются учениками Жан-Жака

Руссо. Но ни «Рене» Р. де Шатобриана, ни «Исповедь сына века» А. де Мюссе, ни «Исповедь Никола» Ж. де Нерваля, ни «Неволя и величие солдата» и «Дневник Поэта» Альфреда де Виньи не повторяют «Исповедь» Жан-Жака. Ж. де Нерваль в «Исповеди Никола» показывает, что авторов столь разных исповедей объединяет, во-первых, стремление сохранить «простоту и искренность» исповедального жанра, во-вторых, сделать человека предметом анатомических «штудий», в-третьих, вызвать сочувствие читателя и завоевать его расположение и в том найти оправдание «совершенных грехов». Автор «Исповеди Никола» называет своего Ретифа «самым удачливым подражателем Руссо», ибо он «не просто использовал собственные приключения и приключения своих знакомых в качестве материала для новелл и романов, но достоверно и подробно описал их в шестнадцатитомном сочинении под названием «Господин Никола, или Тайны человеческого сердца». Рассказы о собственных похождениях и любовных связях, «дурных делах, семейных и супружеских тайнах», по мнению автора, могли бы показаться невероятными, если не учесть, что события относятся к «эпохе чудовищной распущенности нравов» [219, с. 155 – 156]. Нерваль перебрасывает мостик от традиционной руссоистской исповеди к эгоцентрическому исповедальному роману, однако, свою «Исповедь Никола» оставляет в рамках «фривольного» дискурса Ретифа де Бретона, связанного с традицией «Опасных связей» Ш. де Лакло. Герой «Исповеди Никола» в порыве искреннего чувства восклицает: «Ведь мы, поэты, не живем! Мы анализируем жизнь!.. Другие люди для нас только игрушки, и они жестоко мстят за себя! Дружба, любовь, что это? Так ли уж я уверен, что любил? Дневные образы для меня ничуть не более реальны, чем ночные видения. Горе тому, кто нарушит мой сон, не будучи бесплотным образом»... Как художник, бесчувственный ко всему, что его окружает, хладнокровно пишет с натуры битву или бурю, так мы смотрим на людей, как на модели своих творений, видим в страстях материал для изображения, и всем, кто вторгается в нашу жизнь, суждено стать жертвами нашего эгоизма, как мы сами – жертвы собственного воображения!» [219, с. 179]. В таком способе «анатомирования души» значительную роль играет поэтичность в духе Нодье, который, как и Нерваль, находится под

воздействием немецкой романтической литературы. Ж. Пьерро связывает творчество Нодье и Нерваля [465, с. 112 – 127] сходной концепцией «*rêve*». Действительно, на раннем этапе творчества оба писателя понимают озарение как сомнамбулическое видение и архаическую реальность. И у Нодье, и у Нерваля «*rêve*» – это, во-первых, онирическое состояние, воображение, связанное с галлюцинациями, во-вторых, мистическое чувство, платоновский Эрос. Несмотря на общность некоторых эстетических взглядов, вкусов и интересов, а также интертекстуальные совпадения в раннем творчестве Нодье и раннем творчестве Нерваля больше отличий, чем сходства. Сходства становятся еще меньше в их позднем творчестве, когда Нодье все более склоняется к рационализму и самоиронии, а увлечение Нерваля иррационализмом приобретает все более болезненное течение. Если онирические новеллы Нодье были вызваны научным интересом к иррациональному, то появление «Аврелии», подготовленное пятнадцатилетним поиском и размышлениями, явилось результатом личного галлюцинирующего опыта писателя. (Как известно, в 1841 г. Нерваль впервые пережил психический кризис и был вынужден пройти курс лечения в психиатрической больнице [36]). «Аврелия» начинается с определения сна, который сформулирован писателем как мифологема или волшебная сказка: «*Le rêve est une seconde vie. Je n' ai pu percer sans frémir ces portes d' ivoire ou de corne qui nous s'éparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l' image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l' instant précis ou le moi, sous une autre forme, continue l' oeuvre de l' existence. C' est un souterrain vague qui s' éclaire peu a peu, et où se dégagent de l' ombre et de la nuit les pales figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ses apparitions bizarres: le monde des Esprits s' ouvre pour nous*» [461 с. 3]. Этот роман – образец реализованной мечты, хотя и вызванной галлюцинациями. Создавая мифическую интерпретацию личной драмы, автор ставит сон в центр своей созидательной деятельности, личных мечтательных размышлений, каббалистических и алхимических построений, превратив повествование в водоворот мифов, в которых отпечатались космогонические

сюжеты и исторические события, вымышленная история собственного рода, народные легенды о духах и предания о спуске в центр земли в поисках утраченной возлюбленной.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамкина Н. С. Лангер и символическое литературоведение в оценках отечественных и зарубежных исследователей / Н. Абрамкина // Вестник СевГТУ. – Серия : Филология. – Вып. 45. – 2003. – С. 69 – 80.
2. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература / С. С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 3 – 14.
3. Аверинцев С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда / С. С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С. 41 – 81.
4. Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. / С. С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С. 3 – 40.
5. Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности / С.С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 15 – 46.
6. Аверинцев С.С. Античный риторический идеал и культура Возрождения / С.С. Аверинцев // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С. 142 – 154.
7. Адлер Г. Сравнительное исследование метода аналитической психологии / Г. Адлер // Лекции по аналитической психологии / Г. Адлер. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1996. – С. 25 – 101.
8. Адлер Г. Исследование сновидений / Г. Адлер // Лекции по аналитической психологии / Г. Адлер. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1996. – С. 102–131.
9. Адлер Г. Вклад К.Г. Юнга в современное сознание / Г. Адлер // Лекции по аналитической психологии / Г. Адлер. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1996. – С. 242 – 278.



10. Альфред де Виньи. Дневник поэта. Письма последней любви / А. де Виньи. – С.Пб.: Наука, 2004. – 624 с.
11. Английская поэзия в русских переводах (XIV – XIX века): сборник / сост.: М.П. Алексеев, В. В. Захаров, Б.Б. Томашевский. – М.: Прогресс, 1981. – 684 с. – На англ. и рус. яз.
12. Андреев Л.Г. «Длинные волны» культуры / Л.Г. Андреев // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности : [Сб. науч. работ] / отв. ред. Л. Г. Андреев. – М.: Экон, 2000. – С. 3 – 4.
13. Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – 285 с.
14. Апулей. Метаморфозы / Апулей // Апология. Метаморфозы. Флориды / Апулей. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 99 – 316.
15. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель – М.: Мысль, 1981. – Т. 3. – 613 с.
16. Балланш П. Опыт об общественных установлениях в их отношении к новым идеям / П. Балланш // Эстетика раннего французского романтизма. – М.: Искусство, 1982. – С. 70 – 93.
17. Балланш П. О чувстве, рассмотренном в его соотношении с литературой и изящными искусствами / П. Балланш // Эстетика раннего французского романтизма / сост., вступ. статья и коммент. В. А. Мильчиной. – М.: Искусство, 1982. – С. 33 – 70. [История эстетики в памятниках и документах].
18. Бальзак О. де. Шагреневая кожа. Предисловие к первому изданию / О. Бальзак // Собр. соч.: в 24 т.: Т. 24. Литературно-критические статьи / О. де Бальзак. – М.: Правда, 1960. – С. 233 – 242.
19. Барокко в славянских культурах / под ред. А. В. Липатова, А. И. Рогова, Л. А. Софроновой. – М.: Наука, 1982. – 351 с.
20. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
21. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт / пер. с фр. В. Лапицкого. – М.: Ad Marginem, 1999. – 431 с.
22. Барт Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент.

С.Н.Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.

23. Барт Р. Разделение языков / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 283 – 298.

24. Баткин Л. М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра / Л. М. Баткин // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С. 159 – 171.

25. Баткин Л.М. О постмодернизме и "постмодернизме". О судьбе ценностей в эпоху после модерна / Л.М. Баткин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/batkin-96.htm>

26. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.

27. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.

28. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.

29. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

30. Башляр Г. Психоанализ огня / Г. Башляр. – М.: Прогресс, 1993. – 174 с.

31. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Г. Башляр; пер. с фр. Б. М. Скуратова; предисл. В. П. Большакова. – М.: Изд-во гуманит. лит., 1998. – 268 с.

32. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Г. Башляр; пер. с фр. Б. М. Скуратова. – М.: Изд-во гуманит. лит., 1999. – 344 с.

33. Башляр Г. Земля и грезы о покое / Г. Башляр. – М.: Изд-во гуманит. лит., 2001. – 319 с.

34. Башляр Г. Земля и грезы воли / Г. Башляр. – М.: Изд-во гуманит. лит., 2000. – 384 с.

35. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр. – М.: Рос. Полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 376 с.

36. Бейль К. «Горячки» Жерара де Нерваля: трудное признание в безумии / К. Бейль; пер. с фр. М. Гистер; под ред. А. Строева // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/be8.html>
37. Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Я. Беме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://medieval-european.myriads.ru>.
38. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии / Н. А. Бердяев // Царство Духа и царство Кесаря / Н. А. Бердяев; сост. и предисл. П. В. Алексеева. – М.: Республика, 1995. – С. 4 – 162.
39. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1973. – 568 с.
40. Бертран А. Гаспар из Тьмы. – М.: Наука, 1981.– 351 с.
41. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – М.: Политиздат, 1991. – 412 с.
42. Библер В.С. На гранях логики культуры / В. С. Библер. – М.: Рус. феноменол. о-во, 1997. – 440 с.
43. Біблія і культура : зб. наук. пр. – Чернівці: Рута, 2000. – 244 с.
44. Блаженный Августин. О Граде Божиим / Августин Блаженный. – С.Пб.: Алетейя. – К.: УЦИММ – Пресс, 1994. – Т. 3. – 594 с.
45. Блюменфельд В. Андре Шенье (1762 – 1794) / В. Блюменфельд // Избранные произведения / А. Шенье. – Л.: Худож. лит., 1940. – С. 3 – 18.
46. Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX века / М.Н. Боброва. – М.: Высш. шк., 1972. – 343 с.
47. Бовсунівська Т. В. Достовірність онірокритики та її постмодерні стратегії / Т. В. Бовсунівська // Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури : зб. наук. пр. – К.: Вид-во КНЛУ, 2004. – Вип. 1. – № 1. – С. 14 – 22.
48. Богомолова Е. С. Философско-эстетическое своеобразие элегий Альфонса де Ламартина в контексте художественных исканий романтизма: дис. ... канд. филол. наук. / Е. С. Богомолова. – М., 2006. – 219 с.

49. Ботникова А. Б. Сказка немецкого романтизма / А. Б. Ботникова // Немецкая романтическая сказка: сб. / сост. А. В. Карельский. – М.: Прогресс, 1980. – С. 5 – 32. – На нем. яз.
50. Брандес Г. Романтическая школа во Франции / Г. Брандес // Собр. соч.: в 12 т. / Г. Брандес. – С.Пб.: Просвещение, 1896. – Т. 10. – С. 291 – 309.
51. Бузукашвили И. Здравомыслящий насмешник Шарль Нодье / И. Бузукашвили // Журнал «Человек без границ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа к журн.: [http://www.manwb.ru/articles/arte/literature/sharl\\_nodie](http://www.manwb.ru/articles/arte/literature/sharl_nodie)
52. Ватченко С. А. «Заголовочный комплекс»: семантика, структура, функция (к теории нарративных единиц художественного произведения) / С.А. Ватченко // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. / редкол.: Т.М. Потніцева та ін. – Д.: Вид-во ДНУ, 2003. – Вип. 6. – С. 3 – 19.
53. Великовский С. И. Поэты французских революций 1789 – 1848 гг. / С. И. Великовский. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 279 с.
54. Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века / Т. Д. Венедиктова // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000 / под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 2001. – С. 186 – 220.
55. Визгин В. П. Эпистемология Гастона Башляра и история науки / В.П. Визгин. – М.: Паритет, 1996. – 263 с.
56. Виньи А. де. Избранное; пер. с фр. Ю. Б. Корнеева / А. де Виньи. – М.: Искусство, 1987. – 606 с.
57. Виньи А. де. Неволя и величие солдата / А. де Виньи. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1968. – 185 с.
58. Воеводина Л. Н. Мифотворчество как феномен современной культуры / автореф. дис... д-ра филос. наук / Л. Н. Воеводина. – М., 2002. – 282 с.
59. Вольперт Л. И. Русско-французские литературные связи конца XVIII — первой половины XIX века / Л. И. Вольперт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/volpert/intro.htm>.
60. Гадамер Г. Г. Герменевтическое первенство вопроса / Г. Г. Гадамер //

Логика и риторика: хрестоматия. – Минск: Тетра Системс, 1997. – 624 с.

61. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.

62. Гадамер Г. Г. Герменевтика і поетика: вибрані твори / Г. Г. Гадамер. – К.: Юніверс, 2001. – 280 с.

63. Гайденко П. П. Понимание бытия в античной и средневековой философии / П. П. Гайденко. – М.: Наука, 1988. – 447 с.

64. Гайденко П. П. Порыв к трансцендентному: Новая антология XX века / П. П. Гайденко. – М.: Республика, 1997. – 496 с.

65. Гачев Г. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа / Г. Гачев. – М.: Искусство, 1972. – 200 с.

66. Гейне Г. Флорентийские ночи / Г. Гейне // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1979. – Т. 2. – С. 346 – 401.

67. Гердер И. Г. Избранные сочинения / И. Г. Гердер. – М. – Л.: Гослитиздат. Ленингр. отд-ние, 1959. – 392 с.

68. Гете И. В. Фауст / И. В. Гете; пер. с нем. Б. Пастернака. – М.: Худож. лит., 1960. – 618 с.

69. Гече Г. Библейские истории. Ветхий Завет. Новый Завет / Г. Гече. – М.: Политиздат, 1990. – 318 с.

70. Гинзбург Л. С. О психологической прозе / Л. С. Гинзбург. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1977. – С. 422.

71. Гиршман М. М. Литературная классика в свете диалогического сознания / М. М. Гиршман // Античність – сучасність (питання філології): зб. наук. пр. – Донецьк: Вид-во ДонНУ, 2003. – Вип. 3. – С. 4 – 10.

72. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 217 с.

73. Гофман Э. Т. А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / сост. К. Гюнцель. – М.: Радуга, 1987. – 464 с.

74. Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. Посмертные записки брата Медарда, капуцина, изданные сочинителем «Фантастических повестей в манере Калло» /

Э.Т.А. Гофман. – М.: ЭКСМО – Пресс, 1999. – 512 с.

75. Грабарь – Пассек М. Е. Апулей /М. Е. Грабарь–Пассек // Апология. Метаморфозы. Флориды / Апулей. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 357 – 372.

76. Грабарь – Пассек М. Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе / М. Е. Грабарь-Пассек. – М.: Наука, 1966. – 230 с.

77. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс. – М.: Прогресс, 1992. – 620 с.

78. Гриб В. В. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / В. В. Гриб. – М.: Гослитиздат, 1958. – 416 с.

79. Гумилев Н. С. О французской поэзии XIX века / Н. С. Гумилев / Собрание переводов: 2 т. / Н. С. Гумилев; сост. В. Полушин. – М.: Терра – Книжный клуб, 2008. – Т.1. – 432 с.

80. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1981. – 359 с.

81. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников: (Ехемпла XIII века) / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1989. – 367 с.

82. Гуревич А. Мистика как культурная традиция / А. Я. Гуревич // Общественные науки и современность. – 1994. – № 5 . – С. 136 – 145.

83. Гюго В. Избранное : [Сборник] / В. Гюго; сост. В. А. Никитин. – М.: Радуга, 1986. – 608 с.

84. Данте Алигьери. Божественная комедия / Данте Алигьери; пер. и примеч. М. Лозинского. – М.: Моск. рабочий, 1986. – 575 с.

85. Дмитриев А. С. Немецкая поэзия XIX века / А. С. Дмитриев // Немецкая поэзия XIX века : [Сборник]. – М.: Радуга, 1984. – С. 7 – 37. – На нем. и рус. яз.

86. Дмитриев В. Н. Скрывшие свое имя (из истории анонимов и псевдонимов) / В. Н. Дмитриев. – М.: Наука, 1980. – 312 с.

87. Джанкорель І. Концепція поезії у романі Новаліса «Генріх фон Офтердінген» / І. Джанкорель; пер. з нім. А. Баканова // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2005. – № 1 (19). – С. 26 – 37.

88. Евнина Е. М. Виктор Гюго / Е. М. Евнина // Девяносто третий год. Эрнани. Стихотворения / В. Гюго. – М.: Худож. лит., 1973. – 720 с.

89. Євграфова А. О. Текст у парадигмі герменевтичної науки / А.О. Євграфова // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : зб. наук. пр. – Д.: РВВ ДНУ, 2003. – Вип. 3.– С. 52 – 57.

90. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.

91. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.

92. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М.Жирмунский. – С.Пб.: Тип. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. – 207 с.

93. Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Избранные труды / В. М. Жирмунский; отв. ред.: М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. – 303 с.

94. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Поэтика символа в «Моисее» А. де Виньи / Т.Н. Жужгина-Аллахвердян // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. / редкол.: Т. М. Потніцева та ін. – Д.: Вид-во ДНУ, 1999. – С. 71 – 77.

95. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Поэтика мистической поэмы А. де Виньи «Потоп» / Т. Н. Жужгина–Аллахвердян // Біблія і культура: зб. наук. ст. – Чернівці: Рута, 2000. – Вип. 1. – С. 151–152.

96. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Литературно-критическая и творческая рецепции античной культуры французскими романтиками первой трети XIX века / Т.Н. Жужгина–Аллахвердян // Література в контексті культури : зб. наук. пр. – Д.: Вид-во ДНУ, 2002. – Вип. 10. – С. 68 – 71.

97. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Обновление слова под знаком человечество, красота и гармония во французском романтическом контексте и метатексте / Т. Н. Жужгина – Аллахвердян // Культура народов Причерноморья: науч. журн. – 2003. – Январь, № 37. – С. 98 – 100.

98. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Мифопоэтические мотивы ночи и сновидения во французской романтической литературе / Т. Н. Жужгина–

Аллахвердян // Античність – сучасність (питання філології) : зб. наук. пр. – Донецьк: Вид-во ДонНУ, 2003. – Вип. 3. – С. 40 – 46.

99. Жужгіна–Аллахвердян Т. М. Стратегема духовного мислення у романтичному міфопоетичному контексті / Т. М. Жужгіна–Аллахвердян // Гуманітарний вісник: зб. наук. пр. – Черкаси: Вид-во ЧДТУ, 2003. – Число 7. – С. 37 – 39. – (Серія «Іноземна філологія»).

100. Жужгіна–Аллахвердян Т. Н. Жанрове своеобразие предисловия в новеллистике Шарля Нодье / Т. Н. Жужгіна–Аллахвердян // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. / редкол.: Т. М. Потніцева та ін. – Д.: Вид-во ДНУ, 2003. – Вип. 6. – С. 101 – 105.

101. Жужгіна–Аллахвердян Т. М. Художня та естетична метаморфоза антитези розум – почуття у романтичній літературі 1800 – 1830-х років / Т. М. Жужгіна–Аллахвердян // Гуманітарний вісник : зб. наук. пр. – Черкаси: Вид-во ЧДТУ, 2002. – Число 6. – С. 36 – 37. – (Серія «Іноземна філологія»)

102. Жужгіна–Аллахвердян Т. Н. Парадигма и концепция мифа в романтизме / Т. Н. Жужгіна–Аллахвердян // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. / редкол.: Т. М. Потніцева та ін. – Д.: Вид-во ДНУ, 2004. – Вип. 7. – С. 132 – 135.

103. Жужгіна–Аллахвердян Т. Н. Парадигма и концепция слова в романтическом контексте и метатексте / Т. Н. Жужгіна–Аллахвердян // Вісн. Луган. нац. пед. ун-ту. (Серія: Філологічні науки). – 2004. – Травень, № 5. – С. 15 – 20.

104. Жужгіна–Аллахвердян Т. Н. Поэтическая концепция Молчания во французской романтической литературе / Т. Н. Жужгіна–Аллахвердян // Мова і культура: наук. журн. Т. VIII. Мовні аспекти соціокультурного діалогу. – К.: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2003. – Вип. 6. – С. 35 – 40.

105. Жужгіна–Аллахвердян Т. Н. Художественные стратегемы эгоцентризма и индивидуализма в романтическом мифе о «естественном человеке» (на материале французского романтизма / Т. Н. Жужгіна–Аллахвердян // Мова і культура: наук. журн. Т. VII. Ч. I. Художня література в контексті культури. – К.: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип. 7. – С. 211 – 216.



106. Жужгина – Аллахвердян Т. Н. Элегическая интертекстуальность ранней поэзии А. де Виньи / Т. Н. Жужгина–Аллахвердян // Мова і культура: наук. журн. Т. III. Ч. 2. Лінгвокультурологічна інтерпретація тексту. Теорія і практика перекладу. – К.: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип. 8. – С. 142 – 145.

107. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Мифопоэтическая концепция сверхличности в стихотворении А. де Ламартина «Человек. Лорду Байрону» / Т.Н.Жужгина–Аллахвердян // Мова і культура: наук. щоріч. журн. Т. X (98). Художня література в контексті культури. – К.: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2007. – Вип. 9. – С. 97 – 101.

108. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Стихотворение А. де Виньи «Дриада»: текст, слово, значение; метафора и метонимия как означающие (по поводу статьи Ж.Лакана «Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фейда») / Т.Н. Жужгина–Аллахвердян // Вісник ДНУ. Серія: Літературознавство. Журналістика. Вип. X. Соціальні комунікації. – Т. 16. – № 12. – Д.: Вид-во ДНУ, 2008. – С. 192 – 196.

109. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Поэтика любви и магии в новеллистике Шарля Нодье / Т. Н. Жужгина–Аллахвердян // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. Вип. VIII. – Д.: Вид-во ДНУ, 2008. – С. 59 – 64.

110. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Французский романтизм 1820-х гг.: структура мифопоэтического текста : моногр. / Т. Н. Жужгина–Аллахвердян. – Д.: Вид-во НГУ, 2008. – 280 с.

111. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Античный интертекст в стихотворении Альфреда де Виньи «Симета» / Т. Н. Жужгина – Аллахвердян // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. – Д.: Вид-во ДНУ, 2009. – С. 173 – 177.

112. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Символика стихий в мифопоэтическом цикле Виктора Гюго «Небесный Огонь» («Восточные мотивы») / Т. Н. Жужгина – Аллахвердян // Мова і культура: наук. щоріч. журн. Т. XI (123).— К.: Видав. Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – С. 313 – 317.

113. Жужгина–Аллахвердян Т. Н. Парадигма поэтического воображения в раннем творчестве А. де Ламартина (анализ творческой концепции в традиции Г.Башляра) / Т. Н. Жужгина – Аллахвердян // Культура народов Причерноморья:

науч. журн. – 2010. – Декабрь, № 187. – С. 247 – 252.

114. Журавлева Н. И. Миф как способ построения картины мира: дис... канд. филос. наук / Н. И. Журавлева. – Екатеринбург, 1998. – 204 с.

115. Забабурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа / Н. В. Забабурова. – Ростов н / Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1982. – 182 с.

116. Забабурова Н. В. Стендаль и «Принцесса Клевская» / Н. В. Забабурова // Вопросы эволюции метода : межвуз. сб. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 17 – 26.

117. Забабурова Н. В. Французский психологический роман (эпоха Просвещения и романтизм) / Н. В. Забабурова. – Ростов н / Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1990. – 180 с.

118. Занадворова Г. А. Теория Руссо о возвращении к природе / Г. А. Занадворова // Французский ежегодник – 1979. – М.: Наука, 1981. – С. 230 – 243.

119. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: учеб. пособие / под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 2001. – 335 с.

120. Зарубежная фантастическая проза прошлых лет. – М.: Правда, 1989. – 608 с.

121. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 511 с.

122. Затонський Д. Що таке романтизм? (з приводу підручника Д.С. Наливайка та К. О. Шахової «Зарубіжна література. Доба романтизму») / Д. Затонський // Слово і час. – 1998. – № 4 – 5.

123. Зборовська Н. «Віщий сон» і драма «Блакитна троянда» Лесі Українки / Н. Зборовська // Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури: зб. наук. пр. – К.: Вид-во КНЛУ, 2004. – Вип. 1. – С. 53 – 58.

124. Зварич І. М. Структурно-семантична основа Шевченкового міфу / І. М. Зварич // Питання літературознавства. – Чернівці. – 2002. – Вип. 9 (66). – С. 169 – 182.

125. Зенкин С. Н. Новые фигуры. Заметки о теории [Обзор книг: Genette G. Figures IV. – 1999; Genette G. Figures V. – 2002; Экфрасис в русской литературе. – М., 2002; Чернолицкая О. Л. Поэтика абсурда. – Вологда, 2001] / С. Н. Зенкин //

Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 343 – 351.

126. Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры / С. Н. Зенкин. – М.: РГГУ, 2002. – 288 с.

127. Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / К.В.Ф. Зольгер. – М.: Искусство, 1978. – 431 с.

128. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования) / Б. П. Иванюк. – Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.

129. Илюшин А. А. Проблема барочной поэтической антропониимии / А.А. Илюшин // Барокко в славянских культурах / под ред. А. В. Липатова, А.И. Рогова, Л. А. Софроновой. – М.: Наука, 1982. – С. 220 – 238.

130. Казак Е. В. Жанрово-композиционное своеобразие сказки Ш.Перро «Синяя борода» / Е. В. Казак // Актуальные вопросы курса истории зарубежной литературы XVII века. – Д.: Изд-во ДГУ, 1974. – С. 37 – 43.

131. Казак Е. В. Жанрово-композиционные особенности сказки Ш. Перро «Красная шапочка»/ Е. В. Казак // Актуальные вопросы курса истории зарубежной литературы XVII века. – Д.: Изд-во ДГУ, 1976. – С. 80 – 84.

132. Казак Е. В. Проблемы авторства и особенности повествовательной манеры в «Спящей красавице» Ш. Перро / Е. В. Казак // Проблемы метода, жанра и стиля в зарубежной литературе. – Д.: Изд-во ДГУ, 1977. – С. 42 – 48.

133. Казак Е. В. Традиции Ш. Перро в романе Ш. Нодье «Фея хлебных крошек» (1832) / Е. В. Казак // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. / редкол.: Т. М. Потніцева та ін. – Д.: Вид-во ДНУ, 2003. – Вип. 6. – С. 66 – 68.

134. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Р. Кайуа; пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина; ред. колл.: А. С. Архипова, А. П. Минаева, С. Ю. Неклюдов и др. – М.: ОГИ, 2003. – 294 с.

135. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю; общ. ред., сост., предисл. и примеч. А.М. Руткевича. – М.: Политиздат, 1990. – С. 119 – 356.

136. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант. – Ростов н / Дону: Феникс,

1999. – 672 с.

137. Карельский А. В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы / А. В. Карельский . – М.: Сов. писатель, 1990. – 397 с.

138. Карсавин Л. П. Культура средних веков / Л. П. Карсавин. – К.: Символ – Artland, 1995. – 198 с.

139. Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер; пер. А. Муравьева // Проблема человека в западной философии / сост. и послесл. П. С. Гуревич. – М.: Прогресс, 1988. – С. 3 – 30.

140. Кельты. Ирландские сказания / Пер., сост., предисл. Л. Володарской. – М.: Арт–Флекс, 2000. – 304 с.

141. Киченко А. С. Мифопоэтическая интерпретация художественного текста: функционально-типологический и методологический аспект / А. С. Киченко // Питання літературознавства. – Чернівці, 2002. – Вип. 9 (66). – С. 166 – 169.

142. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и литературе (проблемы реконструкции и семантической интерпретации) / А. С. Киченко // Мова і культура: наук. щоріч. журн. Т. VIII. Мовні аспекти соціокультурного діалогу. – К.: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2003. – Вип. 6. – С. 48 – 54.

143. Кокорев М. Ф. Мистика огня у Паскаля и Башляра / М. Ф. Кокорев // XVII век в диалоге эпох и культур : материалы конф. (Серия: Symposium). – С.Пб.: Изд-во С. – Петерб. филос. об-ва, 2000. – Вып. 8. – С. 96 – 99.

144. Козлова Н. П., Петраш Е. Г. Виктор Гюго / Н. П. Козлова, Е. Г. Петраш // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н. А. Соловьевой. – М.: Высш. шк., 1991. – С. 212 – 306.

145. Корниенко А. А. Современная французская новелла в поисках новых форм / А. А. Корниенко. – Пятигорск: Пятигор. гос. лингв. ун-т, 2000. – 270 с.

146. Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма / Е.Н. Корнилова. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 445 с.

147. Корнилова Е.Н. Руссоизм как философское обоснование романтических мифологем И Ж. де Сталь / Е. Н. Корнилова // Другой XVIII век: материалы конф. /

отв. ред. Н. Т. Пахсарьян. – М.: Экон-Информ, 2002.

148. Косиков Г.К. Структурализм versus постструктурализм / Г.К. Косиков // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности: [Сб. науч. работ] / отв. ред. Л.Г. Андреев. – М.: Экон, 2000. – С. 207 – 239.

149. Косиков Г.К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы / Г.К.Косиков // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000 / под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 2001. – С. 8 – 39.

150. Косиков Г. К. Ролан Барт – семиолог, литературовед / Г. К. Косиков // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 3 – 45.

151. Костюк В. І. Становлення жанру фрагмента: від античності до романтизму / В. І. Костюк // Від бароко до постмодернізму: матеріали конф. – Д.: Вид-во ДНУ, 2000. – С. 64 – 68.

152. Кох Р. Книга символов: в 2 кн. / Р. Кох. – М.: Золотой век, 1995. – Кн. 1. – 368 с.

153. Кузнецов Б. Г. Эйнштейн. Жизнь, смерть, бессмертие / Б. Г. Кузнецов. – М.: Наука, 1972. – 607 с.

154. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда / Ж. Лакан. – М.: Логос. Рус. феноменол. об-во, 1997. – 183 с.

155. Лансон Г. История французской литературы XIX века / Г. Лансон. – С.Пб., 1897.

156. Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии / Д. Лауэнштайн. – М.: Энигма, 1998. – 368 с.

157. Леви – Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л.Леви – Брюль. – М.: Педагогика – Пресс, 1994. – 608 с.

158. Леви – Стросс К. Миф, ритуал и генетика // Природа. – 1978, № 1.

159. Леви – Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви – Стросс. – М.: Республика, 1994. – 384 с.

160. Леви – Стросс К. Структурная антропология / К. Леви – Стросс. – М.: Наука, 1983. – С. 185 – 186.

161. Легенда о докторе Фаусте / отв. ред. Н. А. Жирмунская. – М.: Наука,

1978. – 423 с.

162. Ле Гофф Ж. Другое Средневековье / Ж. Ле Гофф; пер. с фр., общ. ред. С.К.Цатуровой. – М.: Прогресс, 2001. – 440 с.

163. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг. – М.: Худож. лит., 1957. – 519 с.

164. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова» / Н. А. Лисюк. – К.: Укр. фітосоціол. центр, 2006. – 200 с.

165. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.

166. Литвиненко Н. А. Французский исторический роман первой половины 19 века: эволюция жанра: уч. пособие / Н. А. Литвиненко. – М.: УРАО, 1999. – 183 с.

167. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 357 с.

168. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М.: Академический проект, 2008. – 815 с.

169. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I – II вв. н. э. / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 416 с.

170. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Поздний эллинизм / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1980. – 766 с.

171. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.

172. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 269 с.

173. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 524 с.

174. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

175. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1972. – 272 с.

176. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Статьи и исследования / Ю.М. Лотман. – С.Пб.: Искусство, 1996. – 848 с.
177. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М.: Гнозис, 1992. – С. 121 – 126; 228 – 230.
178. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Ч. I. – М.: Гнозис, 1994. – С. 118 – 119.
179. Лотман Ю. М. О семиосфере / Ю. М. Лотман // Избранные статьи / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – 479 с.
180. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Избранные статьи / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 148.
181. Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева / Ю. М. Лотман // Избранные статьи / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1993. – Т. 3. – С. 149.
182. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История / Ю. М. Лотман. – М.: Языки рус. культуры, 1996. – 447 с.
183. Люсый А. Башлярдизм как нашествие качеств / А. Люсый // Земля и грезы о покое / Г. Башляр. – М.: Изд-во гуманит. лит., 2001. – 320 с. – (Русский журнал).[Электронный ресурс]. – Ресурс доступа: [www.rus.ru/krug/kniga/20011008.html](http://www.rus.ru/krug/kniga/20011008.html).
184. Макферсон Дж. Поэмы Оссиана / Дж. Макферсон. – Л.: Наука, 1983. – С. 6 – 458.
185. Мар Й. «Землею ширилася могутня весна» (Казка Клінгзора у романі Новаліса «Генріх фон Офтердинген») / Й. Мар; пер. с нем. А. Баканова // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2005. – № 1(19). – С. 15 – 25.
186. Маринина Ю. А. Мифологизированный образ города во французской поэзии второй половины XIX века: от Бодлера – к символистам : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ю. А. Маринина. – Нижний Новгород, 2007. – 207 с.
187. Мацапура В. Мотив сна и поэтика сновидений в творчестве А. Пушкина / В. Мацапура // Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової

літератури: зб. наук. пр. – К.: Вид-во КНЛУ, 2004. – Вип. 1. – С. 85 – 91.

188. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки / Е. М. Мелетинский. – М.: Изд-во вост. лит., 1958. – 264 с.

189. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 406 с.

190. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 319 с.

191. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 275 с.

192. Меньок В. В. Взаємини інтенцій автора та інтенціальної тексту (до постановки проблеми) / В. В. Меньок // Питання літературознавства. – Чернівці: Рута. – 2002. – Вип. 9 (66). – С. 34 – 46.

193. Мериме – Пушкин : [Сборник] / сост. З. И. Кирнозе. – М.: Радуга, 1987. – 432 с. – На фр. и рус. яз.

194. Метьюрин И. Р. Мельмот-Скиталец / И. Р. Метьюрин. – М.: Наука, 1983. – 703 с.

195. Мильчина В. А. «Другой, может быть, сказал бы это лучше, но никто не сказал бы этого так, как он...» / В. А. Мильчина // Фантастические и сатирические повести : [Сборник] / Ш. Нодье; сост. В. А. Мильчина. – М.: Радуга, 1985. – С. 5 – 28. – На фр. яз.

196. Мильчина В. А. О Шарле Нодье и его книжных пристрастиях / В.А. Мильчина // Читайте старые книги: в 2 кн. – М.: Книга, 1989. – Кн. 1. – С. 5 – 33.

197. Мильчина В. А. О Шарле Нодье и его героях / В. А. Мильчина // Фея хлебных крошек / Ш. Нодье; пер. с фр. В. А. Мильчиной. – М.: Энигма, 1996. – 288 с.

198. Мироненко Л. А. Жанровое своеобразие лирического цикла А. де Мюссе «Ночи» / Л. А. Мироненко // Проблемы взаимодействия литературных направлений : сб. науч. работ. – Д.: Изд-во ДГУ, 1975. – Вып. 3. – С. 66 – 76.

199. Мироненко Л. А. Проблемы французской романтической прозы 1-й



половины XIX в. Жанрово-стилевые искания. Поэтика / Л. А. Мироненко. – Донецк: Изд-во ДонНУ, 1995. – 109 с.

200. Мироненко Л. А. Художественный мир «личного романа» от Шатобриана до Фромантена : моногр. / Л. А. Мироненко. – Донецк: Изд-во ДонНУ, 1999. – 237 с.

201. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.

202. Мифы и легенды народов мира: в 2 т. – М.: Олма – Пресс, 2000. – Т. 1. – 559 с.

203. Мифы и легенды народов мира: в 2 т. – М.: Олма – Пресс, 2000. – Т. 2. – 590 с.

204. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1988. – Т. 1. – С. 11 – 20.

205. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры / А. Ф. Лосев, П.А. Чистякова, Т. Ю. Бородай и др. – М.: Наука, 1988. – С. 308 – 325.

206. Многообразие жанров философского дискурса : кол. моногр. / под ред. В. И. Плотникова. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2001. – 276 с.

207. Можейко Н. А. Интертекстуальность / Н. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Книжный дом, 2001. – С. 333 – 335.

208. Морозов А. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи / А. А. Морозов, Л.А.Софронова. – М.: Наука, 1979. – С. 13 – 38.

209. Морозов А. А. Симеон Полоцкий и проблемы восточно-славянского барокко / А. А. Морозов // Барокко в славянских культурах / под ред. А.В. Липатова, А. В. Рогова, Л. А. Софронова. – М.: Наука, 1982. – С. 170 – 190.

210. Моруа А. Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго / А. Моруа. – М.: Правда, 1987. – 576 с.

211. Моруа А. От Монтеня до Арагона / А. Моруа; сост. и предисл. Ф.С.Наркирьера; коммент. С. Н. Зенкина. – М.: Радуга, 1983. – 677 с.

212. Муравьева О. С. «Гюзла» и «Песни западных славян» / О. С. Муравьева // Мериме – Пушкин. – М.: Радуга, 1987. – С. 114 – 132.
213. Наливайко Д. С. Французский романтизм / Д. С. Наливайко // Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму / Д.С. Наливайко, К. О. Шахова. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – С. 104 – 168.
214. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д.С. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1981. – 239 с.
215. Немецкая романтическая сказка : сб. / сост. А. В. Карельский. – М.: Прогресс, 1980. – 470 с. – На нем. яз.
216. Немецкая поэзия ХІХ века : сб. – М.: Радуга, 1984. – 704 с. – На нем. и рус. яз.
217. Немилов А. Н. Идеал «ученого отшельничества» у немецких гуманистов / А. Н. Немилов // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С. 111 – 116.
218. Нерваль Ж. де. История о царице Утра и Сулаймане, повелителе духов / Ж. де Нерваль. – М.: Энигма, 1996. – 223 с.
219. Нерваль Ж. де. Исповедь Никола / Ж. де Нерваль // Жизнь Жана Расина / Ф. Мориак. Исповедь Никола / Ж. де Нерваль. Стелло, или Синие демоны / А. де Виньи. – М.: Книга, 1988. – С. 111 – 228.
220. Неретина С. С. Средневековое мышление как стратегема мышления современного / С. С. Неретина // Вопросы философии. – 1999. – № 11. – С. 22 – 50.
221. Неретина С. С. Верующий разум. К истории средневековой философии / С.С. Неретина. – Архангельск: Изд-во Помор. междунар. пед. ун-та, 1995. – 368 с.
222. Неустроев В. П. Андерсен / В. П. Неустроев // Литературные очерки и портреты / В. П. Неустроев. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 264 с.
223. Новалис. Гимны к ночи. Ученики в Саисе / Новалис; пер. с нем. и предисл. В. Микушевича. – М.: Энигма, 1996. – 192 с.
224. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Новалис // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1979. – Т. 1. – С. 205 – 337.
225. Новикова М. А. Мифы и миссия / М. А. Новикова. – К.: Дух и литера,

2005. – 432 с.

226. Новикова М. А. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов / М. А. Новикова, И.Н. Шама. – Запорожье: СП «Верже», 1996. – 172 с.

227. Нодье Ш. Жан Сбогар / Ш. Нодье // Жан Сбогар / Ш. Нодье. Ученик / П. Бурже. Большой Мольн / Ален-Фурнье; сост. и вступ. ст. Л. Г. Андреева. – М.: Правда, 1990. – 576 с.

228. Нодье Ш. Фея хлебных крошек / Ш. Нодье; пер. с фр. В. А. Мильчиной. – М.: Энигма, 1996. – 288 с.

229. Нодье Ш. Библиоман / Ш. Нодье // Читайте старые книги: в 2 кн. / Ш. Нодье. – М.: Книга, 1989. – Кн. 1. – С. 34 – 50.

230. Нодье Ш. Вопросы литературной законности / Ш. Нодье // Читайте старые книги: в 2 кн. / Ш. Нодье. – М.: Книга, 1989. – Кн. 1. – С. 78 – 263.

231. Нодье Ш. Фантастические и сатирические повести : сб. / Ш. Нодье; сост. В. А. Мильчина. – М.: Радуга, 1985. – 608 с. – На фр. яз.

232. Нойманн Э. Искусство и время / Э. Нойманн // Психоанализ и искусство / К.Г. Юнг, Э. Нойманн. – М.: Рефл – Бук., К.: Ваклер, 1996. – С. 153 – 195.

233. Нусинов И. М. Шарль Нодье / И. М. Нусинов // Избранные работы по русской и западной литературе / И. М. Нусинов. – М.: Сов. писатель, 1959. – С. 329 – 352.

234. Нусинов И. М. Вековые образы / И. М. Нусинов. – М.: ГИХЛ, 1937. – С. 12 – 188.

235. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.

236. Нямцу А. Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі / А.Є.Нямцу. – Чернівці: Рута, 1997. – 223 с.

237. Нямцу А. Е. Мир Нового Завета в литературе / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 1998. – 108 с.

238. Нямцу А. Є. Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі (теоретичні та історико-літературні аспекти ): автореф. дис... д-ра філол. наук /

А.Є.Нямцу. – К., 1997. – 34 с.

239. Овидий П. Н. *Метаморфозы* / П. Н. Овидий; пер. С. В. Шервинского. – М.: ЭксмоПресс, 2000. – 559 с.

240. Одайник В. *Массовая душа и массовый человек* / В. Одайник // *Аналитическая психология. Прошлое и настоящее* / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэл, В. Одайник и др. – М.: Мертис, 1997. – С. 245.

241. Орехова Л. А. Авторська міфотворчість у письменницькій автобіографії і практичний аспект / Л. А. Орехова // *Гуманітарний вісник: зб. наук. пр.* – Черкаси: Вид-во ЧДТУ, 2003. – Число 7. – С. 68 – 72. – (Серія: Іноземна міфологія).

242. Павличко С. *Байрон. Нарис життя і творчості* / С. Павличко // *Зарубіжна література : дослідження та критичні статті* / С. Павличко. – К.: Основи, 2001. – 559 с.

243. Павлова С. Ю. *Французская автобиография романтической эпохи: Констан. Шатобриан. Ламартин : дис... канд. филол. Наук* / С. Ю. Павлова – М., 2003. – 208 с.

244. Пахсарьян Н. Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? / Н.Т. Пахсарьян // *Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: учеб. пособие* / Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян; под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 2001. – С. 69 – 116.

245. Пелисье Ж. *Литературное движение в XIX столетии* / Ж. Пелисье – М.: К.Т. Солдатенков, 1895. – 410 с.

246. Пигулевский В. О. *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму* / В. О. Пигулевский. – Ростов н/ Дону: Фолиант, 2002. – 348 с.

247. Пічугіна Т. М. Романтичні ремінісценції в творчості Германа Броха / Т.М. Пічугіна // *Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання.* – 2005. – № 1(19). – С. 51 – 58.

248. Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения : сб. ст. / отв. ред. Ф.Х. Кесседи. – М.: Наука, 1979. – 318 с.

249. Платон. *Диалоги* / Платон. – Ростов н / Дону: Феникс, 1998. – 503 с.

250. Платон. *Апология Сократа. Критон. Ион. Протагор* / Платон; вступ. ст.

А. Ф. Лосева; примеч. А. А. Тахо – Годи. – М.: Мысль, 1999. – 860 с.

251. Плотин. Избранные трактаты / Плотин. – Минск: Харвест; М.: Аст, 2000. – 319 с.

252. По А. Э. Лигейя / А. Э. По // Собр. рассказов: в 2 кн. / А. Э. По. – М.: МШК, МАДРП, 1992. – Кн. 1. – С. 716 – 744.

253. Полная энциклопедия символов и знаков / авт.-сост. В. В. Адамчик. – Минск.: Харверст, 2007. – 607 с.

254. Полякова С. В. «Метаморфозы», или «Золотой осел» Апулея / С.В. Полякова. – М.: Наука, 1988. – 150 с.

255. Померанц Г. Выход из транс / Г. Померанц. – М.: Юрист, 1995. – 559 с.

256. Попов Ю. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля / Ю. Попов // Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – С. 7 – 39.

257. Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии / Т. В. Попова // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 129 – 132.

258. Попова А. В. Мемуары Ф. Р. де Шатобриана и проблема исповедального жанра / А. В. Попова // Античність – сучасність (питання філології): зб. наук. пр. – Донецьк: Вид-во ДонНУ, 2003. – Вип. 3. – С. 7 – 37.

259. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М.: Высш. шк., 1990. – 344 с.

260. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Фрагменты / А.А.Потебня // Слово и миф / А. А. Потебня. – М., 1989.

261. Потницева Т.Н. Романтический миф о Каине (Мистерия Байрона «Каин») / Т. Н. Потницева // Біблія і культура : зб. наук. ст.– Чернівці: Рута, 2000. – Вип. 1. – С. 152 – 156.

262. Почепцов Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 года: учеб.-справ. издание / Г. Г. Почепцов. – М.: Лабиринт, 1998. – 336 с.

263. Преображенский П.А. Сочинения древних христианских апологетов. Татиан. Сочинения св. Августина / П. А. Преображенский. – С.Пб.: Алетейя, 1867. – 945 с.

264. Пригодій С.М. Античність та американський романтизм / С.М. Пригодій. – Чернівці: Рута, 2003. – 88 с.
265. Пригодій С.М. Українська філософія серця та американський трансценденталізм / С. М. Пригодій. – К.: Київський ун-т, 2002. – 232 с.
266. Пронин В.А. Теория литературных жанров. – М., 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Pronin/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/index.php)
267. Пропп В.Я. Сказка / В.Я. Пропп // Сказка. Эпос. Песня / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001. – 368 с.
268. Пропп В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1969.–168 с.
269. Прощина Е.Г. Романтическая концепция мифа и её отражение в малой прозе Фридриха де ла Мотт Фуке: дис... канд филол. наук / Е. Г. Прощина. – Нижний Новгород, 2004. – 171 с.
270. Расин Ж. Трагедии / Ж. Расин. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1977. – 431 с.
271. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма / Б.Г. Реизов. – Л.: Гослитиздат, 1958. – 567 с.
272. Реизов Б.Г. Стендаль. Художественное творчество / Б. Г. Реизов. – М.: Худож. лит, 1978. – 408 с.
273. Реизов Б.Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика / Б.Г. Реизов. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. – 372 с.
274. Розанова А.А. Социальная и научная фантастика в классической французской литературе 16 – 19 вв. / А. А. Розанова. – К.: Вища шк., 1974. – 152 с.
275. Розин В.М. Эзотерический мир. Семантика сакрального текста / В.М. Розин. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 320 с.
276. Романтические традиции в американской литературе и современность / Я.И. Засурский, А.М. Зверев, Т.Л. Морозова и др. – М.: Наука, 1982. – 351 с.
277. Ронен О. Подражательность, антипародия и комментарий / О. Ронен // Новое лит. обозрение. – 2000. – № 2. – С. 265 – 261.
278. Самарин Р.М. «Песнь о Роланде» и проблемы литературного анализа / Р.М. Самарин // Зарубежная литература: уч. пособие / Р. М. Самарин; сост.

М.Р. Волкова. – М.: Высш. шк., 1987. – С. 17 – 34.

279. Санд Ж. Странствующий подмастерье / Ж. Санд // Собр. соч.: в 9 т. / Ж. Санд. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1972. – Т. 4. – 679 с.

280. Санд Ж. «Оберман» Э.П. Сенанкура / Ж. Санд // Собр. соч.: в 9 т. / Ж. Санд. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1974. – Т. 8. – С. 629 – 641.

281. Саяпіна Т.В. Міфо-ритуальний аналіз художнього твору в контексті постнекласичної парадигми наукового мислення / Т. В. Саяпіна // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб наук. пр. – Д.: РВВ ДНУ, 2003. – Вип. 3.– С. 58 – 65.

282. Севастеенко А.В. Русский романтизм XIX – XX веков: зеркальный нарциссизм, или фантастика влюблённых двойников / А.В. Севастеенко // София: Рукописный журнал Общества ревнителей русской философии / Филос. фак. Урал. гос. ун-та; ред. Б. В. Емельянов. – Екатеринбург: Б. и., 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.eunnet.net/sofia/02-3-2000/text/0216.htm>

283. Сент-Бев Ш.О. Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма / Ш.О. Сент-Бев. – Л.: Наука, 1986. – 405 с.

284. Словник античної міфології / уклад.: І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. – К.: Наук. думка, 1989. – 240 с.

285. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л.: Літопис, 1996. – 633 с.

286. Скуратовская Л.И. Поэтика лабиринта во французском «новом романе» в контексте западной литературы 1950 – 1960 гг. / Л. И. Скуратовская // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. – Д.: Вид-во ДДУ, 1997. – С. 132 – 135.

287. Скуратовская Л.И. От романтической метафоры к экзистенциальной притче (Семантика «Строк» Шелли и «Пловца» Джона Чивера) / Л. И. Скуратовская // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. / редкол.: Т. М. Потніцева [та ін.] – Д.: Вид-во ДНУ, 2004. – Вип. 7. – С. 135 – 141.

288. Скуратовская Л.И. «Майкл» В. Вордсворта: героико-эпическое начало в романтической поэме / Л.И. Скуратовская // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. / редкол.: Т.М. Потніцева та ін. – Д.: Вид-во ДНУ, 2003. – Вип. 6. – С. 116 – 122.

289. Словарь английских личных имен / сост. А. И. Рыбакин. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – 409 с.
290. Смирнов А.А. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение / М.П. Алексеев, В.М. Жирмунский, С.С. Мокульский, А.А. Смирнов. – М.: Высш. шк., 1987. – С. 51 – 58.
291. Соколова Т. В. Июльская революция и французская литература (1830 – 1831 годы) / Т.В. Соколова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1973. – 172 с.
292. Соколова Т.В. Идея времени в поэзии А. де Виньи / Т.В. Соколова // Мировоззрение и метод : межвуз. сб. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1979. – С. 53 – 66.
293. Соколова Т.В. Философская поэзия А. де Виньи: моногр. / Т. В. Соколова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1981. – 174 с.
294. Соколова Т.В. Философская поэзия А. де Виньи и эволюция романтической поэмы во Франции: дис. ... д-ра филол. наук / Т.В. Соколова. – Л., 1983. – 270 с.
295. Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии / Т.В. Соколова. – С.Пб.: СПбГУ, 2005. – 308 с.
296. Соколова Т.В. Проблема искусства и политического действия в творчестве А. де Виньи / Т.В. Соколова // Литература и общественно-политические проблемы эпохи: сб. науч. ст. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. – С. 6 – 18.
297. Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко / Л.А. Софронова // Барокко в славянских культурах / под ред. А.В. Липатова, А.И. Рогова, Л.А. Софроновой. – М.: Наука, 1982. – С. 78 – 101.
298. Стеблин-Каменский М.И. Древнескандинавская литература / М.И. Стеблин-Каменский. – М.: Высш. шк., 1979. – 192 с.
299. Стеблин-Каменский М.И. Миф / М.И. Стеблин-Каменский. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1976. – С. 5 – 6.
300. Стендаль. Расин и Шекспир // Собр. соч.: в 12 т. / Стендаль – М.: Правда, 1978. – Т. 7. – С. 217 – 362.
301. Струкова Т.Г. Мэри Шелли, или Незнакомая знаменитость / Т.Г. Струкова. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2001. – 200 с.



302. Струкова Т.Г. «Перетолкование» классики – «Освобожденный Франкенштейн» Б. Олдиса / Т.Г. Струкова // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. / редкол.: Т.М. Потніцева [та ін.] – Д.: Вид-во ДНУ, 2003. – Вип. 6. – С. 93 – 100.

303. Тарасова О.М. Традиции средневековой литературы в поэзии французских романтиков В. Гюго, А. де Виньи, А. де Мюссе: дис. ... канд. филол. наук / О.М. Тарасова. – Нижний Новгород, 2007. – 205 с.

304. Толмачев В.М. Романтизм: культура, лицо, стиль / В.М. Толмачев // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности : сб. науч. работ / отв. ред. Л.Г. Андреев. – М.: Экон, 2000. – С. 104 – 116.

305. Толмачев В.М. Где искать XIX век? / В.М. Толмачев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000 / под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 2001. – С. 117 – 185.

306. Толмачев М.В. Свидетель века Виктор Гюго / М.В. Толмачев // Собр. соч.: в 6 т. / В. Гюго. – Т. 1. – М.: Правда, 1988.

307. Топоров В.Н. Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.

308. Тресиддер Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. – М.: Фаир – Пресс, 1999. – 448 с.

309. Тураев С.В. К вопросу о национальном характере в литературе романтизма / С.В. Тураев // От барокко до постмодернизма: зб. наук. пр. – Д.: Вид-во ДДУ, 1997. – С. 13 – 23.

310. Тураев С.В. Бальзак и Гете / С.В. Тураев // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. – Д.: Вид-во ДНУ, 2000. – С. 103 – 109.

311. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.

312. Уланов А. Воздух с точки зрения дефиса / А. Уланов // Русский журнал. – 2006, июль [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://old.russ.ru/krug/kniga/20000111.html>.

313. Феокрит. Мосх, Бион. Идиллия и эпиграмма / Феокрит. – М.: Наука, 1958. – 326 с.

314. Фихте И.Г. Назначение человека / И.Г. Фихте // Несколько лекций о назначении ученого. Назначение человека. Основные черты современной эпохи : сб. / И. Г. Фихте. – Минск: Попурри, 1998. – С. 61 – 216.

315. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов / Д. Фоли. – М.: Вече – Аст, 1997. – 432 с.

316. Франс А. Роман и магия / А. Франс // Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. Литературно-критические статьи. Публицистика. Речи. Письма / А. Франс. – М.: Худож. лит., 1960. – С. 157 – 163.

317. Французская литература. Героический эпос / пер. А. Сиповича // Зарубежная литература средних веков. Латин., кельт., скандинав., прованс., фр. лит.: уч. пособие / сост. Б.И. Пуришев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 182 – 232.

318. Французская элегия XVIII – XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры : сб. / сост. В.Э. Вацуру. – М.: Радуга, 1989. – На фр. яз. с параллельным рус. текстом. – 687 с.

319. Французская поэзия XIX – XX веков: сб. / сост. С.И. Великовский. – М.: Прогресс, 1982. – 672 с. – На фр. яз.

320. Французские лирики XIX века / пер. в стихах и библиогр. примеч. В. Брюсова. – С.Пб.: Пантеон, 1909. – 199 с.

321. Французское Просвещение и революция / М.А. Киссель, Э.Ю. Соловьев, Т.И. Ойзерман и др. – М.: Наука, 1989. – 272 с.

322. Фрейд З. Жуткое / З. Фрейд // Художник и фантазирование / З. Фрейд. – М.: Республика, 1995. – С. 265 – 281.

323. Фрэзер Д.Д. Фольклор в Ветхом Завете / Д.Д. Фрэзер. – М.: Политиздат, 1989. – 542 с.

324. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Д.Д. Фрэзер; пер. с англ. М.К. Рыклина. – М.: АСТ, 2006. – 781 с.

325. Фридендер Г.М. «Лаокоон» Лессинга / Г.М. Фридендер // Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг. – М.: Худож. лит., 1957. – С. 7 – 61.

326. Хаббэк Дж. Разрывание в ключья: Пентей, вакханки и аналитическая

психология / Дж. Хаббэк // Аналитическая психология. Прошлое и настоящее / К.Г. Юнг, Э. Сэмюэл, В. Одайник и др. – М.: Мерчис, 1997. – 320 с.

327. Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль / Р.И. Хлодовский. – М.: Наука, 1982. – 389 с.

328. Хлодовский Р. И. Данте и Вергилий (Литература раннего итальянского Возрождения и традиции античной классики) / Р.И. Хлодовский // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С. 154 – 159.

329. Хрестоматия по западноевропейской литературе / сост.: А.А. Аникст, Л.Н. Галицкий, М.Д. Эйхенгольц; отв. ред. Л.Г. Блюменфельд. – М.: Госучпедиздат, 1938. – С. 127 – 155.

330. Художественный мир Э.Т.А. Гофмана / под ред. А.В. Михайлова. – М.: Наука, 1982. – 295 с.

331. Чавчанидзе Д.Л. Сказочное в сюжете романтическом и средневековом / Д.Л. Чавчанидзе // Від бароко до постмодернізму: матеріали конф. – Д.: Вид-во ДНУ, 2000. – С. 68 – 73.

332. Черняк И.Х. Гуманизм эпохи Возрождения и христианская мысль древности / И.Х. Черняк // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С. 27 – 40.

333. Шабанова Ю.А. Трансперсональная метафизика Мастера Экхарта в контексте развития европейской философии: моногр. / Ю.А. Шабанова. – Д.: Национальный горный университет, 2005. – 238 с.

334. Шабанова Ю.А. За гранью рационального. Иррациональная метафизика Артура Шопенгауэра и пути становления духовной культуры XIX – XX веков / Ю.А. Шабанова. – Д.: Национальная горная академия Украины, 2002. – 149 с.

335. Шалагінов Б. «Магічний ідеалізм» Новаліса / Б. Шалагінов // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2005. – № 1(19) – С. 38 – 44.

336. Шамиссо А. Удивительная история Петера Шлемиля / А. Шамиссо // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1979. – Т. 2. – С. 112 – 167.

337. Шафаренко И. Шарль Сент-Бев и его литературный двойник / И.Шафаренко // Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма: пер. с фр. / Ш.О.Сент-Бев; отв. ред. Н.А. Жирмунская; подгот. текста и примеч. И. Шафаренко, Н.А.Жирмунская. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. – 411 с.

338. Шахова К.О. «Романтична література вчить того, чого в нас зараз так бракує...»/ К.О. Шахова // Всесвітня література і культура в навчальних закладах. – 2002. – № 2. – С. 4 – 5.

339. Шенье А. Избранные произведения / А. Шенье. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1940. – 140 с.

340. Шичалин Ю.А. История античного платонизма / Ю.А. Шичалин. – М.: Греко-лат. кабинет, 2000. – 439 с.

341. Шлегель Ф. О школах греческой поэзии / Ф. Шлегель // Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / Ф. Шлегель; вступ. ст., сост. и пер. с нем. Ю.Н. Попова; примеч. Ал. В. Михайлова и Ю.Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – С. 40 – 50.

342. Шлегель Ф. Философия языка и слова / Ф. Шлегель // Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / Ф. Шлегель; вступ. ст., сост. и пер. с нем. Ю.Н. Попова; примеч. Ал. В. Михайлова и Ю.Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – С. 360 – 386.

343. Шмидт Ю. История французской литературы со времен революции 1789 года / Ю. Шмидт. – С.Пб.: Н. Тиблена, 1863, 1864. – Т. 1, 2.

344. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. / О. Шпенглер; вступ. ст. А.П. Дубнова. – Новосибирск: Наука, 1993.– Т. 2. – 592 с.

345. Шрейдер Н.С. Из историко-литературного наследства: сб. науч. работ. – Д.: АРТ-Пресс, 2011. – 418 с.

346. Шрейдер Н.С. Своеобразие жанра романа Ш. Нодье «Жан Сбогар» / Н.С. Шрейдер // Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе Запада XIX–XX веков. Ученые записки. – Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 1967. – № 157. – С. 21 – 43.

347. Шрейдер Н.С. Французская литература периода Консульства и Империи / Н.С. Шрейдер, Н.А. Литвиненко. – Д.: Изд-во ДГУ, 1972. – 34 с.

348. Шрейдер Н.С. Специфика фантастического в новеллах Мериме и Нодье 1830-х гг. / Н.С. Шрейдер // Проблемы взаимодействия литературных направлений : материалы конф. – Д.: Изд-во ДГУ, 1973. – Вып. 1. – С. 113 – 122.

349. Шрейдер Н.С. Специфика повествования в «Рене» Шатобриана / Н.С. Шрейдер // Проблемы метода, жанра и стиля. Зарубежная литература XVII – XX вв. – Д.: Изд-во ДГУ, 1970. – С. 21 – 45.

350. Шрейдер Н.С. О специфике жанра «Душ чистилища» Мериме / Н.С. Шрейдер // Проблемы метода, жанра и стиля. Зарубежная литература: сб. науч. ст. – Д.: Изд-во ДГУ, 1975. – С. 33 – 39.

351. Штайнер Р. Мистерии древности и христианство / Р. Штайнер. – М.: Интербук, 1990. – 125 с.

352. Штайнер Р. Очерк тайноведения. Мистика на заре духовной жизни нового времени / Р. Штайнер. – М.: Изд-во Аст, С.Пб.: Terra, 2000. – 688 с.

353. Штайнер Р. Теософия: Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека / Р. Штайнер. – Ереван: Ной, Центр культ. и экон. инициатив «ШЭЛГ», 1990. – 156 с.

354. Штайнер Р. Духовный склад Гете сквозь призму «Фауста» и сказки о зеленой змее и Лилии / Р. Штайнер // Тайны. Сказка / И. В. Гете. – М.: Энигма, 1996. – С. 87 – 171.

355. Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення / О. Шупта-В'язовська // Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури : зб. наук. пр. – К., 2004. – Вип. 1. – № 1. – С. 161 – 166.

356. Эванс-Притчард Э. Теории примитивной религии / Э. Эванс-Притчард. – М.: ОГИ, 2004. – 142 с.

357. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы жизни / И.П. Эккерман. – М.: Худож. лит., 1986. – 669 с.

358. Элиаде М. Космос и история / М. Элиаде // Избранные работы / М. Элиаде. – М. – Л.: Прогресс, 1987. – С. 139 – 144.

359. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде; пер., предисл. и коммент. Н.К. Горбовского. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
360. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – М. – К.: Рефл – Бук, 1996. – 288 с.
361. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Локид – Миф, 2000. – 576 с.
362. Эстетика американского романтизма / сост., коммент. и вступ. ст. А.Н. Николукина. – М.: Искусство, 1977. – 464 с.
363. Эстетика раннего французского романтизма / сост., коммент. и вступ. ст. В. А. Мильчиной. – М.: Искусство, 1982. – 480 с.
364. Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина / Е. Эткинд. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. – 248 с.
365. Юнг К. Г. Аіон: Исследование феноменологии самости / К. Г. Юнг. – М.: Рефл – Бук, К.: Ваклер, 1997. – 336 с.
366. Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы / К. Г. Юнг. – С.Пб.: Вост.-Европ. ин-т психоанализа, 1994. – 415 с.
367. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / К. Г. Юнг. – М.: Прогресс, Юниверс, 1996. – 133 с.
368. Юнг К. Г. Психологія та поезія / К. Г. Юнг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 93 – 107.
369. Юнг К. Г. *Mysterium Coniunctionis* / К. Г. Юнг. – М.: Рефл – Бук, К.: Ваклер, 1997. – 676 с.
370. Юнг К. Г. Психологія переноса. Інтерпретація на основі алхімічних зображень / К. Г. Юнг // Психологія переноса. Статті / К. Г. Юнг. – К.: Ваклер, М.: Рефл – Бук, 1997. – 304 с.
371. Яшенькина Р. Ф. Из истории зарубежной литературы. Проза французского романтизма / Р. Ф. Яшенькина. – Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 2000. – С. 3 – 122.
372. Albouy P. *Mythes et mythologie dans la littérature française* / P. Albouy. –

P.: Armand Colin, 1969. – 340 p.

373. Albouy P. La Création mythologique chez Victor Hugo. – P.: Corti, 1963. – 340 p.

374. Alfred de Vigny. Poète, dramaturge, romancier / recueil d'articles d' A. Jarry. – № 8. – P. : Classiques Garnier, 2010. – 337 p.

375. Alfred de Vigny : Un souffle dramatique, articles recueillis par Y. Legrand à l'issue du colloque national organisé par l'A.R.D.U.A. les 25 et 26 avril 1997 à Bordeaux, à l'occasion du deux centième anniversaire d'Alfred de Vigny. – Bordeaux : Eidolon. – L.A.P.R.I.L. – n° 51. – 1998.

376. Anthologie des préfaces de romans français du XIX siècle / Représentation de Herbert S. Gersnman et Kernan B. Whitworth J. R. (université de Missouri). – P.: Anthologie de préfaces, 1964. – P. 25 – 153.

377. Anthologie poétique française. XVIII siècle. – P.: Garnier – Flammarion, 1966. – 512 p.

378. Asso F. Natalie Sarraute. Une écriture de l'effraction / F. Asso. – P.: Presse universitaire de France, 1995. – 272 p.

379. Avni A. A. The Bible and romanticism. The Old Testament in German and French romantic poetry/ A. A. Avni. – The Hague, P.: Mouton, 1969. – 299 p.

380. Aureau B. Chateaubriand / B. Aureau. – P.: Min. des Affaires étrangères, 1995. – 77 p.

381. Bachelard G. Poétique de la rêverie / G. Bachelard. – P.: Presses Universitaires de France, 1968. – 183 p.

382. Barrère J. B. État présent des recherches sur Victor Hugo / Cahiers de l'Association internationale des études françaises. – 1967. – Volume 19. – Numéro 19. – P. 169 – 176.

383. Barthes R. Mythologies / R. Barthes . – P. : Seuil, 1957. – 272 p.

384. Beaumarchais J. P. Dictionnaire des littératures de langue française. A – D (Bertrand Aloysius) / G. Beaumarchais, D. Couty, A. Rey. – P.: Bordas, 1994. – P. 257 – 259.

385. Bénichou P. Le Sacré de l'écrivain 1750 – 1830: Essai sur l'avènement d'un

pouvoir spirituel laïque dans la France moderne / P. Bénichou, 4th édition (P. : Gallimard, 1996). – P. : Corti, 1973. – 484 p. / repris dans *Romantismes français I*. – P. : Gallimard, «Quarto», 2004. – P. 331 – 355.

386. Bénichou P. *Les Mages romantiques* / P. Bénichou . – P. : Gallimard, 1988; *Romantismes français II*. – P. : Gallimard, «Quarto», 2004. – P. 1079 – 1227.

387. Bertrand J. P., Durand P. *La Modernité romantique de Lamartine à Nerval* / J.P. Bertrand, P. Durand. – P. : Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2006. – P. 59 – 106.

388. Bonnefoy G. *La pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny* / G.Bonnefoy . – P. : Hachette, 1944 / reprod. en facsimilé. – Genève : Slatkine, 1971.

389. Bornecque P. *Les Rêveries. Analyse critique* / P. Bornecque // Rousseau. *Les rêveries du promeneur solitaire / Profil d'une oeuvre*. – P.: Hatier, 1988. – 80 p.

390. Bourgeois R. *L'ironie romantique* / R. Bourgeois. – Presses universitaires de Grenoble, 1974. – P. 9 – 55.

391. Brix M. *Le romantisme français: esthétique platonicienne et modernité littéraire* / M. Brix. – Éditions Peeters, 1999. – 302 p.

392. Caillois R. *L'Homme et le sacré* / R. Caillois. – P. : Gallimard, 1988. – 250 p.

393. Camille G. *Novalis et Bettina Brentano* / G. Camille // Bettina ou le réalisme poétique / G. Camille. – P.: Cahiers du Sud, 1937 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://jm.moncelon.com/brentano.html>

394. Carrillo Y. L., Cuadrado J. M. «Fugit irreparabile tempus» en *La Retraite y Le Lac de Lamartine y en Las Rimas IV, LIII, LIV, LVI de Becquer* / Estudios Romanicos, Volumen 18. – Université de Liège, Universidad de Murcia, 2009. – P. 71 – 97.

395. Casanova N. *Alfred de Vigny sous le masque de fer* / N. Casanova. – P.: Calmann –Lévy, 1990. – P.: 334 p.

396. Castex P.G. *Vigny. Nouvel édition, revue et mise à jour* / P.G.Castex / [Connaissance des lettres]. – P.: Hatier, 1969. – 289 p.

397. Castex P.G. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* / P.G. Castex. – P.: Corti, 1971. – 466 p.



398. Cellier L. L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques / L. Cellier. – P.: S.E.D.E.S, – 1971. – 370 p.
399. Certeau M. La Fable mystique XVI – XVII siècle / M. Certeau. – P.: Gallimard, 1982. – 414 p.
400. Charles-Wurtz L. Poétique du sujet lyrique dans l'oeuvre de Victor Hugo / L. Charles-Wurtz. – H. Champion, 1998. – 727 p.
401. Chateaubriand R. Atala. Renée / R. Chateaubriand. – P.: Flammarion, 1964. – 176 p.
402. Chénier A. Oeuvres poétiques / A. Chénier. – P.: Libr. des Bibliophiles, 1884. – 315 p.
403. Chénier A. Oeuvres poétiques / A. Chénier. – P.: Lemerre, 1874. – 302 p.
404. Chotard L. Approches du XIXe siècle / L. Chotard. – P.: Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 2000. – P. 215 – 346.
405. Citoleux M. Alfred de Vigny: persistances classiques et affinités étrangères / M. Citoleux [Champion, 1924] / reprod. en facsimilé, Genève : Slatkine, 1978.
406. Cordier M. Victor Hugo. Homme de l' Est / M. Cordier. – P.: Ed. Pierron, 1985. – 464 p.
407. Coulon E., Grange B. Introduction / E. Coulon, B. Grange // Les Confessions. Rousseau. L'autobiographie. Chateaubriand, N. Sarraute, F. Dolto. – P.: Hatier, janvier 1992. – P. 6 – 8.
408. Crisp P. Allegory and symbol – a fundamental opposition? / P. Crisp / Language and Literature [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lal.sagepub.com/cgi/content/abstract/14/4/323>
409. Deutsche romantische Marchen. – M.: Progress, 1980. – 470 p. – На нем. яз.
410. Des «Lumières» à la «nuit des profondeurs», mélanges à la mémoire de Pierre Flottes / articles recueillis par Y. Legrand. – Bordeaux, 1999. – Eidôlon n° 53.
411. Dorison L. Alfred de Vigny. Poète-philosophe / L. Dorison. – P.: Armand Colin et Cie, sd. – P. 78 – 82.
412. Dumont L. Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur idéologie moderne / L. Dumont. – P.: Seuil, 1983. – 272 p.

413. Dupart D. Le Lyrisme démocratique de Lamartine: étude des discours politiques de 1834 à 1848 / D. Dupart / Thèses et HDR dix-neuviémistes, 2007.
414. Eigeldinger M. Alfred de Vigny / M. Eigeldinger. – P.: Seghers, 1965. – 190 p.
415. Eliade M. Le mythe de l' éternel retour. Architypes et répétitions / M. Eliade. – P.: Gallimard, 1966. – P. 105 – 106; 133 – 149.
416. Eliade M. Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux / M. Eliade. – P.: Gallimard, 1952. – 238 p.
417. Eliade M. Mythes, rêves, mystères / M. Eliade. – P.: Gallimard, 1957. – 311 p.
418. Eliade M. Le sacré et le profane / M. Eliade. – P.: Gallimard, 1963. – 230 p.
419. Eliade M. Aspects du mythe / M. Eliade. – P.: Gallimard, 1963. – 251 p.
420. Eliade M. Histoire des croyances et des idées religieuses / M. Eliade. – P.: Payot, 1976. – 492 p.
421. Estève E. Byron et le romantisme français / E. Estève . – P.: Hachette, 1929.
422. Evans–Pritchard E.E. Levi–Brul's theory of primitive mentality / E.E. Evans–Pritchard. – Cair, 1943.
423. Genette G. Palempsestes: la littérature au second degré / G. Genette. – P.: Seuil, 1982. – 451 p.
424. Genette G. Nouveau discours du récit / G. Genette. – P.: Seuil, 1983. – 123 p.
425. Germain F. L'Imagination d'Alfred de Vigny. Thèse pour le doctorat ès lettres / F. Germain. – P.: José Corti, 1961. – 582 p.
426. Germain F. Introduction / F. Germain // Les Consultations du Docteur Noir / A. de Vigny. – P.: Garnier – frères, 1970. – P. 394 – 406.
427. Guiette R. Des Paradis artificiels aux petits poèmes en prose / R. Guiette // Etudes baudelairiennes – III. – Neuchâtel, 1973. – P. 189.
428. Girard R. Mensonge romantique et vérité romanesque / R. Girard. – P.: Grasset, 1995. – 351 p.
429. Goethe J.W. Faust. Erster Teil / J.W. Goethe. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1971. – 156 S.
430. Guillemin H. Lamartine. L'homme et l'oeuvre / H. Guillemin. – P., 1940. – P. 20 – 27, 107 – 112.

431. Fabian J. *Tyme and the Other. How Anthropology Makes its Object* / J.Fabian. – New York: Columbia University Press, 1983. – P. 9 – 27.
432. Favret-Saada J. *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage* / J.Favret-Saada. – P.: Gallimard, 1985. – 427 p.
433. Félix-Faure-Goyau L. *La vie et la mort des fées. Essai d'histoire littéraire* / L. Félix-Faure-Goyau. – P., 1910. – P. 345 – 359.
434. Fizaine J.C. *Les aspects mystiques du Romantisme français* / J.C. Fizaine // *Romantisme*. – 1978. – № 11. – Vol. 8. – P. 4 – 44.
435. Flottes P. *La pensée politique et sociale d' Alfred de Vigny* / P. Flottes. – P.: Les Belles Lettres, 1927. – P. 42 – 43, 64 – 87.
436. Flottes P. *Vigny et sa fortune littéraire* / P. Flottes. – Saint-Médard-en-Jalles, 1970. – 167 c.
437. Flottes P. *L'influence d'Alfred de Vigny sur Leconte de Lisle* / P. Flottes. – P.: Les presses modernes, 1926. – 106 p.
438. Héritier F. *Stérilité, aridité, séchresse: quelque invariants de la pensée symbolique* / F. Héritier // *Le sens du mal*, redigé par M. Augé et C. Herrlich. – P., 1984. – C. 123 – 154.
439. *Histoire de la littérature française* / sous la direction de D. Couty. – P.: Larousse – Bordas, 2000. – P. 490 – 525.
440. Hourgon A. *La figure du monstre dans la littérature et cinéma* / A. Hourgon. – 2005, Septembre.
441. Hugo V. *Notre Dame de Paris* / V. Hugo / chronologie et préface par L. Cellier. – P.: Garnier – Flammarion, 1967. – P. 491 – 525.
442. Jarry A. *Alfred de Vigny. Etapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique* / A. Jarry. – Genève: Droz, 1998. – 2 vol. – 365 p.
443. Laforgue P. *Romantisme et histoire* / P. Laforgue. – P.: Eurédit, 2001. – P.75 – 85, 189 – 198.
444. Lagarde A., Michard L. *XIX siècle. Les grands auteurs français* / A. Lagarde, L. Michard. – P.: Bordas, 1969. – P. 55 – 100.
445. Lamartine A. de. *Cours familial et littéraire. T. VII. Entretiens XXVIII*,

XXXIX, XLII / A. de Lamartine. – P., s. d. – P. 81 – 160, 161 – 232, 393 – 472.

446. Laplanche J., Pontalis J.B. Vocabulaire de la psychanalyse / J. Laplanche, J.B. Pontalis. – P.: PUF, 2007. – 523 p.

447. Le Chanson de Roland. Chanson de Geste / Notes et traduction d'après Le Manuscrit d'Oxford / Notices hist., lit., notes explicatives par A. Cordier. – P.: Libr. Larousse, s. d. – 118 p.

448. Le Goff J. Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident / J. Le Goff. – P.: Gallimard, 1977. – 420 p.

449. Legrand Y. Alfred de Vigny (1797 – 1863): Créature et création. Le combat avec l' ange » / Y. Legrand // Temporel. – n° 1. – 2006.

450. Legrand Y. La cage-prison chez Alfred de Vigny / Y. Legrand // Temporel. – n° 2. – 2006.

451. Lermen B.H. Moderne Legendendichtung / B.H. Lermen. – Bonn: Bouvier, 1968. – 302 S.

452. Les Confessions. Rousseau. L'autobiographie. Chateaubriand, N. Sarraute, F. Dolto. – P.: Hatier. – janvier 1992. – 128 p.

453. Lévi-Strauss C. Anthropologie structurale / C. Lévi-Strauss. – P.: Pion, 1958. – P. 191 – 212, 213 – 234.

454. Lauvrière E. Alfred de Vigny. Sa vie et son oeuvre / E. Lauvrière. – P.: Armand Colin, 1909. – 378 p.

455. Louca A. Les Sources marseillaises de l'Orient romantique / A. Louca ; éd. sous la dir. de F. Laurent . – Maisonneuve et Larose, 2001. – 32 p.

456. Masson P. M. L'influence d'André Chénier sur Alfred de Vigny/ P.M.Masson // Revue d'Histoire Littéraire de la France.– P.: Libr. Armand Colin, 1909. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://archive.org/stream/revuedhistoireli16touruoft/revuedhistoireli16touruoft\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/revuedhistoireli16touruoft/revuedhistoireli16touruoft_djvu.txt)

457. Merimée P. Théâtre de Clara Gasul / P. Merimée / Chronologie et Préface par P. Salomon. – P.: Garnier – Flammarion, 1968. – 381 p.

458. Milner M., Pichois Cl. De Chateaubriand à Baudelaire / M. Milner, Cl.Pichois. – P., 1996.

459. Moreau P. Chateaubriand / P. Moreau. – P.: Hatier, 1967. – 223 p.

460. Musset A. de. Mélanges de littérature et de critique / A. de Musset. – P., 1867.

461. Nerval G. de. Aurélia. Les Chimères. La Pandora / G. de Nerval / commenté par B. Didier; Introduction de J. Giraudoux. – P.: Libr. Générale Fr., 1972. – 268 p.

462. Nerval G. Poésies allemandes. Klopstock, Goethe, Schiller, Burger. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1830\\_nerval.html](http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1830_nerval.html)

463. Oeuvres et thèmes. Les Confessions. Rousseau. L'autobiographie. Chateaubriand, N. Sarraute, F. Dolto... / Présentation d'E. Coulon et B. Grange. – P.: Hatier, janvier 1992. – 128 p.

464. Paléologue M. Alfred de Vigny. Les Grands Ecrivains Français / M. Paléologue. – P.: Hachette et Cie, 1908. – 151 p.

465. Pierrot J. Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imagination dans la prose française du romantisme à la décadence (1830 – 1900) / J. Pierrot. – Lille, 1975. – P. 86 – 139.

466. Pompidou G. Anthologie de la Poésie française / G. Pompidou. – P.: Hachette, 1961. – 540 p.

467. Quellette F. Depuis Novalis, errance et gloses / F. Quellette. – Ed. du Noroit, 1999. – 204 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://jm.com/fernadquelllette.htm>

468. Rabkin E.S. The Fantastic in Literature / E.S. Rabkin. – Princeton: Princeton University Press, 1978. – 234 p.

469. Relire Lamartine aujourd'hui: actes du colloque international, Mâcon, juin 1990/ S. Bernard-Griffiths; Christian Croisille; Université de Clermont-Ferrand II. Centre de recherches révolutionnaires et romantiques. – P. : Nizet, 1993. – 350 p.

470. Renée D. Littérature. Textes et documents / D. Renée, B. Lecherbonnier. – P.: Nathan, 1986. – P. 50 – 53, 122 – 123, 128 – 129.

471. Restoration and Augustan Poets. Milton to Goldsmith. – Penguin Books, 1977. – P. 207 – 261, 488 – 490, 536 – 547.

472. Richard J.P. Etudes sur le romantisme / J.P. Richard. – P., 1970. – P. 161 – 172.
473. Rieben P.A. Délires romantiques: Musset, Naudier, Gautier, Hugo /P.A.Rieben. – P.: J. Corty, 1989. – 239 p.
474. Riffaterre H.L. Orphisme dans la poésie romantique / H.L. Riffaterre. – P.: Nizet, 1970. – 306 p.
475. Rousseau J.J. Dialogues. Rêveries d'un promeneur solitaire. Correspondance / J.J. Rousseau / notice par P. Richard. – P.: Libr. Larousse, s. d. – 116 p.
476. Sainte–Beuve Ch.A. Portrait de Vigny / Ch.A. Sainte–Beuve // Oeuvres complètes / A. de Vigny. – P.: Seuil, 1974. – P. 21 – 35.
477. Saint – Bris G. Alfred de Vigny, ou La volupté et l'honneur / G. Saint – Bris. – P. : Grasset, 1997. – 319 p.
478. Saint – Gérard J.Ph. Le poète, le râteau et la pierre ponce: de quelques intérêts marginaux d'Alfred de Vigny / J.Ph. Saint – Gérard // Romantisme. – Vol. 18. – № 59. – 1988. – P. 91 – 105.
479. Saintives P. Les contes des Perrault et les récits parallèles [Paris, Nourry, 1923] / P. Saintives. – P.: Laffont, 1987. – 1192 p.
480. Séché L. Etudes d' histoire romantique. Alfred de Vigny. La vie littéraire, politique, religieuse (documents inédits) / L. Séché. – P.: Mercure de France, 1913. – T. 1. – 511 p.
481. Séguin Ph. Novalis, Poe, Mallarmée: trois poètes aux prises avec la science / Ph. Séguin // Alliage, numéro 37 – 38, 1998. – P. 196 – 202 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://jm.saliege.com/dilthey.html>
482. Sicotte G. Équilibres problématiques et utopies optimistes. Le marché et le don de Vigny à Baudelaire / G. Sicotte // Contextes. – n° 5. – mai 2009.
483. Staël G. de. De la littérature considérée dans ses rapports avec les constitutions sociales / G. de. Staël. – P.: Larousse, 1947. – P. 17 – 18, 50 – 66.
484. Summers V. L'Orientalisme d'Alfred de Vigny [Champion, 1930] / V.Summers, reprod. en facsimilé. – Genève : Slatkine, 1976. – 220 p.
485. The Bible and romanticism. The Old Testament in German and French

romantic poetry / A.A. Avni. – The Hague, P.: Mouton, 1969. – 299 p.

486. Thieberger R. Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande / R. Thieberger. – P.: Minard, 1968. – 298 p.

487. Tieghem Ph. van. Les influences étrangères sur la littérature française (1550–1880) / Ph. van Tieghem. – P.: Presses Universitaires de France, 1961. – P. 126 – 220.

488. Todorov T. The Fantastic. A structural Approach to a Literary Genre / T. Todorov. – N. – Y.: Cornell University Press, 1970. – 269 p.

489. Toesca M. Alfred de Vigny, ou La passion de l'honneur / M. Toesca. – P.: Hachette, 1972. – 516 p.

490. Van Gennepe A. Religion, moeurs et légendes. Essais d'ethnographie et de linguistique / A. van Gennepe. – P.: 1908 – 1914.

491. Vax L. La séduction de l'étrange / L. Vax. – P.: Presses universitaires de France, 1965. – P. 129 – 232, 308 – 313.

492. Vax L. L'art et la littérature fantastique / L. Vax. – P.: Presses universitaires de France, 1974. – P. 5 – 34.

493. Viallaneix P. Préface / P. Viallaneix // Oeuvres complètes / A. de Vigny. – P.: Seuil, 1964. – P. 7 – 10.

494. Viallaneix P. Vigny par lui-même / P. Viallaneix / coll. Les écrivains de toujours, n° 69. – P.: Seuil, 1964. – 192 p.

495. Vigny A. de. Journal d'un Poète / A. de Vigny // Oeuvres complètes / A. de Vigny / présenté et commenté par F. Baldensperger. – P.: Gallimard, 1948. – T. 2. – P. 880 – 999.

496. Vigny A. de. Journal d'un Poète / A. de Vigny / noté par L. Ratisbone. – P.: C.Lévy, 1882. – P. 1 – 82.

497. Vigny A. de. Les Consultations du Docteur Noir / A. de Vigny. – P.: Garnier-frères, 1970. – 453 p.

498. Vigny A. de. Oeuvres complètes / A. de Vigny / Préface, présentation et notes par P. Viallaneix. – P., 1964. – 668 p.

499. Vigny A. de. Mémoires inédits. Fragments et projets / A. de Vigny. – P.: Gallimard, 1958. – 460 p.

500. Vigny A. de. *Réflexions sur la vérité dans l'art / A. de Vigny // Cinq-Mars ou Une conjuration sous Louis XIII / A. de Vigny.* – P.: Calmann – Lévy, 1895. – P. 1 – 10.

501. Vigny A. de. *Poésies complètes.* – P. : Calmann-Lévy, 1896. – 324 p.

502. *Vigny connu, méconnu, inconnu // Revue d'Histoire Littéraire de la France.* – P.: PUF. – Mai – juin, 1998.