

**Space Mythologization Realized by Means of Epithets  
(Basing on «Servant from Dobromil» by H. Pahutiak  
and «Mr. Norrell» by S. Clarke)**

The article deals with the space mythologization realized by means of epithets in contemporary fantasy texts. The mythological space characteristics are analysed through the epithet as a means of their explication in the text. The patterns of space mythologization in «Servant from Dobromil» by H. Pahutiak and «Mr. Norrell» by S. Clarke are compared.

УДК 821.111-2"16-17"

**Олександра Філоненко (Миколаїв)**

**РЕНЕСАНСНА МАГІЯ І ЛІТЕРАТУРНІ МАГІ  
(ФАУСТ VERSUS ПРОСПЕРО)**

Сплеск інтересу до магії та езотеричного знання у другій половині ХХ сторіччя є, на думку видатного дослідника релігії та культури Мірча Еліаде, наслідком пошуків нової картини світу та дієвого засобу змінити його на краще, які за своїм світоглядним значенням подібні до тієї проблематики, що хвилювала гуманістів епохи Ренесансу [5]. У ХХ сторіччі ми також спостерігаємо надзвичайну інтенсивність проявів магічного дискурсу у художній культурі — від образотворчого мистецтва та літератури (наприклад, виникнення такого напрямку, як літературний «магічний реалізм» та його віддзеркалення в образотворчому мистецтві, чи зародження та надзвичайно інтенсивний розвиток літератури «фентезі» з усім розмаїттям її відгалужень і стійким впливом на масову культуру) до такого нового медіуму, як кінематограф. І саме у ХХ сторіччі магичні постаті, що були породжені творчою фантазією епохи Ренесансу, такі, як Фауст і шекспірівський Просперо, знову стають героями багатьох літературних творів, привертають активну увагу театральних і кінорежисерів.

Отже, у цій статті ми зробимо спробу визначити магію як певний культурний феномен, специфіку його рецепції у західній традиції та з'ясувати особливості й світоглядне значення ренесансної магії та вплив цих уявлень на створення літературних образів епохи Ренесансу.

Магія як частина людської культури є надзвичайно складним явищем, чії дефініції залежать від культурного контексту, і їх навіть не завжди можна звести до «спільного знаменника». Сучасні дослідники магії — американські соціолог Джон Міддлтон, історик Карен Джоллі і британський дослідник історії магичних уявлень у Європі Роберт Гілберт у статті про магію в Енциклопедії Британіка визначають магію як «концепт, що застосовується для описування певного типу раціональності («*mode of rationality*») чи способу мислення, який звертається до невидимих сил, щоб впливати на події, чинити зміни у матеріальних умовах або створювати ілюзії таких змін» [11]. Дослідники наголошують, що в європейській традиції цей тип мислення відокремлюється від наукового чи релігійного типів (і часто їм протиставляється), і характерною рисою рецепції магії на Заході є спроба раціонального осмислення цього феномену й виявлення його «належного» місця серед розмаїття культурних явищ. Ці автори також зазначають, що західноєвропейська концепція магії, вкорінена в іудео-християнській та греко-римській спадщині, інтенсивно розвивається за часів Середньовіччя, але своє остаточне оформлення отримує в період Ренесансу, перш ніж поширитися на інші частини світу разом з європейською колоніальною експансією.

Як і будь-який культурний феномен, магія має складну структуру, виконує специфічні функції у суспільстві та передбачає освоєння певної суми знань. Структурно магія поділяється на так звану Високу Магію (це, перш за все, такі магичні практики як некромантия, теургія, а особливо алхімія й астрологія), яку практикувала інтелектуальна еліта, і яка межує з наукою (наприклад, з алхімії історики науки виводять походження сучасної хімії [17]), та Низьку

Магію, якою користувалися широкі верстви населення [2; 11], і чия дієвість у великій мірі залежить від магічного дару або «шаманської сили» (за Фрезером [3]) її адепта. Висока Магія передбачає насамперед навчання, інтелектуальне освоєння магічного/окультного знання та належність до певної езотеричної традиції (наприклад, ренесансного Герметизму); вона також була відносно соціально прийнятною навіть за часів панування церкви, яка завжди надзвичайно антагоністично ставилася до магії взагалі. Від адепта Високої Магії вимагається певний рівень інтелектуальної підготовки й утаємниченості, а не лише наявність магічних здібностей (які, до речі, не є в даному випадку обов'язковими; це цілком інтелектуальна практика, їй може *навчитися* кожен, хто *хоче* і може докласти суттєвих зусиль).

Магія розрізняється також і за «моральними імплікаціями»: на Білу Магію, яка сприяє досягненню благодетельних результатів, та Чорну Магію, яка використовується в нечестивих цілях. Однак адепти і Білої, і Чорної Магії могли використовувати *ті самі методи та практики* (як ми можемо бачити на прикладі літературних магів Просперо та Фауста, обидва з яких зналися на «книжній» — Високій — магії, чи, як неодноразово зазначає у класичному дослідженні з історії магії «Золота гілка» [3] Д. Д. Фрезер, той самий шаман міг як лікувати від хвороб, так і накладати прокляття). Звідси логічним є висновок, що магія іманентно амбівалентне явище, її природа, так би мовити, «сіра», і на боці яких сил виступає маг чи чаклун, є питанням суто його вільного вибору, що надзвичайно яскраво ілюструють історія докора Фауста та п'єса Вільяма Шекспіра «Буря». Цей факт, а також наявність у адептів магії «магічної» (шаманської) сили (природженої, отриманої внаслідок пакту з потойбічною істотою чи через вивчення певних джерел), що, за певної концентрації ментальних зусиль її носія, здатна впливати на перебіг подій, створює відчуття «інакшості» при зіткненні з магічними феноменами. Тому ті, хто практикує магію в будь-якому її варіанті, опиняються — залежно від типу культури — або в маргінальній, або у центральній позиції щодо суспільства [11].

Образ і структура європейської Високої Магії формується саме в період Ренесансу, і саме тоді, за словами американського дослідника культури Середньовіччя і Ренесансу Френка Борчардта, Висока Магія інтенсивно інтелектуалізується та різко протиставляє себе середньовічним магічним практикам, близьким до Низької (народної) Магії [6], яка в англійській традиції навіть позначається окремим поняттям Witchcraft (буквальний переклад — «відьмине ремесло») та відокремлюється від магії як такої [13]. Цей образ магії й дух інтелектуалізму буде превалювати в магічно-орієнтованих колах майже до початку ХХ сторіччя. Тоді ж, як наслідок цього відмежування від «популярних» магічних практик, Висока Магія отримує статус езотеричної, тобто доступної лише утаємниченим, традиції, що знайде підтримку в колах розенкрейцерів і представників масонських лож, які будуть виступати хранителями цієї традиції, починаючи з ХVІІ сторіччя [10].

Ця суто європейська магічна парадигма формується внаслідок двох тенденцій. По-перше, має місце стійка «екзотизація» магії через її зв'язок із позаєвропейським культурним часопростором, зокрема сивою давниною, чи Сходом та — часто — східним походженням її агентів-магів (слово «маг» походить від давньогрецького слова *magoi*, яким називали плем'я мідян, котре в давнину існувало в Персії і сповідувало релігію зороастризму [11]). По-друге, для європейської магії властива певна інтелектуалізація: вона сприймається, у першу чергу, як ментальна практика, а фігура Мага (саме *мага* як послідовника Високої Магії) має стійку кореляцію з тією сумою знань, що може розглядатися як наука в той чи інший період.

Ренесансна магія абсолютно відповідала цим двом тенденціям: «екзотизації» через свій зв'язок зі *стародавніми* містичними традиціями гностичного й неоплатонічного напрямку та магічними практиками *східного* походження. Це спричинило оформлення суто європейської окультної традиції, відомої як Герметизм [10], та «інтелектуалізації», адже ренесансний маг, як зазначає Френк Борчард в есе «Маг як людина Ренесансу» (1990) [6], — це поняття майже синонімічне поняттю «ренесансна людина», його діяльність легко вписується в загальну ренесансну гуманістичну парадигму, а такі відомі представники ренесансного гуманізму, як Піко делла Мірандола, Марсіліо Фічіно, Джордано Бруно, Миколай Коперник, Леонардо да Вінчі та багато інших приділяли надзвичайну увагу вивченню окультного знання.

Ф. Борчард наголошує, що в епоху Ренесансу «нове» означало «старе», навіть дуже старе», а ренесансна магія була феноменом суто ренесансним через внесення своєї частки

до «загальної упевненості гуманістів у необхідності повернутися до витоків, заяви, що вони заново відкрили, поновили та пили з утрачених та забутих джерел стародавньої мудрості» [6]. Таким чином, біля витоків ренесансної магії стояло відкриття стародавніх манускриптів, що приписувалися Гермесу Трісмегісту, трактатів неоплатоніків та гностиків, єврейської Кабали, старовинних арабських текстів з алхімії та астрології та інших текстів з езотеричних вчень Стародавнього світу, і з цього часу починається усвідомлене протиставлення Високої Магії як магії вченої примітивній народній магії як такій, що профанує високі принципи магічного мистецтва [2, с. 91–165]. Це магічне знання, хоча і носило компілятивний характер і завжди посилалося на авторитет «давніх», вимагало великої наукової обізнаності і знання стародавніх мов, що назавжди віддалили європейську Високу Магію від народної магії.

Ситуація протистояння двох відгалужень магічного носила не тільки інтелектуальний, але й моральний характер. Як зазначає Френк Борчард, ренесансні маги не поривали з ортодоксальною релігією, більш того, підкреслювався глибокий містичний зв'язок їхньої магії із божественним творінням, закони якого маг вивчає своїми методами. Але у ситуації, коли загострилася боротьба Церкви із магією та чаклунством, яка знайшла своє вираження в небачених доти масштабах «полювань на відьом» [13], будь-які асоціації з чорнокнижжям та чаклунством були прямою загрозою для життя. Тому для ренесансного мага важливим було довести свою непричетність до темних практик, що породило низку взаємозвинувачень та виникнення того явища, яке Френк Борчард визначає як позицію «*my magic is white, yours isn't*» («моя магія біла, твоя — ні»). Саме тоді виникають такі поняття, як *Magia Naturalis* (природна магія, тобто така, що прагне вивчати закони Всесвіту, створеного Богом, і яка продовжує розвиватися паралельно з розвитком природничих наук і згодом, уже в XVII–XVIII сторіччях, майже зливається з фізикою [2, с. 157]), та *Magia Innaturalis* (неприродна магія, яка твориться за допомогою Диявола чи його приспівників).

Цей ренесансний сплеск цікавості до окультизму, за свідченням Мірча Еліаде, розкриває «глибоку невдоволеність середньовічною теологією та середньовічними концепціями людини й світу, реакцію на те, що можна назвати «провінційною», тобто суто західною цивілізацією, і палке бажання віднайти універсальну, транс-історичну, «міфічну» релігію» [5, с. 95]. Тобто вже тут, хоча ще в кореляції з релігією, ми бачимо прагнення нової картину світу, нових способів його пояснення. Головною презумпцією ренесансного мага була упевненість, що «знання поступово веде до влади над природою та можливості творити чудеса, і Всесвіт улаштований таким чином, що людина здатна досягнути *надприродних* здібностей, і зробити це вона може у *природний* спосіб, тобто через вивчення [законів, що керують Всесвітом]» [6]. Від цього припущення лише один крок до створення раціональної наукової парадигми.

Логічним висновком із цього є припущення, що маг не потребує допомоги Бога, щоб творити чудеса. Більш того, маг узурпує функції Бога у своїй спроможності змінювати реальність та впливати на перебіг земних подій, яскравою ілюстрацією чого є створений Шекспіром образ мага Просперо, який не тільки вибудовує власний зачарований світ, а ще й керує долями оточуючих. Таким чином, якою б не була релігія, магія представляє собою її небезпечну альтернативу. У Високій Магії Ренесансу вже зріло зерно тієї катастрофи, якої ортодоксальна релігія зазнає за добу Реформації та Просвітництва.

Однак Френк Борчардт підкреслює, що ренесансний маг був, тим не менш, людиною благочестивою, його серйозно непокоїла етична проблема, що витікала з його зазіхань на авторитет Бога. Ця занепокоєність посилювалася і тим фактом, що у багатьох випадках магія виявлялася далеко не такою дієвою у досягненні земних цілей чи поясненні Всесвіту, як від неї очікували її ентузіасти, однак стародавні манускрипти попереджували, що при потраплянні таємних магічних знань до нечестивих або неосвічених осіб ця інформація могла перетворитися на марновірство чи бути неправильно використаною, тому «навіть найбільш благочестива магія повинна була залишатися езотеричною» [6] і ніколи не використовуватися загалом.

На думку американського дослідника, саме ця занепокоєність призвела близько 1500 року до того, що він визначає як «майже загальне розчарування у магії, виражене самими магами» [6]. Відмова від магії спостерігається повсюдно у тих країнах, які були попереду в магічних дослідженнях, а саме в Італії, Франції та Німеччині. І хоча XVI сторіччя дає нам такі видатні постаті магів, як Парацельс, Нострадамус, Генріх Корнеліус Агріппа й імовірний прототип

шекспірівського Просперо Джон Ді [9] та героя спочатку фольклорних історій, а потім численних літературних інтерпретацій, зловісного Доктора Фауста, з цього часу магія існує як езотерична традиція, її таємниці строго охороняються, і маг, щоб зберегти своє мистецтво у чистоті, має бути відлюдником. «Цей момент [відмова від магії] інтелектуальної біографії магів став загальним місцем у літературі, наприклад, у Шекспіра та Гете, і має бути сприйнятим як невід’ємна риса міфу про Мага», — зазначає Борчардт, далі продовжуючи: «Великі поети усвідомили це відокремлення від решти людства як фатальну недосконалість магії, яка змусила магів поезії та, вірогідно, також їхніх історичних прототипів, раніше чи пізніше повернутися спиною до окультного знання. Це зречення є такою ж невід’ємною частиною історії про мага, як будь-який інший момент магичної подорожі. Коли Фауст Марло проголошує: «Я спав свої книжки», — він розкаюється у зв’язку з магією, вочевидь занадто пізно. Коли у Шекспіра Просперо складає свій посох та ховає книгу, він повертається з вигнання в окультне» [6].

Даючи характеристику літератури періоду Ренесансу в роботі «Англійська література шістнадцятого сторіччя, виключаючи драму» (1954), британський вчений Клайв С. Льюїс зазначає: «Тільки вперте упередження стосовно цього періоду [Ренесансу] може змусити нас не розгледіти певних змін, яких зазнають хоча б літературні тексти при переході з Середніх віків у шістнадцяте сторіччя. У середньовічній історії, в певному сенсі, є надмір «магії». Мерлін робить те чи інше «за допомогою своєї майстерності», Берсілак відновлює свою втрачену голову. Але всі ці пасажі мають очевидні прикмети «казковості» («*faerie*»). Однак у Спенсера, Марло, Чепмена та Шекспіра зовсім інший підхід. «Він простує до свого кабінету», книги відкрито, страшні слова проголошено, душі занапащено. Середньовічні автори пишуть, здається, для такої публіки, для якої магія, як і мандри в пошуках пригод, є ознакою романсу; автор Єлизаветинських часів пише для публіки, яка відчуває, що магія може відбуватися просто на сусідній вулиці. <...> Неуважність щодо цього факту призвела до чудернацьких прочитань «Бурі», яка, насправді, <...> є шекспірівською п’єсою про магію, так само як «Макбет» — п’єсою про чаклунство (*goeteia*)» [12, с. 8]. Тому саме у добу Ренесансу європейська творча фантазія породжує два таких могутніх літературних образи магів, як Фауст та Просперо. І саме таких *magів*, які практикують Високу Магію.

Першим із них хронологічно є Доктор Фауст із Німеччини, і перша літературна обробка його історії англійським драматургом Крістофером Марло припадає на 1604 рік. Це чи не найважливіша магична фігура європейської культури, яка непокоїла і досі непокоїть творчу фантазію поколінь митців.

Якщо стосовно історичних прототипів образу Просперо можна висувати різноманітні здогади, то Доктор Фауст був насправді історичною фігурою (відома навіть дата його смерті — 1540 рік). Він діяв поряд із такими великими окультистами доби, як Парацельс, Нострадамус та Агріппа фон Неттесхайм. Історичний Фауст лишає по собі «заплутану легенду, зіткану з чаклунства та алхімії, астрології та віщування, теологічних та демонічних студій, некромантії та навіть содомії» [8]. Він багато подорожував (і це знаходить відображення вже у трагедії Марло) та був загальновідомою фігурою, і хоча його колеги-маги презирливо ставилися до його магичного доробку як до шарлатанства, лютеранське духовенство сприймало його доволі серйозно [8]. Уже в XVI сторіччі з’являються перші літературні обробки фаустівської легенди (анонімна «*Faustbuch*» 1587 року та її численні переробки й переклади, у яких з подробицями описуються всі страхітливі діяння приреченого на вічне прокляття мага, а також існує численна суто магична література, підписана його іменем, яке вже на той час стало чимось на зразок «бренда», хоча по суті вона є компіляцією кабалістичних текстів, творів Агріппи та інших магів того періоду [2, с. 160–163].

Перший авторський літературний твір — п’єса Крістофера Марло «Трагічна історія Доктора Фаустуса» — це зразкова історія про Високу Чорну Магію або некромантію (саме як «*nesgomancy*» визначає Фауст свою практику на самому початку п’єси, далі описуючи її такими поняттями, як «*magic*», «*conjuring art*» або просто «*art*», що ще раз, на лінгвістичному рівні, підкреслює іманентну «сірість» будь-яких магичних дій, адже і Просперо Шекспіра буде називати свою магичну практику «*magic*» та «*my art*»,). І саме у Марло цей магичний образ виступає найяскравішою ілюстрацією згубності магичних практик і необхідності зректися їх. На відміну від Просперо, пізніше створеного Шекспіром, цей перший літературний Фауст

провалює ренесансний магічний проект: хоча його магія відповідає всім вищенаведеним характеристикам ренесансної магії, вона не має сенсу, який ренесансні маги в ній вбачали, — вона не перетворює світ на краще, не допомагає глибше зрозуміти божественні закони Всесвіту. Вона виступає лише джерелом якоїсь химерної влади («And reign sole king of all the provinces» [14] / «І буду царювати як єдиний король над усіма провінціями»), яка так ніколи і не реалізується, та засобом бруталного розважання (сцена з Папою Римським або наставлянням рогів рицарю з пошту імператора) і веде лише до занпащення душі. У самому кінці п'єси, перед лицем страшної долі, Фауст Марло робить спробу зрєктися своєї згубної практики, але вже занадто пізно. Марло не дає порятунку своєму герою, хоча про його можливість через покаяння та звернення до небес мова йде протягом усієї п'єси. На нашу думку, це відбувається тому, що Фауст Марло *свідомо* обирає темний бік магії, тобто з позиції ренесансної ментальності порушує фундаментальні закони Всесвіту. І відтак, для нього не може бути порятунку. Той образ Фауста, який створив Марло, міг виникнути *тільки* за часів Ренесансу, коли за чорнокнижжя можна було потрапити на багаття Інквізиції (варте уваги, що останньою реплікою Фауста є «I'll burn my books!» / «Я спалю свої книжки!», тоді як Просперо Шекспіра вирішує потопити свою книгу).

Підтвердженням цього припущення є той факт, що коли змінюється європейська світоглядна парадигма, поступово змінюється і ставлення до образу Фауста, доки він не знайде своє абсолютне втілення (і виправдання) у «Фаусті» Гете, який перетворить цей образ на символ невщухаючої жаги до знання, що ніколи не може бути вгамована, і яка є однією з визначальних характеристик західноєвропейської ментальності. Після «Фауста» Гете саме чорнокнижник Фауст стає ключовою фігурою європейського магічного дискурсу наступних сторіч, що знайде відображення у багатовіковій літературній «фаустіані»: свого одностороннього побачили у Фаусті романтики, а «його характер, самосвідомість та криза ідентичності продовжували цікавити письменників протягом сторіч» [8]. І вже у Марло ми можемо бачити тенденцію до заперечення магії, визнання її згубності.

Але найкращою ілюстрацією сутності саме ренесансної магії та переоцінки її ролі є історія мага Просперо, яку створив Шекспір. Просперо — могутній маг, що, на відміну від Фауста, *свідомо* практикує Високу Білу Магію (з точки зору класифікації магічних практик, Просперо використовує, насамперед, *теургію* як практику підкорення своїй волі духів та язичницьких богів), але зрештою він віддає перевагу людській долі: відмовляється від магічної влади, щоб повернутися зі свого «вигнання в окультне» до реального Мілану.

Як зазначає видатний російський дослідник творчості Шекспіра О. Анікст: «Все те, про що мріяли гуманісти, створюючи образ ідеальної людини, втілено в образі цього героя Шекспіра» [1, с. 585]. І ми дійсно можемо віднайти у фігурі Просперо всі складові ідеалу ренесансної людини взагалі і ренесансного мага зокрема (навіть за своєю національною приналежністю Просперо втілює ідеал мага цього періоду — він італієць, уродженець однієї з тих країн, де Висока Магія, як зазначалося вище, досягла свого максимального розвитку). Він є вченим, і вченим саме ренесансного типу — вченим-художником, вченим-магом, вченим універсальної енциклопедичної обізнаності. Він раціонально і художньо вибудовує свою помсту, але не дає почуттям затьмарити розум, пишається своїми досягненнями, хоча розуміє їхню обмеженість. Він не підвладний ілюзіям, зате вміло створює ілюзії для інших. Своє знання він отримує через вивчення стародавніх манускриптів зі своєї бібліотеки й творить магію за допомогою *книги* та теургічних практик. Просперо застосовує своє мистецтво тільки у благочестивих цілях покращення світу (навіть його помста веде до позитивних результатів морального перетворення його ворогів, та і самого Просперо) і з люттю протиставляє свою Білу Магію темній земляній магії Сікоракси. Помічником мага є «delicate spirit» / «ніжний дух» Аріель, втілення «найтоншої» зі стихій — стихії повітря. Просперо гарний батько, який піклується про вдале заміжжя своєї доньки, і справедливий правитель, якого любив народ Мілана. Він виконує свої обіцянки щодо Аріеля та навіть повертає, врешті-решт, острів Калібанові. Дух Просперо високий, а наміри благородні.

Але зв'язок із магією накладає свій відбиток і у випадку мага-гуманіста Просперо — його постать все одно викликає відчуття «інакшості», мотивації його вчинків лишаються не до кінця зрозумілими, а методи досягнення мети здаються не завжди гуманними, що в результаті

призводить до найрізноманітніших трактувань цього образу в подальших постановках та переробках п'єси. Ця імпліцитна «інакшість» властива всім магічним постатям. Однак у випадку Просперо вона частково пояснюється тим фактом, що, незважаючи на свою «ренесансність», він водночас є фігурою наступної доби — доби Бароко, адже створена на початку XVII сторіччя «Буря» є вираженням не тільки ренесансного світосприйняття, але передчуттям нової — барокової — парадигми, однією з характеристик якої буде «недовіра до реальності». Найбільш яскравою ілюстрацією цього виступає славнозвісний монолог Просперо з четвертого акту, де він порівнює людське життя зі сном: «We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep» («Ми створені з тієї ж речовини, що й сні, і наше життя оточене сном»). Заява майже тотожна концепціям одного з «найбароковіших» письменників XVII сторіччя Педро Кальдерона, автора твору «Життя — це сон» (1634). Саме в цьому монолозі, що проголошується ніби у трансі, ми спостерігаємо парадигмальний зсув від Ренесансу до Бароко, неначе маг Просперо, наділений силою пророцтва, зазирає у майбутнє, де формула/замовляння «життя — це сон» буде повторюватися все частіше і частіше, доки маги вже техногенної епохи взагалі не проголосять відсутність будь-якої реальності, замінивши її на «Матрицю». Тому у своїй власній історії, виявляючи солідарність із реальними колегами-магами, Просперо обирає людську долю і добровільно зрікається магії назавжди, отже, на відміну від Фауста, має надію на спасіння.

Завершуючи аналіз образу Просперо у його співвіднесенні з ренесансними магічними уявленнями, необхідно окреслити особливість саме шекспірівської магії, яка робить «Бурю» унікальним твором в історії світової літератури. Магія Фауста не має того могутнього структуруючого начала, яке є в магії Просперо, вона — лише засіб досягнення певних цілей. Магія Просперо унікальна, оскільки саме вона *конструює його світ* (у цьому контексті останній монолог Просперо, що натякає на театральність, несправжність усього, що відбувалось на його острові, отримує нове прочитання — магічний світ є такою самою *художньою* фікцією, як і світ театру).

І найяскравіша та, у певному сенсі, найренесансніша характеристика магії Просперо — це її художня, а точніше музична природа, адже епоха Ренесансу надзвичайно чутлива до будь-яких проявів естетичного. Музика у цій п'єсі Шекспіра — вид особливої художньої магії, це і є Просперове «*noble Art*» («*благородне Мистецтво*»). Американська дослідниця Тереза Колетті дає таку характеристику значенню музики у п'єсі: «Життєвий центр «Бурі» — її музика. Наповнюючи дію п'єси, музика звучить завжди, завжди впливає на життя персонажів та змінює його. Часто неспрямована та невизначена, музика «Бурі» забезпечує контекст для Просперових магічних махінацій і стає протягом п'єси могутнім пробуджуючим символом цієї магії. В «Бурі» музика є засобом, за допомогою якого порядок народжується з хаосу; це чинник страждань, навчання, росту та свободи» [7]. Отже, природа магії Шекспіра музична. І саме музичність *пояснює* водночас і ренесансний, і бароковий характер цієї п'єси та *пояснюється* через цю ренесансо-бароковість.

Музичність «Бурі» ренесансна за змістом і барокова за формою. Ренесансність цієї музичності можна вивести з концепції «музики сфер», надзвичайно популярної за часів Шекспіра, яка, у свою чергу, походить з окультних студій гуманістів і базується на давньогрецькому містичному вченні Піфагора [6]. Ця «музика сфер» є макрокосмічним небесним законом, який знаходить відображення у мікрокосмі земного існування. Тобто музика-магія «Бурі» в руках Деміурга Просперо має космогонічний характер, вона приносить лад у безладдя, божественний порядок у хаос матерії. І цей порядок, якщо ми опишемо його в термінах музики, має структуру барокової поліфонії. Як і в бароковому поліфонічному музичному творі, у цій п'єсі кожному персонажу відповідає своя «мелодична лінія». Кожній цій «мелодії» притаманне своє унікальне звучання, вербально-«тембральне» забарвлення. Навіть побіжний стилістично-лінгвістичний аналіз п'єси показує, що кожен персонаж користується притаманною тільки йому лексикою та стилістикою для побудови своїх висловлювань. Наприклад, Калібанове мовлення наповнене прокльонами та зниженою лексикою, Аріель висловлюється піднесено, Міранда наївно тощо. Ці «мелодії» переплітаються і стикаються, розходяться і знову з'єднуються, створюючи «головну» та «допоміжні» теми. Головна тема — тема Просперо, яка торкається проблем помсти та прощення, вільного вибору та відповідальності, а врешті — сенсу та вірогідності

буття. Допоміжні теми: тема свободи Аріеля, тема любові Фердинанда, тема віднайдення власної ідентичності та дорослішання Міранди, тема каяття Антоніо та Алонсо тощо. Ці теми структурують розгортання сюжету, перетворюючи формальну структуру п'єси на дивовижну поліфонічну симфонію, яка, врешті-решт, приходиться до дійсно барокового за силою та виразністю, глибиною філософського узагальнення завершального акорду в останньому монолозі Просперо, що робить цю п'єсу Шекспіра актуальною для всіх часів, а образ мага Просперо одним з найяскравіших образів світової культури.

Підбиваючи підсумки, ми можемо зазначити, що магичні постаті Фауста і Просперо, які були породжені епохою Ренесансу та втілюють найважливіші ідеї та проблематику цієї епохи, стали, на нашу думку, архетипними фігурами, принаймні щодо європейського культурного та літературного процесу. Ці образи магів активно експлуатуються і у XX та XXI сторіччях, культура яких вельми чутлива до магії, зазнаючи різноманітних інтерпретацій та трансформацій у сучасній літературі й кінематографі у зв'язку з актуальною проблематикою нашого часу.

#### Література:

1. Аникст А. А. Творчество Шекспира / Александр Абрамович Аникст. — М. : Издательство художественной литературы, 1963. — 615 с.
2. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. От древности до наших дней / [сост. д-р Леманн]. — К. : Украина, 1991. — 400 с.
3. Фрэйзер Д. Д. Золотая ветвь : исследование магии и религии / Джеймс Джордж Фрэйзер ; [пер. с англ. М. К. Рыклина]. — М. : АСТ, 1998. — 784 с.
4. Шекспир У. Буря / Уильям Шекспир ; [пер. с англ. М. Донского]. — СПб. : Азбука-классика, 2006. — 215 с.
5. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Мирча Элиаде ; [пер. с англ. Е. В. Сорокиной]. — К. : София; М. : «Гелиос», 2002. — 224 с.
6. Borchardt F. L. The Magus as Renaissance Man [Електронний ресурс] / Frank L. Borchardt // Sixteenth Century Journal — Spring 1990. — Volume 21, Issue 1. — P. 57–76. — Режим доступу : <http://www.duke.edu/~frankbo/pdf/magus.html>.
7. Coletti T. Music and The Tempest [Електронний ресурс] / Teresa Coletti // Shakespeare's Late Plays : Essay in Honor of Charles Crow ; [edited by Richard C. Tobias and Paul G. Zolbrod]. — Ohio University Press, 1974. — P. 185–199. — Режим доступу : <http://www.enotes.com/tempest/music-masque>.
8. Faust [Електронний ресурс] / Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. — Encyclopaedia Britannica, 2004. — 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. — Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. — Назва з титул. екрану.
9. Feingold M. John Dee [Електронний ресурс] / Mordechai Feingold // Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. — Encyclopaedia Britannica, 2004. — 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. — Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. — Назва з титул. екрану.
10. Gilbert R. A. Occultism [Електронний ресурс] / Robert Andrew Gilbert // Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. — Encyclopaedia Britannica, 2004. — 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. — Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. — Назва з титул. екрану.
11. Jolly K. L. Magic. [Електронний ресурс] / Jolly K. L., Gilbert R. A., Middleton J. F. M., // Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. — Encyclopaedia Britannica, 2004. — 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. — Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. — Назва з титул. екрану.
12. Lewis C. S. English literature in the sixteenth century, excluding drama / Clive C. Lewis. — Oxford : Clarendon Press, 1954 — 696 с.
13. Lewis I. M. Witchcraft / Lewis I. M., Russell J. B. // Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. — Encyclopaedia Britannica, 2004. — 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. — Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. — Назва з титул. екрану.
14. Marlowe C. The Tragical History of Doctor Faustus [Електронний ресурс] / Christopher Marlowe. — Режим доступу : <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/cmarlowe/bl-cmarlowe-faust.htm>.
15. Shakespeare W. Macbeth [Електронний ресурс] / William Shakespeare. — Режим доступу : <http://www.william-shakespeare.info/script-text-macbeth.htm>.
16. Shakespeare W. The Tempest [Електронний ресурс] / William Shakespeare. — Режим доступу : <http://www.william-shakespeare.info/script-text-the-tempest.htm>.
17. Williams P. L. Science, history of [Електронний ресурс] / L. Pearce Williams // Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. — Encyclopaedia Britannica, 2004. — 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. — Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. — Назва з титул. екрану.

**Renaissance Magic and Literary Magi (Faust versus Prospero)**

The article contains the first systematic comparative research of Renaissance magical ideas and the figure of a Renaissance magus in correlation with literary magi Faust and Prospero. The main objective of the research lies in the identification of specific manifestations of magic in literary consciousness. Having applied a wide range of hermeneutical methods the author of the paper investigated the nature of magic, the role of magic in culture of the Renaissance period, and proposed an interpretation of the images of Faust and Prospero as the embodiment of the magical ideas of the time.

УДК 821.111+821.161.1+821.161.2]-34.091

Інна Буркут (Київ)

**СПІВВІДНОШЕННЯ ФАНТАСТИЧНОГО ТА РЕАЛЬНОГО  
У РІЗДВЯНИХ ОПОВІДАННЯХ  
(на матеріалі англійської, російської та української літератур)**

Одна з типологічних ознак літературного різдвяного оповідання — наявність у тексті потойбічних сил. Це зумовлено передусім генезою цього жанру, в якому синтезувалися євангельські і фольклорні джерела. Ніч напередодні Різдва багато народів сприймають як час особливої активності хтонічних сил [10, с. 60], що знайшло своє відображення у фольклорних оповіданнях, які лягли в основу літературних творів. Мотив зустрічі з потойбічними силами сягає своїм корінням у сиву давнину. Джулія Брігз стверджує, що оповідання з привидами — жанр «дуже давній, старіший навіть за саму літературу, і в багатьох долітературних спільнотах у всьому світі привиди і духи відігравали роль захисників і охоронців суспільних цінностей та мудрості» [13, с. 25].

Для англійських різдвяних оповідань фантастичний елемент — явище досить поширене і зумовлене фольклорною традицією, адже попередники англійського літературного різдвяного оповідання — це *supernatural* і *ghost story*, *goblin tales* (прикладом фантастичних літературних різдвяних оповідань можуть слугувати такі твори, як «Цвіркун у запічку» (1845), «Одержимий» (1848) Чарльза Діккенса; «Фатальна коліска» (1861) Вілкі Коллінза та ін.). У слов'янській традиції різдвяних оповідань «Ніч перед Різдом» (1832) Миколи Гоголя — чи не єдиний твір, де міфологічні істоти фігурують як реальні. Твердження Олени Душечкіної «російському різдвяному оповіданню надприродні колізії не властиві» [5, с. 122] відповідає також характеристиці українського різдвяного оповідання.

Гоголь у «Ночі перед Різдом» створює особливий міфосвіт, у якому фантастичні істоти мають риси реальних людей. Чорту не тільки притаманні людські вади, а й портретна схожість із людиною: «Спереди совершенно немец; узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все, что ни попадалось, мордочка... Но зато сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды...» [3, с. 96]. Гоголівська демонологія не має нічого спільного із страхітливими образами потойбічних сил із творів Діккенса. Вона реально-побутова та комічна. Образ чорта ніби змальований із гумористичного персонажа української вертепної драми.

На відміну від фантастичного світу, створеного Гоголем, в багатьох різдвяних оповіданнях надприродне має реальне вмотивування. Найбільш поширеним прийомом комунікації між реальним та ірреальним світом є мотив сну, видіння. У цих творах фантастичні істоти зазвичай виконують функцію персонажів-помічників головних героїв. Зокрема, завдяки Духам Минулого, Теперішнього і Майбутнього (з якими герой зустрічається уві сні) переживає духовну метаморфозу Скрудж, персонаж «Різдяної пісні у прозі» (1843) Діккенса.

В іншому творі англійського письменника, «Дзвони» (1844), мотив сну поєднується з мотивами смерті та Вищого Суду. Тема Страшного Суду в повісті з'являється завдяки