

ЧУДОТВОРЦІ, ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІ  
Й ЗАЧАРОВАНІ ДУШІ:  
стереотип дивовижного  
у релігійній, науковій  
та художній уяві

Назва цієї статті – данина тій популярності, яку заслужила собі відома борхесівська класифікація тварин, нібито взята із неіснуючої китайської енциклопедії. Цей цілком абсурдний (здавалось би) текст перемішує реальне з фантастичним, динамічне із статичним, логічне з алогічним, поділяючи звирів водночас за найрізноманітнішими критеріями. Однак замість того, щоб викликати лише сміх або (у найкращому випадку) здивування, строкатий псевдокаталог «зробив» досить стрімку наукову кар'єру. Наприклад, для Мішеля Фуко він став теоретичною моделлю культури як симбіозу різнопланових асоціацій<sup>1</sup>, для Джорджа Лакоффа – «макетом» міфопоетичного світогляду австралійських аборигенів<sup>2</sup> тощо. Цей приклад водночас і засвідчує вплив художньої літератури на науково-теоретичну думку, і демонструє неоднорідність людського мислення.

У заголовку нашої роботи також вміщені несумісні, на перший погляд, «слова і речі», адже з точки зору «нормальної» логіки вловити зв'язок між чудотворцями, «зачарованими душами» і літературознавцями доволі важко. Проте (під іншим кутом зору) такий словесний ряд певною мірою відображає не лише специфіку самого художньо-образного мислення, але й ту роль, яку відіграють

<sup>1</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – Санкт-Петербург, 1994. – С. 28–32.

<sup>2</sup> Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. – Вып. 13. – С. 12–13.

та відігравали у ньому категорії незвичайного, дивовижного, парадоксального, і те, як сприймає ці концепти сучасна наука про літературу<sup>3</sup>.

У дослідженні, присвяченому уявленням про незвичайне у культурі європейського середньовіччя, Жак Ле Гофф слушно зазначив, що ця категорія приховує у собі принаймні три суміжні поняття<sup>4</sup>. З одного боку, «незвичайне» для середньовічної людини – це «чудесне», те, що порушує природний порядок речей завдяки Божому втручанням. Цьому незвичайному протистоїть «Інше», магічне, чаклунське незвичайне. Воно також порушує закони природи, однак джерелом цих аномалій є не «світлі», небесні, а «темні», підземні сили. Нарешті, між ними людська уява поміщає третій різновид незвичайного – дивовижне. Воно є нейтральним остільки, оскільки має цілком земні причини, і твориться не у «вертикальній» (людина – небесні чи підземні сили), а «горизонтальній» (людина – людина) площині. Однак класифікація Ле Гоффа віддзеркалює не лише специфіку мислення середньовічного західноєвропейського християнина, а й певні універсальні й панхронічні тенденції світової культури загалом. Тому відбитті тут три образи незвичайного можна розмістити не лише в синхронії, а й у діахронії літературної та культурної еволюції, як три етапи одного процесу.

### **Стереотипи й образи магічного: первісне мислення й фольклорна логіка**

Найдавніший у часі «магічний» образ незвичайного – продукт первісного «проторелігійного» світогляду. Його можна трактувати

---

<sup>3</sup> Ця стаття – квінтесенція одного з розділів монографії про чудесне, дивовижне й незвичайне у літературі й культурі, написаної уже доволі давно, але з різних (суб'єктивних і об'єктивних) причин не виданої. Можливо, сьогодні окремі акценти у цьому тексті можна було б змістити, а деякі місця переписати заново. Однак я вирішив залишити його в первісному вигляді – не тому, що він досконалий, а тому, що репрезентує певну (хай і давнішу) наукову парадигму, певний (нехай і в чомусь провідний) етап еволюції авторської думки.

<sup>4</sup> Le Goff J. Świat średniowiecznej wyobraźni / J. Le Goff ; tł. z fran. – Warszawa, 1997. – S. 37–38.

по-різному. Традиційно вважається, що магічне і чудесне для архаїчної людини не було порушенням природних законів, оскільки та не знала про їх існування. З цього погляду чудо і магія мали б уявлятися їй вищим ступенем вияву природних «норм»<sup>5</sup>.

Це твердження видається бездоганим лише частково. «Звична чудесність», природна магія (чи вроджена здатність до чаклунства) є, звичайно, однією з важливих складових первісної свідомості. Хрестоматійними прикладами тут є міфи деяких африканських народів, у яких кожна людина наділяється рисами потенційного («прихованого») чарівника<sup>6</sup>. Водночас надзвичайне, судячи з фольклорних схем, усе-таки сприймається як суттєве порушення ритму життя, вказівка на те, що поруч із відомим світом існує його неземний відповідник. Невипадково у фольклорі багатьох народів магія є не стільки правилом, скільки винятком, і не стільки колективною, скільки індивідуальною рисою окремих персонажів. (Звідси, наприклад, поділ на «звичайних» людей і «непростих», «нетлінних» у міфології Українських Карпат). Отже, у ставленні до магічного й надприродного міфологічна свідомість ніби «роздвоюється», що, зрештою, є наслідком її первинної амбівалентності. Так чи інакше, образ незвичайного стає одним із тих факторів, які відокремлюють «побутове мовлення» від того, що називаємо усною народною творчістю. Внаслідок цього виникають два типи текстів: одні сконцентровані переважно довкола банальних подій, центром інших стає екстраординарне, таємниче і маловідоме. У свою чергу, розповіді про незвичайне також будуються за двома смисловими стратегіями: «казковою» й «міфологічною» (хоча, можливо, нинішні казки – релікти давніх міфів). Різниця між ними лежить не стільки в композиційних особливостях сюжету чи атрибутах персонажів, скільки у контексті (конситуації). Казка навіть з точки зору «дологічного» мислення не виходить поза межі «світу слів». Натомість міф сприймається як розповідь про реальні (або ж принаймні реальніші, ніж казкові)

<sup>5</sup> Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Дж. Фрэзер. – Изд. 2. – М., 1986. – С. 95.

<sup>6</sup> Лоусон Е. Т. Религии Африки / Е. Т. Лоусон // Религиозные традиции мира / пер. с англ. – М., 1996. – Т. 1. – С. 41.

події. Загалом їх можна розглядати у двох площинах: структурно-семантичній та прагматичній.

З одного боку, елементарні структури, з яких складається цілісний образ незвичайного (чудесного, надприродного, дивовижного), у міфічному та казковому контексті подібні. Основними конструктивними елементами «міфо-казкових чудес» стають, насамперед, образи головних діячів: героїв, їхніх помічників та супротивників. Постаті казкових чудотворців доволі різноманітні: від представників потойбіччя («духів» та божеств), персоніфікованих явищ природи (Сонце, Місяць) та неживих предметів, фантастичних тварин (змії, дракони, людиноподібні монстри) аж до звичайних людей. Різними, відповідно, є й критерії, за якими ці персонажі потрапляють до розряду дивовижних.

У випадку божеств, духів, монстрів чудесність є абсолютною: ці істоти за визначенням репрезентують Іншу, потойбічну реальність, а тому не підкоряються принципам земного життя. Їх наділяють неприродним зовнішнім виглядом (як у кентаврів, Мінотавра, сирен, Медузи Горгони) або ж найширшим спектром неординарних внутрішніх можливостей (від ясновидіння та здатності перетворюватися до вміння створювати «з нічого» предмети й цілі світи). «Чудесність» неживих предметів у казковому та міфологічному дискурсі, швидше, ситуативна і виявляється тоді, коли вони персоніфікуються та набувають людських рис. В одних контекстах такі персонажі є лише інструментами для створення дива: наприклад, чарівний гребінь, що перетворюється у природний бар'єр (ліс або скелю) на шляху переслідувачів. В інших казках та міфах з'являються образи об'єктів, (повністю чи частково) незвичайних за суттю й функціями (як Яйце-райце, Скляна гора чи Золоте руно). Люди-герої у цій схемі часто «отримують» чудотворну силу від надприродних, потойбічних істот через споріднення (як у античній міфології), «запозичують» її разом з чудодійними предметами (скажімо, чоботами-скороходами у казковому контексті) або ж наділяються нею без втручання потойбіччя, з моменту свого народження (як наприклад міфічний Геракл чи казковий Котигорошко). Чудесно-магічними можуть бути також і обставини, «декорації» й сцени, у (чи серед) яких виявляється

чудотворність персонажів та спровоковані нею дивовижні трансформації.

На певному етапі розвитку літературного дискурсу образи чудесного виходять поза межі власне казок та міфів. Прикладом цього можуть бути, скажімо, «Метаморфози» Овідія, лейтмотивом яких є чудесні перевтілення, що формують небесну й земну історію<sup>7</sup>. При цьому масштабність, сила дивовижного та магічного у казкових та міфічних розповідях змінюється в міру того, як дія в них переноситься «із небес на землю».

Магіко-міфічна уява створює ієрархічну драбинку чудотворності. Її верхні щаблі займають вищі і нижчі божества, середні – напівбоги-герої, найнижчі – звичайні люди. Інколи логіка фольклорного сюжету ґрунтується на закономірному переході від надприродного до буденного, від сакрального до звичайного. Так, наприклад, «Пополь-Вух» – сакральна книга індіанців майя-кіче – починається з того, що верховні боги створюють світ і менші божества. Потім текст містить кульмінаційний міф про героїв – чудесних близнюків Хунахпу та Ішбаланке – і їхню перемогу над жителями підземного царства-Шібальби, а завершується епос розповіддю про створення людей і родоводом індіанських володарів-прабатьків<sup>8</sup>. Нарешті, герої міфологічних розповідей можуть бути не стільки напівбожествами чи магами, скільки людьми, які зустрічаються із надприродними силами. Так, Одиссей, подорожуючи до Ітаки, натрапляє на чудовиськ, монстрів (Сціллу і Харібду, Поліфема, сирен), опиняється у дивовижних місцях (острів Лотофагів), стає заручником чаклунських дій (німфа Каліпсо), а його долею невидимо керують олімпійські боги. З цього погляду «Одіссею» справді можна назвати «фантастичнішою» за «Іліаду»<sup>9</sup>.

Водночас, має рацію й С. Боура, котрий наголошує, що в розвиненому героїчному епосі, на відміну від його первісного/«шаманського» прототипу, сфера чудесного/магічного суттєво

<sup>7</sup> Tronshet G. La metamorphose a l'oeuvre. Recherches sur la poetique d'Ovide dans les «Metamorphoses»/ G. Tronshet. – Louvain ; Paris, 1998.

<sup>8</sup> Popol Vuh. – Praha, 1976. – S. 21–123.

<sup>9</sup> Муравьев В.. Фантастика / В. С. Муравьев // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 462.

звужується<sup>10</sup>. Справді, осмислення надприродного у міфопоетиці античних авторів відображає певні розбіжності між безпосередньою вірою в ірраціональне і більш дистанційованими інтерпретаціями дивовижного. Уже в текстах досократиків зустрічається прагнення до алегорико-символічного тлумачення міфів, сюжети та персонажі яких сприймаються не як платонівські «спогади» про неземну реальність, а як «парафрази» природних стихій<sup>11</sup>. Прихильники ж аристотелівської естетики почали розглядати зображення дивовижного не як самоціль художнього тексту, а насамперед як риторико-поетичний інструмент, що може різко змінити розвиток подій («бог з машини»), викликати інтерес читача (глядача, слухача), зацікавити та приголомшити його. Саме тому, зазначає Ж. П. Вернан, розуміння міфу в античності з часом стало неоднорідним: словом «міф» означували водночас і сакральний текст, і казку, вигадку<sup>12</sup>. Поруч із цим, у давньогрецькій і римській літературах постійно популярними залишалися розповіді про чудеса та магів-мудреців на зразок Піфагора чи Аполлона Африканського. Вони спиралися на різні форми античної релігійності: від містерій до віри у привиди, небесні знаки та пророцтва оракулів. Загалом, людина стародавнього світу залишалася «магічною» істотою. Як і її архаїчні прародичі, вона намагалася бачити у природних явищах «сигнали», послання з потойбіччя. Тому, попри раціоналізм і скептицизм, «магічна семіологія» постійно зберігалася у глибинних структурах античного світосприймання.

### Християнське чудо й середньовічний літературний дискурс

Середньовічна європейська література виникла під впливом християнства, для якого магія була одним із виявів морального занепаду попередньої, пізньоантичної культури. Якщо в релігійному

<sup>10</sup> Боура С. Героическая поэзия / С. М. Боура ; пер с англ. – М., 2002. – С. 678.

<sup>11</sup> Bordwell D. Making Meaning / D. Bordwell. – Cambridge (Mass.) ; London, 1989. – P. 13.

<sup>12</sup> Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческого мышления / Вернан Ж.-П. ; пер. с фр. – М., 1988. – С. 21.

синкретизмі елліністичної цивілізації магічне й надприродне часто змішувалося, то для художньо-образного мислення середніх віків «чари» і «чудеса» стали протилежними полюсами дійсності. Звичайно, тут також можна відокремити два підходи: теологічний (елітарний) і популярний, що межував із народною міфологією. У колишньому конгломераті «магічних знаків» західні і східні християнські теологи поступово почали розрізняти, з одного боку, «власне-чудеса», за якими прихований Бог, а з іншого – спричинені природою аномалії і спровоковані демонічним втручанням чари<sup>13</sup>.

Усі вони вписувалися в картину містичної семіології, витоки якої сягали євангельських текстів. У новій парадигмі «чудесні знаки» стали символами надприродної присутності й пригадуванням есхатологічної перспективи людства: дива, аномалії несуть у собі і позитивну, і негативну інформацію, і надію, і присуд. Зміна образу надприродного й дивовижного вплинула на жанрову систему літератури. Якщо «поетика метаморфоз» сформувала античні міфи й похідні від них художні тексти, то «чудеса» (як різновид наративу) стали ключовими атрибутами християнської агіографії й гомілетики. Тут вони слугували доказами істинності віри. У *житіях* т. зв. «мірабілії» підтверджували праведність головного персонажа, у проповідях слугували прикладами (жанр *exempla*), ілюстраціями догм віри та несли у собі ідеальну модель світу [5, 9]. Зрештою, *чудеса* (*miracula*) в образній системі середньовіччя й раннього нового часу стали не лише додатком до текстів, але й самостійним жанром. Його зразки можна знайти, зокрема, у текстах української барокової літератури: «Тератургеми» Афанасія Кальнофойського, «Небі новому» та «Скарбниці потрібній» Йоаникія Галятовського тощо<sup>14</sup>.

Місце героїв античної міфології у середньовічних та ранньомодерних *чудесах*, *житіях* та *прикладках* займають святі-чудотворці. В нагороду за зразковий аскетизм вони дістають частину надприродної могутності, якою володіють небесні сили. Так і на

<sup>13</sup> Лоусон Е. Т. Религии Африки. – Т. 1.

<sup>14</sup> Галятовський І. Ключ розуміння / І. Галятовський. – К., 1985. – С. 26.

заході, і на сході християнської ойкумени виникає образ монаха – «земного ангела». При житті й після смерті (через моці) святі оздоровлюють, захищають від катастроф, попереджають про майбутні нещастя, навіть воскрешають покійних. Саме такий образ монашого чудотворства маємо, до прикладу в Києво-Печерському патерику чи західноєвропейських «Квітках святого Франциска». Водночас, чудотворці в цій схемі є не зовсім самостійними. Їхні дії є копіями, «іконами», земними зображеннями чудес Христа, Богоматері, ангелів і апостолів. У цьому розумінні християнські святі є лише медіаторами – посередниками між Цією та Іншою реальністю. Так чи інакше, кульмінацією багатьох релігійних текстів середньовіччя стає саме чудо – подія, що кардинально змінює існуючий стан речей і наповнюється (в очах вірних) надприродним змістом. Середньовічна теологія ставить перед чудесними розповідями певне «надзавдання»: забезпечити раптовий перелом, кардинальну зміну («метаною») у житті читача/слухача. Він мав би відчувати, що уся реальність є чудесним Текстом, і повірити в існування його Автора. Ця логіка добре відображена, наприклад, у «Сповіді» св. Августина.

Однак на практиці розповіді про чудеса виконували не такі масштабні функції. Вони мали викликати пієтет перед надприродними силами, а разом інтригувати, шокувати, «атакувати» людську свідомість і навіть провокувати в ній страх, щоб не допускати до гріха<sup>15</sup>.

Цей спектр підходів отримав своє відображення і в художньому мисленні середньовічних авторів. Одні з них намагаються зобразити «глобально-містичну» зустріч з чудесним, яку переживає, скажімо, герой «Божественної комедії» Данте. Інші, натомість, концентрують свою увагу на побутових «чудах», з яких можна зробити конкретні моральні висновки. Водночас, змінюється сам спосіб зображення й інтерпретації надприродного. Прикладом можуть слугувати давньо- і староукраїнські тексти. Якщо в літературі Київської Русі зображення чуда залишається, переважно,

---

<sup>15</sup> Супрун О. Символ і структура тексту в творах марійного змісту в Україні другої пол. XVII – поч. XVIII ст. / О. Супрун // Діалог культури. – К., 1999. – С. 95.



в рамках «східної», візантійської естетики і риторичного канону<sup>16</sup>, то в дискурсі XVII–XVIII ст. містика образу «обростає» західною бароковою декоративністю, поетичними й морально-теологічними коментарями<sup>17</sup>. Зображення надприродної події зі словесної та візуальної «ікони» перетворюється на таку ж картину, «образ» та «образок». Ще один аспект у зображенні чудесного з'явився разом з містеріями, міракллями і вертепами, де чудесні істоти (Богородиця з Дитятком, ангели, святі, їхні супротивники – демони) та пов'язані з ними дива переносилися із надприродних сфер на театральну сцену<sup>18</sup>. Цілоком можливо, що, репрезентуючи містичне, таємниче, недосяжне, середньовічна драма відображає первісну суть театального дійства взагалі<sup>19</sup>.

Протилежний чудесному полюс середньовічної релігійної літератури займає магічне – сфера чаклунства й пов'язаного з ним зла. У Західній Європі образ чарівника як «темної» постаті формується здебільшого під впливом інквізиторських посібників (на зразок відомого «Молота відьом»), теологія яких відображає фольклорні уявлення про «нечисту силу». Світ чаклунів та відьом у цих текстах – це світ «чудотворців навиворіт». Формально вони – теж посередники між людьми та потойбіччям. Однак це потойбіччя «темне», а не «світле». Їхні можливості (від здатності передбачати майбутнє до здатності перевтілюватися) – дзеркальне відображення атрибутів, якими наділені святі. Ті й інші є своєрідними «надлюдьми», однак дії чаклунів, на відміну від чудес святих, шкодять людям, а не допомагають їм (або сприяють тільки чарівникам та відьмам). І це не дивно, адже маги (на зразок доктора Фауста), як і святі, у середньовічній уяві також не повністю самостійні (точніше

<sup>16</sup> Бондарь К. Поэтика житийных описаний «чуда» (по данным восточнославянских средневековых текстов) / К. Бондарь // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции : сб. статей. – М., 2001. – С. 44–51; Долгов В. В. Чудеса и знамения в Древней Руси X–XIII вв. / В. В. Долгов // Исследования по русской истории : сб. статей к 65-летию профессора И. Я. Фроянова. – Санкт-Петербург ; Ижевск, 2001. – С. 97–112.

<sup>17</sup> Супрун О. Символ і структура тексту в творах марійного змісту в Україні другої пол. XVII – поч. XVIII ст. / О. Супрун. // Діалог культур. – К., 1999. – С. 113.

<sup>18</sup> Софронова Л. Старинный украинский театр / Л. А. Софронова. – М., 1996.

<sup>19</sup> Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів / О. Клековкін. – К., 2001; Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика / О. Клековкін. – К., 2002.

повністю несамостійні) персонажі. Ними керують сили темряви на чолі з головним «пекельним мурином», «ефіопом», «наїзником» (як його, під впливом західної традиції, називають українські ранньоновітні тексти) – дияволом, який опутує людей і схиляє до грішних дій. Саме проти цих чарів борються чудотворці-пустельники, яких намагаються спокусити чорти (сюжети такого типу належать до наскрізних у патериках та житіях). Згодом цей двобій переноситься з текстів на сцену, де маги та їхні надприродні господарі постають у двох іпостасях. У релігійних драмах (напр. у староукраїнському «Слові о Збуренні Пекла») «біси» – носії гротескної потворності, підступні, в чомусь грізні, однак безсилі перед небесними силами і навіть передзвичайними людьми створіння. У світському театрі, починаючи від Ренесансу, можна зустріти образи «добрих» магів – «чорнокнижників», а поруч з ними й таких невизначених персонажів, як духи чи привиди. Прикладом цьому можуть слугувати шекспірівські Просперо й Аріель із «Бурі».

Симбіоз чудесного та магічного характерний також для тих середньовічних та ренесансних текстів, до яких, поряд із описами канонічних чудес, входять легенди про магів на зразок Мерліна, розповіді про дивовижні країни й апокрифічні реалії (Святий Грааль, чудесні мечі й зачаровані кораблі) тощо. Навіть на тлі домінування офіційних релігійних уявлень взяті з народної міфології статі «довговічних» (фей, сирен, гномів, русалок) і пов'язані з ними сюжети завжди мали свою «нішу» в образній системі європейської середньовічної літератури<sup>20</sup>.

### Незвичайне й перехід до модерного тексту

«Зустріч» і змішування магічного з чудесним означало появу у середньовічній уяві категорії дивовижного. Дивне, несподіване нейтралізувало різкість протиставлення між надприродним та чаклунським. Воно обмежувалося сферою природних і культурних аномалій. Одним із зразків зображення дивовижного у

<sup>20</sup> Lewis C. S. *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej* / C. S. Lewis ; tł. z ang. – Kraków, 1995. – P. 124–135.

літературних текстах стали описи подорожей (*ходіння*). В очах мандрівників далекі країни перетворювалися на сукупності незвичайних, екзотичних рис – тих ознак-індексів, за якими можна було чітко відрізнити «чужі» землі від «своєї»<sup>21</sup>.

В одних випадках ішлося про незнайомі звичаї, елементи побуту, в інших – про незвичайні властивості маловідомих рослин і тварин, аномалії неживої природи. Лише в описах Святої Землі середньовічні автори намагалися прямо пов'язати природну незвичайність із надприродною чудодійністю. Екзотика віддалених територій непомітно зросталася з дивовижністю цілком вигаданих світів, заселених фантастичними рослинами та істотами. Як свідчать східні «Фізіологи» й західні «Бестіарії», образи недосяжних країн тлумачилися у подвійній – буквальній і алегоричній – перспективі. В уяві середньовічного читача подібні реалії існували як самостійні об'єкти, але поруч зі цим були символами моральних чеснот та гріхів. Можливо, саме така двозначність викликала пізніше появу утопічних мегаалегорій: від незвичайного острова Томаса Мора до неймовірних подорожей Сірано де Бержерака. Тут чудо було синонімом вимислу, покликаного повчати читача, демонструючи йому ідеал – суспільний і моральний<sup>22</sup>. Так дивовижне почало набирати нових форм, і не лише літературних: поруч із середньовічними грифонами і монстрами «на сцені фантазії» з'явилися невідомі раніше створіння з картин Босха й Брейгеля. Водночас, інтерпретація незвичних явищ і форм залишалася амбівалентною: їх описували то як цікаві відхилення від норми, аномалії, то як «знаки неба», загрозливі попередження про майбутнє (такі тлумачення зустрічаємо, наприклад, в українських літописах та полемічній літературі XVII–XVIII ст.).

Поступова секуляризація культури, розмежування релігійного та світського мистецтва спричинилися до появи іншого образу незвичайного. У новій схемі дивовижне й аномальне як доступніші для раціонального осмислення відокремлювалися від чудесного та магічного, що пов'язувалися з вірою і фантазією.

<sup>21</sup> Трубецкой Н. «Хождение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник / Н. С. Трубецкой // Семиотика / под. ред. Ю. Степанова. – М., 1983. – С. 445–454.

<sup>22</sup> Утопия и утопическое мышление. – М., 1991. – С. 108.

В історії модерного дискурсу можна помітити різні підходи до чудесного й дивовижного. Романтики зробили зображення незвичайного одним із важливих пунктів своєї естетики. Однак, попри сюжетну близькість, романтичні «чудеса» вже суттєво відрізнялися від своїх середньовічних прототипів. По-перше, вони були зорієнтовані не стільки на літературно-релігійний канон, скільки на фольклорно-апокрифічні тексти. У фольклорі (явищі, відкритому саме наукою нового часу) чудесне й магічне сприймається двояко: з одного боку, як щось цікаве, небуденне, з іншого – як те, що несе хаос і містить у собі потенційну загрозу. Це бачимо й на прикладі української уснонародної традиції. Так, у гуцульській міфології функціонують і чудесні персонажі на кшталт щезників, чугайстрів, нявок та мамунів, і напівчудесні «герої» на зразок відьом, вовкунів, «земних богів» («нетлінних»/«непростих»)²³. В одних аспектах вони є «нейтральними» постатями навколишнього світу, в інших – негативними персонажами, антагоністами звичайних людей (лісові й водяні духи вводять в оману і вбивають, «непрості» ворожать, насилаючи біду тощо).

По-друге, центром «чудесних розповідей» у творах романтиків ставали не стільки надприродні події, скільки викликані ними зміни у людських долях і пов'язані з цим переживання героїв. Прикладом реінтерпретації фольклорно-середньовічних образів чудесного та магічного (в даному випадку – народної книги та лялькових вистав про вченого чорнокнижника) може слугувати «Фауст» Йогана Вольфганга фон Гете. Тут зустріч алхіміка з потойбічними силами – лише прелюдія для роздумів про суть і призначення людини. Однак образ чуда в модерній елітарній культурі виявився не менш строкатим, аніж його фольклорний аналог. З одного боку, раціоналістичне «розчаклування світу» впродовж XVIII–XIX ст. супроводжувалося «розчаклуванням літератури». Справжньою сферою літературної творчості (з погляду реалізму та натуралізму) проголошувалося не чудо, винятковість, а, навпаки, буденність. Це збіглося з поступовою «смертю героя». Із незвичайного персонажа,

<sup>23</sup> Хобзей Н. Гуцульська міфологія : етнолінгвістичний словник / Н. Хобзей. – Львів, 2002.

«майже-чудотворця» він перетворився на «сіру людину», одного з рядових актантів розповіді. Усе це, однак, не означало смерті незвичайного й містичного у літературі та культурі, – швидше навпаки. Прикладом можуть слугувати міфологічні персонажі з «Лісової пісні» Лесі Українки та «Тіней забутих предків» Михайла Коцюбинського. У модерністичному дискурсі семіотика дивного та незвичайного заторкнула не лише внутрішній зміст, а й зовнішню форму творів. Кінець XIX, а потім початок і середина XX ст. принесли з собою сюрреалістичні та футуристичні експерименти з фонетикою, графікою, семантикою текстів, що створювали ефект дивовижного й не раз накладалися на (квазі)магічні мотиви. Досить згадати світ казок про Алісу Льюїса Керрола, «незвично-абсурдні» ситуації довкола головних героїв у творах Франца Кафки, «дивовижну буденність» внутрішнього світу людини, її мислення й емоцій у Марселя Пруста чи Джеймса Джойса тощо. Образи «модернізованого дива» супроводжували літературу та культуру XX ст. у різноманітних формах: від «магічно-реального» Макондо із романів Габрієля Гарсії Маркеса, напівсонних видінь з картин Сальвадора Далі до чаклунських «Книг Просперо» у кіноінтерпретації Пітера Грінуея та чисельних фантастичних романів.

Загалом, сучасний мистецький дискурс орієнтований водночас на три моделі зображення та сприймання незвичайного: магічну (неоготичні «жахи» з їхніми духами і привидами), містико-релігійну (художньо трансформовані розповіді про чудеса та видіння) і нейтрально-фантазмагоричну. Остання стає, фактично, смисловим центром постмодерністичної концепції дивовижного. Для постмодерних текстів характерною є необарокова «гра з чудесним», уміщеним між фікцією та реальністю. У кожній події, залежно від точки зору, можна бачити то чудо, то знак, то хитрий умисел, то звичайний збіг. Цю тезу ілюструє, наприклад, «Бавдоліно» Умберто Еко – роман, побудований на єдності та протиставленні «реалій» і «міраблій» у середньовічному світобаченні. Його герой розповідає про подорож в чудесну «землю пресвітера Іоанна», але водночас скептично ставиться до можливості чудес і видінь у звичайному, повсякденному житті. Це дезорієнтує слухачів і читачів самого тексту: вони готові повірити, що їхній

співрозмовник/персонаж роману говорить правду, але й остерігаються, що усе сказане може виявитися вигадкою. Різнопланове ставлення до категорій чудесного, дивовижного та чарівного на довгому шляху історії літератури зумовлене, як видається, саме цією неоднозначністю, багатовимірністю мислення, множинністю його можливих світів.

### Дивовижне й літературознавчий дискурс

Це стосується, зрештою, не лише літературної практики, але й теорії літератури. З одного боку, ми бачимо тенденцію до дистанціювання від магічного й незвичайного. З цього погляду образ чуда є або пережитком первісного мислення (позитивістичний підхід), або однією із можливих знакових комбінацій (структуралістичний аналіз). На протилежному боці теоретико-літературної картини світу маємо відому ще з античності концепцію магічно-містичного характеру літератури як «дару з небес» чи аналога середньовічних таємних наук, «алхімії слова». Щоправда у ХХ ст. відкритими апологетами чудесного у літературі виступали, передусім, самі письменники, як Дж. Толкієн, для якого «художнє» стало майже синонімом казково-утопічного. Між цими двома альтернативами залишається широкий спектр інших концепцій. Так, попри розвінчувальні «Міфології» Ролана Барта, які деміфологізують культуру й літературу, в традиційній естетиці й надалі функціонує романтичне поняття «геніальності» художнього твору, що опосередковано також стверджує його напівчудесність і дивовижність.

Семантика магічного присуття також у міфологемі творчості як «просвітлення», «інсайту», з яким пов'язується внутрішній езоцизм, таємничість, кодованість художньо-образного мислення. Звідси – концепція ізоморфізму, подібності між поезією та містикою: і тут, і там ідеться про «вираження невиражального», дивовижного (цим зумовлена тенденція до метафорично-алегоричного, «апофатичного» мовлення про те, що вважається потаємним чи сакральним). Тут і там зустрічаємо «дивне», небуденне бачення

навколишніх подій, «читання» речей як знаків. Стереотип «незвичайності» художнього мислення посилює ще й відомий образ літературної дійсності як особливого, автономного від реальності світу, що наділяє її творця майже деміургічними властивостями. Зрештою, літературно-критична діяльність з її заглибленням у прихований зміст авторського тексту (чи підтексту) також, за цією логікою, не позбавлена «алхімічних» рис. Як деміург, критик з допомогою своєї метамови «реконструює» первісну реальність тексту, водночас трансформуючи її у нову, вторинну знакову дійсність. Як «алхімік», він відкриває перед читачем таємничі, «глибинні пласти» авторського замислу.

Звідси – певна роздвоєність сучасної теоретико-літературної думки. З одного боку, структуралістична модель дослідження вимагає бачити у художньому творі передусім семіотичну «решітку», складену зі знаків, значень і смислів.

Поряд із цим чимало напрямків традиційної естетики так чи інакше зорієнтовані на емоційно-інтуїтивне розуміння тексту. Така парадигма мислення нерідко відсилає до «безпосереднього» сприйняття змісту того чи іншого твору крізь призму «магічної сили» художніх образів, здатних «творити чудеса» із людською свідомістю. У цій перспективі літературознавче дослідження стає «двійником» творчості і, отже, не просто конструюванням гіпотез, але й своєрідним «пере(со)творенням буття» (кажучи гайдегґеріанською термінологією). Згідно з таким поглядом, уява письменника здатна вибудувати окремий фантомний універсум, заселити його персонажами, локалізувати у часі і просторі. Більше того, «силою слова» митець може «зачарувати» своїх читачів, узалежнити їх від своєї візії світу. Натомість наукова критика чи аналітика, у руслі цієї концепції, здатна або знищити цей універсум, розклавши його на складові частини, або розширити його, збагативши новими деталями. Отож, вона може або зруйнувати магічну «ауру» довкола художнього твору структурно-системним аналізом, або, навпаки, посилити її.

Звичайно, романтична за походженням міфологія «словесної чудотворності» суперечить уявленню про строгу логіку наукового пізнання. Однак (явно чи неявно) її сліди можна помітити

навіть у бартівсько-греймасівській концепції літератури (не кажучи вже про естетику герменевтики та феноменології Мартіна Гайдеггера чи Ганса Георга Гадамера), де «магія автора й героя» поступилися місцем «магії мови і культури». До того ж, вона відповідає сентиментальним уявленням «звичайного» читача, для якого мистецтво нерідко асоціюється з чимось таємничим, сакральним, магичним – тим, що «заворожує душу». Однак, незалежно від того, як оцінювати таку концепцію, у ній прихована, здається, сама суть і наукової, і літературної творчості. Адже усяке раціональне пізнання містить у собі й ірраціональний елемент: воно починається зі здивування, у якому – меншою чи більшою мірою – закладена давня віра в магію, алхімію, містику слів, думок і речей, а отже – в чудо. У цьому розумінні, вона є глибинною складовою кожної літературознавчої (і ширше – естетичної) парадигми.