

## «МАГІЧНИЙ ІДЕАЛІЗМ» НОВАЛІСА: СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ

*Розглянуто філософсько-естетичні погляди митця в плані філософії І. Канта, Й. Г. Фіхте та Ф. Гемстергейса, що в них відбилася. Проаналізовано твори «Учні в Саїсі», «Генріх фон Офтердінген». Головну увагу приділено аналізу «казки Клінгсора».*

**Ключові слова:** ідеалізм, романтизм, природа, магія, гра, фантастичне, казка.

### 1.

Мислення Новаліса (Фрідріха фон Гарденберга, 1772–1801) належить до трансцендентально-критичної філософії, духовним батьком і засновником якої був Імануїл Кант. Вона стала спільною світоглядною основою для таких різних представників доби, як поети і філософи ієнської співдружності романтиків, веймарські класики Гете і Шиллер, письменники поза угрупованнями, зокрема Гельдерлін, Клейст, Гофман. Особливість цього періоду літературного розвитку полягала у тому, що естетика і поетика, взагалі принципи художньої творчості знаходили для себе безпосереднє опертя у філософії. Такий симбіоз філософії і художньої творчості, небачений в інші періоди літератури, пояснюється особливими здобутками самої німецької класичної філософії. Кант і ранні романтики розробили гносеологічну схему пізнання, яка мала включати в себе самого суб'єкта, наділеного свідомістю, чуттєвістю і волею. За таких умов пізнання світу поставало як самопізнання індивіда, а отже – як духовне самобудівництво. «Ми зрозуміє-

мо світ, коли почнемо розуміти самих себе, – писав Новаліс, – бо ми і світ – це дві неподільні половинки» [1, с. 310].

У літературі про Новаліса цілком справедливо акцентується вплив на його погляди філософії Й. Г. Фіхте. Проте менше кажуть про значення І. Канта. Головна філософська проблема, що над нею билися молоді кантіанці, полягала в умовах одержання нового знання, його якісного прирощення. Але саме поняття знання у німців різко відрізнялося від уже існуючого в європейській філософії. Зокрема, англійські емпірики та французькі сенсуалісти вважали, що знання – це образ, що його розум (mind, raison, Verstand, рассудок) дає нам як пасивний відбиток, сказати б – «фотографію» реальності. У них виходило, що свідомість пасивно залежить від реальності, а вчинок фатально залежить від присуду розуму. Людина є вільною фактично лише в емпіричній сфері, а отже – вона є лише обмежено вільною.

І навпаки, у Канта розум (Vernunft) не просто фіксував емпіричну реальність, обмежену фізичними рамками, а був здатний сягати нескінчен-

ності її духовного змісту. Отже нове знання тепер пов'язували з духовною нескінченністю самого індивіда, який міг сам вільно спрямовувати активність власної свідомості. Вчинок за цих умов мислення був по-справжньому вільним, бо, переступаючи за межі емпіричного, міг продовжуватися у сфері ідеального. Кантове відкриття нескінченності мислення і нескінченності реальності, що не зводиться лише до емпіричної, мало вирішальний вплив на Новаліса.

Бароко мучилося над питанням, яким чином людина може думкою наблизитись до зовнішнього, чужого і хаотичного світу; Кант встановлював гармонію світу й індивіда тим постулатом, що свідомість сама конструє світ і відтак робить його близьким, робить немовби своєю власністю, *своїм* феноменом. Цей відтінок учення Канта, що світ може існувати лише як світ *моєї* свідомості, успадкував Фіхте, а слідом за ним і Новаліс.

Можна виділити, на наш погляд, два важливі орієнтири для всіх роздумів ранніх романтиків, і Новаліса зокрема. Першим було питання про вільну волю і про вільний вчинок. Сенс людської свободи полягав у *творчості*, тобто у створенні нових форм реальності на основі одержаного нового знання. Так було розроблено нове розуміння *гуманізму*, яке полягало у внесенні в «нерозумну» природу розумного первня, у творенні нових форм, зокрема естетичних і етичних, відповідно до, сказати б, нереалізованих намірів самої природи. Постулат про всеосяжність мислення, а отже й творчості, Новаліс і романтики переносили на культуру. Людський рід безконечний, а отже й культура – вічна. Нехай одному індивіду не вдасться реалізувати те, до чого він покликаний природою, але це спроможна зробити сукупність індивідів – людський рід.

Другим важливим смисловим орієнтиром була думка про *безсмертя* душі. Новаліс та інші романтики піддали її всебічному дослідженню, апробували у філософських підходах, в художньо-естетичній площині, в релігійних і етико-філософських екскурсах. І тут вони всі поверталися до *природи* як до універсального принципу життя. Природа поставала як джерело духовності, як законодавець усіх творчих інтенцій, як одна з форм існування духу і символ повноти та змістовності його буття, як вічне пристановище людської «ентелехії».

Цей другий орієнтир був настільки важливим для всієї епохи, що зокрема Гете принципово відкидав філософію суб'єктивного ідеалізму Фіхте через те, що в ній не було місця для останнього пристановища душі. Фіхтеанське абсолютне «Я», що не існувало поза суб'єктом, не могло вважатися надійним притулком для душі. А Новаліс, Ф. Шлегель і Шеллінг, зберігаючи

весь свій пієтет до Фіхте як свого вчителя, все ж поступово, але неухильно відходили від його постулатів. Філософія «магічного ідеалізму» Новаліса, на нашу думку, і була спробою докорінного переосмислення фіхтеанства.

Новаліс не залишив системного викладення своїх поглядів. Окремі міркування з цього приводу ми знаходимо в його надрукованих фрагментах «Змішані думки» і «Квітковий пилок» (1798) та робочих зошитах, зокрема в конспектах праць Фіхте (до 500 сторінок! [1, с. 82]). Найповніше уявлення про «магічний ідеалізм» можуть дати твори «Учні в Саїсі» та «Генріх фон Офтердінген». Наше завдання полягає у тому, щоб реконструювати «магічний ідеалізм» як систему мислення і основу поетичного новаторства у цього письменника.

## 2.

Домінантою індивідуальності Новаліса ми вважаємо не так філософію чи поетичну творчість, як пристрасне прагнення створити власну особистість за новими, романтичними принципами. Філософські, поетичні і наукові заняття були лише способи, підпорядковані основній меті. «Я розглядаю своє письменництво як шлях самоосвіти, – писав він, – я вчуся вмінню обдумувати й обробляти думки, – це все, чого я прагну» [1, с. 183]. Навчаючись у Лейпцизькому університеті, Новаліс писав у листах: «Мій дух і його формування – ось найсвятіша моя мета»; «Мужність – ось мета моїх прагнень»; «Я хочу, щоб моя фантазія позбулася дитинних і юнацьких рис і була змушена підкоритися твердим правилам системи» [1, с. 55]. «Я мушу досягти більшої твердості, ґрунтовності, більшої зібраності і цілеспрямованості, і всього цього я зможу досягти шляхом вивчення юриспруденції, математики і філософії» [1, с. 47]. Тій самій високій меті були підпорядковані його заняття філософією: «Філософувати – означає певним чином роздумувати над собою – звершувати відкриття самого себе – збуджувати своє реальне Я за посередництва Я ідеального» [1, с. 297]. Етикою самостворення пройняті листи поета до брата Еразма. «Залишайся твердим у вірі в універсальність власного Я»; «В нас самих або ніде мусить бути підґрунтя для всього» [1, с. 85].

Наведені вище самосвідчення Новаліса належать до років, що передували його знайомству з Й. Г. Фіхте. Поетові виявилася близькою думка цього філософа про те, що акт осягнення реальності, набуття знань про світ є обов'язковою умовою існування самого індивіда. Абсолютне «Я» висуває перешкоду у вигляді «Не-Я» і тим самим окреслює межі власного «Я», тобто фор-

мує його. Для Фіхте основою тут прислужилася думка Канта про те, що тільки людині як суб'єктові культури притаманна здатність ставити перед собою віддалені, а не лише емпіричні цілі. Не тільки культура існує доти, допоки людський рід здатний ставити перед собою такі цілі, а й сам індивід, його «Я» існує доти, допоки триває процес висування перешкоди та її долання. Це і був знаменитий «етичний імператив» Фіхте, котрому ідеально відповідала особистість Новаліса. І ось улітку 1795 р. в Ієні Новаліс знайомиться з тридцятидворічним професором місцевого університету і починає наполегливо штудіювати його ідеї.

Й. В. Гете вважав етику найсильнішою стороною філософії Фіхте. Можна додати, що не тільки Гете і Новаліс, а й уся епоха класичного Веймара і романтичної Ієні знайшла в цьому постулаті Фіхте вираження своїх найпотаємніших прагнень.

Тож цілком закономірним було Новалісове відкриття таких творів Гете, як «Фауст. Фрагмент» (1790) і «Літа науки Вільгельма Мейстера» (1796). В «Фаусті» Новаліса захопив пафос прагнення, а в романі – пафос самостворення особистості. Невдовзі він намагатиметься синтезувати обидва ці твори разом з фіхтеанськими етичними імпульсами в одній поетичній фантасмагорії – романі «Генріх фон Офтердінген».

Поруч з філософією Канта і Фіхте і поезією Гете важливим для формування «магічного ідеалізму» Новаліса був філософський вплив Ф. В. Й. фон Шеллінга. Новаліс познайомився з ним через два роки після зустрічі з Фіхте, наприкінці 1797 р., у Лейпцігу. Його новому другові було тоді двадцять два роки. Під впливом Шеллінга поет вніс для себе у вчення Фіхте суттєвий коректив.

Оскільки світ, за Фіхте, твориться моїм «Я» і існує як феномен свідомості, то це надає йому цільності, замкнутості, повноти і гармонійності. У цьому світі між особистим мікрокосмом і надосібним макрокосмом існує нерозривний сутнісний зв'язок. Пізнати одне означає досягнути інше.

Як тільки Новаліс дійшов висновку про закономірне взаємовіддзеркалення мікрокосму і макрокосму на спільній сутнісній основі, він одразу ж відкинув суб'єктивний ідеалізм Фіхте. Він відкрив, що сутнісний зв'язок між макрокосмом і мікрокосмом існує не тільки в межах замкнутого на собі «Я», а й в тому випадку, якщо розглядати світ як реальний, цілком об'єктивний, системний, словом – як *природу*. Таке стало можливим за умови нового розуміння самої природи, яке запропонував Шеллінг, – не просто як географічного оточення людини (що було в цілому притаманно просвітницькому мисленню), а як

духовної потенції, що на певному етапі існування породжує свідомість, *дух*. Вищий сутнісний взаємозв'язок мусить мати об'єктивний характер, мусить існувати в реальності. Пізнати суб'єктивне означає, з цієї точки зору, пізнати об'єктивне, і навпаки.

Проте Новаліс не зовсім відкинув Фіхте. Як раціональну зернину він зберіг найцінніше – фіхтеанську етику. Це виражається у тому, що Новаліс не просто констатує цей сутнісний зв'язок як об'єктивно наявний, а намагається його підкорити волі власного «Я». Він вірить у спроможність «Я» підкорити собі макрокосм з метою удосконалення власного мікрокосму, і навпаки – використати свій мікрокосм з метою впливу на макрокосм.

Спроможність індивідуального мікрокосму впливати на макрокосм Новаліс називає *магією*. Він писав: «Магія – це мистецтво довільно використовувати чуттєвий світ» (тіло розуміється тут не як скінченне, а як безконечне, тобто наповнене духовністю); «в момент магічного акту тіло служить душі або духовному світові» [1, с. 152]. Свою філософію Новаліс назвав, на відміну від Фіхте, *магічним ідеалізмом*. У Новаліса мікрокосм силою власної волі творить або підкоряє собі об'єктивний макрокосм, а потім те й те сягають певної надосібної сутності, за межами смерті, у вічності. Новаліс писав: «Вмирання – це суто філософський акт» [1, с. 306] – тобто не обрив усіх зв'язків із сутнім, а закономірний перехід на іншу потенцію буття.

Перша умова магії, за Новалісом, полягає у первісній, визначеній самою природою налаштованості людини на те, що вона хоче пізнати; в її душі мусить бути закладене зерно такого розуміння: «Як людина може зрозуміти зміст чогось, якщо вона не має в собі його зерна? Те, що я маю зрозуміти, мусить розвинути в мені від природи; і те, що постає переді мною як предмет вивчення, є лише збудженням потенції організму» (№ 18) <sup>1</sup> [2]. Ці слова викликають у пам'яті думку Лейбніца про те, що у Всесвіті всі монади взаємно близькі одна одній, подібно тому, як всі годинники «налаштовані на один час». Ця думка була збагачена Шеллінгом в його «філософії тожності» між матеріальним і духовним, на яку спирався Новаліс.

Другою умовою «магічного ідеалізму» є наявність загального зв'язку в природі – загального і окремого, матерії і духу і т. п. (1), і наявність суб'єкта як зв'язувальної ланки між цими двома початками (2). Суб'єкт сам за своєю волею вста-

<sup>1</sup> Твори Новаліса цитуємо за виданням: Novalis. Gedichte und Prosa / Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Herbert Uerlings. – (Düsseldorf; Zürich): Artemis & Winkler, 2001. Цифри в круглих дужках з номером тут і далі означають порядковий номер «фрагмента» із збірки «Квітковий пилок» (1798 р.).

новлює такий зв'язок і керує ним. Проте в емпіричній реальності як такий це нездійсненне. Для цього необхідно, за словами Новаліса, повністю перемістити «життя і діяльність людини» в «ідею» (тобто в якусь сферу суто духовно представленого світу); «в ніякий інший спосіб дух поки що не може впливати на зовнішній світ» (№ 33).

Цариною такої «ідеї» може стати *естетична* сфера. Романтики саме й намагалися довести статус естетичного як самостійної (а не вторинної, міметичної, як би сказали тепер) реальності. Мова йде про *міфологію*, яка, за Шеллінгом, являє собою перехідну ланку між природою і свідомістю, волею і необхідністю, загальним і окремим, – за його словами, втілює в собі «повну нерозрізненість» першого і другого. Таким чином, висувуються зовсім нові вимоги до самого мистецтва: воно мусить бути міфологією, а сам поет – міфотворцем, *магом*.

Як маг людина (поет) відчуває себе володаром Всесвіту, який за цих умов переміщується всередину свідомості, або свідомість розширюється до меж Всесвіту, так що пізнання одного стає пізнанням іншого, і навпаки: «Хіба Всесвіт не в нас самих? Ми не знаємо глибин власного духу. Туди веде таємничий шлях. В нас або ніде знаходиться вічність з її світами – минуле і майбутнє» (№ 16). Відгук шеллінгіанства в цьому фрагменті полягає у тому, що Всесвіт досягає сам себе через посередництво людської свідомості, яку він спеціально для цього створює, і сам стає тотожним цій свідомості. І тут знаряддя людської свідомості мусить стати «творча сила» – мистецтво, яку розуміють як *міф*: «Ми маємо стосунок до всіх частин Всесвіту так само, як до майбутнього і минулого [...] Справжнім методом (Methodik) наших дій мусить стати тільки давно шукана творча сила (Erfindungskunst)» (№ 91).

Маг перетворюється на містагога, бо його існування віднині – на межі двох світів, між якими стирається відчутна границя: «Трансцендентальна точка зору щодо життя чекає на нас – і лише там нам буде доволі цікаво» (№ 49). Людина навчиться «існувати за межами власного Я, перебувати своєю свідомістю поза (сферою) почуттів [...] в будь-який момент бути надчуттєвим створінням» (№ 22), «опановувати свою надчуттєву самодостатність (самість), щоб бути Я одночасно іншого Я» (№ 28).

«Магічний ідеалізм» мав ще одне призначення: через міфотворчість він переносив людський дух у вічність, дарував йому безсмертя. Справді, на відміну від усієї попередньої літератури, головний персонаж «Генріха фон Офтердінгена» не вмирав, а силою власної поетичної (магічної!) уяви (Erfindungskunst) переносився у трансцен-

дентальну царину, куди мимоволі тягнув за собою і самого автора-міфотворця, оскільки той зливався із своїм творінням і ставав «тотожним» із ним! Цей же процес переміщення в трансцендентальну царину слідом за героєм і його творцем-автором захоплював також читача: «Справжній читач мусить бути продовженням автора. Він – найвища інстанція, що приймає матеріал від нижчої інстанції» (№ 125).

«Магічний ідеалізм» Новаліса розширював значення природи, яка зовсім не знаходила для себе місця у філософії Фіхте; щодо цього поет ішов за Шеллінгом. Якщо останній розглядав природу як важливий етап історичного розвитку всього сущого, то Новаліс – як елемент феноменологічної повноти буття людини одночасно в цих двох сферах, які у Шеллінга все ж були історично розділені. Поетичний образ природи як вічного життя, що утверджує себе через полярність, різноманітність і невичерпність форм, Новаліс знайшов у Гете.

Рациональна зернина «магічного ідеалізму» полягає у тому, що «маг» досягає емпіричне і ідеальне, буденне і високе *одночасно*, утримує у свідомості цей сутнісний зв'язок як певну *єдність* в акті *одномоментного* споглядання. Новаліс називає акт схоплення (осягнення) цієї сутнісної єдності в її цілості й одномоментності *інтуїцією*.

Інтуїцію Новаліса ми пропонуємо розглядати як дальший розвиток вчення Канта про *генія*. Світ набуває для «магічного ідеаліста» зовсім іншого вигляду. «Його споглядання і споглядуване здаються йому вільно узгодженими, вільно поєднаними для Одного Твору» (№ 21). По-новому розкривається зміст звичних речей. Новаліс по-новому бачить науки: це «духовна фізика, хімічна музика, поетична фізіологія, фізична історія»... [1, с. 154]. «Маг» досягає в акті інтуїції зв'язок власного «Я» зі світом об'єктивних сутностей. Тут і розкривається вищий сенс самовиховання, формування власної особистості, який, за Новалісом, полягає у «зміцненні зв'язків власного “Я” з невидимим світом» [1, с. 152].

Погляди Новаліса близькі також філософії популярного наприкінці століття серед німецьких романтиків Франса Гемстергейса (1721–1790) <sup>1</sup> [3; 4] якого поет називав «логічним гомеридом» (№ 106), маючи на увазі органічне поєднання художньо-образної уяви і суворості системності в його філософуванні. «Його улюблені письменники – Платон і Гемстергейс», –

<sup>1</sup> Ще Й. Г. Гердер і Ф. Якобі активно пропагували твори Ф. Гемстергейса, якого в другій половині XVIII ст. видавали німецькою мовою. Уперше Новаліс познайомився з ними 1791 р., наполегливо штудіював у 1797 р. (за французьким виданням 1792 р.) [3, с. 163]. Про вплив Гемстергейса на Новаліса та ранніх романтиків див. [4].

писав про коло читань студента Гарденберга Ф. Шлегель [1, с. 51].

Від цього голландського філософа Новаліс пройнявся переконанням, що єдність Універсума досягається спеціальним органом (подібно тому, як почуття піднесеного, за Кантом, потребує спеціальної душевної організації людини). Звичайної мови недостатньо для вираження цієї вищої єдності (ці слова Новаліс вкладає в уста Клінгсора у своєму романі). Моральний орган для досягнення такої єдності виражає себе через поезію; а вдосконалити його допомагає любов: «Моя кохана – це згорнутий (Abbreviatur) Всесвіт, Всесвіт – це моя кохана без меж (Elongatur)» [2, с. 445] (в романі саме кохання до Матильди перетворює Генріха на поета-мага). Окремі науки розглядаються не з емпіричної, а з «вищої точки зору» [1, с. 109, 154], тобто з погляду загального взаємозв'язку у Всесвіті.

Від Гемстергейса Новаліс перейняв і розвинув думку про те, що єдність реального й ідеального, окремого й цілого, партикулярного й громадянського тощо – це «золотий вік»<sup>1</sup>, який не в минулому, як у міфах греків, але в недосяжному майбутньому. Тепер гносеологія, естетика і етика поета набувають ще одного виміру – *утопійності*. З огляду на те, що Новаліс-Гарденберг був не просто філософом, а ще й нащадком знаменитого пруського дворянського роду, філософський суб'єкт поставав у нього, сказати б, ще як «трансцендентальний громадянин». Про це свідчать фрагменти «Віра і любов, або Король і королева» (1797), де «ідеї сім'ї, суспільства, держави закорінені у тотальній органічності буття» [5, с. 570]. Новаліс мріє про ідеальну *державу*. Омріяний поетом «золотий вік» – це «тисячолітнє царство», коли поезія з'єднає індивіда, державу і Універсум: «Людство не було б людством, якби не повинно було б з'явитися тисячолітнє царство» [1; 83] (див. також № 75). Звідси розуміння високої місії поета: «Ми виконуємо місію: ми покликані до творення (Bildung) землі» (№ 32). Ідеальна держава, на думку Новаліса, це поетична держава. Людина в ідеалі – це філософ і громадянин, який говорить мовою поезії<sup>2</sup> [6, с. 205–234].

Підсумовуючи, можна сказати, що «магічний ідеалізм» Новаліса полягав у поєднанні самотворення особистості й творення світу в акті волі і творчості, який має стати для людини найвищим моментом самовідчуття і самоосягнення.

<sup>1</sup> Ідею «золотого віку» Ф. Гемстергейс розробляв у творі «Алексис, або Про золотий вік».

<sup>2</sup> «Утопійність» у Новаліса не можна плутати з просвітницьким «утопізмом» (Руссо та ін.), і тим більше нічого спільного вона не має з пізнішим «утопічним соціалізмом» (Фур'є, Сен-Сімон). Докладніше про «німецьку утопію» і зокрема про «утопійність» у Новаліса див. [6, с. 205–234].

### 3.

Ідеями «магічного ідеалізму» пройняті сторінки натхненної філософсько-поетичної фантазії Новаліса «Учні в Саїсі». Новаліс розробляє тут найважливіші *концепти* романтичного мислення.

Найголовнішим є концепт *природи* (1). Просвітництво розуміло мислення як підведення під живе явище понять здорового глузду. Після відкриття Кантом нескінченності мислення (яку романтики розуміли зокрема як нескінченність форм і способів мислення), саме явище також, поруч з поняттям, було включене в дискурс філософування і стало предметом, засобом і законом мислення. Цим пояснюється пробудження конкретного інтересу до природи як до царини безпосередніх феноменів. Кожне явище в ній досягалося як містичне свідчення про сокровено-одкровенний зміст. Подібним же розумінням природи був охоплений і Гете, на думку якого природа свідчить про себе безпосередньо. Природа відкривається наївним і чистим серцем – дитині, поету. Той, хто хоче «осягнути її сокровенне почуття», повинен звернутися до поетів. Легендарний час єдності з природою в далекому минулому – «золотий вік» – має повернутися знов.

Далі, це символічна *тотожність* (2) усіх явищ у природі, єдність явищ в їхніх спільних витоках. Тож через одне пізнається інше, щось одне виявляється через суміжне. І все це є мова природи, що розгортає в перехресних рефлексіях єдиний нескінченний зміст. Так Всесвіт говорить через природу, природа – через людину і т. д.

Центром цієї тотожності, посередником між світами є людина; пізнаючи себе, вона пізнає світ і через світ поглиблює своє знання про себе. Тож романтизм високо цінує *індивідуалізм* (3). Ніщо не є таким далеким від раціоналістичного маніпулювання поняттями (розсудку), як романтичне самоосягнення, коли людина має справу з життєвою безпосередністю, що пульсує і не може бути зведена на поняття, але переживається одразу і зараз, безпосередньо.

Далі, це *творчість* (4) як стан душі і сенс існування. Поет шукає джерело творчості в природі як у нескінченності матеріальних і духовних потенцій. Він «знаходить у сучасній природі величні, але здичавілі форми, тож щодня і щоночі прагне відтворити праобрази шляхетнішої (edler) природи» [2, с. 131].

З природою пов'язаний такий характерний для романтизму інтерес до *мандрів* (5) як шляху її безпосереднього осягнення. Німецький романтизм і тут упізнав себе в Гетевому Фаусті – вченому, який відірвався від письмового столу, покинув фоліанти з книжним розумом заради

безпосереднього життя в його феноменологічній повноті. У Новаліса мандрівник – не збирач чужої мудрості і нових слів та понять, а допитливий спостерігач безпосередньої феноменології життя, природи.

Далі, це *романтичний ерос* (6), через який усе скріплене коханням як потужною магнетичною силою. Гадаємо, що те, що Шопенгауер пізніше назве «волею», наснаживши її силою похмурого фатуму, у романтиків було не менш космогонічним, зате просвітленишим, бо поривало душу до вічності, до Бога (якого у Шопенгауера не було). Наше тіло – це також природа. Осягаючи своє тіло, ми осягаємо «алфавіт природи». Так само «виявляється чудесна узгодженість (природи) з людським серцем». Адже «природа без духа – це вже не природа». Осягаючи природу, «старанно зосереджуються на одному явищі, пильно відшукуючи його дух у тисячах перевтілень...». Так і закохані осягають її один в одному, оскільки природа – це «подоба і набуток близьких душ».

Несвідома жадоба пізнання природи заявляє про себе у *томлінні* (7), «у шляхетному почутті туги, ніжної, смиренної туги (*Sehnsucht*)», яка переходить у «найшляхетніше віросповідання, наділяючи людське життя метою, змістом і значенням» [2, с. 130–131].

*Віра* (8) пов'язує собою все, вона будується на «тотожності» всього сущого. Будучи «невідомою гармонією», вона, як несвідома, але владна сила, виражає наше прагнення до спільності, єдності і цілності – до «одного образу», «одного порядку», «одного обширу». Це почуття, коли «все стає таким близьким, таким любим» [2, с. 126–127]. Найвища релігія – це «справжнє, не підробне *природопоклонство*».

Нарешті, світ – це *таємниця* (9), що закрита «завісою». Найвище бажання мудреця – «підняти завісу» над природою. Але тоді він побажить... самого себе! [2, с. 160]. Це й буде найвища мить «тотожності» (Шеллінг) «Я» і «Не-Я» (Фіхте) як магічний акт творення себе і світу.

#### 4.

Центральний твір Новаліса – незакінчений роман «Генріх фон Офтердінген» (1801) – показує, що автор був не лише мислителем, а й справжнім поетом. Невипадково Герман Гессе сказав, що, якби Новаліс не помер так рано, «ми мали б ще одного безсмертного поета» [7, с. 52].

Варто зіставити Новаліса з його другом Ф. Шлегелем. Якщо стихія Шлегеля-романіста – рефлексія, то стихія Новаліса – *фантазія*. Новаліс – надзвичайно *серйозний* письменник; тож якщо у Шлегеля домінують іронія і еротично забарвлений комізм, то у Новаліса – *ліризм* і *серйозний* пафос. У романі Шлегеля події розгорта-

ються в інтер'єрах, у Новаліса місце дії – природа, широкі географічні обшири, історія, уявні світи. Його герої подорожують; вони завжди в русі, а там, де перебувають на одному місці, вони лише роблять зупинку в дорозі. Рухливістю свого героя і широким охопленням дійсності Новаліс завдячує зокрема роману Гете «Літа науки Вільгельма Мейстера» з його воістину непосидючим героєм. Але рамки хронотопу в Новаліса значно ширші, бо його герой подорожує також трансцендентальними світами. За рахунок цього ми відчуваємо у Новаліса не просто монументальність і широке охоплення дійсності, що притаманно жанру роману взагалі, а справжню символічну незглибимість. Що ж являє собою світ, в якому блукає цей новий романтичний Одіссей?

За задумом автора, не здійсненим, на жаль, до кінця, світ у цьому романі – суворо системний, це універсальна світова система. Цей світ можна порівняти також зі світом Гетевого «Фауста»: світ малий і світ великий. Перший включає в себе реальну, емпіричну дійсність, другий – саму нескінченність. Але обидва світи об'єднує сам суб'єкт. Це можна розуміти так, що герой, вичерпавши шляхом емпіричного досвіду реальний світ, перетворює своїм мисленням, творчою уявою емпіричну реальність на символічну.

В цьому слід вбачати вплив Й. Г. Фіхте, особливо стосовно другої, нереалізованої, частини – «Звершення», де герой сам творить світи силою своєї уяви. Для того, щоб існувати, він мусить постійно творити хронотоп власного існування. Акт творчості – це умова його існування! Ми бачимо, що хронотоп у романі не відтворює «дзеркально» емпіричний світ, а виступає як самодостатній, цілком автономний щодо нього.

Хронотоп цього роману дихотомічний, тобто охоплює реальність і фантастику, цей світ і потойбічність, теперішнє і майбутнє, тимчасове і вічне, душу (ентелехію) і тілесну оболонку, реальність і казку, природу і місто і т. п. В кінцевому результаті ці два світи пов'язані причинно-наслідковими зв'язками. Так уподобана пізнішими романтиками «двосвітність» (Гофман) принципово була закладена уже у цьому творі Новаліса.

В основі опозицій, коли реальне і уявлене, скінченне і нескінченне, високе і буденне постійно перетікають одне в одне, лежить, на нашу думку, гносеологія І. Канта, де сфера емпіричного розсудку (здорового глузду) завжди пов'язана зі сферою нескінченного чистого розуму. Всі ці форми не просто співіснують, а обумовлюють одне одне також відповідно до положення Канта: «Будь-яка зовнішня дія у світі – це *взаємодія*». Єдиним центром, що об'єднує, точніше –

синтезує, при цьому виступає сам суб'єкт – в романі це головний герой, поет і маг Генріх фон Офтердінген. «Місцезнаходження душі там, де стикаються внутрішній світ і зовнішній світ. Там, де вони проникають одне в одне, це місце взаємопроникнення в кожній точці» (№ 19). Таким чином, «магічний ідеалізм» Новаліса ми можемо визначити в поняттях Канта як креативно плідну взаємодію між ідеями розуму і поняттями здорового глузду; перше прагне нескінченності, друге – звертається до емпіричної реальності; те і те має свій центр – самого суб'єкта, який зв'язує реальне і надчуттєве, а отже постає як вічно *творчий* суб'єкт.

Уже вступні сонети до роману – «Присвята» – налаштовують нас на співіснування і тісне переплетення двох світів – емпіричного і трансцендентального. Поет дякує музи (безперечно, дорогій йому тині Софі Кюн) за пробуджене прагнення проникнути поглядом в «душу вічного світу» (*ins Gemüt der weiten Welt*); душа самого автора також була вихована, духовно сформувалася не в емпіричному, тісному, дольному світі, а у світі «передчуттів» (*Ahndungen*), на «казкових нивах» (*fabelhafte Auen*) і прагне «найвищих поривань» (*zum höchsten Schwung*); все земне для поета – «ярмо» (*irdische Beschwerden*).

Взаємодія «малого» і «великого» світів, «емпіричного» і «трансцендентального» в 1-му і 2-му (ненаписаному) розділах роману дає змогу нам зрозуміти, як могла виникнути серед романтиків ідея *герменевтики* як розуміння світу. Генріх, осягнувши спочатку емпіричну реальність, одержує нові запитання, але й розширює свої можливості. Тож тепер він продовжує свою подорож, але не в далину, не вперед, не лінійно, а по тому самому колу, і уже на новому рівні, сказати б, на новому витку *спіралі* – у своїй свідомості. Попередні явища *повторюються*, але в новій якості. В книжці печерника він прочитав про своє майбутнє як поета; і ось тепер він поет і маг. Він побачив дівоче обличчя у чашечці квітки; і ось тепер він бачить наяву це обличчя коханої Матильди. Він розмовляв з поетом Клінгсором про поезію – і ось тепер він сам творить цей поетичний світ силою своєї уяви. Природа «герменевтичної спіралі» така, що вона постійно відсилає нашу думку до першого свого витка з тим, щоб різкіше відтінити якісне прирощення на другому витку. Так само і в романі. Друга частина мала постійно перегукуватися з першою. Це мало бути упізнавання, але вже на новому рівні. На жаль, саме друга частина й залишилася нереалізованою. Ми можемо лише здогадуватися, як це могло б виглядати. Ми вправі стверджувати, що ідеї Новаліса певною мірою реалізував Гете в другій частині «Фауста».

## 5.

У 9-й главі роману поет і філософ Клінгсор розповідає закоханим Генріху і Матильді казку. Її світ побудований як незалежна від реальності замкнута система, де причинно-наслідкові зв'язки мають характер «магічної» взаємодії.

Казка Клінгсора руйнує багато наших традиційних уявлень про цей жанр. Її аналіз у загальному аспекті мусить, очевидно, спиратися на новаторську естетику романтичної казки, що в ті роки розробляли «ієнці», та на погляди автора, що виражені в його «фрагментах». У вузькому ж сенсі – на конкретну ситуацію у самому творі: Клінгсор у двох попередніх главах ділиться з Генріхом своїми думками про мистецтво і поезію; багато в чому ці думки перегуковуються з естетичними судженнями Гете. Існують переконливі доводи, що в образі Клінгсора автор втілює «стилізований образ» великого поета [8; 3, с. 570]. Додамо – Гете, як його розуміли романтики! У сентенціях Клінгсора-Гете ми знаходимо ті естетичні акценти, які були для них важливі. Аналіз казки може спертися на ці міркування як на естетичний ґрунт і взяти за естетичний прецедент знамениту «Казку» Гете (1794), добре відому романтикам.

Клінгсор розповідає свою казку молодим людям напередодні їхнього одруження; отже вона мусить мати щось таке, що тісно пов'язане із найсокровеннішими очікуваннями закоханих. З погляду такого важливого психологічного мотивування ми не можемо одразу ж не помітити сильно виражений еротично-любовний флер у всьому тексті. Це твір на весільну тематику, подібно «Сну літньої ночі» – казці, що її Шекспір написав до дня весілля свого покровителя. І тут, і там панує ніч, адже вона як ніщо інше здатна передати атмосферу хвилюючої еротики. Правда, можна сказати, що фантазія Новаліса має ще нестримніший характер, ніж у Шекспіра. В англійського поета все-таки проведена чітка риска між царством людей і царством духів; у Новаліса ж усі події відбуваються у суцільній фантастичній царині.

Напрошуються також інші цілком можливі джерела бурхливої еротичної фантазії Новаліса. Це зокрема італійські пізньоренесансні поеми – від «Закоханого Роланда» М. Боярдо до «Звільненого Єрусалима» Т. Тассо з їхньою захопливою фантастикою й витонченим еротизмом. У «Шаленому Роланді» Л. Аріосто замок привидів чарівника Атланта в Африці, в який необережно потрапляє Руджієро, міг надихнути Новаліса на театр примар на Місяці, куди герої потрапляють, щоправда, добровільно. Це міг бути також весь ряд барокових творів про чудесні мандри на Місяць та інші небесні тіла

(С. де Бержерака, Ф. Годвіна, Т. Кампанелли та ін.).

Серед раніших і вже суто поетичних джерел це міг бути «Роман про Троянду» Гійома де Лоріса (XII ст.), де оспівується піднесена сила сновидіння: герой бачить уві сні чудесний сад і закохується в Троянду. Всі його думки віднині спрямовані на те, щоб оволодіти чарівною квіткою. Для цього йому доводиться пережити багато пригод. Твір наповнений алегоричними посталями, що означають різні моральні якості. Тема закоханості в квітку проходить, як ми знаємо, крізь весь роман німецького автора.

На початку казки Новаліса передана обстановка незвичного саду в палаці, де всі рослини із дорогоцінних мінералів і кованого металу. Тут перед нами спочиває на ложі, влаштованому на гігантському кристалі самородної сірки, чарівна Фрея, ім'я якої взятє з германської міфології і означає вічну молодість і красу. Вона вся в очікуванні якоїсь важливої події. Нею опікується батько – король Арктур (його ім'я означає яскраву зірку в північній нижній частині неба).

В казці з'являються інші персонажі, охоплені коханням. Це немовля Ерос, якого годує груддю Джинністан (очевидно, алегорія природи, якщо взяти до уваги контекст «Учнів у Саїсі» [2, с. 135]); одночасно вона ж годує його молочну сестру крихітку Казку (Fabel)<sup>1</sup>. Але, як стає зрозумілим, у Джинністан закоханий Батько Ероса, і обидва віддаються любові таємно від Матері. За лічені миттєвості Ерос перетворюється на квітучого дорослого юнака, і ось уже в товаристві Джинністан подорожує на Місяць. Тут, у цілком фантастичній обстановці, збуджений еротичним видінням, він вступає у близькі ніжні стосунки зі своєю недавньою годувальницею. Пройшовши містеріальне випробовування коханням (тема любовної містерії – одна з улюблених у романтиків) і збагатившись усіма видами досвіду, Ерос повертається на землю, де пробуджує поцілунком Фрею і стає її чоловіком. Король Арктур робить своєю дружиною Софію (мудрість), а Джинністан одружується з Батьком (образ не зрозумілий до кінця), і обидва вони, за волею молодої монаршої пари, стають їхніми «намісниками на землі». Тепер, коли замок розчаклований і його мешканці вільні, всі сідають на металевий човен і пливуть на Північ.

<sup>1</sup> Ми вважаємо, що вибір імені Fabel, а не Märchen, слід пов'язати з тлумаченням поняття «міф» у Аристотеля, котре романтики розуміли в контексті його трактату про поетику як «оповідь про щось первісне». Фрагмент Новаліса № 100 свідчить: «Мудрість міфу (Fabellehre) містить історію світу прабразів. Вона охоплює попередню історію, сучасність і майбутнє». Отже, ім'я Фабель імпліцитно містить у собі значення «міф», і його можна якщо не перекласти, то зрозуміти саме так.

За всієї велелюбності Ероса, за всієї строгості й розумності Софії, найдіяльнішою персоною тут є Казка (Фабель). На її долю випадає найбільша кількість випробувань. Вона поєднує три зображені у казці простори: Палац, де перебуває король Арктур з дочкою Фреєю, почетом і охороною; Дім, де живуть земні мешканці – вона сама з батьками, зведеним братом Еросом і годувальницею Джинністан, а також Софія і Писар; Підземний світ, де живуть три жінки в образі парок (норн), зайняті безкінечним прядінням. Всі три простори пов'язані між собою якимись потаємними ходами, про які знає тільки Фабель. Вона не потрапляє лише у четверте місце дії – на Місяць. Володарем Місяця є батько Джинністан.

Таким чином, Клінгсдор придумав для молодят чарівну еротичну алегорію, де поєднав разом такі важливі для самого автора поняття, як любов, молодість, краса, природа (окрасою якої є містичне місячне сяйво, ніч взагалі), мудрість, «міф» (казковість). Світ ероса постає в ній збагаченим за рахунок додаткових «універсальних» понять. І все має об'єднувати і гармонізувати поезія.

Новаліс «автономізує» світ своєї казки. Для читача важливою умовою розуміння казки є ще Аристотелем наголошена настанова на «упізнання» загальнозрозумілих речових реалій або причинно-наслідкових зв'язків, а провідною ниткою – настанова на певний моральний висновок. Новаліс, сказати б, демонстративно розриває зв'язок із реальним світом і конструює «автономну» реальність. Мотивація вчинків у нього ніби навмисно відокремлена від моралі, «всезнаючий» оповідач зі своєю моральною позицією тут відсутній. Без таких звичних орієнтирів казка Клінгсдора спричинює враження фрагментарності та розірваності оповіді. Звідси витримана до кінця навмисна настанова на загадковість і затемненість змісту: «Зрозуміти повністю ми ніколи не зможемо, але ми можемо і повинні набагато більше, ніж зрозуміти» (№ 6).

Зовсім не розмови героїв, що також вельми фрагментарні й загадкові, і не їхні міркування, яких по суті немає, виражають головний сенс у казці Клінгсдора. Новаліс прагне представити, сказати б, «самоцінне» життя слова, не залежне від реальності – слово як самодостатній носій смислу, а не слово, що обслуговує дію. «Дуже шкода, – стверджує Клінгсдор, – що поезія має назву, що відокремлює її від усього, і що поети складають окремий цех». Навпаки, поезія має бути синкретично злитована з іншими видами мистецтва, тому «поети мають якомога більше вчитися в музикантів і живописців». З іншого боку, поезія розлита в самій природі і в почуттях



людини; тож вираження того й іншого, поза поняттями рефлексуючого розсудку, і є сама поезія [2, с. 293, 294].

Слідом за настановою Клінгсора, що поезія – не слова, а сама тілесна пластичність, що представлена зору і слуху, Новаліс надає перевагу саме світові світла, кольору, тілесності і руху. Порівнюючи з «класичною» казкою, де мова персонажів чи міркування автора є основним ключем до змісту, казка Клінгсора вражає нас своєю *пантомімічністю*. Перед нами нібито театр яскраво розмальованих маріонеток. Їхнє головне завдання – не мова, а переміщення по сцені. Рух відбувається як у замкненому, так і в обширному просторі (мандрівка Ероса і Джинністан на Місяць!), він взагалі надзвичайно різноманітний, часом стримкий і концентрований у часі. Новаліс полюбає надавати рухові гротескний характер (танок трьох ткаць-норн, які, самі того не знаючи, зробилися принадою для павуків разом зі своєю пряжею), і в цьому виявляється такий не частий у Новаліса комізм. Домінують музичні звучання і взагалі широкий спектр слухових образів. Казка не просто сповнена звуків; самий тілесний рух має в ній музичний характер і підкоряється принципу контрастного чергування темпів і ритмів, пошвавлення і спокою, буфонності й ліризму, скерцо та ідилії і т. п. Чернетки до роману свідчать, що Новаліс ретельно продумував музичне «оформлення» у творі: море у нього звучить «як (шкляна) гармоніка», характер одного з розділів він позначив словом «Adagio» [2, с. 335, 337] і т. ін.

Що стосується образів світла і кольорів, то тут яскраві барви чергуються з притлумленими, блиск металу або мінералів – з тьмяними тонами, освітлений простір – із зануреним у тінь і темряву. Вся казка починається як містична перемога світла над нічним мороком, коли під гучний звук металевого щита сліпуче сяйво заповнює палац і весь простір навколо нього. Це, мабуть, її філософський лейтмотив, утілений образно: «Зовнішній світ – це світ тіней, він відкидає свою тінь у царство світла. Зараз усе всередині нас здається таким тьмяним, самотнім, непевним, але як змінюються всі наші уявлення, коли цей морок щезне і хмара темряви зникне!» (№ 16).

Чернетки свідчать, що Новаліс ретельно продумував світло і кольори у романі: «Характер кольорів: все блакитне у моїй книзі»; «Щодо гри кольорів: індивідуальність кожної фарби!»; «Головна увага оку, інші відчуття – тільки в другу чергу» [2, с. 343]. Ще один фантастичний видовищний ефект у казці – Сонце, що згоряє і падає на землю у вигляді попелу, який персонажі збирають в урну, – свідчить, як тісно у Новаліса по-

в'язані світло-кольорові та звуко-музичні ефекти з тілесно-предметною пластикою <sup>1</sup>.

Казка в романі задумана як *гра* предметно-чуттєвої уяви, в ній домінує принцип фрагментарності і контрастних переходів. До стилю казки пасують слова автора в його «фрагментах»: «Стиль [...] не мусить бути безперервним; в кожному епізоді мусить розгортатися будівництво, що тут же має завершуватися. Кожний маленький фрагмент мусить бути чимось окремим, відмежованим, самоцінним» [1, с. 297]. Такий самий контраст має характеризувати й емоційну сферу: «Серйозність мусить змінюватися по-смішкою, жарт – серйозністю» [1, с. 305]. Ці висловлювання відбивають естетичну настанову ранніх романтиків на змішання жанрів.

Можна припустити, що весь тілесно-світло-звуко-кольоровий світ у Новаліса наповнений символікою. Мабуть, поет мимоволі сформулював важливий постулат власної естетики, коли писав про фізичні досліди Й. В. Ріттера: «Він хотів зробити доступними розуму всі зовнішні процеси як символи і останні результати внутрішніх процесів» [1, с. 194]. Про таку символіку свідчать програмні записи самого автора в чернетках до роману. У творі мала розгорнутися перед читачем «боротьба розсудку – розуму – фантазії – пам'яті й серця», а також «боротьба поезії і не-поезії, старого і нового світів» [2, с. 334, 336].

В цій поетико-символічній ієрархії слово посідає важливе, але далеко не перше місце. Адже, з одного боку, слово не в змозі схопити і виразити безконечність змісту символічного світу, з іншого – позбавлене чуттєвої конкретності самого предмета. За словами Клінгсора, «мова взагалі має свої певні межі»; крім того, предмет поезії може бути недоступний «нашим земним засобам і можливостям».

Новаліс пропонує тут зовсім нову естетику поетичного слова. «У кожному поетичному творі хаос мусить проступати крізь рівномірну пелену впорядкованості», каже Клінгсор [2, с. 292]. Але ж слово, за своєю природою, завжди узагальнює і «ідеалізує», а називання якраз знищує і впорядковує «хаос»! Тому Новаліс прагне побудувати свою казку без називання і зведення до понять: «Світ казки повністю протилежний світу реальному, і тому схожий на нього, як хаос на досконале творіння» [1, с. 311].

Трансцендентальність мови полягає зовсім не в її звучанні, начертанні і поняттях; вона – в самій реальній природі, яка (перефразуючи Гегеля) не просто може бути виражена засобами мови, а сама є мовою: «Справжня поетична мова мусить бути сповнена органічного життя»

<sup>1</sup> Гете явно відтворив цю ефектну знахідку у сцені загибелі Гомункула наприкінці 2-ї дії «Фауста-2».

(№ 70). Оскільки природа не ставить перед собою ніякої певної мети, бо її призначення – це існування як таке, то всю різноманітність взаємовідносин у ній Новаліс, слідом за Кантом, називає *грою*. Отже, мова природи – це також певна таємнича гра: «Чи так вже необхідна мова, щоб мислити?» [1, с. 299]. Тож і поезія, якщо вона не хоче обмежуватися мовою як штучною системою знаків, а впливає з самої природи, є примхливою грою. А поет прагне «поетичними засобами зайняти силу уяви таємничою грою. І тут неповторний геній йде слідом за природою і позичає в неї слушний прийом. Звичайне життя повне таких випадків. Вони й утворюють гру, що, як і будь-яка гра, зводиться до несподіваності та ілюзії» (№ 27). Отже, гра, несподіваність та ілюзії «слідом за природою» – ось принципи казкової поетики, що запропонував Новаліс.

Глибше зрозуміти казку Клінгсора можна лише на підставі розуміння загального плану всього твору, про який ми знаємо досить мало, незважаючи на свідчення Л. Тіка і численні чернетки самого автора; важливе значення мають інші тексти Новаліса, зокрема, як вказувалося, його «фрагменти». Сам поет розглядав їх як попередній етап у роботі над узагальненим синтетичним художнім твором, яким мав стати його роман.

Щодо загального плану роману можна погодитися, що це мала бути така собі *містерія*, яка розкривала шлях відпадиння людини від первісної цільності буття, далі через випробовування цивілізацією з її неминучими помилками і стражданнями, забобонами і розколами (які з таким пафосом Новаліс описав у «фрагменті» «Християнство і Європа») і аж до нової єдності, яка на вищому витку еволюційної спіралі не лише відновлює втрачену спільність фізичного (природного) і духовного, а й включає в себе дорогоцінний досвід культури у вигляді поезії, віри, моралі, любові, філософії...

Тлумачення казки Клінгсора в містеріальному плані може мати безліч варіантів, аби лише вони не суперечили цьому плану. Сам Новаліс у своїх незавершених інтелектуальних пошуках намагався урівноважити три елементи: природу, мистецтво (поезію) і державу. З такого погляду співвідношення між трьома значними прозовими творами письменника може бути таким: «Учнів у Саїсі» можна розглядати як окрему змістову складову «Християнства і Європи», а те й інше «знімає» в собі «Генріх фон Офтердінген». Власне, такий ланцюжок єдності «природа – поезія – держава» може бути прийнятий за містеріальний план казки.

На початку казки у символічному королівстві все завершило в якомусь непевному очікуванні. І одразу ж – початок змін, потужного руху, який

має привести до остаточного утвердження світла, краси, любові, віри і міцної державної влади. Це – бажана гармонія загального буття, яку Європа одного разу вже пережила в добу своєї католицької історії; і ось тепер усі універсалиї об'єдналися, щоб повернути її та збагатити новими початками. Їх втілюють Фрея (молодість), Джинністан (вічно велелюбна природа), яка годує груддю Ероса (любов) і його молочну сестру Фабель (поезія, міф, казка); Софія (мудрість) та ін. Їм всім протистоїть Писар, який поселився в Домі Софія і втілює бездушний, байдужий до природи, живого кохання, краси і мистецтва протестантизм. Він намагається переписати книгу природи і людської історії, але все даремно – природа не приймає його новоявленої мудрості, і більшість із написаного одразу ж безслідно зникає з паперу. Таємний хід веде в підземне житло, де в напівтемряві ледве блимає невірне світло каганця (суть протестантського віровчення), невтомно прядуть свою суху і безбарвну пряжу три парки; їхня постійна заклопотаність втілює працьовитість, як її розуміють протестанти, а аскетичний зовнішній вигляд – їхні ж уявлення про красу. Між тим від Дому мудрості, де нав'язав свої порядки Писар і який вчасно встигли покинути Фабель і Софія, залишаються самі руїни. Та світ уже готовий звільнитися від влади Писаря і бездушних норн; павуки, яких привела в їхню печеру Фабель, поїдають старих жінок. «Настав час будити жениха!» Батько Фабель (поезії) одружується з Джинністан (природою), і цей шлюб має покласти початок *нової* віри, де людське (дух) назавжди об'єднується з природою. Настає момент нової євхаристії: всі п'ють морську воду з попелом Матері, яка згоріла в образі Сонця (стара католицька віра). Потім радісно сідають на металевий корабель і пливають на Північ (Німеччина, яка, згідно з «Християнством і Європою», мала відігравати головну роль у загальному духовному оновленні Європи). В королівському палаці, де все між тим завмерло в очікуванні, Ерос (любов) поцілунком пробуджує Фрею (життя, молодість, краса), і народ радісно вітає їх як своїх «давніх господарів»: «Хай вони вічно панують над нами!» Король Арктур (папська влада) вступає в шлюб з Софією (мудрість) і передає Еросу як своєму наступнику вінець і мантию; той же робить «намісниками на землі» Джинністан і Батька. Тесеї кладе край релігійним війнам і розбрату взагалі (відповідно до постулату І. Канта про «вічний мир») тим, що перетворює воїнів на шахи. Так устанавлюється новий світовий порядок на міцному фундаменті природи, культури і відродженого католицизму минулих часів.

Як бачимо, Новаліс не був реставратором минулого. Він мріяв про докорінне оновлення люд-

ського існування, про що писав окремо у «фрагментах» про королівську владу, віру і любов, які ми також повинні розглядати як ключ до всього роману і казки Клінгсора зокрема...

## 6.

Нарешті, необхідно залучити до аналізу чернетки Новаліса, які допомагають зрозуміти весь задум [2, с. 334–345]. Перед нами вимальовується величний *містеріальний* задум. Кінцева мета – це Золотий вік, новий вік Сатурна, що включає в себе поезію, природу і всі універсальні людської цивілізації (державу, релігію, мораль, науку тощо). Новаліс конструє в символічній формі історію людського духа, а свого головного героя робить «трансцендентальним суб'єктом» цієї історії, завдання якого – пройти всі її етапи і самому взяти участь в її «розгортанні», становленні. Золотий вік – це досягнення єдності всіх універсальних на основі їхньої первісної «тотожності», як учив Шеллінг. В основі цієї тотожності лежить не просто діяльний людський дух, не просто людська воля, а воля *митця*. Тому Новаліс називає у чернетках свою філософію ще «поетичним ідеалізмом» (*poetisirter Idealismus*) [2, с. 345].

Основні летмотиви в романі Новаліс познавчив так: «Боротьба поезії і непоезії, старого і нового світів. Значення історії. Історія самого роману. Загальне процвітання». «Роман» тут розглядається не просто як відображення певних подій у хронологічній послідовності, а як структурування історії в оповіді (нарації), яка сама поступово переходить в реальну історію. Відбувається взаємоототожнення реальної історії і оповіді про неї.

Починаючи з другої (ненаписаної) частини, Генріх та інші герої роману зустрічаються з персонажами казки Клінгсора і починають діяти разом. «Клінгсор, вічний поет, не вмирає, (а) залишається у світі». Коли вакханки на своєму святі вбивають Генріха, його астральна дружина Матильда спускається в підземний світ і оживляє його. У них з Генріхом народжується зоряне («сидеричне») дитя.

Містерія мандрів поета має охопити багато країн: Німеччину, Швейцарію, Італію, Грецію, Туніс, Італію. Він мав відвідати Рим, Єрусалим, Вартбург, щоб узяти участь там у знаменитому змаганні співців.

За допомогою чарівного плаща Клінгсора він переноситься в гору Кіфгейзер, де спить імператор Фрідріх Барбаросса зі своїми воїнами. Поет веде з кайзером розмови про правління, про державу і т. п. Генріху дано на певний час стати полководцем. На чолі летючого війська він нападає на вороже місто. Це дає Новалісу можливість висловити свої думки про війну, про смерть, про

героїзм, поетично змалювати саму війну. Сам імператор Фрідріх також стає персонажем роману. Він має повернутися в реальне життя в образі Арктура – персонажа казки Клінгсора.

Генріх набуває магічного досвіду через різні чарівні перевтілення – на квіти, звірів, каміння, зірки; у стані добровільного божевілля він стає деревом, що співає, «золотим руном». В кінці книги веде розмову з Якобом Бьоме. Слухає розмови квітів і тварин про людей, релігію, природу і науки. Потрапляє у царство мертвих і там веде розмови про земні справи (з греками – про мораль), про науки (про фізику, фізіогноміку, географію, астрологію, про лікування). Окремі сторінки роману присвячені зображенню світу «з медичного погляду». Обговорюється магія. Затркуються електрика, магнетизм, гальванізм...

Як поет Генріх переживає всі мистецькі епохи, що дає нагоду Новалісу розповісти про поезію давнини (Едда, друїди, Оссіан, міннезінгери), про поезію Сходу, про класичну поезію греків, іспанців, французів, німців та ін. Все це свідчить про те, що «час чудес настав»; навколо землі утворюється кільце з сьєва, як навколо Місяця.

І ось настає Золотий вік. Встановлюється загальна гармонія, «одружуються навіть пори року», відбувається «примирення язичницької релігії з християнською», «Елізіум і Тартар – начебто марення і сон водночас». «Люди, звіри, рослини, каміння і сузір'я, полум'я, звуки, кольори мусять разом, як одна сім'я – або суспільство – або рід, діяти і розмовляти». «Простір зникає – як страшний сон». «Весь людський рід наприкінці переходить в поетичне становище»...

Якщо Шеллінг намагався довести «тотожність» матерії і духу, не відриваючи те й інше від самої природи як спільної основи; якщо Фіхте намагався автономізувати дух і ізолювати його від природи взагалі, то Новаліс прагнув пересунути границі «матеріального» якомога глибше в царину духовного, туди, де вони нерозрізнено для ока зливалися б в один феномен. По суті, це також шеллінгівське тлумачення природи – не як матерії чи фізичного тіла, а як безкінечної духовності, що втілює себе у багатоманітності форм єдиного космічного тіла. Творення нової природи Новаліс розумів уже не як суто матеріальний, а духовний акт. І літературний твір, на його думку, відповідав таким вимогам. Художня творчість поставала як творення нової природи, згідно з принципами «магічного («поетичного») ідеалізму», і ставала передумовою для творення нової міфології, що мала оновити весь світ і повернути людині на новому витку історичної спіралі щастя духовної і фізичної повноти існування згідно із первісним задумом Природи.

*Література*

1. Шульц Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / Герхард Шульц ; пер. с нем. Марка Бента. – (Челябинск) : Урал LTD, 1998.
2. Novalis. Gedichte und Prosa / Novalis Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Herbert Uerlings. – Düsseldorf ; Zürich : Artemis & Winkler, 2001.
3. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма : Фр. Шлегель, Новалис / Р. Габитова. – М. : Наука, 1978.
4. Poritzky J. E. Franz Hemsterhuis. Seine Philosophie und ihr Einfluss auf die deutsche Romantiker / J. E. Poritzky // Philosophische Reihe. – Berlin ; Leipzig, 1926.
5. Михайлов А. В. Комментарии / А. В. Михайлов // Эстетика немецких романтиков. – М. : Искусство, 1987. – (История эстетики в памятниках и документах).
6. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете : Містерія. Міф. Утопія / Б. Б. Шалагінов. – К. : Вежа, 2002.
7. Гессе Г. Письма по кругу : Художественная публицистика / Г. Гессе ; состав., автор предисл. и коммент. В. Д. Седельник. – М. : Прогресс, 1987.
8. Korff H. A. Geist der Goethezeit : In 4 Bde. / H. A. Korff ; Unveränderter Nachdruck der 4., durchges. Auflage. – Leipzig : Koehler & Amelang, 1956–1958.

*B. Shalaghinov*

**THE “MAGIC IDEALISM” OF NOVALIS: AN ATTEMPT AT RECREATION**

*The philosophical and aesthetic views of the writer are researched as reflections of the philosophy of I. Kant, J. G. Fichte, and F. Hemsterhuis. Works analysed include “Pupils in Saïs” (“Die Lehrlinge in Saïs”), and “Heinrich von Ofterdingen”. Principal consideration is given to the “Tale of Klingsohr”.*

**Keywords:** idealism, romanticism, nature, magic, game, fantastic, tale.

*Матеріал надійшов 02.02.2011*