

ПОНЯТТЯ „МІФОЛОГІЧНОГО ТЛА” В АНТРОПОЛОГІЧНІЙ ТЕОРІЇ УЯВНОГО Ж. ДЮРАНА

Роз'яснюється зміст поняття міфологічного тла, введеного в науковий обіг Жильбером Дюраном у праці „Міфологічне тло „Пармського монастиря”: до питання естетики роману” (1961), та навести зразок його методологічного використання для герменевтичного прочитання художнього тексту. Пропонуються тлумачення інших термінологічних одиниць наукового інструментарію французького антрополога (понять дієсхеми, сузір'я образів, символу, архетипу, міфа, структури, антропологічного траєкту, Режиму Уявного). Подається стисла ілюстрація застосування архетипології – літературознавчої методики, яка полягає у вибірці, інтерпретації та систематизації міфологічних елементів, які впорядковуються в антропологічні структури художнього твору.

Ключові слова: міф, Ж. Дюран, архетипологія, архетип, дієсхема, сузір'я образів, символ, Режими Уявного, міфологічне тло, Стендаль, „Пармський монастир”.

Основні положення теоретичної концепції Ж. Дюрана, викладеної у праці „Антропологічні структури Уявного”(1969), втілюють у життя її головне призначення – „реабілітувати суб'єктивне” та обґрунтувати онтологічну значущість уяви. Виходячи з такої настанови, французький антрополог прагне довести перспективність вивчення світу за допомогою понять, створених уявою („образів” – із фр. *image*), іншими словами, понять, які не збігаються з тим, що загально вважається об'єктивною дійсністю. Виходячи з думки про те, що „істинні свобода та цінність онтологічного потягу ґрунтуються лише на розумовій спонтанності та творчій експресії людини, з яких складається поле її Уявного” [2, с. 497], Ж. Дюран поступово вмотивовує існування самодостатньої й універсальної реальності – реальності Уявного (з фр. *imaginaire*). А Уявне, в його тлумаченні, є „сутністю духу/розуму (фр. *esprit*), а отже, намаганням людини вибудувати захист від об'єктивного світу смерті, здобути в такий спосіб онтологічну перемогу над ним”. Інакше кажучи, якщо „я мислю” наближає людину до смерті, то „я уявляю” віддаляє її він неї (Дюран називає цей процес „евфемізацією”). Звідси невпинна „спрага людини до образів” [2, с. 498]. Антропологічний підхід вкупі з такою гуманістичною складовою сприяє, на переконання вченого, пізнанню за допомогою уяви та її похідних.

Прийнявши за основу думку про те, що „Уявне є сукупністю образів та відношень між ними, які складають капітал мислення гомо сапієнс” [2, с. 16], науковець завперш описує з феноменологічної точки зору процесу Уявного, які діють протягом так званого „антропологічного

тракту”. Під антропологічним траєктом він розуміє „невпинний обмін, який відбувається у вимірі Уявного між суб’єктивними й асимілятивними імпульсами індивідуума, з одного боку, та об’єктивним приписом загальносвітового й конкретного соціального середовищ – з іншого” [2, с. 38]. Якщо антропологія вивчає прогін між імпульсивним актом людини та укладом її соціально-матеріального оточення, то антропологічний траєкт простягається в два протилежні напрямки – від природного начала людини до її культурної основи та навпаки (Природа ↔ Культура).

Підмурком дюранівської концепції Уявного є така наукова гіпотеза: образи не мають нічого спільного з пам’яттю людини, вони пов’язані з її рефlekсами, тобто у створенні образів бере участь людське тіло. Вчений упорядковує образи та символи в різного роду структури (схеми, сузір’я, Режими), виходячи, власне, із твердження про зв’язок між порухами тіла людини, її нервовими центрами та символічними репрезентаціями. Основу його класифікації склали три домінантні рефlekси новонародженої дитини (за В.М. Бехтеревим): 1) домінанта постави, тобто постуральний рефлекс (рефлекс прийняття вертикального положення тіла); 2) домінанта травлення – рефлекс дигестивного спуску (реакція на зовнішній порух або голод); 3) домінанта ритмічного руху (рефлекс смоктання молока). Відтак Дюран виділяє три групи схем: 1) схема вертикальності або сходження (архетипи патериці та меча); 2) схема інтеріоризації або інтимності (архетип чаші); 3) схема циклічності (архетипи колеса та дерева). Науковець об’єднує ці три схеми в два Режими: Денний (Діурн, або Режим антитези) та Нічний (Ноктюрн, або Режим евфемізму).

Символи та образи, своєю чергою, гуртуються в сузір’я, оскільки вони розвивають однакову архетипну тему, себто є варіаціями одного архетипу. Щодо поняття архетипу, то в антропологічній теорії Ж. Дюрана воно присутнє в розумінні К.Г. Юнга (як первообраз, що існує в підсвідомості людини). Воднораз Ж. Дюран розглядає архетип як точку сполучення між процесами Уявного та раціонального. Тут він послуговується поглядом свого вчителя, Ш. Бодуена, який виокремив два можливі способи з’єднання між образами та раціональним мисленням: 1) горизонтальний (кілька образів гуртуються в одну ідею); 2) вертикальний (один образ викликає кілька ідей). Ж. Дюран робить акцент на більшій стабільності архетипів порівняно з символами (наприклад, схемі сходження відповідають архетипи *вершини* та *глави*). Крім того, архетип відрізняється від символу тим, що йому притаманні: а) відсутність амбівалентності, б) універсальність, в) відповідність (вірність) своїй схемі. Наприклад, *колесо* є архетипом схеми циклічності (його уявляють тільки так), тоді як змія є лише символом цієї циклічності (наприклад, *коловороту*). Якщо архетип полягає в ідеї та її називанні, то символ закріплюється у свідомості людини через іменник або власну назву, звідки – крихкість і нестабільність символу, який видозмінюється в залежності від культури. Втрачаючи свою багатозначність, символ перетворюється на простий знак, переміщуючись із царини семантики до семіотики.

Архетипи пов'язані з образами, в які вплітається певна кількість дієсхем. Дієсхема – це „афективне та динамічне узагальнення образу, яке передає факт існування та загальну не-субстантивність Уявного” (у Ж. П'яже – це „функціональний символ”, у Г. Башляра – „рушійний символ”) [2, с. 59]. Дієсхеми формують динамічний кістяк, функціональну канву уяви. Наприклад, порухові „позиція тіла” відповідають дві дієсхеми – дієсхема висхідної вертикальності („підноситися”) та дієсхема згортання клубком („закриватися”). Розподілені на дієсхеми рухи людини, які пов'язують її з природним та соціальним оточенням, сприяють створенню архетипів, а архетипи „субстантивують” дієсхеми.

Для впорядкування образів та символів у структури вчений застосовує конвергентний метод, себто виділяє великі сузір'я образів, які є відносно постійними та які систематизуються за принципом ізоморфності збіжних символів. Він наголошує на розрізненні конвергентного (методу збіжності) та аналогічного (методу подібностей) методів: „Якщо конвергентність стосується сузір'їв символів, які мають подібні відношення в різних галузях мислення (А подібне до В, як А' до В'), то аналогія визначає подібність між різними символами всередині одного сузір'я (А подібне до В, як С до D)” [2, с. 41]. Структура в даному випадку є змінною формою, що відіграє роль упорядкованого комплексу цілої групи образів, який має властивість об'єднуватися в більш широкі комплекси, в більш загальні структури – Режими (Денний та Нічний). Режими також мають нестійку форму, але їх зміни відбуваються внаслідок історично-соціальних факторів, тому можна говорити про їх умовну автономію в межах однієї культурної доби.

Вивчаючи символічні та архетипні структури світових міфологій, Ж. Дюран систематизує їх у межах двох Режимів Уявного – Денного й Нічного. Денний Режим є режимом героїчним, він вибудовує простір по вертикалі та відповідає постуральному рефлексу. На осі Денного Режиму діє антитеза *верх/низ*. На верхівці зібрані дієсхеми сходження (символіка драбини, крила, голови, божества), бачення (символічні сузір'я світла, ока, слова) та відсікання (символи зброї, хрещення, вогню, повітря). З'єднувальними архетипами вертикальної осі є архетипи меча (символ сили) та патериці (символ влади). Внизу осі знаходяться твариноподібні символи (архетипні теми бестіарію, хаосу, пекла, людоджерства), символи ночі (архетипи п'їтьми, „чорної води”, згубної жінки) та падіння (архетипи вмістищ та черевини). Денний Режим Уявного (Режим антитези *світло/п'їтьма*) передає негативний вплив часу на людське тіло, страх смерті, бажання перемогти плин часу та тривогу людини перед майбутнім. Нічний Режим Уявного представляє простір у формі кола. Він відповідає рефлексу дигестивного спуску. Це Режим евфемізації падіння. Нічний Режим згуртовує дієсхеми спуска та згортання (вміщування в чашу), які передаються дієсхемами інверсії (архетипні теми травлення, ковтання, жіночого тіла, п'їтьми ночі, глибини води та землі) та символами інтимності (символічні сузір'я могили, житла, огорожі, човна,

чаші, харчів, золота). Нічний Режим передає не прагнення людини перемогти плин часу, а бажання керувати ним.

Дієсхеми, архетипи та символи впорядковуються в міфологічні структури або просто міфи. Під поняттям „міф” Ж. Дюран розуміє „динамічну систему символів, архетипів та дієсхем, яка від імпульсу однієї з дієсхем перетворюється на наратив” [2, с. 64]. Міф знаходиться „на півшляху” до раціонального, оскільки застосовує наратив, де символи реалізуються в словах, а архетипи – в ідеях. Міф увиразнює (роз’яснює) дієсхему або групу дієсхем. Подібно до того, як архетип утілює ідею, а символ дає ім’я (через іменник), міф представляє релігійну доктрину, філософську систему, історичну чи легендарну оповідь. Отже, динамічний уклад міфа протиставляється статичному укладові сузір’я образів. Конвергентний метод дозволяє виділити ізоморфічність, властиву як сузір’ю образів, так, власне, й міфові. Відтак міф є таким собі „гібридом” [2, с. 430], оскільки одночасно складається з наративу та символу. Міф долучає лінійність наративу до не-лінійного й багатовимірного світу семантичності символу. Оскільки міф є спробою поєднати діахронію наративу з синхронією символів, то він є структурою синтетичною. Звідси впливає основна теза критичної теорії Ж. Дюрана – слід тлумачити не міф у творі мистецтва, а твір мистецтва за допомогою міфа.

Виходячи з подібної функціональної особливості міфа, Ж. Дюран вводить у науковий обіг поняття „*міфологічного тла*” та ілюструє його герменевтичне призначення на прикладі міфокритичного тлумачення роману Стендаля „Пармський монастир” (далі – ПМ). В монографії „*Міфологічне тло „Пармського монастиря”*: до питання естетики роману” науковець відштовхується від такої аксіоми – художній твір справляє вплив на читача шляхом пробудження в ньому „великих архетипів, які у прихований спосіб утілюють його найпотаємніші бажання, мрії та прагнення”, позаяк „будь-яка художня оповідь своїм семантичним змістом естетично накладається на міфологічну оповідь”, тобто має „міфологічне тло” [1, с. 14]. Міфологічне тло художнього твору – категорія суб’єктивна, однак ця суб’єктивність універсальна та трансцендентальна, адже вона звертається до незапам’ятного фонду великих архетипів, які є невід’ємною складовою уяви будь-якої людини. Виявити та впорядкувати ці архетипи в міфологічні структури дозволяє архетипологічна методика дослідження художнього тексту. Далі ми розглянемо основні етапи наукового підходу Ж. Дюрана, де міфологічні структури постають герменевтичним інструментом критичного прочитання роману Стендаля, а також стисло продемонструємо його результати.

Роман ПМ поділений на дві частини, кожній з яких притаманне своє міфологічне тло, тобто твір складається з двох протилежних структур: епічної (відповідає символіці героїчного в Денному Режимі) та містичної (відповідає символіці інтимного в Нічному Режимі). В своїй студії Ж. Дюран прагне довести, що наявність міфологічного тла є доконечною умовою художньої оповіді, а отже, й роману.

Епічне міфологічне тло проступає в романі ПМ унаслідок присутності теми екзальтації (піднесення) героя. Ця тема, своєю чергою,

передається у зображенні героїчного плану долі Фабріціо через такі мотиви: 1) таємниця народження героя; 2) провіщення долі героя; 3) „подвоєння” героя супутником (помічник/противник).

Ж. Дюран вважає, що Фабріціо є взірцем стендалівського героя, інші ж герої романів автора тільки прагнуть досягти його рівня. Це пояснюється насамперед, відмінностями в історії написання та еволюції стендалівських романів. У ПМ Стендаль відштовхується від реальної життєвої історії, що трапилася в добу Відродження, однак „вивищує її героїчним сьйвом наполеонівської епопеї та спускає її до інтриги невеликого двору доби Реставрації” [1, с. 40]. Якщо в романі „Червоне та чорне” (далі – ЧЧ) автор змальовує „кропітке й регресивне сходження сина теслі до апофеозу, характерного для „Італійських хронік” [1, с. 40], то в ПМ він створює персонажа, який не прагне зробити собі ім'я (Фабріціо й так належить до аристократичного роду), але якому край потрібні героїчні предки, щоб протиставити їх деградуєчому сімейству дель Донго. Таке прагнення є ремінісценцією міфа про занепад покоління, який передбачає наявність мотиву подвійного народження. „Подвійність” батьківства Фабріціо виявляється в романі у два способи. По-перше, герой має певною мірою дві батьківщини: формальну (Італія, де він народився та жив) та духовну (Франція, як батьківщина його духовного батька – Бонапарта). По-друге, це низка функціональних подвоєнь персонажів із родини героя (рідна мати/Джина, Джина-мати/Джина-коханка та ін.).

У романах Стендаль зазвичай утілює провіщення долі в три способи, серед них: 1) пряме пророцтво (наприклад, оголошення долі оракулом); 2) провіщення через елементи фабули або опису (відносно приховані символи); 3) ретроспективне провіщення (попередній прояв долі або її моделі). У ЧЧ пророцтва долі Жульєна поступові й певною мірою приховані. Натомість, у ПМ прийоми героїчної ідеалізації „звільняють” романічні засоби для застосування більш відкритого віщування: спочатку абат Бланес пророкує герою перебування у в'язниці; далі з'ява орла передрікає злет Фабріціо та Відродження Італії; й нарешті каштан, що зеленіє на диво рано, пророкує прихід „весни” в родинному замку дель Донго (дерево виступає символом долі Фабріціо). Найголовніше пророцтво роману – „бійся в'язниці” – повторюється багаторазово. Таким чином, у ПМ існують два типи пророцтв: віщування Бланеса є прямим провіщенням долі героя, а орел і каштан – чинниками її передречення через елементи фабули та описів. При цьому прямі пророцтва виголошуються з перших глав та відповідають ключовим подіям роману (злет легковажного Фабріціо; його безумні вчинки під час Ватерлоо; „щаслива” (бажана) в'язниця; „злочин” (кровозмішення) Джини Сансеверіна; кохання Клелії, здобуте героєм у в'язниці; вірність коханців; швидка розв'язка в монастирі).

Герої романів Стендаля „подвоюються” в два способи: внаслідок ідеалізації супутника та через наявність „напівантагоністичного помічника”. Першим супутником стендалівського героя є, як правило, наставник, учитель, кумир (у ПМ та в ЧЧ – це примара Наполеона).

Автор навмисне встановлює абстрактну відстань між героєм та супутником-моделлю, адже віддалення додає урочистості та сили будь-якій пристрасті. Сам Стендаль поважав єдину людину – Наполеона, хоча знав про його поразки та недоліки. Як зразковий героїчний супутник, Наполеон утримується на відстані від героїв, яких надихає (велич завжди видніша здалеку).

Фабріціо прагне симпатії та героїчної дружби: він іде на війну в пошуках друзів, але швидко розчаровується у військових через їх грубість, отже, продовжує любити лише Наполеона. Граф Моска уособлює образ друга-суперника: Фабріціо та Моска мають різний вік (перевага на боці Фабріціо); Фабріціо – такий собі Дон Кіхот, а Моска – радше Санчо Панса, хоча вони обидва – мрійники, котрі прагнуть до героїства. В цілому герої Стендаля – це самітники, їх супутники часто старші за них, знаходяться від них на віддалі та „заміщають” батька. Вікова відстань підкреслює молодість героя, а супутник-противник акцентує наявність „комплексу Едіпа” (проблему стосунків Бейля з рідним батьком). Героїчна доля в романах Стендаля відтінюється контрастами, адже доля героя має гартуватися, тому автор створює для нього перешкоди, а для випробовування боєм посиляє йому противників.

Доконечною складовою епічної схеми роману є героїчна зустріч із противником. Якщо в театрі противником може бути тільки персонаж, то у прозі ворожість може бути прихована в описах (міфологічному тлі). Ж. Дюран помічає в романах Стендаля три види противників: 1) теріоморфні (твариноподібні) противники; 2) золото; 3) згубна жінка (*femme fatale*).

У міфології між героєм та його твариноподібним противником існує відношення *світло/тітьма*. В ЧЧ пан де Реналь та Вально змальовані як „чудовиська”, тваринні порівняння в їх портретах підтверджують наявність цього мотиву. Яструб-перепелятник (імперський птах), за яким спостерігає Жульєн, символізує його долю, адже всі його подвиги пов’язані зі сходженням (піднесенням): наприклад, для завоювання жінки герой використовує драбину (символіка драбини виступає тут як субстантивация дієсхеми сходження). Отже, Жульєн – це „сонячний герой”, який ратує зі світом тітьми доби Реставрації.

Фабріціо так само перебуває серед „темних” персонажів, про це свідчать образи брудних, потворних людей із його оточення (до символіки темноти додається дієсхема „боятися”). Мотив отрути (а Фабріціо пробували отруїти двічі) створює атмосферу містичності й таємничості та семантично вводить тему чаклунства (отрута як зброя чаклунів). Чарівний напій часто присутній у міфологічних оповідях (наприклад, у міфах про Одиссея, Геракла та ін.). Отрута – це також зброя слабких, підлих, тобто не-героїв (автор уводить у такий спосіб антиномію герой/не-герой). Фабріціо-герой здійснює два подвиги: це битва під Ватерлоо та втеча з Фарнезької вежі. Участь у бою при Ватерлоо для Фабріціо є „сонячною звитягою”, випробовуванням задля посвячення у мужність (або радше – в муж-чин-ність).

У ПМ Стендаль зберігає героїчну схему зневаги до багатства. Фабріціо не є справжнім бідняком (герой проявляє іншу форму нестатку – він „бідний” духом), ця схема більш вдало реалізується в образі лейтенанта Робера, який уособлює матеріальну скруту та душевну щедрість (персонаж віддає останню монету слугі). Сила золота не лише знищує героїзм, вона є чинником катастрофи при дворі, де все купується, а в ПМ золото знаходиться на боці противника, тобто в таборі не-героїв. Окрім того, багатство зазвичай зосереджено в руках жінок або ж воно витрачається ними (Сансеверіна то багатіє, то бідніє; її перекупає принц, вона підкупує злодіїв тощо), а золото та коштовні прикраси – це зброя згубної (фатальної) жінки.

В романах Стендаля жінка присутня у двох іпостасях: 1) жінка, яка домінує над героєм, пригнічує його (архетип матері-власниці); 2) жінка як гідний суперник героя (архетип мужньої амазонки). Ці дві іпостасі наявні в ПМ. Особливо багатогранний персонаж Джина Сансеверіна, її образ окреслюється за допомогою кількох дієсхем: це жінка, яка лякає (противник), допомагає (мати), себе-любить (егоїстична коханка). Різноманітність героїні проявляється також через множинність її імен, соціальних статусів та ролей, які вона відіграє по відношенню до героя. Водночас Стендаль змальовує несумісність Фабріціо та жінок. З першої сторінки роману автор уводить теми протиставлення французької „ужності” та австрійської „жіночості”; нерозуміння потягу Фабріціо до героїзму його матір’ю (мати виступає тут як власниця дитини); кровозмішення з тіткою (нездатність героя до справжнього кохання); втечі (не-зустрічі) від жінок (введення архетипних тем чернецтва та „щасливої в’язниці”); мрії про ідеальну (не-реальну) жінку, образ якої втілює згубниця Джина Сансеверіна.

В образі Сансеверіна відбиваються майже всі згубні устремління, жертвою яких стає Фабріціо. Джина є водночас і спокусливою сиреною, яка позбавляє чоловіка волі; й ніжною Йокастою, яка закликає до кровозмішення; й лихою Іштар, яка викликає катаклізми; й Кіркою, яка готує чарівний трунок; й чаклункою, яка маніпулює золотом і отрутою; повією й нарешті амазонкою. Однак у цілому Джина уособлює архетип „Грізної матері”, адже, використовуючи весь свій згубний арсенал на захист Фабріціо, вона водночас постійно утримує його при собі, а пригнічуючи його свободу, шкодить йому.

Якщо міфологічне тло Денного Режиму першої частини роману є героїчним Режимом антитези, то друга його частина відбувається на містичному тлі Нічного Режиму (Режиму евфемізму). Ж. Дюран вважає, що зміна міфологічного тла є самою суттю жанру роману, оскільки психологічна трансформація героя, якою ця зміна супроводжується, є необхідною складовою жанру. Перехід від епічного тла до ліричного має свою традицію в історії французького роману, однак Стендаль уперше зумів гармонійно поєднати їх в одне ціле. Науковець убачає в цьому не вплив романтизму, а, власне, роль архетипних тем.

Вчений звертає увагу на те, що в літературі романтизму переважають сузір’я великих символів та архетипів Нічного Режиму

Уявного. Він наголошує також на наявності у творах Стендаля конверсії героя як архетипного явища. Містичне тло любові, яке приходить на зміну епічній атмосфері подвигу, втілює пошуки внутрішнього ліризму та зумовлене двома факторами: 1) реверсією героя (повернення до первинного стану), 2) присутністю символічних сузір'їв інтимності. Реверсія героя проявляється у творах Стендаля шляхом реабілітації жінки (через створення образу епічної амазонки), з одного боку, та внаслідок інверсії природного страху перед ув'язненням і через зникнення палкого прагнення до героїського подвигу – з іншого. Поява архетипної теми інтимності спричинена інверсією небезпеки (в'язниця більше не загрожує об'єктивному подвигу героя) та таємним тріумфом кохання. Тобто посередині роману відбувається заміна (конверсія) прозорості звитяжності героя на таємну містичність коханця.

Якщо епічний подвиг є міфологічним тлом дієсхеми сходження (рух уверх), то романтичне кохання відповідає дієсхемі спуску (рух вниз). Бінарні зв'язки в ПМ, які є ознакою присутності та зміни двох Режимів, умовно можна відобразити за допомогою такої схеми (де архетип „щасливої в'язниці” є центром символіки інтимності):

страх ув'язнення
 ----зміна Режиму Уявного----
 „щаслива в'язниця”

В ПМ конверсія героя епічного в героя ліричного реалізується на тлі двох міфологічних елементів: „подвоєння” жінки (наявність двох головних героїнь) та здійснення пророцтва (здобуття героєм „щасливої в'язниці”). Ш. Бодуен продемонстрував власне тлумачення міфа про двох жінок на прикладі міфа про Орфея та Евридіку, де перша з цих жінок – жінка, втрачена внаслідок її смерті, а друга – жінка, віднайдена завдяки коханняю. Психокритичне тлумачення даного міфа розкриває сенс переходу від утраченої жінки до жінки, яку воскрешає кохання, як процесу, що є експресивною проекцією траєкту, котрий проходить мужчина від матері до дружини. В такому розумінні міф про двох жінок є міфом визволення сина від матері. У романах Стендаля, сироти без матері, цей міф проявляється дуже активно. Дієсхема спуска (Орфей спускається в пекло) пов'язана з архетипами жіночості. Дві теми виявляють у його творах позитивне (корисне) подвоєння жінки: відродження образу жінки-матері („комплекс Кібели” як архетип Великої Матері) та зв'язку сина з матір'ю (нитка Аріадни як символ пуповини).

В ПМ контраст між двома жіночими образами не такий виразний, як в інших романах Стендаля. Обидві героїні втілюють два типи кровозміщення – реальне (Сансеверіна як рідна тітка) та символічне (Клелія як умовна мати). Всі стендалівські жіночі образи, які втілюють архетип Матері, є ніби зшитими з однієї викройки (уособлюють ніжність, спогад, сподівання). Обидві героїні ПМ матеріалізують античні жіночі міфи: наприклад, міфи про Амалфею (годувальницю) й про Аріадну (Клелія та Сансеверіна – дві Аріадни, справжня та її двійник). Якщо в епічному Режимі рятівником є герой, то міф про Аріадну перевертає ситуацію – тут рятує жінка. Ш. Бодуен вивчав міф про Аріадну в різних

міфологіях та прийшов до висновку, що як тільки герой застосовує мотузку, провід, канат, нитку (психоаналітичний символ пуповини), він перетворюється з епічного („сонячного”) героя на героя регресивного (героя навпаки), адже нитка Аріадни символізує зв'язок сина з матір'ю. Символіка мотузки присутня в ПМ у формі таких дієсхем: мотузка як спосіб спілкування між закоханими (живить душу); доставляє харчі (живить тіло); засіб утечі (рятує життя); передача мотузок для втечі (встановлює зв'язок між двома жінками). Крім того, в ПМ тема „двох жінок” наповнює твір іншими „подвійними” категоріями. Це, наприклад, схема реверсії, тобто синхронного розвитку двох образів жінок, де одна заміщає іншу. Архетипна тема визволення сина від матері отримує вирішення у формі смерті, яка урівнює обох суперниць (тут відчувається особистий досвід письменника – мати та кохана Метильда помирають). Таким чином, роман ПМ ілюструє нездійсненність визволення сина від матері через її смерть.

Друга частина роману описує спуск, поступове повернення (через коханих жінок) до духовної глибини. Реверсія, яка є очевидною в материнських символах, де домінує традиційне протистояння двох жінок, стосується також центрального міфологічного тла роману – в'язниці. Конверсія героя полягає в тому, що уникання в'язниці героєм у першій частині роману надалі обертається на потяг до повернення (спуск) до неї (архетип „щасливої в'язниці”). Епічний герой (дієсхема сходження) страждає від клаустрофобії, боїться відсутності світла, п'тьми лабіринту. Якщо він і спускається до пекла, то лише для того, щоб якнайшвидше його покинути. Спуск вниз, занурення вглиб лабіринту й ув'язнення в епічному проекті відіграють роль перешкод.

Якщо в ЧЧ в'язниця з'являється наприкінці твору насправжки, то в ПМ вона є міфологічним тлом усієї оповіді. Реалізація архетипної теми в'язниці в романі відбувається на тлі архетипної теми кровозмішення (недарма автор пов'язує історію Фарнезької вежі з випадком інцесту), однак уникання героєм як кровозмішення, так і в'язниці в першій половині роману обертається на прагнення до них у другій. На вежі Фарнезе Фабріціо переживає справжні щасливі миті від сходження (він піднімається туди сходами) та від прекрасного виду з вікна (в'язниця – це тераса, бельведер, вишка, з якої Фабріціо споглядає світ). Якщо донині тюрма була для героя об'єктом страху, то тепер вона приносить йому радість. Так, Фабріціо зазнає конверсії (перетворення) – віднині він зовсім інша людина. Він боїться не в'язниці, а втечі з неї, а якщо й тікає, то лише для того, щоб відчути потребу в ній та відчай перебування за її межами, щоб згодом туди повернутися. Втеча лише підсилює архетипну тему „щасливої в'язниці”, тобто в'язниці, до якої герой охоче повертається. Отже, у другій частині роману ліричний (романічний) герой перебуває під знаком спуску вниз, повернення. Міфологічне тло в'язниці є символічною віссю реверсії епічного героя, який обертається на героя романічного, а дві жінки-суперниці стають співницями в боротьбі з єдиною суперницею – Фарнезькою вежею. Воднораз „щаслива в'язниця” є стійким архетипом самопізнання (чуття інтимності та плинності

часу). Домінантна дієсхема в символізмі вежі – це самозаглиблення (відчування щастя від інтимності), а не жах ув'язнення. Структури Нічного Режиму Уявного доводять те, що містичне бачення таке ж важливе у пізнанні, як і проникливість розуму та логічний аналіз.

Романічна реверсія, яка ґрунтується на архетипних темах „двох жінок” та „щасливої в'язниці”, є центром тяжіння будь-якого комплексу образів, які формують у тканині оповіді атмосферу інтимності та містичності (таємничості). Таємничість кохання, а також таємничість природи, закритість простору (кімната, церква, каплиця) виступають як символи інтимності. Якщо епічному герою загрожували пекельна влада золота та згубність жінки, то героєві, посвяченому в кохання, заважають світло та прозорість (правда) у всіх їх проявах. Міфи про кохання розвивають архетипну тему „сліпоти”, а метафізиці таємниці відповідає табу допитливості. Одна з центральних дієсхем ПМ „приховувати” передає не лише діалектику біноми *бачити/бути побаченим*, але й архетипну тему сакралізації кохання внаслідок п'єми (засліплення) та катастрофічних наслідків виходу з п'єми (міф про Психею). Роман ПМ демонструє багатство символіки втаємничення: це в'язниці, кімнати, клітки, гроти, закриті деревами й горами краєвиди, каплиці та церкви. А архетипний арсенал інтимності використовується задля поетичного висловлення невисловлюваного та показу невидимого.

Отже, міфологічне тло роману ПМ має дві основи: 1) епічну (архетипи та символи Денного Режиму); 2) містичну (символи інтимності, архетипи спокою, дієсхеми згортання, які є складовими Нічного Режиму). Якість міфологічного тла ПМ „дозволила Стендалю точно передати серцю читача душевні порухи роману” [1, с. 239], а запорукою такого сприйняття є домірне вживання великих архетипів та символів, що вічно живуть у людській уяві.

1. *Durand, Gilbert. Le décor mythique de la Chartreuse de Parme : contribution à l'esthétique du romanesque / Gilbert Durand. – Paris : José Corti, 1961. – 251 p.*
2. *Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire / Gilbert Durand. – Paris : Dunod, 1984. – 535 p.*

Summary

The article is called to explain the notion content of the „*décor mythique*” introduced by Gilbert Duran in his work „*Le décor mythique de la Chartreuse de Parme: contribution à l'esthétique du romanesque*” (1961), and to make an example of its methodological application to the hermeneutic reading of the text. The research subject also foresees the interpretation of other terminological units of the anthropologist's scientific tools (schème, images constellation, symbol, archetype, myth, structures, anthropological traject, Regimes of Imaginaire). The author of the article offers a brief illustration of the literary methods (archetypology), which consists in the choice, interpretation and systematization of the mythological elements arranging in the composition anthropological structures.

Key words: myth, G. Duran, archetypology, archetype, action schème, images constellation, symbol, Regimes of Imaginaire, *décor mythique*, Stendhal, *la Chartreuse de Parme*.