

Міністерство освіти і науки України  
Чорноморський національний університет імені Петра Могили

На правах рукопису

УДК: 82-2-312.8/.9:821.111”15/19”

**ФІЛОНЕНКО ОЛЕКСАНДРА ГЕННАДІЇВНА**

**РЕНЕСАНСНО-БАРОКОВИЙ «МАГІЧНИЙ КОД» У БРИТАНСЬКІЙ  
ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ КІНЦЯ XVI–XX СТОЛІТЬ)**

10.01.06 – теорія літератури

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

**Пронкевич Олександр  
Вікторович,**

доктор філологічних наук,  
професор

Миколаїв – 2017

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>5</b>
<b>РОЗДІЛ 1. «МАГІЧНИЙ КОД» ЯК СТРАТЕГІЯ ТЕКСТОТВОРЕННЯ В ЛІТЕРАТУРІ.....</b>	<b>12</b>
1.1. Магія як специфічна семіотична система та певний модус раціональності.....	12
1.1.1. Дефініції магії і специфіка західноєвропейського магічного дискурсу.....	13
1.1.2. Магія і літературна творчість (психоаналітично-юнгіанський та семіотичний підходи).....	22
1.2. Місце магічного в літературі.....	29
1.2.1. Магія як особливий тип фантастичного припущення.....	30
1.2.2. Модуси магічного в літературі.....	37
1.2.3. «Код» як літературознавча категорія.....	43
1.2.4. Загальна характеристика та структура базового літературного «магічного коду».....	47
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>67</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ РЕНЕСАНСНО-БАРОКОВОГО МАГІЧНОГО КОДУ ТА ЙОГО ВАРІАНТІВ В АНГЛІЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ («ТРАГІЧНА ІСТОРІЯ ДОКТОРА ФАУСТА» К. МАРЛО, «БУРЯ» В. ШЕКСПІРА ТА «АЛХІМІК» Б. ДЖОНСОНА).....</b>	<b>70</b>
2.1. «Магічні історії» та «магічні коди» в англомовній літературі.....	70

2.2. Герметична традиція та її вплив на англійські ренесансно-барокові «магічні історії».....	85
2.3. Специфіка ренесансно-барокового «магічного коду» в англійській літературі кінця XVI – початку XVII ст. ....	97
2.3.1. «Трагічна історія Доктора Фауста» Крістофера Марло як остаточне оформлення субкоду «Sorcery» – фаустіанський магічний субкод.....	99
2.3.2. «Канонізація» ренесансно-барокового «магічного коду» у «Бурі» Вільяма Шекспіра – просперіанський магічний субкод.....	113
2.3.3. Засоби профанації ренесансно-барокового «магічного коду» у п'єсі «Алхімік» Бена Джонсона – сатліанський магічний субкод.....	126
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>132</b>

### **РОЗДІЛ 3.           ТРАНСФОРМАЦІЯ           РЕНЕСАНСНО-БАРОКОВИХ МАГІЧНИХ СУБКОДІВ В БРИТАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XIX– XX СТ.....135**

3.1. Романтична фаза еволюції ренесансно-барокового «магічного коду».....	135
3.1.1. Західний езотеризм і література в добу романтизму.....	135
3.1.2. Роман Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» як еволюційна ланка в розвитку ренесансно-барокових магічних субкодів.....	140
3.2. Функціонування ренесансно-барокових магічних субкодів у літературі пізньої модерності.....	145
3.2.1. Гібридизація просперіанського та фаустіанського субкодів у романі Герберта Веллса «Острів доктора Моро» – постгуманістична антиутопія.....	146
3.2.2. Взаємодія ренесансно-барокових магічних субкодів у романі Сомерсета Моема «The Magician» – магічна еkleктика.....	154

3.2.3. Трансформація ренесансно-барокових магічних субкодів у метажанрі фентезі (на матеріалі творів Джона Роналда Руела Толкіна).....	164
3.2.3.1. Специфіка толкінівського магічного світотворення.....	166
3.2.3.2. Толкінівські образи магів: Гендальф та Саруман.....	184
<b>Висновки до Розділу 3.....</b>	<b>192</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>195</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>203</b>
<b>ДОДАТОК А. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ЗАХІДНОГО ЕЗОТЕРИЗМУ ТА МАГІЇ.....</b>	<b>234</b>
<b>ДОДАТОК Б. ТИПИ МАГІЧНОГО І МАГІЧНІ ПРАКТИКИ.....</b>	<b>242</b>

## ВСТУП

Починаючи з межі XIX–XX ст. і до сьогодні ми спостерігаємо надзвичайну актуалізацію та диверсифікацію езотерично-магічного дискурсу в культурі та сплеск цікавості до магічного в літературі не тільки на тематичному, а й на генологічному рівні – з виникненням або інтенсивним розвитком таких нових жанрів і метажанрів, як магічний реалізм і фентезі. Цей специфічний загальнокультурний тренд вже неможливо ігнорувати навіть при скептичному ставленні до магії та езотеризму. Тому прояви магічного в культурі й літературі у будь-яких його варіантах привертають увагу все більшого кола дослідників. З'явилась навіть така нова академічна дисципліна, як «західний езотеризм».

У цьому дослідженні ми пропонуємо розглядати магію в літературі як певну стратегію текстотворення, яка з одного боку залежить від магічних уявлень кожної конкретної епохи, з іншого ж, завдяки своїй укоріненості в механізмах несвідомого, має трансісторичні та транскультурні характеристики. Магія як стратегія текстотворення реалізується через свідоме або несвідоме використання авторами певних поетикальних конвенцій, які ми визначаємо як «магічний код» із виведенням декількох його варіантів, що тісно пов'язані з домінуючими в певні культурно-історичні періоди магічними уявленнями.

Специфіка цих магічних уявлень є суто західноєвропейською і постає з часів Ренесансу – періоду, в який не тільки формується модерний тип культури, але й остаточно оформлюється езотерично-магічна традиція [204], яка є невід'ємною, хоча часто прихованою, складовою загальнокультурного процесу на Заході. Американський соціолог Едвард Тириак'ян [81] взагалі пропонує розрізняти два типи західної культури – езотеричний (утаємничений) та екзотеричний (відкритий, інституціалізований), які завжди співіснують у рамках одного соціуму / епохи. У певні періоди езотерична та екзотерична складові західної культури зближуються, і ми спостерігаємо своєрідні «окультні відродження». Таке відродження було характерним для

епохи Ренесансу, коли, власне, і сформувались образ та структура європейської магії, якими ми знаємо їх зараз. Пізніше активний сплеск цікавості до езотеричного й магічного відбувається в епоху романтизму, але найяскравіше – з межі XIX–XX ст. і до сьогодні, коли спостерігається справжній бум окультного в усіх сферах культури як в елітарному, так і в масовому її варіантах. Саме на текстах, що постають із зазначених трьох періодів, ми концентруємось у дослідженні.

Специфічний ренесансно-бароковий «магічний код» для англомовної літератури формується в період Ренесансу в п'єсах Крістофера Марло, Вільяма Шекспіра та Бена Джонсона, протагоністом у яких виступає маг-людина. Ми розглядаємо ці п'єси як «магічні історії», тобто такі, розгортання дії яких зумовлене присутністю магії (або її імітації). Саме в них знаходять своє остаточне завершення три базові варіанти (субкоди) ренесансно-барокового «магічного коду». Формування «магічних історій» саме в драматургії має два важливі чинники: по-перше, з історичної точки зору в епоху Ренесансу / Бароко провідним видом літератури в Британії була драматургія [213; 225] і актуальна проблематика епохи реалізувалась через драматургічні форми; по-друге, театр і драматургія, як і магія, мають глибинні генетичні зв'язки з міфом і ритуалом, тому цілком природно, що історії про магів знаходять своє яскраве вираження у драматичних творах.

Варіанти «магічного коду», що формуються у вищезгаданих п'єсах, стають своєрідними архетипними матрицями для розвитку літератури (а пізніше й кінематографа) подальших епох, структуруючи цілі твори або окремі сюжетні лінії, виявляючи надзвичайну пластичність і тенденцію до гібридизації, що дозволяє їм структурувати твори різних жанрів, привносячи в них специфічну («магічну») проблематику.

**Актуальність** дослідження зумовлена:

- активізацією академічних досліджень магії та західного езотеризму, їхнього впливу на літературу на Заході та відсутністю у вітчизняному літературознавстві ґрунтовних праць, присвячених цій проблематиці;

- інтенсивним розвитком і збільшенням питомої ваги у загальнолітературному процесі текстів, написаних у фантастичному модусі, включаючи такі, що структуруються «магічним кодом», та необхідністю більш глибокого вивчення цього явища в літературі;
- нечисленністю досліджень такої категорії, як літературний код, і майже повною відсутністю синтезуючих досліджень літературного «магічного коду» як комплексного явища (за досить широкого аналітичного вивчення певних архетипів, мотивів, сюжетів, конструктивних елементів «магічних історій» тощо).

**Об'єктом дослідження** виступає літературний «магічний код» як стратегія текстотворення та його трансформація в різних типах літературних творів.

**Предмет дослідження:** ренесансно-бароковий «магічний код» та його реалізація в британській літературі кінця XVI–XX ст. на генологічному, тематичному, композиційному та образному рівнях.

**Матеріалом дослідження** є трагедія Крістофера Марло «The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus» (1587–1588), романс Вільяма Шекспіра «The Tempest» (1610–1611), комедія Бена Джонсона «The Alchemist» (1610), роман Мері Шеллі «Frankenstein; or, The Modern Prometheus» (1818), роман Герберта Веллса «The Island of Doctor Moreau» (1896), роман Сомерсета Моєма «The Magician» (1908), а також романи-епопеї «The Silmarillion» (1977) та «The Lord of the Rings» (1954-1955), роман-казка «The Hobbit» (1937), п'ятий і десятий томи «The History of Middle-earth» «The Lost Road and Other Writings» (1987) та «Morgoth's Ring (The Later Silmarillion v. 1)» (1993) Джона Роналда Руєла Толкіна. В обраних творах протагоністом (антагоністом) чи ключовою щодо розгортання сюжету фігурою є маг або вчений (фігура, що заміщує мага в раціоцентричній системі світобачення), або ці твори належать до метажанру фентезі, де присутність магічних фігур у системі персонажів є обов'язковою.

**Мета роботи:** дослідити структуру і специфіку функціонування ренесансно-барокового «магічного коду», який формується в драматичних текстах Єлизаветинської та Якобінської доби та активно функціонує в британській літературі, починаючи з епохи романтизму і до сьогодення.

Для досягнення мети в роботі розв'язуються відповідні **завдання:**

1. виявити особливості реалізації магічного дискурсу в літературі у зв'язку з культурним контекстом доби;
2. розробити таксономію модусів магічного в літературі;
3. окреслити генезу та структуру базового «магічного коду»;
4. виявити особливості та описати варіанти реалізації базового «магічного коду» в художніх творах, створених у різних модусах магічного;
5. дослідити реалізацію ренесансно-барокового «магічного коду» в драматичних творах Єлизаветинської та Якобінської доби (твори К. Марло, В. Шекспіра та Б. Джонсона);
6. простежити еволюцію ренесансно-барокового «магічного коду» в британській літературі ХІХ–ХХ ст. (на матеріалі творів М. Шеллі, Г. Веллса, С. Моема, Дж. Р. Р. Толкіна).

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дослідження проводилось на кафедрі англійської філології Чорноморського національного університету ім. Петра Могили в межах комплексних науково-дослідницьких тем «Актуальні питання національно-когнітивної і національно-мовної картин світу та проблеми міжкультурної комунікації» (№ 0112U007695) та «Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах» (№ 0115U000315). Тему дисертації затверджено вченою радою Чорноморського національного університету ім. Петра Могили 08 грудня 2011 р. (протокол № 4) та уточнено 07 вересня 2016 (протокол № 1).

**Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше у вітчизняному літературознавстві здійснено комплексний аналіз специфічного ренесансно-барокового «магічного коду» як стратегії побудови літературних творів, а



також розроблено типологію цього коду і досліджено його реалізацію в британській літературі кінця XVI–XX ст.

**Теоретико-методологічна основа** дисертації будується на декількох підходах. Для визначення специфіки ренесансно-барокового «магічного коду» найважливішими були праці таких дослідників, як Ф. Ебелінг і Дж. Мебейн. Розумінню впливу магічного на літературу та зв'язок літературних творів певних епох із західною езотеричною традицією сприяли ідеї як з класичних досліджень релігії та магії (Дж. Дж. Фрезер, А. ван Геннеп, Л. Торндайк, М. Еліаде), так і з розвідок, що концентруються на академічному вивченні феномена західного езотеризму (зокрема, Ф. Єйтс, Ф. Борхардт, А. Февр, А. Чік, В. Я. Ганеграфф). Не останнє місце у розумінні феномена магічного займають і праці К. Г. Юнга, чий дослідження з теорії архетипів стали основою для аналізу складових магічного коду паралельно з теоріями В. Проппа та західних класиків міфокритики Н. Фрая і Дж. Кемпбелла. Щодо розуміння феномена фантастичного в літературі та системи фантастичних жанрів важливими стали роботи як зарубіжних (К. Г'юм, Дж. Клют, Дж. Грант, М. Ніколаєва, Є. Ковтун, Ю. Подлубнова), так і вітчизняних дослідників (Т. Бовсунівська, Є. Канчура та ін.). Відносно розробки системи модусів магічного ключовими виявилися ідеї Дж. Р. Р. Толкіна та К. С. Льюїса. Для визначення коду як літературознавчої категорії та складових «магічного коду» ми послуговувались насамперед ідеями польського літературознавця Є. Фаріно та українського літературознавця О. Пронкевича, а також кола семіотиків (Ю. Лотман, Є. Мелетинський, У. Еко) і літературознавців (М. Бахтін, В. Тюпа).

Відповідно до поставленої мети, в роботі використано комплекс **методів**. Історико-літературний та культурно-історичний методи допомагають встановити місце магії в контексті культури в цілому і вплив магічних уявлень певних періодів на літературу. Семіотичний та архетипний аналіз і міфокритика дозволяють виявити специфіку й основні структурні елементи базового «магічного коду» та його варіантів. Герменевтичний і

компаративний методи допомагають встановити взаємозв'язки між феноменами культури та літератури, запозичення і взаємовпливи та інтертекстуальні зв'язки між творами різних авторів.

**Теоретичне значення** дисертації полягає у створенні можливостей для нової типології літературних текстів, пов'язаної з теоретичним осмисленням впливів магічних та езотеричних уявлень на літературу, вивченням механізмів структурування літературних творів певними типом кодів, їхньої еволюції та гібридизації, що призводять до нових генологічних та ідейно-тематичних трансформацій, а також нового перепрочитання національної (британської) літератури через «магічний код».

**Практична цінність** роботи визначається тим, що її матеріали та теоретичні спостереження й узагальнення можуть бути використані для подальшого вивчення фантастичного модусу літератури та взаємовпливів культурних і літературних процесів, а також у лекційних курсах і спецкурсах з теорії та історії зарубіжної літератури, під час написання дипломних і дисертаційних робіт, у компаративних дослідженнях і культурологічних розвідках відповідного спрямування.

**Апробація результатів** дисертації відбувалася на таких всеукраїнських і міжнародних конференціях і симпозіумах: Перша Міжнародна наукова конференція «Поетичний універсум "Сонетів" Вільяма Шекспіра: рецепція, дослідницькі інтерпретації, переклади» (23–24 квітня 2009 р., Класичний приватний університет, м. Запоріжжя); Всеукраїнська наукова конференція «Периферійні та місцеві ідентичності в літературі» (27 травня 2011 р., Чорноморський державний університет імені Петра Могили, м. Миколаїв); XI Міжнародна конференція молодих учених (15–17 червня 2011 р., Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ); Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культурних студій» (27 квітня 2012 р., Чорноморський державний університет імені Петра Могили, м. Миколаїв); Міжвузівська наукова конференція «Функціонування літератури в культурному контексті епохи» (XII Шрейдерівські читання, 7–8 лютого

2013 р., Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, м. Дніпропетровськ); Міжнародна наукова конференція «Література в контексті пост/гуманізму і віртуальності» (21–22 березня 2013 р., Київський національний лінгвістичний університет, м. Київ); Всеукраїнська наукова конференція «Слово в літературі: сакральне і профанне» (23 квітня 2013 р., Чорноморський державний університет імені Петра Могили, м. Миколаїв); VIII Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (17–19 жовтня 2013 р., Львівський національний університет імені Івана Франка, м. Львів); Міжнародна наукова конференція «У тридев'ятому царстві: феномен казки у літературі, фольклорі і медіа» (25–26 вересня 2014 р., Бердянський педагогічний університет, м. Бердянськ); Міжнародна наукова конференція «Транскультурні коди літературного дискурсу» (19–20 березня 2015 р., Київський національний лінгвістичний університет, м. Київ); Міжнародна наукова конференція «Medieval fantasy symposium 2015: "Medium aevum novum": The Middle Ages Reinvented, Reimagined and Reinterpreted» (24–27 травня 2015 р., м. Унесче, Польща); Міжнародна наукова конференція «Біополітичний вимір літературних студій» (15–16 квітня 2016 р., Чорноморський національний університет імені Петра Могили, м. Миколаїв); III семінар Центру з дослідження літератури фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України «Витоки літератури фентезі» (17 грудня 2016 р., Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ).

Основні положення дослідження викладено у дванадцяти статтях, десять з яких опубліковано в українських наукових фахових виданнях, і одній зарубіжній публікації.

**Структура дисертації** зумовлена загальною концепцією і завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури, що нараховує 274 найменування, та двох додатків. Загальний обсяг дисертації – 250 сторінок, з них 202 сторінки основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. «МАГІЧНИЙ КОД» ЯК СТРАТЕГІЯ ТЕКСТОТВОРЕННЯ В ЛІТЕРАТУРІ

### 1.1. Магія як специфічна семіотична система та певний модус раціональності

Якою б нестримною не була людська фантазія, вона, все ж, детермінована самою людською природою та тим культурним контекстом, у якому людина творить. Російська дослідниця фантастичної літератури Олена Ковтун зазначає: «Людський мозок не спроможний створити нічого, що не мало б нехай непрямого, але зв'язку з реальністю» [42, с. 6]. З іншого боку, людині досить важко стати на позицію Іншого, особливо культурно, цивілізаційно іншого, і вона має тенденцію інтерпретувати меседжі цього Іншого за допомогою власних кодів, тому ми постійно спостерігаємо комунікативні помилки або не проходження повідомлень при інтерпретації текстів (у широкому семіотичному розумінні цього поняття), закодованих за допомогою кодів, що постають із іншого культурного контексту, якимось чином застаріли, стали неактуальними або зазнали соціальної стигматизації. Також такі коди завжди підлягають високому ступеню стереотипізації, і вже ці стереотипні уявлення можуть функціонувати як незалежні культурні коди для створення та інтерпретації інших текстів.

У роботі «De doctrina Christiana» Святий Августин, розмірковуючи про природу знаків, доходить висновку, що магія – це семіотична система, яка за своєю сутністю є «"приватним" кодом, що відомий тільки певним членам громади і використовується тільки ними – для комунікації із демонами» [169, с. 860]. Вже на цьому ранньому етапі рецепції магії християнським Заходом ми бачимо принаймні дві виразні риси, нібито властиві магії: перше – це особлива семіотична система, код якої доступний лише обмеженому колу; друге – використовується вона з негативними цілями.

Звідси, магія, як специфічна семіосфера, принаймні на Заході є досить герметичним, непрозорим (як за своєю природою, так і внаслідок певного культурного ставлення) явищем, що зазнавало і зазнає багатьох химерних або хибних тлумачень. І хоча в літературі магія є чи не найфантастичнішим елементом, навіть там реалії такої рецепції знаходять своє відображення. Включення магії в літературний твір майже неминуче призводить до його повного або часткового структурування через особливий – «магічний» – код (найяскравіший приклад – чарівні казки, що, відповідно до теорій Володимира Проппа, *завжди* структуруються певним чином [73]). Тому перш ніж звернутися до магії в літературі, необхідно зробити декілька зауважень щодо розуміння феномена магії в європейській культурі та англomовній традиції (оскільки йдеться переважно про британську літературу, доречно описувати певні явища саме за допомогою англomовної термінології).

### ***1.1.1. Дефініції магії і специфіка західноєвропейського магічного дискурсу.***

Магія як частина людської культури є надзвичайно складним феноменом, чії дефініції залежать від культурного контексту, і їх не завжди можливо звести до «спільного знаменника» у рамках навіть однієї культурно-історичної спільноти. Вона є одним із тих явищ людської культури, яке здається, з одного боку, зрозумілим, але з другого – надзвичайно погано піддається конкретним визначенням. У передмові до одного з найновіших компендіумів текстів, присвячених проблемі магії та магічного «Defining Magic: A Reader» (2014), його укладачі зазначають: «незважаючи на те, що "магія" є загальноприйнятим терміном у всіх сучасних західноєвропейських мовах, не існує її загальноприйнятого академічного визначення, так само як і будь-якої загальної теорії або теоретичної мови, і, мабуть, немає навіть ніякого погодження щодо діапазону або типу дій, подій, ідей чи об'єктів, які ця категорія покриває» [159, с. 1], – тобто дефініція магії і магічного постійно ніби вислизає, породжуючи коло певної інтелектуальної й емоційної напруги в академічному середовищі. Однак, якщо відсторонитися від академічних

проблем чіткої дефініції, у культурі слово «магія» функціонує, принаймні, у двох більш-менш точних тлумаченнях: по-перше, як «парасольковий термін» щодо певних типів релігійних, духовних, ментальних практик; по-друге, як такий, що описує конкретний тип магічних уявлень та практик, який відрізняється від інших йому подібних за певними ознаками.

Якщо ж ми звернемося до історико-лінгвістичної етимології терміна «магія», це може дати досить цікавий інсайт щодо того, чому магія у західному суспільстві сприймається певним чином, і як це впливає на літературу. Сучасний термін в усіх європейських мовах походить від давньогрецького *mageía*, який, своєю чергою, був запозичений із Персії. У статті «Magic through the Linguistic Lenses of Greek *mágos*, Indo-European \**mag(h)-*, Sanskrit *māyā* and Pharaonic Egyptian *heka*» американський дослідник Аарон Чік зауважує, що «автентичним терміном для мага в архаїчній Греції був *gōēs* – "чаклун" [звідси "goetia" – чаклунство, синонім Чорної Магії], яким позначалися соціально маргінальні фігури, пов'язані з ритуалами переходу мертвих між світами та місцевими практиками очищення, ймовірно шаманського характеру» [145, с. 264]. Тут треба зауважити, що це архаїчне розуміння магії є більш-менш універсальним і корелює з концептом «witchcraft», як він функціонує в англomовній традиції [див. 216]. Тоді як запозичене слово, що з V століття до нашої ери починає домінувати в описі магічних феноменів, може бути «виведене від іранського (давньоперське *maguš*, авестійське *moči*, еламське *ma-ku-iš*) і, вочевидь, означає "член племені", термін *mágos* є позначенням особливим чином зрозумілого греками, а також вченими, представника класу вчених жерців-мідян Ахеменідської Персії» [145, с. 265]. Це екзотичне і дещо «варварське» підґрунтя термінів «магія» і «маг» з часом стало «превалювати над етнографічною реальністю, що пояснює подальше використання магії для характеристики релігійних практик або ідеологій, які здавалися ненормальними, шахрайськими або Іншими. Такі терміни, як *mágos* і *mageía* отримали дуалістичне трактування. З одного боку, вони позначали перського жерця (що мав певний престиж), а з

другого – релігійні практики, що відхилялися від загальноприйнятої релігійної норми (і розглядалися як помилкові). У другому сенсі поняття "маг" стало співвідноситися з подорожуючими ритуальними спеціалістами, які пропонували релігійні послуги за певну платню. Однак назагал поняття "маг" почало розглядатися з одночасним засудженням і повагою» [145, с. 265]. Підтверджується ця теза американського дослідника про східне походження давньогрецького/європейського концепту магії з акцентом на ксенофобському ставленні до останньої і укладачами вищезгаданого компендіуму текстів про магію, які зазначають, що «етимологічно термін вочевидь походить від контактів із головним політичним ворогом того періоду, персами, і з того часу "магія" виступає маркером інакшості, небезпечних, чужинних, незаконних, підозрілих, але потенційно сильних речей, які роблять інші (і/або роблять по-іншому)» [159, с. 3].

Однак А. Чік іде до лінгвістичних витоків концепту і зазначає, що ця специфічна дуальність криється значно глибше, ніж греко-римська традиція. Посилаючись на численні джерела, учений виводить етимологію слова «магія» від індоєвропейського кореня *\*mag(h)-*, семантичне поле якого, в першу чергу, співвідноситься з концептами «здатності» (ability) та «сили/влади» (power), але має також кореляції з концептами «чарівність» (charm) та «насолада, захват» (delight) і «вигадка/витівка, винахід» (contrivance, invention) [145, с. 266]. Наводячи численні приклади з індоєвропейських мов (у тому числі й російське «мочь», а ми можемо додати сюди й українське «могти», яке навіть ближче до індоєвропейського кореня), дослідник доходить висновку, що «магія у першу чергу отримує свою етимологічну базу в концепціях сили/влади, здатності та уміння/спритності (facility). Можна вважати, що поняття "магія" походить із семантичного поля, яке передбачає такі значення: а) наділення владою/силою (empowerment); б) ефективність (effectiveness); в) щось, що прискорює або допомагає силі/владі, здатності та ефективності» [145, с. 267]. Далі, з відсилкою до ідеї Жана Гебзера, дослідник зазначає, що «існує група слів, а саме make,

mechanism, machine, і might, які мають спільний індоєвропейський корінь *mag(h)*-. Ми припускаємо, що слово "magic", грецьке запозичення перського походження, належить до цього самого [семантичного] поля і має з ними спільний корінь» [145, с. 267], Таким чином, семантично магія пов'язується зі ще однією цариною людської діяльності, а саме – технологією (а відтак і наукою).

Далі А. Чік (і це важливо саме для нашого дослідження) доходить таких висновків, що «магія, як вона може бути зрозумілою через ці лінгвістичні лінзи, <...> зводиться воєдино до влади/сили щось *робити* (power to do)» [145, с. 275], тобто «тісно пов'язана із владою/силою впливу та створення *позірності* (*appearance*) (наприклад, феноменальної реальності, живого образу)» [145, с. 275]. Дослідник зауважує, що «у магічній традиції Західної Європи, яка перебувала переважно під грецьким впливом (і флорентійські неоплатоніки є яскравими її представниками), саме поняття *phantasia*, "уява" виокремлюється як фундаментальний магічний концепт» [145, с. 275]. Підсумовуючи свої роздуми, А. Чік пише: «із цього ми можемо екстраполювати дві властивості [магії]: першу, яка просто позначає проявлення/маніфестацію, і другу, яка, здається, нагадує ведичне розуміння *tāuā* як здатності або влади впливати на позірність у феноменальному світі. Одна належить до самого проявленого світу (тобто до світу явищ-феноменів), а інша – до чогось *поза межами* світу позірностей, що може проявити себе у феноменальній формі (наприклад, як теофанія)» [145, с. 275]. Тобто магія може впливати як на цей, проявлений світ, так і на (якийсь) інший (чим би він не уявлявся), і певним чином поєднувати їх.

Однак для європейської християнської традиції з таким чином описаного нами концепту магії постає одна дуже важлива проблема – проблема влади, і в першу чергу межі людської влади над Творінням (що і є основою протистояння християнської культури й магічного типу мислення). Найбільш конфліктним моментом є можливість наближення людини до стану божественності через оволодіння певними магічними



техніками / технологіями, за допомогою яких вона може маніпулювати матеріальним і духовним світом (або – точніше – світом духів). А. Чік про це пише: «Глибокий і фундаментальний зв'язок магії з владою забезпечує основу, завдяки якій ми можемо багато чого зрозуміти з тієї символіки, що пов'язується з магією. У першу чергу вона структурується в термінах божественно-людського континууму. Шкала існування від людини до бога функціонально еквівалентна шкалі влади. Відносні позиції за цією шкалою є достатніми для описів дуальності Бога і людини, безсмертного і смертного, підкорювача і підкореного, хазяїна і раба, і так далі. Крім того, це також забезпечує основу для ініціації, яка базується не тільки на онтологічному переході, але й пояснює відчутну присутність лімінальності в механіці та символіці магії. Таким чином, отримання магичної сили еквівалентне виконанню переходу, що призводить до самообожнення, це явно було помітно у Єгипті, де ідентифікація з божеством є основоположною в механіці магії. Більше влади означає більше можливостей/ здібностей, більше ефективності, що було аналогічним більшій онтологічній свободі в космосі» [145, с. 275–276]. Ця онтологічна свобода є прямим зазіханням на авторитет Бога і породжує надзвичайну моральну й інтелектуальну напругу кожного разу, коли європейський маг змушений замислюватися над прийнятністю його практик у християнському світі. Саме ця напруга, на нашу думку, є одним із пояснень, чому Шекспірів Просперо, після того, як він поводить себе як істинний християнин, який пробачає своїх заклятих ворогів, зрікається магії.

Підсумовуючи все вищенаведене, можна констатувати, що саме слово «магія» історично й етимологічно несе в собі такі інтерпретаційні потенції, як: а) чуже/екзотичне; б) етично і семантично амбівалентне; в) пов'язане як із фантазією, так і з раціональним (мистецтво/наука; варте уваги, що як у власне магичних, так і в літературних текстах магія зазвичай описується обома цими термінами); г) влада/сила; д) задоволення; е) ілюзорне/ефемерне. Магія може включати широкий спектр уявлень, практик і дій, які знаходяться як у стані суголосності з пануючою релігійною або раціоналістичною системою

світобачення, так і в конфлікті. Причому цей конфлікт однаково інтенсивний як із релігією, з її акцентом на ірраціональному, так і з раціоцентричними системами та наукою. Це, дійсно, окремий модус мислення, який завдяки фантазії та здатності творити ілюзії надзвичайно наближений до художнього мислення.

У західній традиції з концептом магії співвідносяться поняття *окультизму* та *езотерики* чи *езотеризму*, стосовно визначення яких також не існує абсолютної згоди. Американський соціолог Е. Тириак'ян в есе «У напрямку соціології езотеричної культури» зазначає: «обидва вони [терміни], звісно, належать до чогось, що не є даним безпосередньо у відчуттях або сприйнятті, тобто до чогось неемпіричного» [81]. Далі вчений уточнює, що під «окультним» він розуміє «цілеспрямовані практики, техніки або методики, причому вони: а) засновані на прихованих і таємничих силах природи та космосу, які не можуть бути вимірними або розпізнаними за допомогою інструментів сучасної науки, б) мають за бажані наслідки конкретні емпіричні результати, наприклад, отримання знань про емпіричний хід подій або зміна цих подій у напрямку, що відрізняється від того, яким би вони розвивалися без подібного втручання» [81]. Зауважимо, що «Буря» В. Шекспіра є ідеальною ілюстрацією останнього пункту. Це дає нам можливість визначати її як взірцеву езотеричну п'єсу/історію, але не виключає й інших інтерпретацій. Щодо визначення «езотеричного», то тут Е. Тириак'ян пропонує називати езотеричними «такі релігійно-філософські системи вірувань, які лежать в основі окультних технік і практик; тобто цей термін стосується всеохоплюючих "когнітивних карт" природи і космосу, епістемологічних і онтологічних рефлексій із приводу вищої реальності, які утворюють своєрідне сховище знань, здатних стати опорою для окультних операцій. Проводячи аналогію, можна сказати, що езотеричне знання є для окультних практик тим, чим система теоретичної фізики для прикладної інженерії. Критично важливим є те, що езотеричне знання – це таємне знання "справжньої" суті речей, прихованих істин, переданих найчастіше усним

шляхом і лише поступово, невеликій групі людей, які зазвичай отримують посвячення від тих, хто вже має ці знання» [81]. Останнє зауваження суголосне вищенаведеному погляду Томи Аквінського на магію як на приватний код комунікації, але за винятком демонологічного виміру.

Узагальнюючи свої розмірковування, Е. Тириак'ян виокремлює три основні компоненти езотеричної культури, «які є загальними для будь-якої культурної системи, набуваючи, проте, особливої форми в рамках езотеричної культури: набір вірувань і вчень (когнітивні та моральні орієнтації), набір практик, спрямованих на конкретні емпіричні дії, і соціальна організація, в рамках якої ці дії моделюються й упорядковуються» [81]. Однак дослідник наголошує, що на Заході езотеричний тип культури (за винятком таких періодів, як пізня античність, Ренесанс/Бароко, епоха романтизму та наш час – починаючи з епохи *Fin de siècle*) завжди перебуває в антагоністичних відносинах із тим типом світобачення, який превалує, і тому змушений існувати у «підпіллі». З ним солідаризується й Мірча Еліаде, зазначаючи у дослідженні «Окультизм, чаклунство та моди в культурі», що окультистичні науки і магія ніколи повністю не зникають з європейського культурного ландшафту. Вони лише маргіналізуються в певні періоди, переживаючи час від часу своєрідні сплески активізації у культурі, одним із яких була епоха Ренесансу, і зараз є наш час [111, с. 95–108]. У культурі ХХ століття цей конфлікт певною мірою знімається, і ми спостерігаємо досить інтенсивний процес інфільтрації езотеричної культури в екзотеричну, особливо починаючи з часів контркультурного руху [81] середини ХХ сторіччя й до сьогодення. Однак імпульс до маргіналізації магії та магічних фігур у європейській культурі, а відтак і в літературі, зберігається й донині, навіть у літературі фентезі, де, здавалося б, магія є нормальним явищем, а маг – майже обов'язковою фігурою в системі персонажів. Це можна пояснити не тільки через сталість певних культурних стереотипів, але й через тісний зв'язок магії з глибинними психологічними процесами – втілення у фігурі мага могутнього Іншого, структурування його через архетипи Тіні, Трікстера тощо.

Наукове дослідження феномена магії почалось у другій половині XIX століття насамперед завдяки представникам так званої еволюційної школи (праці Едварда Тайлора [80] та Джеймса Джорджа Фрезера [93]). Характерною рисою рецепції магії на Заході є спроба раціонального осмислення цього феномена і виявлення його належного місця серед розмаїття культурних явищ, адже «конфлікт між негативними і позитивними поглядами на магію залишається одним із найбільш значущих, і протягом тривалого часу недооцінених аспектів Західної культури» [204]. Подолання цього конфлікту (частково) відбувається лише у 70-х роках XX століття, коли магія як сфера духовної культури включається до більш широкого концепту так званого «західного езотеризму» (а іноді з ним змішується, що залежить від позицій дослідника), який стає новою сферою наукового дослідження. Хоча сам цей термін також має надзвичайно багато інтерпретацій [168, с. 1–3], але, як зазначає Ваутер Якобус Ганеграфф, нідерландський релігієзнавець та історик культури, один із провідних сучасних світових фахівців з історії езотеризму та герметичної філософії, «з суто історичної точки зору, західний езотеризм використовується як "контейнерна" концепція, яка охоплює комплекс взаємопов'язаних течій і традицій від ранньомодерного періоду до сьогодення та історичне походження й основа якої полягає в такому синкретичному явищі епохи Ренесансу, як "Герметизм" (у широкому всеосяжному сенсі цього слова)» [197]. Поступово окреслюється й коло явищ, які включаються до цього концепту: «так звана "окультна філософія" Ренесансу та її більш пізні варіації, алхімія, парацельсіанізм і розенкрейцерство, християнська й пост-християнська Кабала, теософські й ілюмінатські течії, різні окультистські та пов'язані з ними напрямки протягом XIX і XX століть» [197]. Важливим відносно розуміння цього специфічного явища західної культури є те, що, як наголошує В. Я. Ганеграфф, «західний езотеризм залишається обмеженим, по суті, контекстом християнської культури (але продовжується і в пост-християнських течіях, починаючи з епохи Просвітництва)», далі зазначаючи, що «ця концепція може бути

розширена таким чином, щоб включити паралельні явища в єврейській та ісламській культурах, так що "західний езотеризм" може бути сприйнятий як широка сфера дослідження, загальна для релігій Книги» [197]. Це досить важливе зауваження, адже за своєю суттю європейський маг – це *християнський* маг, яким би химерним це на перший погляд не здавалося. І це знаходить своє відображення в літературі, адже паралельно з процесом формування ренесансної окультної філософії з'являються й оповіді про магів, які, на погляд ще одного дослідника західного езотеризму Френка Борхардта, і є втіленням ідеалу «ренесансної людини» [135]. У дисертації ми розглядаємо ситуацію ренесансно-барокової літератури Англії, але існують приклади і з інших літератур, найяскравіший – «Чарівний маг» Педро Кальдерона де ла Барки. Ці історії закладають основу для формування специфічних варіантів «магічного коду», який ми визначаємо як ренесансно-бароковий – за часом його створення й особливостями проблематики цих історій, просякнутих конфліктом магічної особистості з соціумом і Богом та пошуком виходу з цього конфлікту.

Отже, підсумовуючи все вищесказане, ми розуміємо поняття «езотеричне», за Е. Тириак'яном, як певну теоретико-методологічну базу (релігійно-філософські вчення та релігійно-етичні системи) щодо різноманітних окультних практик, включаючи магію. Стосовно магії ми орієнтуємось на її визначення, що подається в енциклопедії «Britannica»: «модус раціональності чи спосіб мислення, який покладається на невидимі сили задля впливу на події, привнесення змін у матеріальні умови або створення ілюзії таких змін» [204]. Це визначення добре узгоджується з тим семантичним полем, що постає навколо концепту магії, і є досить широким, щоб включати більш спеціалізовані щодо певних цілей дослідження визначення чи характеристики. Тобто, «езотеричне» функціонує як більш широке поняття, що характеризує певний тип свідомості/світосприйняття та соціальної поведінки, тоді як «магія» виступає чимось на кшталт *практичного* застосування отриманих окультних знань, передбачаючи, тим не менш, і

певний спосіб мислення (маг сам має вірити у свою магію). У цій ситуації маг виступає: а) адептом певної релігійно-філософської або релігійно-етичної системи та носієм специфічної системи езотеричних уявлень/знань; б) практиком, який використовує окультні знання задля *привнесення змін у матеріальні умови*.

Щодо літературного процесу, то цікавість до таємного знання і магії ніколи повністю не зникає навіть за часів превалювання екзотеричного типу культури (докладніше щодо історичного розвитку співвідношення езотеричного/екзотеричного у західноєвропейській культурі див. Додаток А). М. Еліаде завершує свій огляд впливів окультного знання на культурні процеси в Європі такими словами: «Фантастична, а особливо науково-фантастична література користується надзвичайним попитом, але нам ще невідомий її внутрішній зв'язок із різноманітними окультними традиціями» [111, с. 112]. Учений позначив у такий спосіб поле актуальних літературознавчих досліджень. Сучасні дослідники прямо вказують на взаємозв'язок між виникненням фантастичного жанру (у широкому тлумаченні цього поняття) та впливом західного езотеризму на загальнокультурні процеси [168, с. 67]. Проте досить нечасто «магічні твори» входять до загальноприйнятого літературного канону, і це, на нашу думку, відбувається зовсім не тому, що такі тексти не мають достатньої художньої цінності. Найпевніше, це є результатом загального ворожого або зверхнього ставлення до магії та езотеричної культури. На нашу думку, перегляд цих уявлень уможливило б нове перепрочитання або створення альтернативного літературного канону, до якого увійдуть твори, в яких фантастичне, включаючи і магічне, буде присутнім тією чи іншою мірою.

### ***1.1.2. Магія і літературна творчість (психоаналітично-юнгіанський та семіотичний підходи).***

Стосовно цілей нашого дослідження важливо також згадати про спорідненість і генетичний зв'язок магії з мистецтвом, адже «часто магія була

спробою сконструювати символічну реальність» [216]. Мистецтвознавці й дослідники літератури (а також письменники) досить часто про це пишуть. Наприклад, російський літературознавець Володимир Тюпа говорить, що мистецтво як семіотична діяльність «закорінене у магічному обряді, що оперував заміниками тих об'єктів або сутностей, на які спрямовувалось магічне діяння» [89, с. 7]. На нашу думку, ця спорідненість закорінена у феномені сугестивності, яка, як зазначає Володимир Луков, є «зміненим станом свідомості, відключенням або послабленням критичного елемента сприйняття дійсності» [58, с. 16]. У такому стані свідомості символічна, художньо сконструйована реальність або реальність магічного ритуалу сприймається (принаймні поки ми читаємо/дивимось або поки ритуал триває) як та, що дійсно існує, а іноді навіть як краща, більш чарівлива за наявну реальність. Американський психолог Норман Голланд визначає це явище як «трансподібний стан свідомості, коли ми захоплені літературним твором» [199, с. 72]. Це захоплення особливо важливе в літературі, де присутній елемент фантастичного чи надприродного, внаслідок чого виникає явище, визначене Семюелом Кольриджем як «willing suspension of disbelief» (добровільне зняття недовіри), яке провокує «poetic faith» (поетичну віру) [152], або у термінології Джона Роналда Руела Толкіна «вторинну віру» [86, с. 194]. Англійська письменниця Гоуп Мірліз у завершенні фентезі-роману «Луд Туманний» пише просто: «the Written Word is a Faïru» / «Написане слово є чарами» [229]. Тобто література стає, власне, магією. Таким чином, література може сприйматись як специфічна «магічна» діяльність, адже вона, як і магія, здатна навіювати, зачаровувати, створювати потужні ілюзії. Але, що найважливіше, вона може притуплювати біль або страх, запропонувати те, що Дж. Р. Р. Толкін визначає як «Great Escape»: «I, нарешті, є найдавніше і найглибше бажання – Велика втеча: Втеча від смерті» [236, с. 153], що можна розглядати як специфічний – літературний – варіант магічного еліксиру безсмертя. І хоча Дж. Р. Р. Толкін має на увазі саме чарівні історії, варто згадати ідеї іншої видатної представниці фантастичної

літератури – Урсули Ле Гуїн, яка в есе «Чому американці бояться драконів» визначає як «fiction» будь-який прояв людської літературної (і не тільки) фантазії [212, с. 34–40].

Для того, щоб зрозуміти, яким чином функціонують ці специфічні психологічні механізми, які споріднюють магію та літературу, необхідно знову звернутися до академічного вивчення феномена магічного. Однією з ключових праць, що змінила ставлення до магії в наукових колах і заклала наукові основи ритуально-міфологічного підходу до вивчення культури й літератури, стало класичне дослідження з історії магії та релігії «Золота Гілка» (1890 р.) британського дослідника Джеймса Джорджа Фрезера. Особливо важливим було його припущення, що міф – «це відгалуження або проекція ритуалу, яка супроводжує ритуал або йде після нього» [93, с. 139]. Це пов'язує магичний ритуал зі складанням та розповіданням перших історій-міфів. Дж. Дж. Фрезер запропонував використовувати еволюційний підхід у вивченні духовних феноменів за схемою «магія-релігія-наука», де кожна зі складових була еволюційною ланкою, що змінювала попередню як домінуючий тип раціональності. Таким чином, магії було відведене місце на найнижчому ступені розвитку людського суспільства і за певних обставин вона повинна була згодом або взагалі зникати зі сфери актуальної культури, або ж перебувати в маргінальному стані марновірства. Однак, як довели подальші дослідження, цього ніколи так і не відбулося, і навіть тепер, у високотехнологічному суспільстві, віра в магію (хоча це часто визначають інакше) та її дієвість все ж таки існує. І надзвичайно популярне сучасне захоплення «наймагічнішим» літературним жанром – фентезі – є тому підтвердженням.

Дж. Дж. Фрезер вважав, що «магічне мислення ґрунтується на двох принципах. Перший з них проголошує: подібне породжує подібне, або наслідок подібний до своєї причини. Згідно з другим принципом, речі, які колись зіткнулися одна з одною, продовжують взаємодіяти на відстані після припинення прямого контакту» [93, с. 18]. Тому перший принцип



визначається як закон подібності, а магія, що на ньому базується, як *гомеопатична*, другий принцип – як закон зіткнення, або зараження, що породжує магію *контагіозну*. Далі дослідник розвиває цю думку таким чином: «Гомеопатична магія ґрунтується на зв'язку ідей за подібністю; контагіозна магія ґрунтується на зв'язку ідей за суміжністю. <...> Обидва різновиди магії <...> можуть бути визначені єдиним терміном – *симпатичної магії*, оскільки в обох випадках робиться припущення, що завдяки таємній симпатії [у значенні «взаємного потягу»] речі впливають одна на одну на відстані й імпульс передається від однієї до іншої за допомогою чогось схожого на невидимий ефір» [93 с. 19]. Таким чином, принцип зв'язку за подібністю та зв'язку за суміжністю, тобто *метафоричний* і *метонімічний* переноси, корелюють із фройдівськими концептами *згущення* і *зсуву*, а симпатичний зв'язок може бути витлумачений як взаємопов'язаність і пластичність процесів несвідомого. Отже, у створенні магічного та функціонуванні магії беруть участь ті самі психічні механізми, які діють у сновидіннях, фантазіях і мистецтві.

Подальший розвиток досліджень про взаємозв'язок магії, фантазування й мистецтва ми знаходимо в доробку видатного швейцарського психоаналітика Карла Густава Юнга у зв'язку з його теорією архетипів. Як зазначає російський літературознавець та культуролог Сергій Аверінцев, що б К. Г. Юнг не досліджував, «його незмінно займали внутрішні закони образотворчої здібності людини» [1]. Психоаналітик розробив концепцію колективного несвідомого як найглибшого рівня людської психіки, що містить у собі психічну спадщину людської еволюції, присутню у психіці кожної людини і спільну для всього людства. За К. Г. Юнгом, несвідоме містить архетипи – фундаментальні символічні уявлення, «які є трансісторичними і трансуб'єктивними: відтворювані колективним несвідомим безнастанно, в кожен нову епоху і в кожній людській душі, вони мають загальнолюдський характер, бо крізь їхню призму людина в усі часи сприймає світ» [20, с. 153]. У праці «*Mysterium Coniunctionis*», присвяченій

дослідженню зв'язків алхімії та несвідомого, він зазначає, що «якими б чудернацькими і незрозумілими не здавалися невтаємниченим мова та образи, якими користуються алхіміки, вони стають зрозумілими і живими, як тільки порівняльне дослідження виявляє зв'язок між символами та процесами у Несвідомому» [120]. Юнгіанська теорія архетипів виявилася надзвичайно плідною методологією аналізу різноманітних культурних явищ. Саме ідеї К. Г. Юнга дають найбільш задовільне *раціональне* пояснення функціонування магічного.

У таких важливих щодо аналізу магічних феноменів працях, як вже згадувана «*Mysterium Coniunctionis*» [120], а також «Архетип і символ» [113], «Психологія і алхімія» [117], К. Г. Юнг неодноразово зазначає, що через несвідоме людина, сама цього *не усвідомлюючи*, пов'язана з усім Всесвітом. «"На найнижчому рівні" психіка – це "світ" взагалі» [114, с. 372]), тобто вона перебуває з ним у певному *магічному* зв'язку. Саме інтуїтивне усвідомлення цього зв'язку породжує відкриття «магічної сили», а відтак можливості спрацьовування, за термінологію Дж. Дж. Фрезера, «симпатичної магії» як зв'язку всього зі всім, що дає містичне відчуття цілісності та єдності зі світом – стан, у якому неодноразово, з більшим чи меншим ступенем інтенсивності, перебував кожен із нас у снах, інтуїтивних прозріннях, творчих одкровеннях та емоційному втягненні в переживання естетичного (під час читання літературних творів, перегляду кінофільмів чи споглядання творів візуальних мистецтв тощо). Це містичне відчуття цілісності та єднання зі світом робить магію й езотеризм своєрідним духовним прихистком у часи важливих культурних і соціальних зрушень (епоха Ренесансу / Бароко або наш час), адже вони забезпечують те, що М. Еліаде визначає як «оптимістичну оцінку людської форми існування» [111, с. 108].

К. Г. Юнг пояснює, що особливе емоційне піднесення та зміна стану свідомості спричиняються впливом нумінозних (дослівно – «божественних» або сакральних) характеристик певних об'єктів і, в першу чергу, впливом архетипних образів, які в такі моменти актуалізуються у свідомості

[32, с. 133–135]. Цей процес часто супроводжується не тільки відчуттям містичного зв'язку, але й припливом психічної енергії, яка і є тією «магічною силою», котрою володіють шамани, що змушує їх вірити у свою здатність впливати на перебіг подій. Цією «магічною силою» володіють і митці, адже «будь-яке ефективне навіювання здійснюється через архетипи; тому митець – і це споріднює його, за К. Г. Юнгом, із пророком та іншими аналогічними психологічними типами – це перш за все людина, що відрізняється неабиякою чуйністю до архетипових форм і особливо точно їх реалізує» [1]. Таким чином, у певному сенсі магом, шаманом є кожна людина, але тільки в окремі моменти життя, і не завжди вона здатна задіяти цю психічну силу собі на користь, адже її прояви найчастіше бувають спонтанними. Так само потужна творча напруга, приплив психічної енергії може призвести до надзвичайного емоційного піднесення, широко відомого як «натхнення», однак результувати не тільки у створення неперевершеного шедевра, але і зруйнувати психіку митця, привести його «на межу психічної катастрофи» [32, с. 135].

У своїх творах К. Г. Юнг приділив багато уваги прояву архетипів і пов'язаних із ними нумінозних станів, наголошуючи, що переживання «божественного» є психічним феноменом, а відтак Бог знаходиться всередині нас, він репрезентований в архетипі Самості (архетип цілісності, до якого можуть бути зведені всі інші архетипи несвідомого). Віднайдення й усвідомлення цього архетипу є головною метою процесу індивідуації, тобто становлення людської особистості, а провал цього процесу може призвести до страшних, руйнівних наслідків. Для вченого всі психічні зрушення є індикаторами успіху чи провалу цього процесу.

Важливо зауважити, що за К. Г. Юнгом архетип як порожня форма, наділена енергетичною силою, здатний наповнюватися змістом залежно від усвідомленого досвіду [32, с. 133]. Через цю «порожність» неможливо визначити архетип у термінах опозиції добро/зло. Як зауважує С. Аверінцев, «психічна енергія, яку зосереджує в собі архетип, не менше за будь-яку фізичну енергію є нейтральною щодо всіх визначень добра і зла: архетип сам

по собі не моральний і не імморальний, не красивий і не потворний, не осмислений й не ворожий змісту, але в ньому закладені відкриті можливості для граничних проявів добра і зла. Тому архетипний характер навіювання рішуче нічого не говорить про доброякісність або злроякісність самого навіювання» [1]. Звідси й іманентна амбівалентність архетипів і структурованих ними образів та їхня потужна сугестивність і пластичність, адже вони здатні набувати актуального для кожного індивідуума змісту, не втрачаючи при цьому своєї «загальнолюдськості». Психоаналітик також неодноразово застерігає, що реальність несвідомого – це нелюдська реальність. Згадаємо, що, за Святим Августином, магія – це «код для комунікації з демонами». Отже, зіткнення з архетипним/магічним може бути згубне, адже «архетип амбівалентний навіть з точки зору біологічних критеріїв: він створений психофізичним організмом людини як «орган», який гарантує рівновагу психіки, і до певного часу дійсно рятує індивіда в загрозованих станах; але водночас затоплення свідомості архетипними матеріалами виступає явною прикметою неврозу або психозу» [1]. Архетипним походженням, а через нього зв'язком із «нелюдським» (чи надлюдським, «демонічним»), може бути пояснене і те відчуття «інакшості», яке виникає при зіткненні з магічними феноменами не тільки у житті, але й у літературі. Специфічна пластичність архетипів, що уможлиблює їх наповнення яким завгодно змістом, від вкрай негативного до абсолютно позитивного, пояснює іманентну «сірість» магії, її амбівалентну природу.

Підсумовуючи все вищесказане, можна зробити висновок, що для К. Г. Юнга магічне – це архетипне, а відтак – заряджене психічною енергією, якістю якого є «нумінозність» як властивість викликати зміну свідомості та глибокі емоційні потрясіння, тобто такі ефекти навіювання, на які й розраховують як магія, так і мистецтво (вужче – література). Звідси, ми можемо визначити магію як *систему оперування архетипними символами через специфічні ритуальні практики для досягнення певних психічних впливів і станів*, або ж як *специфічний семіотичний код для комунікації зі сферою*

*несвідомого*. Тому магічне, як таке, що символічно виражає внутрішньопсихічні процеси, завжди буде приваблювати людство. Відтак, використання «магічного коду» в будь-якому з його варіантів виявляється чи не найбільш ефективною стратегією побудови творів мистецтва, що знайдуть відгук майже в кожній людині, навіть якщо її естетичний рівень буде посереднім. Цією стратегією вдало користуються творці масової культури, адже, як слушно зауважує С. Аверінцев, «архетипною є творчість Гете, але також і найбільш низькопробні детективи, на архетипах заснована влада над розумом, яку мають великі вчителі людства, але також і безвідповідальні демагоги, – взагалі будь-хто, хто «навіює», яким би не був зміст цього навіювання» [1].

Отже, образна система будь-якого магічного/чарівного наративу має певну архетипну структуру, а сам наратив структурується за магічними ритуальними схемами. Звідси, магічні/чарівні твори (від чарівних казок до літератури фентезі й літератури, що використовує – свідомо чи несвідомо – «магічний код» у якомусь із його варіантів) – не психологічні, а *психічні*, адже їхня образність базується на глибинних психічних структурах-архетипах. Не використовуючи юнгіанських теорій, В. Пропп досить переконливо описав універсальну побудову висхідного «магічного твору» – чарівної казки [73]. І це пояснює як універсальний характер, дивовижну актуальність та інтерпретаційну пластичність таких творів, незалежно від часу виникнення, так і те контроверсійне ставлення, яке вони викликають.

### **Місце магічного в літературі**

Значення теми магії для літератури складно переоцінити, адже існують цілі літературні напрями та різноманітні жанрові утворення (наприклад, магічний реалізм і фентезі, містика, готичні історії і горор), у яких магічне присутнє цілком легітимно. У подібних творах магія, якщо і не є головною умовою існування вигаданого світу або рушійною силою розгортання сюжету (що більш характерно для історій фентезі), то, тією чи іншою мірою,

обов'язково присутня в тканині твору. Специфічною рисою є той факт, що коли автор або авторка обирає певний «термінологічний апарат» для опису своїх магічних практик, то майже завжди дотримується його протягом твору. Більше того, тип магії, задіяний у творі, певним чином визначає як систему персонажів, що з'являються в історії, так і перебіг подій та дії героїв, тому можна говорити, що історія залежить від обраного різновиду магії.

### ***1.2.1. Магія як особливий тип фантастичного припущення.***

Якщо говорити про літературу, то магічне безперечно належить до більш широкої категорії фантастичного. Термінологічне визначення специфіки фантастичного та фантастики все ще викликає запеклі дебати, в яких кожна національна школа дає власне окреслення меж фантастики і фантастичного. Існує також поділ на жанрові утворення – згадати хоча б властивий англomовній теорії поділ фантастичної літератури на *fantasy* та *science fiction*, вперше запроваджений Гербертом Веллсом [91], або розподіл фантастичного на чотири піджанри (незвичайне, незвичайно-фантастичне, чудесне, чудесно-фантастичне), запропонований Цветаном Тодоровим [84]. Останній також є теоретиком, чиє визначення фантастичного у славнозвісному дослідженні «Введення у фантастичну літературу» (1970 р.) домінувало в оцінках і описах фантастики довгий період часу. Однак на цей момент розвитку світової літературознавчої думки фантастику в літературі взагалі навряд чи можливо визначати як жанр – все більше починає превалювати ідея, що це швидше певний тип оповіді або метод письма [68; 148; 201 та інші], і цей тип або метод починає переважати в загальнолітературному процесі, починаючи з межі XIX–XX ст. (певною мірою як культурна реакція на домінування реалістичного типу літератури в попередній період). Як зазначають автори «Енциклопедії фентезі», «дійсно, будь-який роман XX століття, який стоїть осторонь або піддає сумніву основи міметичного роману, майже обов'язково містить у собі елементи фантастичного» [148, с. 338]. Підтвердженням такого припущення щодо

фантастики є той незаперечний факт, що фантастика охоплює всі літературні роди, жанри і форми. Відтак, якщо є потреба все ж таки визначати фантастику в термінах жанрології, то тут ми поділяємо думку вітчизняної дослідниці фентезі Євгенії Канчури про те, що «перспективним для подальших досліджень було б користуватися тричленною структурою: мегажанр (весь корпус фантастичної літератури) – метажанр (фентезі) – жанрові форми (роман фентезі, оповідання, п'єса, графічний роман тощо)» [39, с. 23]. Стосовно визначення мегажанру російська дослідниця Юлія Подлубнова зазначає, що в цьому випадку «ми маємо жанрово-тематичні утворення найновішого типу, які мають достатньо чіткий світостворювальний, але не архетипний потенціал. Сюди, безумовно, належать такі жанри, як фантастика, детектив, блокбастер, ремейк тощо. За своїм об'ємом ці жанри великі, до них примикає значна кількість творів сучасності, і часто – творів різножанрових. Так, фантастика – це, як слушно зауважує А. Шалганов, "свого роду "паралельна література", в якій існують всі жанри і всі напрямки, але тільки з додатковим елементом іншоваріантності". Фантастика включає в себе і психологічний роман, і роман виховання, і соціальну та історичну прозу, і трилер, і детектив, і специфічні жанри (наприклад, космоопера або технофентезі) і т.д.» [70]. Однак, як зауважує Ц. Тодоров, «жанри розміщуються на різних рівнях узагальнення і зміст поняття жанру визначається обраною точкою зору» [84]. Тому, не заперечуючи вищенаведене визначення фантастичної літератури як мегажанру, все ж таки можемо вирізнити явища більш-менш близькі до жанру в його традиційному розумінні, з характерними жанровими конвенціями, – такі як фентезі (що не суперечить можливості визначати фентезі також і як метажанр), наукова фантастика, магічний реалізм (як і фентезі, вони також можуть бути визначені як метажанри) тощо, кожен із яких, своєю чергою, складає власну розгалужену систему суб-жанрів, жанрових утворень, що мають усталену тенденцію до гібридизації як між собою, так і з іншими жанрами фантастичного типу літератури. Однак, на нашу думку, задля запобігання такій термінологічній плутанині, доречним є використання терміна «модус»,

введеного в літературознавчий обіг Нортропом Фраєм. Але, як зазначає російський теоретик літератури В. Тюпа, Н. Фрай не розрізняв «загальноестетичні типи художності й літературні жанри», що знову призвело до певної термінологічної плутанини [88]. Тому російський дослідник пропонує власне визначення модусу як модусу художності: «як будь-яка, навіть найяскравіша індивідуальність неминуче належить до якогось типу, так і будь-який твір мистецтва характеризується тим чи іншим модусом художності (способом здійснення її законів)» [88]. Тут доречно згадати етимологію слова «модус» від латинського «modus» – спосіб дії. Відповідно, модус – це те, у який спосіб, яким чином розповідається та чи інша історія. Тут важливо не тільки «що», але і «як», більш того, «як» певним чином визначає і «про що» буде оповідь. В. Тюпа визначає цю категорію таким чином: «Модус художності – це всеосяжна характеристика художнього цілого, це той чи інший рід цілісності, який передбачає не тільки відповідний тип героя і ситуації, авторської позиції та читацького сприйняття, але і внутрішню єдину систему цінностей і відповідну їй поетику: організацію умовного часу й умовного простору на базі фундаментального "хронотопу", через "ворота" якого здійснюється "будь-який вступ у сферу смислів", систему мотивів, систему "голосів", ритміко-інтонаційний лад висловлювання» [88]. І хоча дослідник далі говорить про такі модуси художності, як героїка, трагізм, сатира, комізм, ідиліка, елегізм, драматизм та іронія (тобто визначаючи як модус те, що інші дослідники визначають як пафос [96]), нам здається, що поняття модусу можна застосовувати не тільки до категорії художності, але й до інших літературних явищ – таких, як фантастичне.

Таким чином, уся світова література може бути поділена на два типи: реалістичний (або міметичний) і фантастичний, з усім розмаїттям його модусів (науково-фантастичний, фентезійний, казковий, магічно-реалістичний, містичний, фантазмагоричний, модус горору і т. д.). Це дало б можливість створити досить гнучку та несуперечливу методологічну базу для опису жанрологічної приналежності творів. Адже можливий, наприклад,



постмодерністський детектив, написаний у фентезійному модусі (дещо з доробку Террі Претчетта можна зарахувати до такого жанрового утворення) або літературна казка в містичному модусі чи модусі горору (як, наприклад, твори Анджели Картер).

Якщо ж ми згадаємо запропоновану Е. Тириак'яном дихотомію екзотеричної / езотеричної культури, то поділ літератури на два панівних типи певним чином її віддзеркалює. Адже фантастична література, як і езотерична культура, вимагає певної «утаємниченості» читача – обізнаності щодо певних художніх конвенцій і їх припустимості. Однією з найбільш популярних позицій раціоналістичної критики щодо фантастичної літератури, як і у випадку з магією, є якраз неприпустимість таких вигадок, їхній поганий вплив на людину, про що іронічно пише У. Ле Гуїн в есе «Чому американці бояться драконів» [212, с. 34–40]). Інша риса, що споріднює езотеричну культуру та фантастичну літературу, це активна робота уяви – неоплатонічної *phantasia* (недаремно назва метажанру фентезі є похідною від «фантазія», із повністю тотожним написанням обох слів у англійській мові).

Щодо визначення ключової ознаки, яка відрізняє цей тип літератури від реалістичного, то це, на нашу думку, так зване «фантастичне припущення» – «припущення про реальність надзвичайних подій, що формує сюжет» [39, с. 26], без якого твори або взагалі руйнуються, або не мають сенсу чи художньої цінності, і тип якого саме й визначає модус фантастичного. Найбільш докладно і послідовно про фантастичне припущення із виведенням цілої типології фантастичних припущень, що формують певні жанрові утворення, пишуть Дмитро Громов та Олег Ладиженський, українські російськомовні письменники. Ці два автори під псевдонімом Генрі Лайон Олді створюють як науково-фантастичні, так і фентезійні тексти, досить часто поєднуючи ці два модуси, а також виступають критиками в царині літературної фантастики. Вони пристають на позицію, що розглядає фантастику як певний тип літератури: «Чим, власне кажучи, фантастика відрізняється від всієї іншої літератури? Виключно наявністю цього самого

фантастичного припущення – більше нічим. Композиція тексту, архітектоніка сюжету, стилістичні особливості, мова, персонажі, проблеми, які підіймаються, психологічні характеристики – все, що є в будь-якому напрямку літератури, є й у фантастиці» [68]. Відкидаючи досить поширений погляд, що фантастична література створюється лише задля розважальних ефектів, автори-критики додають: «фантастичне припущення – не самоціль. Воно вводиться як елемент оповіді, здатний загострити проблему, показати під несподіваним кутом, довести до гротеску, розглянути в незвичайному ракурсі. Коротше, фантастичне припущення вводиться в текст заради чогось! Прийом потрібен для досягнення мети» [68].

Далі Д. Громов та О. Ладиженський пропонують класифікацію фантастичних припущень:

- *Науково-фантастичне припущення* – наявність у творі наукового нововведення. Має два підвиди: *природничо-наукове* – технічні винаходи, відкриття нових законів природи; характерне для «твердої» наукової фантастики (англ. *hard science fiction, hard SciFi*) та *гуманітарно-наукове* – припущення в галузі соціології, історії, політики, психології, етики, релігії через введення нових моделей суспільства чи свідомості; характерне для утопії, антиутопії, соціальної фантастики.
- *Містичне припущення* – введення у твір фантастичного фактора, якому не дається раціонального пояснення; характерне для жанрів містики і жахів. «Містичне припущення – введення на сцену фактора, в якого немає назви, чіткої форми та закономірності. <...> Припущення такого роду – найзагадковіше з усіх фантастичних припущень, як, власне, і має бути у містиці. Ми б сказали: при світлі містики немає» [68].
- *Футурологічне припущення* – перенесення дії в майбутнє; характерне для більшості видів наукової фантастики.
- *Фольклорне припущення* (казкове, міфологічне, легендарне) – введення у твір істот, предметів, явищ з міфології (припущення їхнього реального існування); характерне для фентезі, «міського фентезі». «Але важливо,

що використовується конкретний національно забарвлений фольклор, що тягне за собою ланцюжок асоціацій, – вже напрацьованих часом, архетипних» [68]. Має також три підвиди: *казкове* (фольклорна казка) – абсолютна вигадка, і як адресант, так і адресат про неї знають; *легендарне* – «звідси неодмінний історизм легендарного фантастичного припущення» [68]; *міфологічне (міфо-епічне)* – пов'язане з олюдненням природи та персоніфікацією її явищ.

- *Світоформаторське припущення* – перенесення дії в повністю вигаданий світ (припущення існування такого світу); характерне для традиційних видів фентезі (ми б уточнили – для високого або епічного фентезі / *high fantasy* [149, с. 478]). «Тут припущення – цілий світ, не такий, як наш» [68], тобто створюється вторинний світ / *secondary world* [148, с. 847].
- *Фантасмагоричне припущення* – введення у твір фактора, що суперечить будь-якому здоровому глузду та не має ніякого логічного підґрунтя. «Фантасмагоричне припущення не має реальних обґрунтувань. Жодних» [68].

З приводу цієї класифікації, кількості її пунктів та номінації самих припущень можна дискутувати. Однак, на нашу думку, сам метод вирізнення та класифікації таких припущень є досить плідним і, що важливо, наявність одного припущення у творі фантастичного типу не виключає наявності ще якогось. Також не обмежується обсяг чи інтенсивність присутності цього фантастичного елемента в тексті. «Кількість небувалою у вторинному світі твору не грає ролі. Важливий сам факт його наявності» [68], – зауважують Д. Громов та О. Ладиженський. Тому можна говорити про інтенсивно фантасмагоричну «Алісу в країні чудес», де присутнє також і світоформаторське припущення (те, що у цьому тексті створюється абсурдний, але з фантазійної та літературної точки зору надзвичайно когерентний «вторинний світ», навряд чи може викликати у кого-небудь заперечення). А в «Портреті Доріана Грея» поряд із цілком реалістичним

хронотопом запропоноване лише одне, невелике за обсягом містичне припущення, без якого історія не мала б своєї інтенсивної етичної та естетичної напруги.

Важливим є й суто семіотичний аспект кореляції кодів адресанта й адресата, адже не скрізь і не завжди фантастичним здавалось те, що є фантастичним для нас і теперішніх письменників. Первісна свідомість сприймала богів та демонів, а середньовічна – відьом як частину об'єктивної реальності, історії, в яких про них розповідалося, не здавалися фантастичними. Щодо цього, то Д. Громов та О. Ладиженський зауважують також важливість урахування ставлення читача до фантастичного припущення: «Важливо те, що для читача є фантастикою. Приміром, у нашому світі не була винайдена машина часу Веллса. Отже, у стосунку до читача (хоч того періоду, коли Веллс писав книгу, хоч для нашого сучасника) – це фантастика. У нашому світі такого немає – отже, вигадка, фантазія, небувальщина. Аналогічно – фентезійна магія і грандіозні артефакти. Наявність реально діючої магії в нашому світі поки що не підтверджена в належному обсязі, отже – фантастика» [68].

Розглядаючи з цієї позиції магію, можемо окреслити ще один варіант фантастичного припущення – магічне фантастичне припущення. Воно має свою дуже виразну специфіку, пов'язану з магією вже в нашому світі, – воно може функціонувати як «місток», що поєднує фантастичний та реалістичний типи літератури, адже в певні періоди історії, коли людина вірить у магію і її дієвість, магія не є фантастичним припущенням. У цьому відношенні здається важливим зауваження Клайва С. Льюїса щодо характеристики шекспірівської «Бурі»: «Автор Єлизаветинських часів пише для публіки, яка вірить, що магія може відбуватися просто на сусідній вулиці. <...> Шекспірівський глядач вірив (а ті, хто говорить, що сам Шекспір не вірив, повинні це ще довести), що чарівники, дуже схожі на Просперо, можуть дійсно існувати» [213, с. 8]. Полювання на відьом і тому подібні реалії ренесансного життя були, і це важливо, не припущеннями, а діями. Однак з часом, коли люди перестають

вірити в магію, вона стає повністю цариною фантастичного, а відьми – персонажами літературних оповідей, у яких ми віримо, поки читаємо. Але протейчна природа магії дозволяє їй проникати навіть у твори, в яких вона нібито не має бути присутньою, створюючи надзвичайну ментальну та емоційну напругу.

### ***1.2.2. Модуси магічного в літературі.***

Найбільш природною є присутність магії в літературі фентезі. «Один елемент, який ми відразу визнаємо як характеристику фентезійного хронотопу, є присутність магії або якогось іншого елемента надприродного в інакше реалістичному, упізнаваному світі» [234], – пише британська дослідниця російського походження Марія Ніколаєва. Причому цей світ може бути як «вторинним світом» («secondary world»), так і первинним, тобто нашим. Щодо того, чим є магія в літературі фентезі, в «Енциклопедії фентезі» ми знаходимо таке спостереження: «Хоча уявлення про магію у кожного автора різні, тим не менш існує вартій уваги консенсус серед письменників-фантастів, особливо жанру фентезі: магія, якщо вона присутня, може створювати майже що завгодно, але підкоряється певним правилам відповідно до своєї природи. Взагалі ж ідеї щодо її природи залишаються невизначеними» [149, с. 615–616]. Далі автори енциклопедії зауважують: «У більш узагальненій сфері фантастики (в оригіналі використовується те саме слово «fantasy», але на позначення всієї фантастичної літератури. – *О.Ф.*) є величезний, заплутаний комплекс ідей, що стосуються магії та магічних практик; зображується багато варіантів магії, декілька з них мають тенденцію з'являтися разом, і всі вони мають схильність зливатися один з одним» [149, с. 616]. Обидва ці зауваження можуть стосуватися і магії взагалі, тому варто знову підкреслити, що варіанти магічного і магії в літературі надзвичайно різноманітні, але більшість із них так чи інакше походить від певних уявлень, що вже існують у культурі (докладніше про види магії у реальному світі див. Додаток Б).

Отже, стосовно літературної магії ми пропонуємо ввести категорію «модус магічного», що визначається тим типом магії, який функціонує у творі з результируючими жанровими конвенціями. Тобто, магічне фантастичне припущення може реалізуватися через різні магічні модуси залежно від того, яку магію обирає / вигадує для свого твору автор. Ці модуси можуть змішуватись, але є певна тенденція до сталості моделей, більше того, присутність двох або більше модусів магічного в літературному творі може створювати надзвичайно цікаві колізії та проблематику твору, чим досить часто свідомо чи несвідомо користуються автори літератури фентезі.

Для окреслення цих літературних модусів магічного, перш за все, необхідно звернутись до Дж. Р. Р. Толкіна і його впливового есе «Про чарівні історії», де він визначає й описує категорію «*Faërie*», вводячи її в літературознавчий обіг. *Faërie* є невід'ємною характеристикою чарівної історії: «Визначення чарівної історії – що вона таке або якою вона повинна бути – не залежить тоді ні від дефініції, ні від будь-яких історичних оповідей про ельфів чи фейрі, але від самої природи *Faërie*: Небезпечного Королівства як такого та самого повітря тієї країни. <...> «Чарівна історія» – це історія, яка торкається або використовує *Faërie*, яким би не був власний задум такої історії: сатира, пригоди, повчання чи фантастика (*fantasy*)» [263, с. 114]. Отже, ця категорія, за Дж. Р. Р. Толкіном, описує країну ельфів, продовжуючи давню традицію, що постає ще з кельтських часів: «кельтська ідея про *faerie*, зачаровану країну» [138]. У Дж. Р. Р. Толкіна вона також корелює з поняттям фантазії та сновидіння, так само він визначає й однойменну магію, що діє у цій країні: «Саме поняття *Faërie* можна точніше за все перекласти як Магія – але це магія особливого настрою та сили, вона знаходиться на найдальшому полюсі від вульгарних винаходів старанного і працюючого, вченого чарівника [*magician*]» [263, с. 114]. Магія *Faërie*, або як ще її визначає Дж. Р. Р. Толкін *Enchantment* / Чари, що створює потужні фантазії, які дозволяють людині вірити у «вторинний світ» первинною вірою, переживати його безпосередньо як реальність [263, с. 142–143], – це магія нелюдського походження (*elvish*

craft), вона природно властива чарівним істотам, а людина іноді може досягати її через мистецтво. Ця магія досить небезпечна, як може бути небезпечною фантазія (зауважимо, що таких висновків доходять у своїх творах і автори раннього – до-Толкінівського – фентезі, наприклад, Джордж Макдональдс, Лорд Дансені, вже згадувана Г. Мірліз). Саме така магія, за Дж. Р. Р. Толкіном, найчастіше присутня у «вторинних світах» і саме вона може задовольняти найглибші людські бажання. «Магія Faërie не є самоціллю, її цінність у її впливі, і в тому числі – у задоволенні певних первинних людських бажань. Одне з цих бажань – обстежити глибини простору і часу. Інше <...> – вступити в комунікацію з іншими живими істотами. Історія, таким чином, може мати справу з задоволенням цих бажань, за допомогою чи без допомоги техніки або магії, і тією мірою, якою вона досягає успіху в цьому, вона отримує якості й присмак чарівної історії» [263, с. 116]. Магію ж як таку, на відміну від Чарів ельфів, Дж. Р. Р. Толкін визначає як «операції Мага» [263, с. 194], і вона «призводить або претендує на те, щоб призводити, до змін у Первинному Світі» [263, с. 143]. Магія відрізняється і від Чарів ельфів, і від мистецтва людей: «це не мистецтво, а технологія; і вона прагне до влади в цьому світі, до підкорення речей та чужої волі» [263, с. 143]. Тобто для Дж. Р. Р. Толкіна (і тут він певною мірою правий) магія людей ближча до науки та технології. Цікавим є його негативне ставлення до магії людей – саме люди-чаклуни стають у нього назгулами, підкорившись магії перснів, тоді як ельфи, носії Faërie, здатні встояти перед спокусою магичної влади навіть Персня Всеволоддя. Таке своєрідне протистояння двох модусів магичного відзначає й автор «Історичного словника фантастичної літератури»: «різні магичні системи часто розглядаються як такі, що перебувають у конфлікті, і основою таких конфліктів іноді є фундаментальна відмінність між ритуальною й академізованою магією, з одного боку, та «дикою магією», з іншого» [250, с. 264]. Такою «дикою магією» у певному сенсі є магія Faërie.

Отже, на нашу думку, перший розподіл магичного в літературі – це магія людей та *Faërie* – магія чарівних істот (і в певному сенсі самої літератури як

«магічної» діяльності), якій вони *не навчаються*, а просто нею володіють від народження/ виникнення, бо вона є невід’ємною частиною їхньої природи. Ця магія часто виступає характеристикою «вторинних світів», найчастіше вона присутня в літературі фентезі, а раніше – в літературі епохи романтизму з її культом потойбічного і надприродних істот (включаючи ельфів і фейрі), лицарських романах та чарівних казках, і, на нашу думку, є «зниженим» варіантом всемогутності богів давніх міфологій. Це найбільш незрозумілий людині, а тому найбільш могутній тип магії – саме за її допомоги в літературному творі може відбуватися все, що завгодно. Ця магія може нехтувати законами фізичного світу та здорового глузду, оживляти мертвих без особливих наслідків, пересувати гори, призупиняти плин часу, створювати потужні ілюзії і, врешті-решт, знімати недовіру щодо реальності «вторинних світів».

Щодо магії людей, то ми визначаємо її як *Magic* (за Дж. Р. Р. Толкіном і внаслідок історичного використання цього терміна для опису магічних практик людей – див. Додаток Б). Саме у цій царині магічного в літературу проникають реалії з життя – ми маємо описи тієї магії, яка існувала, в яку вірили у той чи інший період історії. Цій магії навчаються в школах (навіть у фентезі-світах: «Чарівник Земномор’я» У. Ле Гуїн, «Гаррі Поттер» Джоан Роулінг) та за книжками (майже будь-який твір епохи Ренесансу про магів, серед яких «Буря» і «Доктор Фауст», а з найновіших – роман-фентезі Сьюзан Кларк «Джонатан Стрейндж та містер Норрелл», у якому респектабельна *книжна* англійська магія протиставляється Faërie / фейрі ельфів, і це створює основний конфлікт твору).

А якщо спиратися на розподіл магічного в реальному світі (див. Додаток Б), то необхідно згадати і про *Witchcraft*, або *Відьмацтво / Чаклунство*, як магію людей, переважно жінок, із певними магічними здібностями. Ця традиція йде ще з античних часів від образів Медеї та Цирцеї / Кірки [149, с. 1023], хоча також набуває своїх досить яскравих рис у XVI–XVII століттях паралельно з «полюваннями на відьом» [216]. Це, у



певному сенсі, проміжна ланка між двома попередніми, але і досить специфічне літературне явище, як і саме явище *witchcraft*, що заслуговує на окреме вивчення.

Таким чином, у літературі ми можемо виокремити три загальні типи магії і, відповідно, «модуси магічного»: *Faërie* (найдавніший і, у певному сенсі, базовий щодо інших модусів), *Magic* (як наукоподібна магія людей) та *Witchcraft* (як особливе поле перетину двох інших модусів магічного з яскраво вираженою гендерною специфікою). Відповідно до цих модусів ми виокремлюємо й певні типи «магічних історій», причому історії типу *Magic*, які стали предметом нашого дослідження, для англійської літератури остаточно формуються в епоху Ренесансу / Бароко в драматургії К. Марло («Трагічна історія Доктора Фауста»), В. Шекспіра («Буря») та Б. Джонсона («Алхімік»), а через експансію англосаксонської літературної традиції поширюються на весь світовий літературний процес. У цьому відношенні англійська ренесансно-барокова драматургія є винятковим явищем – саме тут виникають найвпливовіші літературні магічні моделі, принаймні для англомовної літератури.

Наприклад, «Сон літньої ночі» В. Шекспіра автори «Енциклопедії фентезі» зараховують до розряду прямих попередників фентезі [149, с. 856]. Ми ж можемо констатувати, що ця п'єса написана в модусі *Faërie* (незважаючи на всю нелюбов Дж. Р. Р. Толкіна до шекспірівських магічних п'єс) і є чистим взірцем реалізації цього модусу. Однак вона не стає середовищем для формування специфічного літературного магічного коду *Faërie*, який, на нашу думку, формується значно раніше – ще в легендах та лицарських романах про короля Артура, і (для британської літературної ситуації) тісно пов'язаний із кельтською традицією.

Водночас «Буря» В. Шекспіра, незважаючи на інтенсивну магічність цього тексту, визначається авторами Енциклопедії як «taproot text» / «корінний текст» [149, с. 912], тобто такий, який містить елемент фантастичного і впливає на подальший розвиток творів власне жанру фентезі,

але сам таким не є. Авторка статті про магію Діана У. Джонс явно відчуває, що магія в цьому творі Барда принципово відрізняється від магії, визначеної нами як *Faërie*. Що ж стосується «Бурі», то в запропонованій в Енциклопедії таксономії, мабуть, найбільш близьким варіантом буде літературна магія, яку автори визначають як «mind magic» [149, с. 617]. Це словосполучення можна перекласти як «інтелектуальна магія» (що надзвичайно гармонійно корелює з явищем «learned magic» західної езотеричної традиції – див. Додаток Б). Специфічною рисою цієї магії є наявність у її носія не стільки вроджених здібностей, які дають йому можливість впливати на перебіг подій у повсякденній реальності, скільки знань. В «Енциклопедії фентезі» щодо цього знання зазначається, що воно «включає в себе заклинання, обізнаність про слабкості супротивника, знання істинних імен об'єктів і сутностей, чия сила може бути використана і, таким чином, стає вектором, уздовж якого ми знаходимо некромантію і заклинання демонів. Друга паралель веде до духів, де той, хто практикує магію, часто перебуває в трансі, має справу з лабіринтом або спіраллю життя і смерті, або зі снами – для отримання знання чи прямих дій, що впливають на буденний рівень буття. У центрі цієї послідовності наявна магична ініціація <...>, друїдизм і шаманізм, але вона також включає відносини на спіритуальному рівні з одного боку з демонами, а з другого – з примарами, містагогами, духами, душами і божествами» [149, с. 617]. Важливо, що в цій характеристиці виокремлюються два вектори такої магії, яку за аналогією до магії в реальному світі можна схарактеризувати як Чорну та Білу магію, або англійською – Sorcery та Magic (proper). На нашу думку, витоки специфіки цього літературного типу магії слід шукати в магії епохи Ренесансу / Бароко. Таким чином, ми можемо розглядати «Бурю» як текст, створений у модусі *Magic*, і як твір, що кодифікує специфічний магичний субкод *Magic proper*, тоді як ще одна п'єса з цього періоду, а саме «Трагічна історія Доктора Фауста» К. Марло, кодифікує інший вектор магичного в літературі через субкод «Sorcery», про що докладно йтиметься в наступному розділі.

Це не означає, що різні модуси магічного не можуть співіснувати в одному тексті (у літературі фентезі це відбувається постійно), але є певна тенденція – у чарівних історіях герой має вирішувати проблеми, пов’язані з *Faërie*, Чарівною Країною, а в магічних – проблематика більш людська, пов’язана з нашим світом чи Богом, або ж з особистістю самого героя, його власними проблемами. Саме ці «людські історії» і стануть предметом дослідження в наступних розділах.

### ***1.2.3. «Код» як літературознавча категорія.***

Оскільки у першому підрозділі першого розділу ми визначили, що магія виступає як певний тип раціональності, що знаходить своє вираження у специфічному магічному культурному дискурсі, то логічно розглядати магію як певну семіотичну систему. Російський літературознавець В. Тюпа зазначає, що «подія, яка називається дискурсом, при зустрічі свідомості з текстом відбувається далеко не завжди: тому, хто сприймає знакову даність чийогось висловлювання, необхідно увійти в певний *інтерсуб’єктивний простір* спілкування (повідомлення, долучення, роз’єднання (російською «сообщения, при-общения, раз-общения». – *О.Ф.*), яке не може бути ані суто зовнішнім (об’єктивним), ані суто внутрішнім (суб’єктивним)» [87]. Далі дослідник зауважує, що «дискурс – це система не семіотичних конвенцій, а комунікативних компетенцій: креативної (суб’єктно-авторської), референтної (об’єктно-геройної) та рецептивної (адресатно-читацької)» [87]. Тобто, якщо згадати ідеї Михайла Бахтіна про діалогічність, то є необхідність у тому, щоб і адресант, і адресат користувались тим самим кодом при кодуванні та декодуванні повідомлення. Якщо цього не відбувається або код сприймається реципієнтом як такий, що кодує неістинне чи неціннісне (неестетичне) повідомлення, або реципієнту бракує компетенції, то відбувається провал комунікації (або вона йде якимось непередбачуваним шляхом), і в царині художньої творчості це досить поширене явище. Що ж стосується «магічних повідомлень», буде то «справжня» магія чи її літературні еквіваленти, то

завдяки специфічному ставленню до магії у західному світі ще й досі зберігається скептичне сприйняття будь-якої її цінності чи неможливості її повноцінного «дешифрування». Тим не менш, певний «магічний код» або коди в культурі існують, і через них реалізується те, як ми «здійснюємо» магію, говоримо та думаємо про неї або ж заперечуємо її.

У «Найновітнішому філософському словнику» код як семіотичне поняття визначається трьома способами: «1) як знакова структура; 2) як правила сполучування, упорядкування символів, або як спосіб структурування; 3) як оказіональна, взаємооднозначна відповідність кожного символу якомусь одному означуваному (У. Еко)» [64, с. 485]. Якщо ми приймемо перше визначення, то «магічний код» буде упорядкованим набором магічних символів та концептів, що перебувають у складному ієрархічному зв'язку. За другим визначенням – це правила і способи структурування та взаємоузгодження набору концептів і символів, пов'язаних із магією. Третє визначення, яке не виключає двох попередніх, містить ще одну надзвичайно важливу для нас характеристику коду: у визначенні, яке запропонував Умберто Еко, підкреслюється, що сутність семіотичного, або S-коду, «полягає в тому, що будь-яке висловлювання не просто організоване за певними правилами (комбінаторики, відповідностей), але і з певної точки зору» [64, с. 486]. Тобто, за У. Еко, різні користувачі того чи іншого коду *«можуть оперувати тими ж одиницями, але організовувати їх в абсолютно різний спосіб відповідно до власних цілей»* [64, с. 486]. Таким чином, ми можемо зробити висновок, що маг, який здійснює або описує свої магічні практики, і митець, який вирішив створити «магічний текст», будуть використовувати «магічний код» кожен по-своєму. Очевидним є те, що стосовно цілей митця у культурі функціонує певний «магічний(і) код(и)» як широка естетична стратегія побудови твору мистецтва (літературного, кінематографічного, театрального тощо), ізоморфний магічному семіотичному кодові (чи кодам).

Стосовно ж коду як літературознавчої категорії, то український літературознавець Олександр Пронкевич визначає код у літературі як «набір

тематичних комплексів та засобів поетики» [72]. Інші вітчизняні науковці Василь Будний та Микола Ільницький подають більш розширене тлумачення літературного коду – «це колективно творена, багаторівнева система традиційних мистецьких засобів (фоніки і ритміки, лексики, синтаксису, наративних та образних форм, тематики, жанрів тощо), яка є протилежною мовленню – індивідуальному використанню мистецьких засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті)» [20, с. 125]. Тобто ми бачимо, що автори не відходять від трактування літературного коду як певної «мовної системи».

Однак перші чотири рівні (фоніка, ритміка, лексика, синтаксис) усе ж більшою мірою залежать від авторської реалізації (а остання – від стилю, напрямку, школи, до яких належить автор, ідеології епохи, і навіть від типу темпераменту та психоемоційного стану митця під час написання твору) і можуть змінюватись у досить широкому діапазоні, тому важче піддаються кодифікації. Тут, здається, доречніше говорити про авторський стиль, що найбільш яскраво реалізується саме на цих рівнях, адже та сама історія, яку переповідають різні автори, при збереженні системи персонажів, сюжету й проблематики, може «звучати» по-різному саме завдяки тому, яким чином кожний автор організує словесну «матерію». З іншого боку, властивості цих рівнів залежать від того «оповідального світу», який створює автор. Як зазначає У. Еко, «після того, як автор створить свій оповідальний світ, слова неминуче прийдуть самі, причому саме ті, яких вимагає цей світ» [105, с. 35], тобто вони знаходяться у ситуації підпорядкованості більш сталим і «конструктивним» елементам тексту, таким, наприклад, як сюжет та система персонажів. Нам здається, що найлегше окреслити характеристики цих рівнів для *авторських літературних кодів*, про існування яких пише польський літературознавець-славіст Єжі Фаріно: «<...> творчість одного автора від творчості іншого відрізняється насамперед репертуаром ознак, переваг і, більше того, стійким зв'язком певних ознак із певними смислами <...> Цю сталість ознак та їхніх значень називають зазвичай авторським кодом,

поетикальною системою або просто поетикою певного автора чи певної мистецької формації, школи, напряму і т. п.» [92, с. 48]. Вчений зазначає, що «поняття коду, що має на увазі системність авторських виборів, по-іншому висвітлює як сам твір, так і його інтерпретацію», та надає декілька характеристик такого коду. По-перше, дослідник наголошує на тому, що авторський репертуар не є нескінченним, отже «в його твори потраплять тільки ті явища світу і фіксує засобів, у яких наявні певні ознаки <...> і це дозволяло б побудувати для досліджуваного автора (або формації) *негативну поетику* або *систему*, тобто вказати на те коло явищ світу і мовних засобів, які в даній системі *принципово* неприпустимі, або ж, якщо і припустимі, то з метою його спростування, компрометації». [92, с. 49]. По-друге, такий код виступав би не тільки засобом інтерпретації твору, але і способом його розпізнавання, адже «окремий твір є в даному випадку лише однією з реалізацій цього коду (більш-менш редукованого) на всій його протяжності чи на окремих його полярних або проміжних позиціях» [92, с. 49]. І по-третє, підкреслює дослідник, у такому випадку «окремий твір втрачає статус виняткового і отримує статус "варіанту" – одного з серії, байдуже, здійсненого або ж тільки можливого. Більше того, наявність одного загального коду – найважливіша умова надтекстових утворень, наприклад поетичних циклів» [92, с. 49]. Ще одним зауваженням щодо характеристик та імплікацій такого коду є те, що «шуканий авторський код може мати власну протяжність від станів і цінностей зі знаком "-" до станів і цінностей зі знаком "+" з усіма можливими проміжними станами, цінностями і значеннями. Це ж означає, що *в окремому тексті не обов'язково повинен реалізуватися весь код цілком*, він може здійснюватися лише на якійсь обраній ланці своєї шкали і моделювати світ або тільки як негативний і заперечуваний, або тільки як позитивний і такий, що постулюється, або ж як якесь протиборство чи рівновагу обох тенденцій <...>» [92, с. 50].

Отже, звідси можна зробити висновок, що літературний код є специфічною літературознавчою категорією, яка дає можливість розуміти, про

що і як розповідає певний автор, а також виступає певною системою розпізнавання текстів (і навіть ширше – жанрів, наджанрових утворень тощо) та має специфічну пластичність, що дозволяє співіснувати декільком кодам в одному тексті й моделювати через той чи інший код як цілі твори, так і окремі його частини. Такий код може бути як суто авторським, так і кодом певної літературної школи, напрямку, стилю тощо. Однак, як зазначає Є. Фаріно, виокремлення цієї літературознавчої категорії ставить ціле коло питань, які має вирішувати майбутня теорія літератури: «за якими законами формується той чи інший код, на яких семіотичних основах він ґрунтується, які його відношення з іншими кодами та мовою, які його внутрішні закономірності, які його породжувальні здатності, чи підлягає він еволюції і за якими законами? Через відповідь на ці питання ми б отримали породжувальну поетику автора або мистецької формації, що нас цікавить» [92, с. 50]. Один із можливих варіантів розробки такого літературного коду, принаймні для текстів із магічним фантастичним припущенням, ми і пропонуємо в цьому дослідженні.

#### ***1.2.4. Загальна характеристика та структура базового «магічного коду» в літературі.***

Через генетичний зв'язок магії з міфологією однією з найбільш яскравих специфічних рис магічного коду є його глибока вкоріненість у міфологічному матеріалі, а ще глибше – у колективному несвідомому. Аналізуючи фольклорний матеріал у своїй праці «Про чарівні казки» [73], В. Пропп виокремлює як найбільш стабільні характеристики казкового наративу так звані «функції», що реалізуються через певних персонажів і колізії історії, утворюючи ніби «скелет» або, власне, код (у його найбільш скороченому варіанті) чарівної казки, але залишає поза рамками дослідження проблематику походження цих функцій та їхню надзвичайну стабільність. Однак, якщо поєднати такий структуралістський підхід із юнгіанським психоаналізом стосовно магічних історій, то найбільш послідовно дослідити специфіку літературного магічного коду можна шляхом аналізу архетипної структури

образної системи (архетипи тут, власне, і складають ядро проппівських «функцій» та пояснюють їхню стабільність і, водночас, пластичність) та виявлення характерної «ритуальності» композиційних схем творів, побудованих із його використанням. Спроба подібного поєднання відносно виявлення структурно-архетипної основи міфів була здійснена Джозефом Кемпбеллом у славнозвісній роботі «Герой із тисячею облич». Хоча його концепція мономіфу, що реалізується через «подорож Героя», зазнала з часом певної критики та трансформацій [269], для дослідження певного типу текстів запропонована автором схема все ще є плідною.

Якщо ж виключити міфологічну та фольклорну традицію, де магічне присутнє майже апріорі, і розглянути суто літературні явища, нескладно помітити, що міфологічний матеріал та міфопоетичний або магічний типи свідомості регулярно маніфестують себе в авторській літературній творчості. У статті «Література і міф» [56] Юрій Лотман, Зара Мінц та Єлеазар Мелетинський окреслюють надзвичайно широкий спектр літературних явищ як взаємодію міфу з різноманітними літературними стратегіями (від використання міфологічних сюжетів до створення письменниками власних літературних міфологій – практика, що особливо актуалізується саме у ХХ ст.), відтак міфологізування як літературний прийом можна знайти і в суто реалістичних творах [56, с. 61]. Канадський літературознавець Нортроп Фрай взагалі вважав літературу «перетвореною міфологією» [20, с. 156], ототожнюючи міф і літературу, яку він виводив з міфу, розглядаючи останній як її архетип. Тобто взаємодія літератури з міфологією, а відтак і магією, є надзвичайно поширеним явищем, адже, за Н. Фраєм, «структурні принципи літератури близько пов'язані з міфологією та порівняльною релігією» [6, с. 113]. Беручи до уваги цю загальну «просякнутість» літератури міфологією та глибинний зв'язок міфології з магією, можемо виявити такі характеристики, які є властивими саме «магічному коду».



Перш за все необхідно з'ясувати, твори яких саме жанрів або жанрових утворень моделюються за допомогою магічного коду. І тут доцільно знову звернутися до концепцій Н. Фрая, який запропонував декілька цікавих жанрових типологій. Перша з важливих для нас класифікацій стосується «способів вимислу», основою якої є взаємодія між головною діючою особою твору та читачем, а також законами природи (частково цей концепт може корелювати з «фантастичним припущенням»). Канадський дослідник вважає, що таких способів п'ять [182], і ми вважаємо найбільш відповідним щодо магічних творів другий спосіб, *«де герой (до певної межі) вищий за читача та закони природи, і це жанр легенди або чарівної казки»* [182]. Персонажі такого твору (принаймні головні), за класифікацією Н. Фрая, відповідатимуть таким характеристикам: герой переважає людей та своє оточення за ступенем, і це типовий герой переказу, легенди, казки; вчинки його чудесні, але сам він змальований людиною й переноситься у світ, де дію звичайних законів природи частково призупинено [20, с. 145]. Тобто в чарівних оповіданнях 1) персонажі є надзвичайними особистостями, часто наділеними якимись надлюдськими якостями, але вони все одно залишаються людьми; 2) хронотоп має характеристики, відмінні від природних часопросторових параметрів (дія законів природи призупинена); локусу властива «інакшість», це не звичайний повсякденний світ.

Інша класифікація стосується того, що сам Н. Фрай визначає як «mythoi або сюжети-формули» [182], які базуються на протиставленні реального та ідеального і втілюються в чотирьох основних наративних зразках: романс (в ідеальному), комедія (перехід від реального до ідеального), трагедія (перехід від ідеального до реального) та сатира або іронія (в реальному). Зауважимо, що «полем романсу» дослідник вважає всю літературу, яка існує між двома крайніми точками – міфом та натуралізмом [6, с. 115]. Це певним чином корелює з нашою ідеєю про літературу як специфічну «магічну» діяльність. Щодо визначення самого романсу, то даючи його характеристику, дослідник визначає його образність як «аналогію невинності». Учений зазначає, що

обов'язковою складовою такої образної системи є «божественні або духовні постаті, представлені як батьки або старі мудреці з *магічними здібностями*, такі як Просперо <...>» [6, с. 125]. Взагалі, за Н. Фраєм, магічне в різних проявах виступає *обов'язковою* характеристикою романсу, тобто типу творів, що найближче стоїть до міфу і є низькоміметичною стратегією побудови літературного твору. Канадський дослідник пише, що «засоби романсу представляють ідеалізований світ: у романсі герої завжди відважні, героїні прекрасні, а негідники, невдача, невизначеність та тривожні ситуації несуттєві» [6, с. 125]. Однак далі він зазначає, що «найкраще це відомо не з доби романсу, а з пізнішого романтизування» [6, с. 125], наводячи серед найяскравіших взірців «Бурю» В. Шекспіра.

Якщо ж звернутися до антропологічних та міфологічних досліджень, то стає очевидним, що міф, який є архетипною матрицею цього типу історій, – це «міф ініціації» або «мономіф», як його визначає Дж. Кемпбелл [142], що коріниться в «обряді переходу» (за Арнольдом ван Геннепом [22]) і має на меті забезпечити перехід героя в нову якість – соціальну або духовну. У дослідженні «Герой із тисячею облич» Дж. Кемпбелл так характеризує мономіф: «Герой наважується вирушити зі світу повсякденності в область дивного і надзвичайного: там він зустрічається з фантастичними силами і здобуває вирішальну перемогу: з цієї таємничої пригоди герой повертається наділений здатністю нести благо своїм одноплемінникам» [142, с. 28]. Такому міфу, як і обряду, властива тричастинність. Він складається з «відділення індивіда від суспільства (оскільки перехід має відбуватися за межами усталеного світу), пограничного періоду (який триває від декількох днів до декількох років) та повернення, реінкорпорації у новому статусі або в новій підгрупі суспільства» [46, с. 544]. За Дж. Кемпбеллом, ці стадії визначаються як: *Departure / Відправлення* (або *Separation / Відділення, Роз'єднання*), *Initiation / Ініціація* та *Return / Повернення*. Важливою складовою цього міфу є випробування, які має пройти герой. Тому основні випробування й події історії, що базується на такому міфі, відбуваються у другій фазі, яка у

А. ван Геннепа отримала назву лімінальної (від латинського *limen* – поріг), тобто тексти, що створюються через переосмислення такого міфу, можна назвати «лімінальною літературою». Фольклорною трансформацією «мономіфу» виступає чарівна казка (морфологічна структура якої, описана у дослідженні В. Проппа «Морфологія чарівної казки», надзвичайно близька до структури мономіфа Дж. Кемпбелла), літературний її варіант, якщо звужувати досить широке узагальнення Н. Фрая, можемо визначити як «магічну історію» (розуміючи магію в цьому випадку як парасольковий термін).

Отже, «магічна історія» – це такий тип історії, розгортання сюжету якої зумовлює магія. Саме завдяки її присутності та її характеру (модусам магічного) в хронотопі твору, незалежно від ставлення до неї самих діючих осіб, відбуваються певні події та внутрішні перетворення героїв (неважливо, позитивного чи негативного характеру). Щодо хронотопу такої магічної історії, то можна виокремити два основні типи: умовно реалістичний хронотоп (часто він є сучасним часові написання твору) та «вторинний світ» (палітра характеристик цієї «вторинності» може бути досить широкою – від абсолютно незалежного від наявної реальності, повністю сконструйованого автором всесвіту з власними законами до варіантів альтернативної історії нашого світу з відповідно «відкоригованими» характеристиками), однак присутність магії у цьому хронотопі є його *визначальною характеристикою*. Тобто, якщо дотримуватися типології, запропонованої для фантастичних творів українською російськомовною письменницею-фантасткою Ольгою Чигиринською, магічні історії можуть конструюватись у будь-яких «неможливих хронотопах» – «утопії (неможливе місце), ухронії (неможливий час) і ускевії (неможлива річ у підкреслено реальному хронотопі)» [99]. Усі вони, як зазначає письменниця, можуть між собою поєднуватись. Однак важливо зауважити, що для магічної історії обов'язковим є тип хронотопу «ускевія», де «неможливою річчю» виступає власне магія. Наприклад, історія доктора Фауста в будь-якому варіанті розгортається в реалістичному хронотопі, єдиною нереалістичною характеристикою якого є дієвість магії та

присутність Мефістофеля. Тоді як «утопія» (тут палітра досить широка – від чарівного Острова Просперо десь у Середземному морі нашого світу чи такого «польдеру», як Гогвортс, у сучасні Британії до повністю вигаданого Земномор'я У. Ле Гуїн або Дорімара Г. Мірліз тощо) або «ухронія» (також явище досить варіативне – від альтернативної Англії часів Наполеонівських війн у «Джонатані Стрейнджі та містері Норреллі» С. Кларк до міфічної прадавньої «історії» Легендаріуму Дж. Р. Р. Толкіна) дуже часто присутні, але не є обов'язковими.

Відповідно до типу магії «магічні історії» можуть поділятися на власне *магічні* – людська магія Magic із декількома варіантами і *чарівні* – магія Faërie (саме в цьому варіанті магічних історій ми скоріше потрапимо в утопію або ухронію, і саме тут «мономіф» знаходить максимальну реалізацію). Історії типу Witchcraft – від п'єси Томаса Міддлтона «Відьма» або ж Шекспірового «Макбета» до, наприклад, творів із циклу «Witch World» гранд-дами американської фантастики Андре Нортон і «Туманів Авалона» Маріон Зіммер-Бредлі з їхньою виразною гендерною специфікою та протиставленням чоловічого-жіночого – хоча і є специфічними «магічними історіями», але повинні, на нашу думку, розглядатися окремо. Адже європейський образ магії, як реальної, так і літературної, надзвичайно патріархальний, тоді як у модусі Witchcraft ми можемо спостерігати яскраві прояви «матріархальності» (особливо, якщо спиратися, наприклад, на концепції Роберта Грейвза та його ідеї триликої Білої Богині [27], що постає ще від ідей Дж. Дж. Фрезера, описаних у «Золотій гілці»). Досить часто в літературних творах, де діє жіноча магія Witchcraft, ми спостерігаємо тенденцію до потроєння головного / магічного жіночого персонажа, а головний чоловічий персонаж, що, умовно, підкоряється волі магічних жіночих персонажів, виконує роль так званого «царя-жерця» і стає героєм або жертвою – це ми можемо спостерігати як у В. Шекспіра, так і у М. Зіммер-Бредлі. Також досить поширене в текстах протиставлення цього матріархального Witchcraft і «патріархальної» вченої магії, хоча не

обов'язково ці типи магічного описуватимуться дихотомією добро / зло (як, наприклад, у «Бурі» В. Шекспіра, де огидне чаклунство Сікоракси протиставляється магії-мистецтву Просперо), вони можуть бути просто різними проявами магічного (як, наприклад, у творах У. Ле Гуїн про Земномор'я). Як підтвердження нашої ідеї про суттєву відмінність історій, написаних у цьому магічному модусі, може виступати розробка окремого «мономіфу» для Героїні [181] як протиставлення / доповнення патріархального «мономіфу» Героя. Як зауважує Валері Е. Франкель, «подорож Героїні – це шлях кмітливості та інтуїції, підтриманий водою і землею. Це шлях кругової логіки, доброти, креативності настільки могутньої, що сам світ формується за бажанням. Це шлях народження і терпіння, чи піклування, але ніколи не пасивності» [181, с. 10].

Отже, повертаючись до «магічних історій» типу Magic та Faërie, треба зазначити, що найголовнішою характерною рисою «магічного коду», окрім наявності магії у хронотопі, є його система персонажів, насамперед присутність «старого мудреця з магічними здібностями» або еквівалентної фігури, втіленої в образі мага, чарівника, чаклуна, короля ельфів, потойбічної істоти з магічними здібностями, феї, відьми тощо.

У. Еко зазначає первинність образу щодо цілого світу літературного твору, який є результатом спроб осмислити цей образ [105, с. 31]. Про нав'язливість таких образів особливо багато писали і говорили автори фентезі – від знаменитої «дірки у килимі» Дж. Р. Р. Толкіна, у якій зрештою оселився гобіт [90, с. 187] і призвів до написання найграндіознішого фентезійного тексту минулого сторіччя, до «видіння» С. Кларк. У одному з інтерв'ю письменниця зізналась: «У мене було щось на кшталт видіння <...> про чоловіка в одязі XVIII століття в місці дуже подібному на Венецію, який розмовляв з англійськими туристами. Я надзвичайно сильно відчула, що він мав якийсь магічний бекграунд – борсався у магії і щось пішло жахливо неправильно» [189]. Цей неясний образ втілюється в Джонатана Стрейнджа,

одного з двох головних героїв справжнього фентезі-шедевра останніх років «Джонатан Стрейндж та містер Норрелл».

У тих творах, де міфологізування є літературним прийомом, можуть діяти які завгодно персонажі, найчастіше взагалі звичайні люди. Для них більш важливо, що мотиви та ситуації мають міфологічний характер, а міфотворення може бути як обраною стратегією (свідомим використанням міфологічних сюжетів і ситуацій для вираження загальнолюдських або ж індивідуалістичних смислів), так і відбуватися несвідомо й відповідати глибоко вкоріненим у людській психіці ментальним схемам. Натомість у магичних творах найважливішим є *свідоме* введення магичних образів, а виключення персонажа-носія цього образу руйнує всю структуру тексту. Це ми можемо бачити як на прикладі Шекспірових «Бурі» та «Сну літньої ночі», де магичні образи є ключовими діючими особами, так і на прикладі численних романів Артурівського циклу, де Мерлін лише допомагає королю Артуру, але без його присутності ці історії навряд чи були б можливими, або ж у «Володарі Перснів» Дж. Р. Р. Толкіна чи «Гаррі Поттері» Дж. Роулінг, у яких маги Гендальф і Дамблдор діють ніби на периферії або вступають у гру періодично, але мають надзвичайно могутній вплив на перебіг подій. Магія постає тут рушійною силою розгортання сюжету, можна навіть зазначити, що вона – «життєва енергія» цих літературних світів, без якої вони були б «мертвими» (тобто не мали б сенсу), хоча, як і магія взагалі, вона не самоцінна і є лише засобом, інструментом вирішення інших, часто суто людських проблем.

Фігура Мага (а також чарівника, чаклуна), яка є ключовою (хоча не обов'язково протагоніст) у будь-якій магичній історії, виявляє свої амбівалентні характеристики як потенції до доброго і злого навіть у найбільш позитивних образах. Таким є, наприклад, випадок Просперо (згадаємо, що магія взагалі завжди «сіра»). Для розуміння цього феномена доречно розглянути складну архетипну структуру ключового магичного образу.

За концепцією К. Г. Юнга, образ мага структурується двома архетипами: Мудрого Старця, або Батька чи Мага, як утілення його позитивних якостей, та Трікстера (міфологічної істоти, чие ім'я відсилає до обману та ілюзії, від англійського *trickster* – ошуканець, спритник) як артикуляцію його негативних потенцій. Однак у структуру цього образу можуть включатися й інші архетипи. Детальну характеристику універсального й надзвичайно пластичного архетипу Мудрого Старця К. Г. Юнг подає в есе «Феноменологія духу в казках» [118]. Як вже зазначалось, архетипам властива певна синкретичність і амбівалентність, тому образ Мудрого Старця часто зливається з іншими образами, які виступають символізаціями Духу. Останній у текстах К. Г. Юнга часто прирівнюється до свідомості, але є і чимось більшим за неї. Дослідник вважає, що найбільш загальними характерними рисами Духу є «по-перше, принцип вільного руху та активності, по-друге, здатність до немотивованого відтворення образів незалежно від чуттєвого сприйняття, по-третє, до самостійної маніпуляції цими образами» [118]. Друга і третя риси можуть бути визначені як «магічні» функції Духу, який часто персоніфікується у фігурі мага. К. Г. Юнг пише: «Маг – це синонім Мудрого Старця, що походить безпосередньо від образу шамана в первісному суспільстві. <...> Мудрий Старець є безсмертним демоном, що освітлює хаотичну темряву життя променем світла. Це просвітлений учитель і майстер, психопомп (провідник душ)» [113]. У своєму абсолютному вираженні архетип Мудрого Старця прирівнюється до образу Бога – Творця і охоронця світового порядку. У снах, міфах та казках Мудрий Старець визначається такими характеристиками, як знання, розмірковування, розум, мудрість та проникливість, кмітливість та інтуїція. Він також вирізняється своїми моральними якостями, такими як добра воля та готовність допомагати, які дають йому право перевіряти моральні якості інших (і, відповідно до цього, роздавати «подарунки»), що робить достатньо очевидним його «духовний» характер [118].

Однак амбівалентність архетипів виявляється й у випадку персоніфікації Духу. Як зазначає К. Г. Юнг, «старець має і *порочний* бік, так само як первісний знахар, який і лікував, і допомагав, і водночас був грізним винахідником отрути. <...> В одних проявах – це втілення доброго, в інших – злого. Потім він знову жорстокий чарівник, який із чистого егоїзму творить зло заради нього самого» [118]. Через цей негативний аспект архетип Мудрого Старця зближується зі, здавалося б, своєю протилежністю – архетипом Трікстера, подібно до того, як Чорна і Біла Магія є водночас антагоністичними практиками і різновидами тієї ж Високої Магії, і тільки вільний і свідомий вибір того, хто практикує магію, робить її знаряддям добра чи зла.

Архетип Трікстера К. Г. Юнг визначає як «колективний образ Тіні, сукупність усіх найнижчих рис характеру людей. Він – передвісник Спасителя і, подібно до нього, бог, людина і тварина разом. Він водночас недолудина і надлюдина, чия найбільш виклична характеристика – несвідомість. Саме завдяки їй він відсторонений від своїх (вочевидь людських) братів, які показують, що він впав нижче рівня їхньої свідомості» [116]. Трікстер полюбить жарти та різноманітні витівки, має здатність змінювати подобу та протистояти всім випробуванням, він керується пристрастями, але завдяки його діям цінності набувають свого істинного значення. Він, як наголошує К. Г. Юнг, нагадує фігуру алхімічного Меркурія, який може набувати подоби і дитини, і сивобородого старця. Це перше «космічне» створіння божественно-тваринної природи, своєрідний культурний герой, що, граючись і помиляючись, упорядковує космос. Вартим уваги є той факт, що К. Г. Юнг досить часто описує образ Трікстера в тих самих висловах, що й образ Мудрого Старця, особливо стосовно їхньої спільної демонічно-надлюдської природи, адже «від початку Дух – це дух у людській або тваринній подобі, *daimonion* (демон), який звідкись приходить до людини» [118]. Таким чином, Трікстер ніби виступає Тінню Мудрого Старця, утворюючи з ним складний багатовимірний комплекс, який за умови гармонійного розвитку та



збалансованості складових може «злитися» в архетип Самості, як усвідомлення цілісності, через антиномічне протиставлення та синкретичне об'єднання темного і світлого начал у людській психіці. Або призвести до екзистенціального фіаско при провалі такої інтеграції.

Узагальнюючи ці характеристики, ми можемо зробити висновок, що архетип Мудрого Старця передусім асоціюється з такими концептами: божественне, дух, свідомість, світло, мудрість, свідомо творча потенція, активність, сила, влада, батьківство, допомога, справедливість, упорядкованість, навчання, але й демонізм, деспотизм та невмотивованість, – тоді як архетип Трікстера є втіленням демонічно-тваринного, тілесного, темного, несвідомого, нерозумного, нерозважливого, спонтанної творчої енергії, пристрасності, грайливості, відстороненості, жертвовності.

Майже всі ці характеристики можна віднайти в будь-якому образі літературного мага, з превалюванням тих чи інших якостей та домінуючою роллю першого або другого архетипу або ж перехід від стану Трікстера до стану Мудрого Старця і (рідше) навпаки (досить яскравий приклад – «деградація» Сарумана до трікстероподібного персонажа після того, як він перекинувся на темний бік, та еволюція Гендальфа від чарівника-витівника, принаймні в очах гобітів, до справжнього могутнього мага як ідеального втілення Мудрого Старця). У деяких випадках, коли в системі персонажів з'являються дві особи, наділені магічними здібностями і пов'язані між собою якимись відносинами (дружба, спільне завдання тощо), один буде мати у своїй основі Мудрого Старця, а інший – Трікстера. Ці персонажі перебуватимуть у стані постійного протистояння, але і взаємного тяжіння – їхня магія буде слабкою, коли вони поодиночі (найяскравіший приклад – містер Норрелл і Джонатан Стрейндж). Часто, але не обов'язково, цей магічний образ доповнюється образом магічного помічника (як Аріель у Просперо), який найчастіше є нелюдською істотою, що стоїть на службі у мага / чарівника та допомагає йому у здійсненні його магічних операцій. У такому випадку спостерігається ніби дисоціація архетипного комплексу, що складає

багатовимірну основу образу Мага, і цей помічник структурується одним із архетипів, що складає цей комплекс (досить часто це буде Трікстер), однак все одно він тісно пов'язаний із центральним образом Мага.

Цей ключовий магічний образ виступає справжнім рушієм подій у магічній історії – саме він часто спонукає Героя до його героїчних (або навпаки – безчесних) діянь, або ж за допомогою свого мистецтва забезпечує певні умови для трансформації інших персонажів і власного морального перетворення (це може відбуватися як у напрямку покращення моральних якостей, так і в бік їх погіршення, залежно від моральної позиції, обраної магом). Ці трансформації відбуваються через низку певних випробувань («ритуалів переходу» та «обрядів ініціації»), проходження або провал яких програмує фінальний результат.

Відтак, обов'язковою в магічних історіях є також присутність персонажів, яким допомагає маг / чарівник, як, наприклад, Фердинанд у «Бурі», Артур в історіях, де фігурує Мерлін, гобіти чи Гаррі Поттер та його друзі, глибинною основою яких виступає архетип Героя. Останній, за К. Г. Юнгом, є репрезентацією Его, а за Дж. Кемпбеллом – головним героєм мономіфу. Чарівник неначе проводить цих персонажів через певний «обряд переходу» чи «ритуал ініціації», а іноді й сам проходить його разом або паралельно з ними, як у випадку з Просперо та Гендальфом Сірим / Білим, результатом чого стають насамперед його певні внутрішні (значно рідше – зовнішні) зміни.

Власне, можна провести певне розмежування у способах і меті проходження цих випробувань. Так, «обряд переходу» частіше відбувається у випадку зміни соціального статусу, а «обряд ініціації» – для переходу на новий «духовний» щабель. У літературознавстві більш поширеним щодо опису цих явищ є поняття «квесту» (англ. «quest» – дослівно «пошуки»), який, як зазначають автори «Енциклопедії фентезі», поділяється на два підтипи:

а) зовнішній: «Існує зовнішній квест, у який донедавна вирушали майже виключно чоловіки. Тут протагоніст історії іде на пошуки <...> чогось

важливого для власного виживання або виживання країни / землі, за яку він є або буде відповідальний, він подорожує за межі земель, які ми знаємо, в те місце, де його буде випробувано і визнано, чи він гідний отримати винагороду, він досягає своєї мети, повертається додому з потрібним об'єктом, або партнером, або знанням» [148, с. 796].

б) внутрішній: «Існує також внутрішній квест, у якому жіночі персонажі можуть брати участь на більш рівноправних засадах. Тут протагоніст, чиєю метою (у широкому сенсі) є самопізнання, вирушає у внутрішній пошук, проходить через ритуал переходу (тут автори енциклопедії використовують власне термін А. ван Геннепа – «rite of passage». – *О.Ф.*) і повертається у світ як цілісна особистість, як маг, або шаман, або...» [148, с. 796].

Перший варіант, як зазначається в енциклопедії, є сюжетною основою багатьох сучасних творів жанру фентезі, тоді як приклади внутрішнього квесту знаходять у літературі від «Божественної комедії» Данте до «Аліси в країні чудес» [148, с. 796]. Яскравий приклад – внутрішній квест Просперо, хоча він і вирізняється надзвичайно виразною специфікою. Часто обидва обряди чи обидва типи квесту поєднуються. Це відбувається, наприклад, в історіях про отримання королівської влади – Арагорн не тільки перетворюється з аутсайдера на короля, але й отримує сакральну владу, не в останню чергу через одруження з ельфійською принцесою (образ, який очевидно структурується через архетип Кори / Диви або Аніми). І цей обряд / ритуал або квест виступає обов'язковою глибинною композиційною структурою таких творів – усі інші події ніби нарощуються на «скелет» цього обряду / ритуалу, до якого входить ряд обов'язкових подій, а саме: зустріч підопічного з магом/чаклуном/чарівником (навіть якщо магічний персонаж є протагоністом твору, як Просперо), проходження через ряд випробувань, результатом чого є символічна або навіть реальна смерть, яка веде до внутрішнього перетворення й відродження та отримання винагороди або зміни статусу. Отже, структура такої історії певним чином базується на мономіфі Дж. Кемпбелла.

Дуже часто, як, наприклад, в історії про Гаррі Поттера, головні герої проходять через такі випробування декілька разів – обрядові схеми легко віднаходяться у кожному з семи романів про юного чарівника. Або ці випробування та перебування в лімінальному стані складають основні сюжетні перипетії тексту, як у «Володарі Перснів». Цей роман взагалі можна розглядати як тотально лімінальний текст, адже для кожного персонажа випробування починаються з перших сторінок і завершуються на останніх (для Фродо, наприклад, все його життя та пригоди у Середзем'ї до відплиття у Валінор може вважатися лімінальною стадією).

У такому випадку дія розгортається ніби за спіраллю, кожного разу випробування стають все складнішими, і в цій схемі майже обов'язковим є мотив жертви (жертва Фродо і Сема у «Володарі Перснів», самопожертва Гаррі Поттера заради життя інших, зречення Просперо магії також може розглядатися як символічна жертва). Таке нагнітання драматичних чи навіть трагічних подій (загибель близьких друзів чи родичів: хрещеного батька Гаррі Поттера Сиріуса Блека у п'ятій частині епопеї, Боромира в першій частині трилогії Дж. Р. Р. Толкіна тощо) продовжується, доки не призводить до якоїсь катастрофи. Це може бути як магічний поєдинок (Гаррі Поттер), так і війна («Володар Перснів») із суперником, що значно переважає за силою, але не за моральними якостями. Під час цієї події відбувається внутрішня трансформація підопічного мага / чаклуна та зміна його статусу (дорослішання Гаррі Поттера та його друзів чи гобітів із «Володаря Перснів», одержання королівської влади та дружини Арагорном у третій частині епопеї Дж. Р. Р. Толкіна та Фердинандом у «Бурі» тощо) або самого мага (Просперо пробачає ворогів і поновлює свій соціальний статус, Гендальф після загибелі у битві з Балрогом відроджується і стає найвеличнішим магом Середзем'я). Дуже часто розв'язання цього конфлікту має ознаки того, що Дж. Р. Р. Толкін визначає як «евкатастрофу», або «благу катастрофу» – «раптовий радісний поворот» [263, с. 153], тобто неочікуване чудесне розв'язання трагічної ситуації, коли останню надію вже, здається, втрачено.

Із цієї схеми дещо випадає такий відомий і важливий образ, як Доктор Фауст, котрий сам є магом, але його поведінка стосовно тих, хто потрапляє під його вплив, навряд чи може бути допомогою у внутрішніх змінах. Однак тут ситуація інша – персонажем, відповідальним за внутрішнє перетворення, у цій історії є Мефістофель, адже він веде Фауста через надзвичайно складний «обряд переходу» і сам є магічною істотою. Тобто мотив маг / його підопічний у дещо зміненому вигляді зберігається й тут. У версії Й. Гете Фауст дійсно проходить усі вищеназвані ритуальні стадії та отримує «нагороду» – прощення, фактично переживає евікатастрофу, незважаючи на всі його негативні дії (чого не відбувається у трагедії К. Марло, яку ми будемо докладно розглядати в наступному розділі з поясненням, чому в цій історії евікатастрофа неможлива). Але історія Фауста навіть серед усього розмаїття магічних історій надзвичайно специфічна і стає плідною моделлю для широкого кола історій про провал духовно-інтелектуального проекту.

Ця схема взаємовідносин між магічними і немагічними персонажами (підопічними-героями) зберігається навіть тоді, коли головним магічним персонажем виступає постать жіночої статі. Однак найчастіше ключовою магічною постаттю є особа чоловічої статі, і це, по-перше, є властивістю мономіфу про Героя, а по-друге, відображає одну з архетипних ситуацій, якими просякнутий європейський магічний дискурс. Відносно цієї специфіки знову важливо наголосити на зв'язку магічного з міфологічним. У роботі «Коротка історія міфу» американська дослідниця міфології Карен Армстронг, продовжуючи ідеї Дж. Кемпбелла, зазначає, що найдавніший рівень міфології складає так званий «Міф про Героя», який виник ще в епоху палеоліту. Його головною дійовою особою виступає герой-шаман, який вирушає в тяжку та небезпечну подорож задля здобуття чогось важливого для себе чи свого народу. Під час цієї подорожі його старе «я» вмирає, і він здобуває нові знання чи досвід, із якими повертається додому [7, с. 46]. Однак у цьому міфі функціонує і жіночий персонаж – страшна Володарка Звірів, «невблаганна, мстива та сувора» [7, с. 49]. Дослідниця зазначає, що полювання, яким жило

це суспільство, було надзвичайно небезпечною справою – чоловіки надовго йшли і часто не поверталися, гинули на полюванні. І все заради того, щоб принести здобич жінкам, які забезпечували продовження роду та збереження племені. Тому «жінка перетворилася на священний символ життя – життя, заради підтримання якого необхідно постійно приносити в жертву чоловіків і тварин» [7, с. 49]. Як зазначає Симона де Бовуар у роботі «Друга стать», для архаїчної патріархальної свідомості жінка – це «медіум, ворожка на картах, хіромантка, послана з неба ясновидиця, і вона чує голоси, їй маряться видива» [17, с. 159], її неможливо зрозуміти – на її обличчі «печать пітьми» [17, с. 153]. А відтак вона іманентно небезпечна, вона – та амбівалентна Інша, якій чоловік завжди себе протиставляє і над якою він мріє отримати владу, яким би важким шлях до неї не був. Тому і магічний жіночий образ майже завжди негативний або виразно амбівалентний (Сікоракса, Моргана, навіть Галадріель). Це також можна пояснити архетипною структурою таких образів, які, відповідно до концепцій К. Г. Юнга та Еріха Нойманна [65], формуються через архетип Великої Матері, що може мати як благі, так і зловісні прояви. Російський дослідник інтелектуальної спадщини К. Г. Юнга Валерій Зеленський так пише про прояви цього архетипу: «хтонічна Мати-Земля, що народжує світ; небесна Мати, чия всеосяжна місткість утримує і направляє світ; Богині Родючості, що живлять світ і годують усіх людей; Темна (Похмура) Мати-Богиня, що стискає у своїх обіймах і проковтує, пожирає й обмежує» [33]. Якщо ж є необхідність у позитивному магічному образі жіночої статі, як цього вимагає сьогодення, то часто відбувається гендерне перекодування чоловічих образів, закріплених у культурі, як, наприклад, у кінематографічній інтерпретації «Бурі» («The Tempest» 2010 р., реж. Джулі Теймор), де маг Просперо перетворюється на чарівницю Просперу.

Ще однією важливою рисою магічного коду є включення в образну структуру магічного персонажа, антагоністичного щодо головної магічної постаті, навіть коли остання не є протагоністом. І тут знову ж таки досить часто ми можемо спостерігати зловісне жіноче начало: Сікоракса versus

Просперо, фея Моргана (або в інших версіях чаклунка Морріган) чи Володарка Озера versus Мерлін тощо.

Якщо ж в образній системі магічного твору з'являється позитивний жіночий персонаж, то він дуже часто позбавлений магічних потенцій і носить характер жертви або об'єкта заступництва (такими є Маргарита щодо Фауста Й. Гете та Міранда щодо Просперо), але найчастіше – певної «винагороди» для Героя за умови вдалого проходження всіх випробувань. Тому слід відзначити, що цей жіночий образ структурується архетипом Аніми (або Анімусом для Героїні). І ця тенденція зберігається до новітніх часів. Наприклад, у «Володарі Перснів» Дж. Р. Р. Толкіна маги та чаклуни – чоловіки, жіночі постаті, як то Арвен та Еовін, мають жертвний характер і постають «винагородами» для своїх Героїв (Арагорна і Фарамира відповідно). А в образі Галадріелі стільки потойбічного і надприродного, вона викликає настільки потужне відчуття «інакшості», що назвати її доброю чарівницею неможливо. У випадку з «Поттеріаною» ситуація трохи змінюється (наприклад, образ професора МакГонагал), але позитивні жіночі магічні персонажі все одно залишаються на допоміжних позиціях і відіграють роль «винагороди» (Герміона), а один із найяскравіших та страхітливих магічних образів цієї літературної епопеї – зловісна Белатріса Лестранж – також особа жіночої статі. Тобто можемо зробити висновок, що цей стійкий «патріархальний» паттерн зберігається й донині.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що обов'язковими в образній системі магічного коду є позитивний і негативний магічні образи (які можуть виражатися через таких магічних персонажів, як маги, чарівники, чаклуни, відьми, феї, демони, духи тощо) та образ підопічного або власне Героя (зі структуруванням відповідним архетипом), про якого піклується головний магічний агент твору. Це не обов'язково повинен бути саме позитивний персонаж, адже, як ми бачимо у творах про Доктора Фауста, його провідником через магічне є демон Мефістофель, а роль досить абстрактних позитивних «магічних» істот відіграють Бог та його ангели. Ця трійця майже

обов'язково доповнюється образом жіночого немагічного персонажа, щоправда останній часто є досить неактивним. Магічна оповідь може структуруватися не лише однією такою четвіркою. Ці образи можуть розщеплюватися на декілька персонажів. Наприклад, негативний образ магії у «Бурі» репрезентований Сікораксою та Калібаном; Дамблдорівського підопічного Гаррі Поттера супроводжують його друзі Рон та Герміона, які разом із ним також проходять через багаторівневий «обряд переходу» в доросле життя тощо. Протагоністом магічного твору може бути кожен із цих чотирьох образів (хоча немагічний жіночий персонаж буває протагоністом найрідше і переважно в сучасній фентезі-літературі). Однак найбільш потужний магічний потенціал мають ті твори, де протагоністом є саме фігура Мага, як, наприклад, у «Бурі» В. Шекспіра, де маг є і Магом, і Героєм (тим не менш наявність підопічного мага в такому типі творів все одно не виключається).

Взагалі четвірковий принцип організації образної системи характерний, але не обов'язковий для магічних творів (і тут ця образна система знову корелює з юнґіанськими уявленнями про четвірковість як більш стабільну і «правильну» систему, ніж троїстість, із обов'язковим включенням жіночого начала). Однак треба зазначити, що загальна кількість пов'язаних між собою персонажів може досить часто зменшуватися на одиницю: до трьох або ж бути кратною трьом (найчастіше це дев'ять, наприклад, дев'ять членів Братства Персня, дев'ять назгулів у Дж. Р. Р. Толкіна, чи дванадцять – рицарів круглого столу в багатьох історіях про Артура). Ця «магія цифр» ще раз підкреслює зв'язок «магічних історій» із міфологією та магією, наповнених певною «сакральною арифметикою».

Архетипна структура магічної образної системи і, насамперед, ключового образу мага надає їй надзвичайної пластичності та багатовимірності, що забезпечує потужну сугестивність «магічних творів». А глибинно вкорінені у психіці людини ритуально-ініціаційні схеми, покладені в



основу композиції цих творів, роблять їх вічними історіями, в яких людство завжди буде знаходити нові актуальні смисли.

Певні літературні образи та історії, що структуруються через архетипи, з часом перетворюються на таке явище, як «літературні архетипи». За визначенням російської дослідниці Алли Большакової, «літературний архетип – це "наскрізна" "породжувальна модель", яка, незважаючи на те, що вона має здатність до зовнішніх змін, приховує у собі незмінне ціннісно-сміслове ядро» [19, с. 171]. Три магичні історії, що постають в епоху англійського Ренесансу / Бароко, які ми будемо розглядати в другому розділі роботи, стають саме такими літературними архетипами, а варіанти магичного коду, що моделюють їх, структурують твори і наступних періодів, зазнаючи певних змін, але зберігаючи ціннісно-сміслове ядро.

Отже, підсумовуючи все вищесказане, ми можемо вирізнити основні складові *базового магичного коду*.

1. *Де і коли дія відбувається?* – тобто місце і час, хронотоп (первинний чи вторинний світ, набір специфічних локусів).
2. *Хто діє?* – система персонажів.

Система персонажів базового магичного коду майже завжди включає такі фігури: *носія магичної потенції*, його *«підопічного(них)»*, його *помічника / familiar* (не обов'язково), *антагоністичну фігуру* та *жіночий персонаж* як винагороду для «підопічного». Однак у кожному окремому модусі існують варіації відносин між персонажами та різний розподіл «ролей». Так, наприклад, у модусі *Faërie* протагоністом найчастіше виступає «підопічний» (Герой), який вирушає у квест і є «полем битви» для носія магичної потенції та його антагоніста, останній найчастіше також є магичною чи надприродною істотою (наприклад, історії про короля Артура чи «Володар Перснів»), тоді як у модусі *Magic* протагоністом є маг, а його антагоніст – не обов'язково магична фігура (класичний приклад – «Буря» В. Шекспіра).

3. *Що відбувається?* – сюжетна матриця / фабула.

Глибинною конструктивною основою такого типу історій виступає «мономіф», який може реалізуватися через зовнішній (обряд переходу) чи внутрішній (ритуал ініціації) квест або через їх поєднання із пропуском певних стадій або їхніми повторами.

4. *За допомогою чого відбувається?* – яка саме магія панує в наявному хронотопі, у якому модусі магічного створено текст, а також які конкретно магічні практики та інструментарій можуть застосовуватися.

Цю складову можна не вирізняти як окрему складову коду, а розглядати як певну, і в магічних історіях ключову, характеристику хронотопу (ускевія).

5. *Чому і навіщо все відбувається?* – ідейно-тематичний рівень.

Тут магія знову виступає на перший план, бо проблематика чарівних і власне магічних історій буде досить різною й визначальною для типу квесту або стадій його реалізації.

6. *Як про це розповідається?* – певні наративні стратегії.

Ця складова найбільш суперечлива в тому плані, що автори магічних творів можуть використовувати будь-які наративні стратегії, однак у нашому дослідженні під специфічною і важливою для цього типу творів наративною стратегією ми маємо на увазі перш за все те, як розповідається саме про магію.

Цей базовий «магічний код», що постає з міфологічної та казкової традиції, має декілька варіантів, що структурують широке розмаїття літературних творів. Ми пропонуємо визначати їх за типами магії, про які говорили раніше: *Faërie* / «фаєрі-чари» та *Magic* / «магія» (з трьома варіантами *Magic proper*, *Sorcery* та *Mockery*, про які йтиметься у наступному розділі), оскільки саме магія (або ж ставлення до неї), що панує у творі, на нашу думку, й зумовлює особливості цих кодів. Існує окреме відгалуження магічного, відоме як *Witchcraft*, і певний літературний код, ізоморфний цим магічним уявленням, однак через виразну специфіку цього явища, що потребує окремого докладного вивчення, на цьому етапі дослідження ми його не розглядаємо.

## Висновки до Розділу 1

Європейські магічні уявлення і так звана західна езотерична культура, незважаючи на все ще стійке упередження щодо магічного, окультного, езотеричного, на нашу думку, суттєво вплинули на твори, в яких присутній такий тип фантастичного припущення, який ми визначаємо як «магічне фантастичне припущення». Специфікою цього припущення є те, що автор і читачі припускають, що магія існує або може існувати (у певному типі творів принаймні доти, доки її не буде демістифіковано) у реальному або фікціональному світі. Важливим є той факт, що твори, які моделюються через таке припущення, не обов'язково мають належати до якогось окремого специфічного жанру, метажанру або течії, хоча в деяких (фентезі, магічний реалізм, романтизм) вони присутні майже обов'язково. Але, безперечно, вони належать до корпусу текстів, написаних у фантастичному модусі (в широкому потрактуванні терміна), який, на думку багатьох дослідників, складає певну альтернативу міметичній (реалістичній) літературі.

Через свій глибинний зв'язок із міфологією (структурною базою виступає так званий «мономіф» у повному або редукованому варіанті) і, відтак, архетипним матеріалом і механізмами несвідомого, тексти, в яких магічне є певною мірою присутнім, відзначаються високим ступенем сугестивності – особливого типу навіювання, що змушує читача повірити «первинною вірою» в неймовірне або переживати стани надзвичайного емоційного захоплення і певного «зачарування» текстом. Привабливість цих історій полягає, як зазначає Крістофер Воглер, у тому, що «такі історії є точними моделями функціонування людської свідомості, правдивими психічними мапами. Вони психологічно дієві та емоційно реалістичні, навіть коли зображують фантастичні, неможливі або нереальні події» [269, с. 4].

Проте, хоча магічне фантастичне припущення і базується на міфологічно-архетипному матеріалі, воно підлягає корективі загальнокультурним контекстом епохи і певним чином віддзеркалює ті уявлення про магію, які переважають у той чи інший період у тій чи іншій соціокультурній ситуації. Тому для європейської культурної, а відтак і літературної ситуації доцільно говорити про такі типи магічного, які в літературі знаходять своє відображення у «модусах магічного» –

найбільш загальних уявленнях про магію та законах її функціонування, що впливають на текстотворення на всіх рівнях. У кожному з таких модусів виникає певний тип історій, які структуруються специфічними літературними кодами – варіантами базового «магічного коду», що лежить в основі багатьох міфів, чарівних казок і літературних «магічних історій» (хоча внаслідок певних, насамперед ідеологічних, трансформацій цей код може структурувати й інші типи історій, про що йтиметься далі).

«Магічний(і) код(и)» виступає як певна *система художніх конвенцій та набір поетикальних засобів* для створення певного типу творів (хронотоп, система персонажів, сюжетна матриця, наративні стратегії, тип задіяної магії, проблематика твору). Визначальна характеристика – присутність магії у хронотопі. Тип магії / модус магічного є однією з ключових характеристик, що впливає на структуру твору та його проблематику. Такий код може структурувати як цілий твір, так і окрему сюжетну лінію, або ж може бути присутній у редукованому вигляді.

#### ***Модуси магічного:***

*нелюдська магія – Faërie / фаєрі-чари* – магія чарівних істот (фейрі, ельфів, фей, духів природи тощо) як невід’ємна частина їхнього ества; їй не потрібно навчатися, магічні здібності властиві їхнім носіям априорі; однаково властива істотам обох статей;

*людська магія:*

- *Witchcraft / відьмацтво* – специфічна магія жінок, а також невчених простолюдинів на протипагу вченої / Високій магії справжніх магів; часто є вродженою здібністю або такою, що була отримана внаслідок якої-небудь катастрофічної події, емоційного потрясіння; певне навчання або передача знання можливі, але не обов’язкові, багато чого відбувається та досягається інтуїтивно; в європейській культурній ситуації цей тип магії надзвичайно демонізований і часто передбачає пакт із якоюсь демонічною / потойбічною істотою, що стає *familiar* відьми;
- *Magic proper / магія / Біла магія* – позитивне відгалуження вченої / Високої магії – передбачає вченість, утаємниченість,

відсторонення й навіть ворожість до простонародних (жіночих) практик Witchcraft, це надзвичайно патріархальний тип магії; від адепта-мага вимагає значних інтелектуальних здібностей, глибокого бекграундного знання (давніх мов, математики, астрономії, медицини тощо), самодисципліни, самозречення та благочестя; магичні контакти можливі лише з благими духами та магичними істотами і лише з благими намірами;

- *Sorcery* / чаклунство / Чорна магія – негативне відгалуження вченої / Високої магії – в інтелектуальному плані передбачає все те саме, що потрібно й для адепта Білої магії, але з негативною валентністю, часто задля досягнення нечестивих цілей; магичні контакти можливі з ким / чим завгодно, включаючи духів мертвих, демонічних істот та Сатану; адепти переважно чоловіки-чаклуни, але можуть зустрічатися і чаклунки;

- *Mockery* / осміяння магії – взагалі не магичний модус, але такий, що пародіює будь-який із перелічених модусів магичного, переважно Високу магію.

У кожному з цих модусів формуються специфічні типи історій та специфічні варіанти базового «магічного коду». Більш докладно специфіку цих варіантів та їхню реалізацію в драматичних творах періоду англійського Ренесансу / Бароко буде розглянуто в наступному розділі.

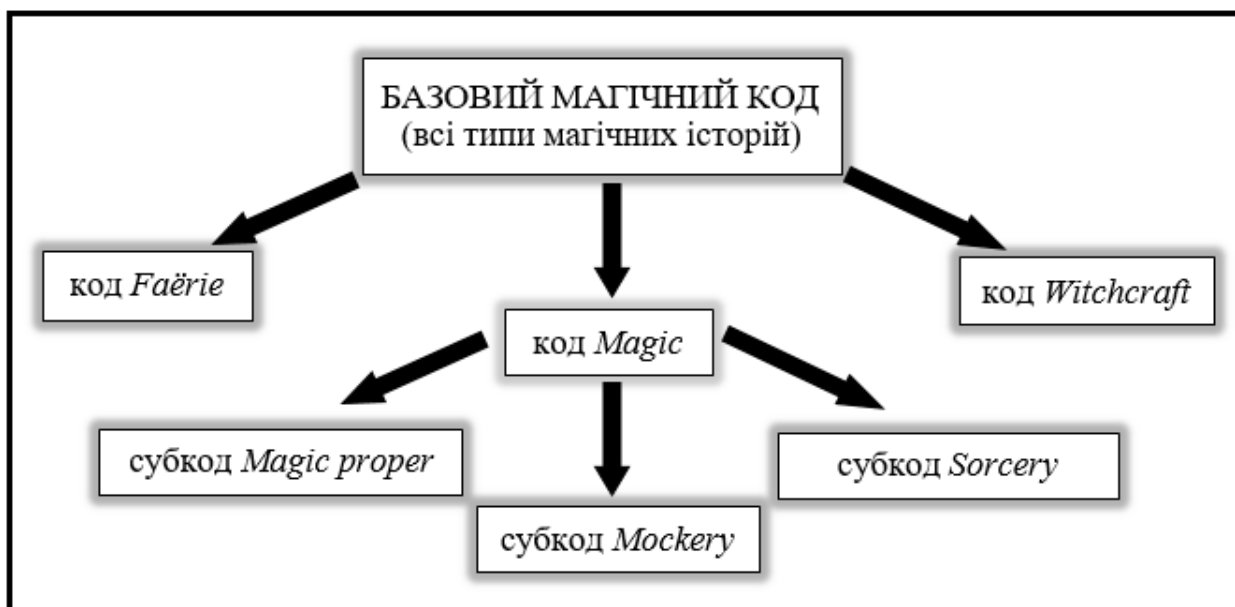
**РОЗДІЛ 2.**  
**ФОРМУВАННЯ РЕНЕСАНСНО-БАРОКОВОГО МАГІЧНОГО КОДУ**  
**ТА ЙОГО ВАРІАНТІВ В АНГЛІЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ («ДОКТОР**  
**ФАУСТ» К. МАРЛО, «БУРЯ» В. ШЕКСПІРА ТА «АЛХІМІК»**  
**Б. ДЖОНСОНА)**

**2.1. «Магічні історії» та «магічні коди» в англomовній літературі**

У попередньому розділі ми вже розглянули базовий «магічний код», який виник у давнину і продовжує структурувати певний тип літературних творів і донині, а також зазначили, що стосовно кожного типу магічного існують певні варіанти цього коду. У цьому підрозділі окреслено специфіку цих кодів та особливості їх функціонування в англomовній літературі. Особлива увага приділена «магічним історіям» у модусі Magic, у яких головним магічним агентом виступає людина, а не чарівна істота, і ця людина буде переважно чоловічої статі, хоча ми торкнемося й особливостей історій типу Faërie. Вже згадувана нами специфічна патріархальність європейського магічного дискурсу зумовлює те, що при створенні «магічної історії» неминуче вмикаються, за визначенням англійського літературознавця Пітера Баррі, «механізми патріархальності», тобто така культурна «настанова» чоловіків і жінок, що узаконює статеву нерівність [11, с. 145]. Навіть побіжний огляд «магічних історій» унаочнює цю специфіку. Майже завжди вони пишуться з чоловічої точки зору, і головним героєм, зокрема головною магічною постаттю (особливо якщо вона є позитивним персонажем), найчастіше є чоловік. Натомість жіночі персонажі (зазвичай нечисленні) функціонують на периферії. Ця риса настільки глибоко притаманна магічному дискурсу, що навіть за часів розквіту феміністичних настроїв головними героями магічних літературних творів усе ж залишаються чоловіки. Яскравий приклад – перші три романи з циклу про Земномор'я, написані протягом 60–70 років ХХ ст. американською письменницею У. Ле Гуїн, активісткою

феміністичного руху. В них головним героєм є маг Гед, і тільки в останніх двох творах, що були написані значно пізніше, вже у 1990-х – 2000-х роках, на авансцену виходять жіночі персонажі й письменниця починає говорити про особливу «жіночу магію».

На нашу думку, остаточне формування усіх магічних кодів (включаючи *Faërie* і *Witchcraft*) у західноєвропейській художній літературі (тут ми розглядаємо літературу як усю письменницьку діяльність, включаючи драму, але виключаючи фольклор, хоча, як вже зазначалося, з ним «магічні історії» генетично пов'язані) відбувається в епоху Ренесансу / Бароко. Цей процес іде паралельно й під впливом формування того типу європейської магії, що більш-менш незмінно існує до межі ХІХ–ХХ ст., коли починається новий сплеск цікавості до езотеричної культури і певна ревізія магічних уявлень. Схематично цю систему літературних «магічних кодів» зображено на Схемі 2.1.



**Схема. 2.1. Структура «магічних кодів»**

Як показано на схемі, код *Magic* розпадається на два субкоди, відповідно до розглянутих вище видів магії, які ми визначаємо як «*Magic proper*» і «*Sorcery*», а також специфічний субкод «осміяння магії» –

«Mockery». Останній з них історично виникає у період посилення негативного ставлення до магії, пов'язаного зі змінами в європейській культурі та свідомості (і протестантською реакцією в самій Англії), і спрямований на руйнацію образу магії як дієвої практики для перетворення світу. Можна було б назвати цей субкод своєрідною деконструкцією магічного коду, однак деконструкція має розкривати приховані потенції тексту, а тут ми бачимо їх підриг – висміювання принципів магії та зображення магічних персонажів як шарлатанів. У цей же час, під впливом такого явища як «полюваннями на відьом», остаточно формується й інтенсивно демонізується код Witchcraft, основи якого потрібно шукати в глибинах матріархальних міфологій. Але, як вже зазначалось, ми не вивчаємо код Witchcraft у цьому дослідженні через його виразну специфіку та обмежений обсяг дисертації. Чарівний код Faërie, що постає ще з романсової традиції, порівняно з субкодами Magic, відходить у цей період на другий план. Хоча можна висунути припущення, що такий важливий твір епохи, як «Королева Фей» Едмунда Спенсера, в багатьох аспектах моделюється саме через цей код. Але, оскільки код Faërie найбільш наближений до базового магічного коду, то він ніколи остаточно не зникає з ужитку, а з появою літератури фентезі взагалі переживає новий розквіт. Тому, на нашу думку, слід розпочати характеристику літературних «магічних кодів» саме з нього.

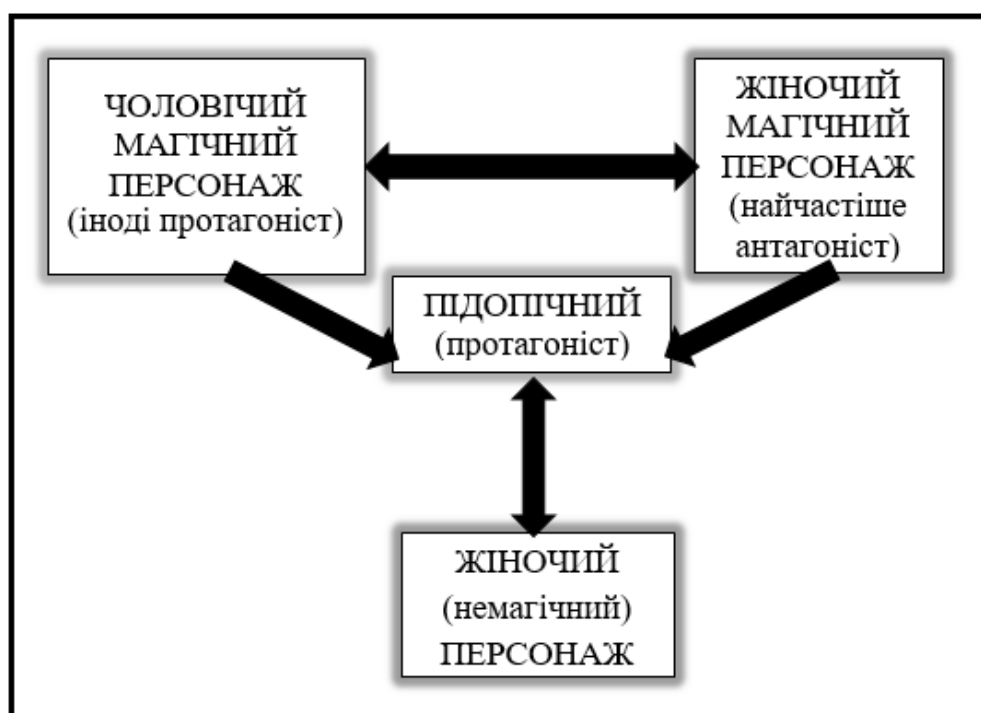
**Faërie** – це базовий літературний «магічний код», що постає з міфопоетичної традиції і часто функціонує в чарівних казках та лицарських романах, а пізніше – у творах романтиків і у фентезі. Британська дослідниця Дімітра Фімі зауважує, що в літературі фентезі спостерігається дві яскраві тенденції – «immersive» (поглинальна / занурювальна) та «intruding» (втручальна). У першій конструюється вторинний світ, тобто сам світ, хронотоп твору і є Faërie або Elfland [174]; у другому варіанті спостерігається ніби продовження давньої кельтської традиції [138] – співіснування світів, людського і Faërie, та втручання останнього у світ людей (або, рідше, навпаки). Останнє явище корелює з романтичним «двосвіттям» і є досить



поширеним не лише в літературі фентезі (наприклад, у магичному реалізмі також можуть конструюватися подібні хронотопи, а для романтичної традиції це майже норма). Тобто, йдеться про два типи хронотопу – повністю сконструйований авторською уявою повноцінний «вторинний світ» (наприклад, Дорімар Г. Мірліз або Земномор'я У. Ле Гуїн, чи Толкінове Середзем'я, хоча відомо, що історія розгортається у вигаданій доісторії нашого світу) та «двосвіття» – сполучення в одному хронотопі двох світів, людського / профанного та чарівного / сакрального (всі історії з «Мабіногіону», Артурівська традиція та середньовічні лицарські романи, твори Лорда Дансені, Дж. Макдональда з «до-толкінівської» доби та ін.).

Щодо специфіки магичних відносин, то у творах, які моделюються через цей код, моральне напруження відносно вибору між добром і злом через магію знижується. Магія, що в них функціонує, виступає природною властивістю надприродних або близьких до них істот (як напівкровка Мерлін, народжений смертною жінкою від демона-інкуба [49, с. 150]) і носить амбівалентний характер. Наприклад, про Мерліна, якого взагалі можна називати кодифікатором цього коду для англомовної літератури, французький історик Жак Ле Гофф влучно пише: «Такий сумнівний образ батька надає йому не тільки надприродної могутності, але й рис, які говорять про диявольське походження. Він – воістину тип персонажа між Добром і Злом, між Богом і Сатаною» [49, с. 150]. Тому основний конфлікт зводиться до протистояння жіночого і чоловічого начал, носіями яких виступають жіночий і чоловічий магичні персонажі (Оберон і Титанія, Мерлін і Моргана, Король Країни Ельфів та його донька Ліразель тощо). Для суто британської ситуації можна вивести це протистояння з давньої кельтської традиції, де було досить поширене уявлення про «магію жінок», що мала якщо не згубну, то досить небезпечну й незрозумілу природу (для чоловіків, із позиції яких розповідаються майже всі давні історії) [62]. «Підопічний» або той, на кого спрямований магичний вплив, часто стає жертвою у цьому протистоянні (ткач Нік Навій у «Сні літньої ночі», Артур, який в остаточному підсумку став

жертвою підступів Моргани, і Мерлін був безсилий). Антагоніст не обов'язково є негативним персонажем, так само як протагоніст – не обов'язково позитивний, через згадану амбівалентність усієї системи. Немагічний жіночий персонаж може відігравати фатальну роль, як Гвіневера в житті Артура. Схематично взаємовідносини між основним ансамблем персонажів коду Faërie показано на Схемі 2.2.



**Схема. 2.2. Структура взаємовідносин основних персонажів у кодi Faërie**

Як діє магія, не розповідається – це сама собою зрозуміла здатність магічних персонажів. Тут майже не йдеться про книги і небагато згадок іншого «інтелектуального» магічного інвентарю, але є сакральні (такі, що постають з давньої обрядовості, наприклад, котел) і природні об'єкти, які використовуються як магічні (наприклад, квітка у В. Шекспіра), а також досить часто функцію магічних артефактів виконує зброя (меч Екскалібур). Магічне зачарування постає з поетичних образів і метафор, певної формульності описів (наприклад, «найгарніша діва у королівстві», «наймогутніший воїн» тощо) та через широке використання прикметників,

які, на думку Дж. Р. Р. Толкіна, є найбільш потужним мовним засобом для створення ефекту літературного зачарування: «у всій Фаєріє не знайдеться чарів та заклинань більш потужних!» [263, с. 122].

Щодо проблематики коду Фаєріє, то це, насамперед, боротьба з так званим «стоншуванням» / «thinning» [148, с. 942] (у термінології В. Проппа – «порчею») – онтологічним / метафізичним «пошкодженням» або «зіпсуттям» світу чи якихось його характеристик (одним із таких пошкоджень є зникнення магії та необхідність її відновлення), яке Герой під керівництвом магічного персонажа / персонажів повинен здолати у своєму квесті. Проблематика, пов'язана з квестом Героя, має космогонічні або сотеріологічні характеристики (Дж. Р. Р. Толкін із цього погляду – зразковий автор), відбувається віднайдення Героєм власної ідентичності, контакти з несвідомим, нумінозним (тут часто Фаєріє є метафорою несвідомого, сновидного, особливо у романтиків та ранніх фентезистів, – все, що забуте, витіснене, недозволене, про що мріють; яскравий приклад – роман «Phantastes» Дж. Макдональда). За умови успішного виконання завдань квесту відбувається «відновлення» / «healing» [148, с. 458], яке може полягати у повному або частковому поновленні первинних характеристик світу чи створенні адекватних замінників. Масштаби як «стоншування», так і «відновлення» розрізняються від твору до твору – від епічних, космогонічно-есхатологічних подій у творах Дж. Р. Р. Толкіна до грайливих чарівних пустощів «Сну літньої ночі» В. Шекспіра, через які порушується, а потім відновлюється нормальний стан речей.

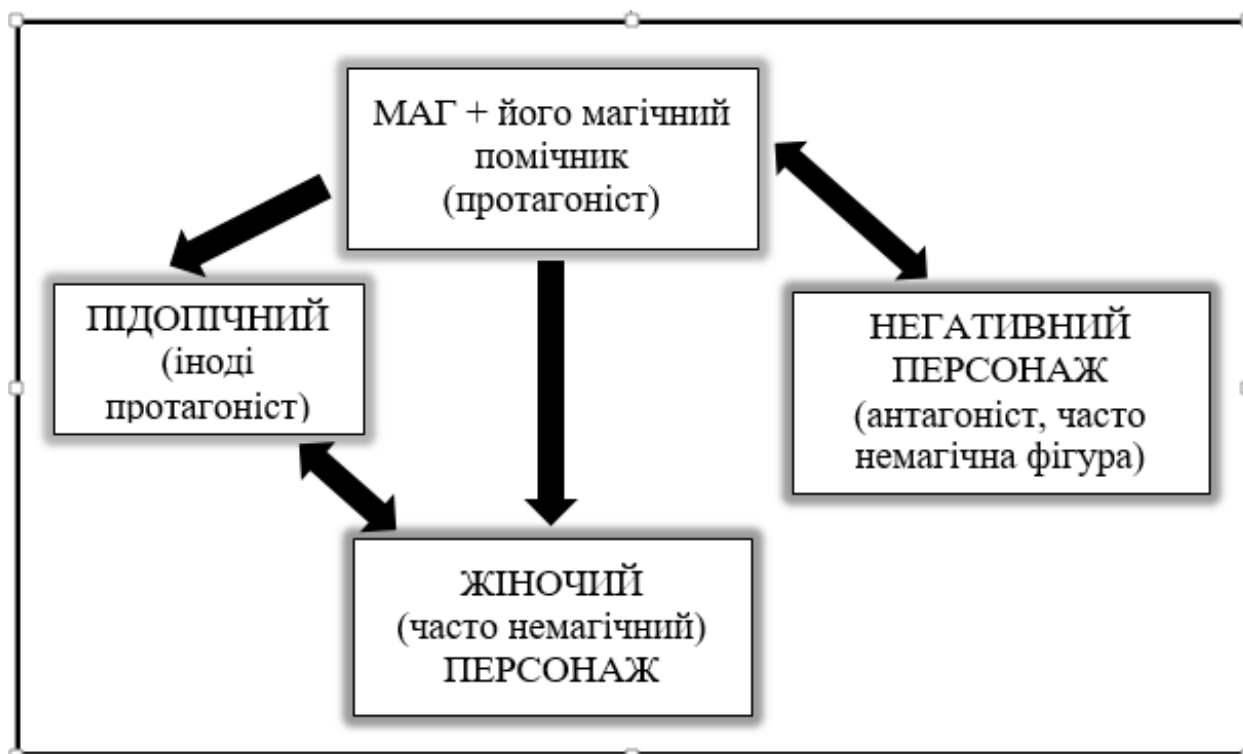
**Magic** – істинно «магічний код», що відбиває магічні уявлення ренесансної герметичної традиції. Як було показано у Схемі 2.1., він складається з трьох варіантів – субкодів: *Magic proper*, *Sorcery* та *Mockery*.

Субкод *Magic proper* – тут магія реалізується як позитивна діяльність, що перетворює людський світ. І тут важливо, що хронотопом цього типу магічної історії є первинний світ, хоча локуси можуть бути і не зовсім звичайними, специфічними «польдерами» – наприклад, Чарівний Острів

Просперо або Гогвортс. Однак, враховуючи амбівалентну природу магії, будь-яку магичну дію можна трактувати щонайменше дwoяко, звідси – постійне поле напруги, своєрідний «саспенс», який створює атмосферу цього типу «магічної історії». Тут магія здійснюється у два способи. Перший спосіб – через експліцитно представлені магичні ритуали та дії, які зустрічаються у творі. Наприклад, Просперо наказує Аріелю піти й зробити те і те, що явно носить магичний характер і не підвладне простій людині; герої «Поттеріани» регулярно виголошують різноманітні магичні заклинання або створюють трунки, «хімічний» склад яких часто описаний у творі тощо. Другий спосіб – через приховані в самому розгортанні сюжету ритуали, найчастіше ініціаційного характеру. Так, у «Бурі» кожен персонаж або група персонажів під магичним керівництвом Просперо проходить своїм «ініціаційним колом», переживаючи символічну смерть або страшну втрату. Тому в будь-якому магичному творі поряд із фігурою мага неминуче виникає той, кого він веде шляхом ініціації, хто здійснює «обряд переходу» – його учень або підопічний (у Просперо – це Міранда і Фердинанд, його колишні вороги та, власне, й він сам), який іноді виступає протагоністом історії. Без персонажів цього типу така історія не може бути повністю реалізована.

Взагалі маг – це досить складний протагоніст, адже він «непрозорий», його мотиви неясні чи незрозумілі – він не може розкрити читачам, непосвяченим особам, свої знання, він – інакший (через це «саспенс» і зачарованість ще більше посилюються, адже те, що неясне, водночас і лякає, і приваблює). Це ще одна причина, через яку для успіху такої історії поряд із магом обов'язково мають з'явитися його підопічні – люди, позбавлені магичних потенцій, з якими може себе асоціювати звичайний, немагічний читач. Істинно «магічна історія» до кінця себе не розкриває – завжди залишається якась таємниця, недомовленість, сенс вислизає, що створює атмосферу невимовності, незбагненності, яка огортає навіть магичні твори масової культури.

Сюжет цих історій розгортається за схемою, яку можна назвати «висхідною ініціацією», тобто такою, що веде до позитивного перетворення. Для здійснення ініціації підопічний мага повинен пройти через певні випробування, які влаштовує йому або сам маг (Просперо для Фердинанда і Міранди та інших), або головний антагоніст твору, який протистоїть саме магу, а через нього і його «підопічним» (всі історії про Гарі Поттера). Це може бути як ще який-небудь злий чарівник чи зла потойбічна істота, так і звичайна людина. У випадку з Просперо – це його *невчений* в магії і *неблагочестивий* брат, який виступає носієм негативного начала, непомірності (жадоба влади), і спокушає на злочини, або ж Калібан. Неминуче в такій історії функціонує і жіночий персонаж, якому відводиться роль або іконічної коханої / винагороди (можна провести аналогію з «царівною» з чарівних казок, за В. Проппом) за успішно пройдену ініціацію (Міранда), або помічниці (Герміона). Найчастіше вона позбавлена магічних здібностей, бо в магічному коді жінка з магічними здібностями – відьма, носителька Witchcraft. Якщо ж вона є позитивним персонажем, то має бути нездатна до магії. Твори ХХ–ХХІ століть багато в чому коригують цю схему (дами з магічними здібностями не завжди злочинниці-відьми), але в цілому структура взаємовідносин залишається незмінною. Наприклад, у романі англійки С. Кларк «Джонатан Стрейндж та містер Норрелл» головні жіночі персонажі не мають магічних здібностей і потерпають від дій негативного магічного персонажа, незважаючи на факт, що одна з них навіть є дружиною одного з головних героїв – магів-чоловіків. Щодо магічного помічника, який також часто може бути присутній у творах, що структуруються за допомогою цього коду, то він повністю підкорюється магу, виконуючи дещо «інструментальну» функцію. Магічний помічник може бути як зв'язаний певним магічним контрактом, так і допомагати магові із вдячності (за порятунок від чого-небудь), або ж через власну природу. Взаємовідносини всередині системи персонажів даного субкоду відображені у Схемі 2.3.



**Схема 2.3. Структура взаємовідносин основних персонажів у субкоді Magic**

У вищенаведеній схемі ми бачимо надзвичайну стійкість системи – так звану четвірковість, яка є символом цілісності за К. Г. Юнгом, адже істинно магічні історії є символічним вираженням процесу індивідуації – досягнення особистістю своєї цілісності, зрілості. «Буря» В. Шекспіра або «Володар Перснів» Дж. Р. Р. Толкіна, який також *частково* структурується за допомогою цього субкоду, надають повну та багатовимірну художню реалізацію цього процесу. Кінець такої «магічної історії» умовно щасливий (що дає можливість визначити цей тип творів як «романс» у тлумаченні Н. Фрая), але за умови виконання всіх магічних контрактів (у цьому сенсі «Буря» – ідеальна «магічна історія»).

Для таких творів також не характерне розкриття принципів роботи магії, спостерігається слабкий рівень посвяти читача / глядача в магічну сферу – все дається лише в натяках, поетичних описах, рекомендаціях, що потрібно зробити, і в описах результатів цих дій, але не того, як це працює – навіть тоді, коли в тексті наводиться заклинання (наприклад, латиною у «Гаррі Поттері»).

Щодо магічного інструментарію, то часто згадується книга, посох, мантія, а також допомога надприродної, але благої істоти (Аріеля). Однак маніпуляції, які відбуваються з усіма цими речами чи істотами, залишаються прихованими. Читачам говорять лише про магічну силу, отриману завдяки вивченню книг, за допомогою якої творяться дива (в «Бурі» магічне відчуття створюється самою поезією, яка будується як нагнітання метафор, описів і нагадує за структурою заклинання – в цьому сенсі творення словесної магії близьке до технік, що використовуються у коді Faërie). Все це тільки підсилює зацікавленість, залучення читача, але залишає його з легким відчуттям розчарування від того, що все таємне так ніколи і не стає зрозумілим (і ця атмосфера незрозумілості, таємничості присутня як у магічній «Бурі» В. Шекспіра, так і в постмодерністському «Магові» Д. Фаулза, який частково моделюється через цей код). Присутнє відчуття вислизання найголовнішого і невимовного сенсу, відчуття ще якоїсь таємниці за всіма розкритими секретами.

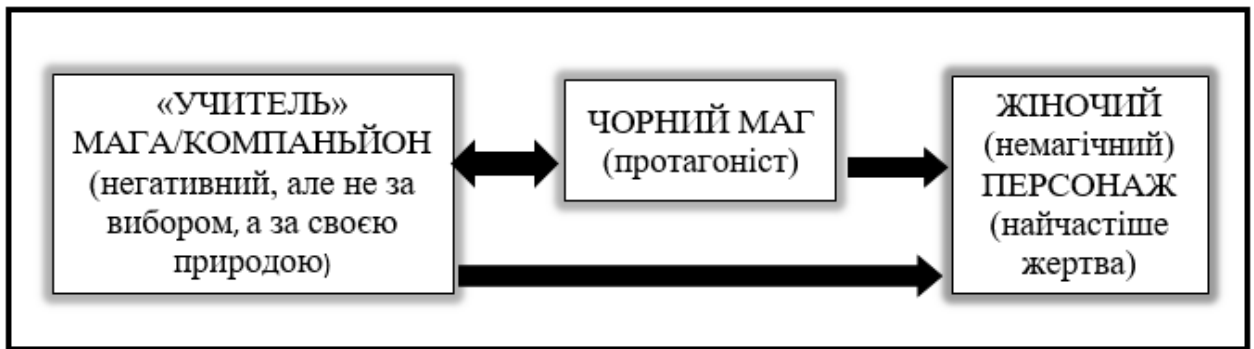
Проблематика творів, написаних із використанням цього субкоду, досить близька до проблематики, яка турбувала (і турбує) магів із реального життя. Ідеться (при збереженні християнської парадигми світобачення) про конфлікт із Богом, конфлікт із соціумом (маг завжди, у певному сенсі, маргінальна фігура), конфлікт із собою (звідси – необхідність ритуалу індивідуації), проблему та межі влади – над світом, над людьми, над власною долею. Остаточо ця проблематика, притаманна «магічним історіям», що структуруються за допомогою цього субкоду, формується, на нашу думку, саме в епоху Ренесансу / Бароко і лише варіюється у пізніші періоди завдяки загальній «пластичності» магічного матеріалу.

Субкод *Sorcery*. У цьому випадку, як у будь-якому з варіантів історії про Фауста, ми стикаємося з нечестивою магією – чаклунством або некромантією. Ставлення до неї завжди й у всіх культурах є негативним [226]. У Європі цей погляд посилюється також тим, що йдеться про зв'язок із темними потойбічними силами, антагоністом Бога – Сатаною або його поплічниками. І

якщо код Magic у реалізації В. Шекспіром має універсальний характер і транслює ренесансні цінності гуманізму й освіченості, то у версії історії про Фауста К. Марло явно присутній сильний вплив християнського дискурсу, і вона, незважаючи на більш ранню дату створення, має, на нашу думку, більше барокових, ніж ренесансних рис. Тому образ магії – неминуче негативний і згубний, адже маг зазіхає на авторитет Бога, та ще й укладає пакт із його Ворогом (що є неминучою конотацією у випадку негативного ставлення до магії). Таким чином, негативний фінал усієї історії запрограмований, а каяття, до якого закликають героя, неможливе або відбувається занадто пізно. Запрограмованість такого фіналу зберігається навіть у тих історіях, де християнство, здається, вже не відіграє важливої ролі, а маг більше не є, власне, магом (наприклад, історія Франкенштейна). «Магічні історії» цього типу мають виразне тяжіння до хронотопу первинного світу, і навіть локуси, в яких відбувається розгортання певних перипетій сюжету, часто можна знайти на карті.

Ініціаційна схема також присутня, але має «низхідний» характер – протагоніст провалює випробування за випробуванням і, таким чином, наближує свою загибель, а не моральне відродження, на яке йому, в цілому, даються шанси, причому часто його ж спокусником. Точніше, в рамках цього – «негативного» – субкоду він робить все правильно, але з точки зору загальноприйнятої моралі – ні. У нього є вибір – відмовитися від безчинства і врятуватись, але він вперто дотримується руйнівної схеми. Тут протагоніст ніби сам перебуває під владою власної руйнівної магії, тому навіть «хороший» Фауст Й. Гете – фігура надзвичайно трагічна. Жіночий персонаж, позбавлений магичних потенцій, часто залучений до останнього проваленого випробування і є жертвою. Схематично ці взаємовідносини персонажів виглядають, як показано на Схемі 2.4.





**Схема. 2.4. Структура взаємовідносин основних персонажів у субкоді Sorcery**

Якщо розглядати наведену схему з точки зору троїстої системи за К. Г. Юнгом, то їй властива менша стабільність, незважаючи на наявність жіночого персонажа, оскільки відсутній реальний антагоніст (звідси й умовна безкарність протагоніста). Можна сказати, що антагоністом у цьому випадку є Бог, але він антагоніст із позитивною валентністю. У цьому сенсі історія, створена з використанням такого субкоду, має дещо абсурдистський характер, відбувається перекодування: протагоніст – не герой, а антигерой (хоча ми можемо йому симпатизувати).

Протагоністом може бути тільки чорний маг, його «вчитель» / компаньйон ніколи не є протагоністом. У класичній реалізації цього субкоду, коли компаньйон є злим духом, це неможливо взагалі, адже він – не людина, з його позиції неможливо розповідати історію, тому що ми, люди, не можемо сприймати речі з такої перспективи. За К. Г. Юнгом, такий персонаж – утілення Тіні (або темного аспекту архетипу Мудрого Старця / Батька), а оскільки Тінь – це нелюдська частина психіки, то її мотиви нам незрозумілі апріорі. Якщо замість мага з'являється підступний спокусник у людській подобі, як, наприклад, лорд Генрі в «Портреті Доріана Грея» Оскара Вайльда, то його позиція може бути відома, але морально неприйнятна (принаймні, більшості), і вона має руйнівний імпульс. Однак навіть у таких оповідях, де в певному сенсі головним героєм є все ж потойбічна магічна істота, як у «Дракулі» Брема Стокера, ми не можемо назвати його справжнім

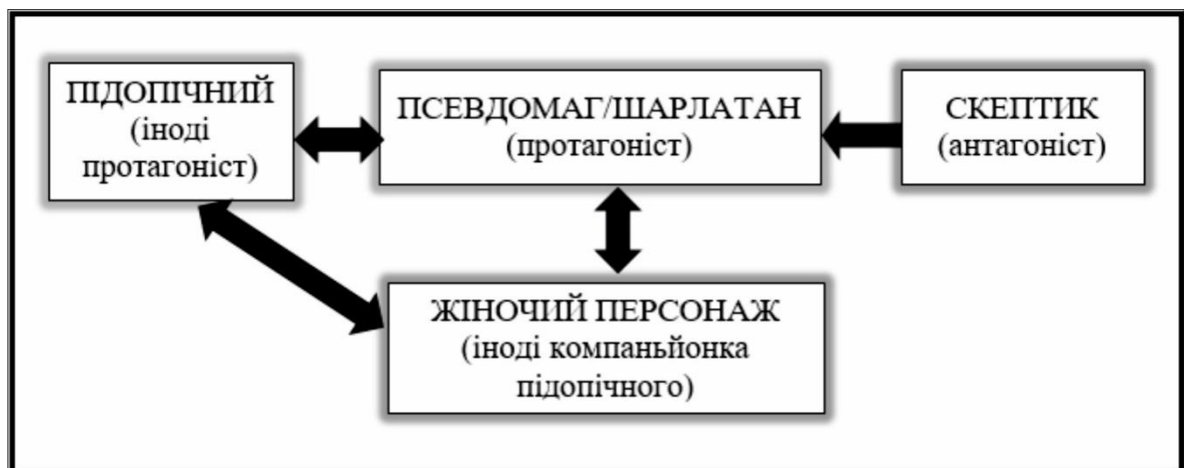
протагоністом. Читач не спроможний прийняти його позицію, його мотиви неясні й лякають, тому історія не може розповідатися з точки зору такого персонажа і, взагалі, від нього бажано всіма способами позбутися, що в цьому романі й відбувається. Щоправда, у ХХ столітті ця проблема поступово вирішується. Наприклад, у різноманітних вампірських історіях і фентезі психологія та позиція вампірів або ельфів послідовно й детально пояснюється, але водночас надприродні істоти все сильніше зближуються з людьми, спостерігається «обілення» нечистої сили через її «гуманізацію» (яскравий приклад – вампірська сага «Сутінки» американки Стефані Маєр). Специфічною є також і позиція самого мага – в нього немає підопічних (адже він сам підопічний демонічної істоти або демонізованої певним чином людини), тобто він не виконує своєї головної функції – того, хто проводить Героя через обряд переходу / влаштовує ритуал ініціації. Таким чином, ми можемо визначити такий тип магічних персонажів як «*порожній маг*».

Спосіб дії магії може розкриватися (але не обов'язково) – згадуються книги, магічні формули і ритуали, пояснюється, що за допомогою чого досягається (наприклад, треба накреслити фігуру, зробити те, і вийде те). Майже від самого початку пояснюється, яку ціну потрібно буде сплатити – на відміну від субкоду *Magic proper*, де ми підозрюємо, що за все є ціна, але вона не розкривається експліцитно. Наприклад, Просперо втрачає герцогство, однак це безпосередньо не пов'язується з самою магією; до самого кінця неясна ціна магії, яка врятувала Гаррі Поттера, – говорять про материнську любов, а насправді він стає носієм однієї з частин розщепленої душі Волдеморта – так ми розуміємо, що в будь-якій Білій Магії присутній темний аспект. Тобто, у субкоді *Sorcery* починається руйнування магії, коли її таємні основи розкриваються третій особі – читачеві.

Проблематика *Sorcery* є майже такою самою, як і для субкоду *Magic proper*, оскільки цей субкод є негативним віддзеркаленням останнього. Це інший бік ренесансної магії, з «негативною валентністю» – звідси й неможливість вирішення конфлікту з Богом або соціумом, драматичний

конфлікт із собою і провал індивідуації, небажання визнавати розумні межі влади, а відтак, занпащення власної долі. Однак саме у творах, написаних із використанням цього субкоду, поставлені нагальні питання, що турбують людство, а створені в них образи чи не найпривабливіші для читачів.

*Mockery* – це немагічний субкод, адже в історіях цього типу відбувається повна профанація магії. Система персонажів у цьому субкоді майже така сама, як і в Magic proper: є «маг», його підопічний, жіночий персонаж і антагоніст «мага» – скептик, що стоїть на позиціях здорового глузду і бере під сумнів усю магічну систему. Але взаємини між ними змінюються. Відбувається своєрідне перекодування, і жертвою стає сам маг-шарлатан, який у підсумку залишається ні з чим, і його виганяють із ганьбою (як в «Алхіміку» Б. Джонсона). На відміну від субкоду, де імпульси впливів ідуть, як і має бути, переважно від мага (як показано на Схемі 2.3.), в цьому субкоді, як можна бачити на Схемі 2.5., «маг» впливає на інших персонажів навіть менше, ніж вони на нього, тобто він слабкіший за своє оточення, а відтак, не може ними маніпулювати і створювати справжні зміни.



**Схема. 2.5. Структура взаємовідносин основних персонажів у субкоді *Mockery***

Основи магії, її ритуали й практики розкриваються і можуть бути репрезентовані великими текстовими уривками (у Б. Джонсона весь процес алхімічного весілля та інші практики викладено кілька разів; у романі

Сомерсета Моєма «The Magician» надаються уривки з описами магічних ритуалів, запозичені з реальних магічних трактатів), пародіюються та стають предметом дозвільних роздумів усіх персонажів. Магія вже не має таємниць, вона постає лише як механізм маніпулювання свідомістю. Дія завжди відбувається в людському світі, адже ніякого іншого – чарівного – просто не існує, хронотоп максимально профанований та повсякденний.

Проблематика творів, написаних із використанням цього субкоду, також знижена. У них не розв'язуються онтологічні чи гносеологічні питання. У цьому випадку йдеться не про екзистенційні драми, а про комедію людського глупства та жадоби. Однак цим творам, як усім «магічним історіям», притаманний конфлікт із соціумом і маргіналізація магічних особистостей та питання межі чи можливостей влади. І хоча це історично найпізніший субкод, він вже має досить потужну традицію створення історій про шарлатанів (від творів про авантюриста графа Алессандро Каліостро до таких образів, як професор Гілдерой Локхарт із «Поттеріани»), які популярні серед широких кіл читачів та глядачів.

Однак треба зазначити, що «магічні коди» та субкоди мають стали тенденцію до гібридизації, і досить рідко (особливо в сучасній літературі) можна знайти історію, яка моделюється тільки за допомогою одного магічного коду/субкоду. Так само не завжди ці коди / субкоди структурують цілі твори або ж повністю реалізуються у творі, досить часто трапляється часткове структурування окремої сюжетної лінії за допомогою одного з запропонованих кодів / субкодів або його неповна реалізація у творі.

У цьому сенсі історії трьох магів – Фауста, Просперо та Сатла, які ми розглядаємо далі у цьому розділі, дають «чисті», взірцеві варіанти реалізації вищеописаних базових субкодів і стають надзвичайно впливовими, навіть архетипними (тобто такими, що можуть відтворюватися авторами несвідомо), принаймні для англomовної літературної традиції. На їхній основі формуються специфічні ренесансно-барокові варіанти коду Magic, які ми визначаємо за іменами цих магів – *фаустианський* (на базі субкоду Sorcery), *просперіанський*

(на основі субкоду *Magic proper*) та *satліанський* (як кодифікатор субкоду *Mockery*) магичні субкоди, які отримують певний розвиток та зазнають трансформацій у літературі наступних періодів. Однак у формуванні цих субкодів, на нашу думку, ключову роль відіграв той тип магії, який панував у Великій Британії (а ширше – Західній Європі) у період їх створення, а саме магія, що належала до Герметичної езотеричної традиції.

## **2.2. Герметична традиція та її вплив на англійські ренесансно-барокові «магічні історії»**

Період ранньої модерності став не тільки періодом переходу від середньовічної картини світу до модерного світобачення, суттєві зрушення відбувались і в езотеричній культурі, яка на деякий час стала легітимною складовою загальнокультурного процесу. Як зазначає М. Еліаде, ренесансні гуманісти висловлювали «глибоку невдоволеність середньовічною теологією та середньовічними концепціями людини і світу, реакцію на те, що можна назвати «провінційною», тобто суто західною цивілізацією, і палке бажання віднайти універсальну, транс-історичну, «міфічну» релігію» [111, с. 95]. У цьому сенсі дослідники західного езотеризму [81; 111; 194; 196] проводять аналогію між епохою Ренесансу / Бароко та сучасністю через надзвичайно потужний сплеск цікавості до окультного, вторгнення спрощеного окультного знання в повсякденне життя широких верств населення і те, що М. Еліаде називає надією на «*renovation*» – «містичне відновлення чеснот і можливостей, одвічно притаманних людині» [111, с. 89], що завжди актуалізується в найбільш кризові моменти розвитку західноєвропейської цивілізації.

Саме в період пізнього Ренесансу – переходу до доби Бароко, а точніше з 1580-х до 1620-х рр. у Великобританії з'являється ряд драматичних творів, тематика яких пов'язана з окультними науками і магією, а протагоністом у цих творах є маг. За свідченням американського літературознавця Джона Мебейна [225, с. 6], ця тенденція була продовженням не лише вже наявних

літературних і драматургічних традицій, але й відображенням специфічного ренесансного умонастрою, перейнятого пошуками нового знання, що дає інше, ніж у Середньовіччі, розуміння світоустрою, найважливіше місце у структурі якого займали окультні науки та їх практичне застосування – магія. За свідченням іншого дослідника культури Ренесансу Френка Борхардта [135] (і в цьому з ним повністю солідаризується класик історії західного езотеризму Френсіс Єйтс), саме маг був ідеалом «ренесансної людини». Ф. Єйтс у своїй класичній праці «Окультна філософія в елизаветинську епоху» [274] використовує обрані нами для аналізу драматургічні твори «Трагічна історія Доктора Фауста» К. Марло, «Буря» В. Шекспіра й «Алхімік» Б. Джонсона як доказ своїх теорій щодо ролі та місця магії в ренесансній культурі.

Існує потужна традиція найрізноманітніших інтерпретацій цих п'єс, що звертаються також і до їхньої магичної складової. Проте загальнокультурне упередження щодо окультного знання та магії часто не дозволяє дослідникам припустити можливість серйозного впливу езотеричної культури на літературний процес. Магію переважно розглядають як специфічний мотив або як спосіб показати щось інше, наприклад моральну та релігійну напругу (і такі інтерпретації також абсолютно легітимні), але майже ніколи її не аналізують як власне магію. Тому в цьому дослідженні ми зосередились на тому, яким чином суто європейські магичні уявлення, що сформувалися в епоху Ренесансу в рамках Герметичної традиції, впливають на виникнення специфічно ренесансних «магічних історій», у лоні яких оформилися варіанти «магічного коду», описаного нами у попередньому розділі. Таким чином, ми спробуємо здійснити необхідну контекстуалізацію цих творів відповідно до магичних уявлень епохи та розглянемо, як ці уявлення видозмінюють базові варіанти «магічного коду», внаслідок чого виникає можливість говорити про специфічні ренесансно-барокові «магічні історії» та субкоди, що їх структурують.

Характеризуючи стан літератури епохи Ренесансу в дослідженні «Англійська література шістнадцятого сторіччя» (1954 р.), британський

літературознавець Клайв С. Льюїс зазначає, що «у середньовічних літературних текстах присутній певний надлишок магії» [213, с. 8]. Але, як зауважує автор, це казкова / чарівна магія (faërie), яка «не могла викликати практичного або квазі-наукового інтересу в жодній читацькій свідомості. Питати, як це було зроблено, – це виказати нерозуміння літературних жанрів» [213, с. 8]. Натомість Спенсера, Марло, Чепмена і Шекспіра відрізняє зовсім інший підхід: «Він [маг] простує до свого кабінету, книги відкриті, страшні слова вимовлені, душі занапащені» [213, с. 8]. Далі дослідник говорить: «Неуважне ставлення до цього факту призвело до дивних прочитань «Бурі», яка насправді не фентезі (як «Сон літньої ночі») і не алегорія, а шекспірівська п'єса про магію (magia), тоді як Макбет – п'єса про чаклунство (goeteia)» [213, с. 8]. Тобто ренесансна магія принципово відрізняється від середньовічної саме своєю реальністю, присутністю в буденному людському житті, практичним застосуванням, інтелігібельністю й раціональністю. Звідси, головний магічний персонаж вищеописаних «магічних історій» в епоху Ренесансу повинен неминуче бути людиною (а не феєю, королем або королевою ельфів тощо, як найчастіше відбувається в Середньовіччі), а проблематика таких творів отримує новий вектор розвитку. І щоб зрозуміти його спрямованість, необхідно усвідомити специфіку цієї нової концепції магії.

У своєму дослідженні Ф. Борхардт зауважує, що «для ренесансного мага, як і для гуманіста, «нове» було старим, навіть дуже старим» [135, с. 59]. Тобто західна езотерична традиція розвивалася в загальному руслі культури Ренесансу – через «відродження» давнього знання. Це давнє езотеричне знання корінилось у греко-римській та іудео-християнській традиціях і отримало визначення «таємної», або «окультної філософії». За своєю природою воно було досить еkleктичним феноменом (так, у закляттях, які промовляє Фауст у трагедії К. Марло, ми зустрічаємо імена богів і демонів, що постають як із грецької, так і з семітської міфології, християнської демонології тощо). З одного боку, воно продовжувало середньовічні традиції

(наприклад, іспанського луллізму), але що важливіше – заново відкрило елліністичну магію й алхімію, не в останню чергу через арабські впливи. Принциповим елліністичним джерелом (також еkleктичним через поєднання неоплатонічних, гностичних, близькосхідних і власне єгипетських впливів) були тексти, що належали до традиції так званого Александрійського Герметизму [168, с. 25–26]. З трактатом «Асклепій» у латинському перекладі Європа була знайома ще за часів Середніх віків, але надзвичайний сплеск езотеричного та магічного ентузіазму був пов'язаний із віднайденням «Corpus Hermeticum» – компендіумом герметичних трактатів. Довгоочікуваний переклад «Corpus Hermeticum» латиною здійснено в 1471 році Марсіліо Фічіно на замовлення Козімо Медичі, який вважав переклад цього нововіднайденого тексту більш важливим, ніж переклад творів самого Платона [167, с. 183]. Авторство обох першоджерел Герметизму приписувалось легендарному давньоєгипетському жерцеві Гермесу Трисмегісту (Тричінайвеличнішому). Основною темою цього компендіуму була астрологія та інші окультні знання, а також вчення про духовне відродження. Близькосхідний елемент був репрезентований єврейською Кабалою (переосмисленою Джованні Піко делла Мірандола вже як християнське вчення [274, с. 19–26]), про яку європейські вчені мужі знали ще від Середньовіччя і яка була поєднана з герметичними текстами саме в період Ренесансу. Алхімія також була інкорпорована в Герметичну традицію, і цей зв'язок посилювався на початку XVII ст. з появою розенкрейцерства – таємного товариства, що використовувало алхімічний символізм та вчило своїх адептів таємної мудрості, створивши так звану «духовну алхімію», яка пережила появу емпіричної науки та уможливила проникнення Герметизму неушкодженим (але вже повністю таємним знанням) у добу Просвітництва [184]. Цікаво, що саме з позицій розенкрейцерського Герметизму розглядає «Бурю» (та інші п'єси) В. Шекспіра британський дослідник Пітер Докінз, визначаючи Просперо як «прототип розенкрейцерського філософа-вченого», подібного до «брата Соломонового



Дому або Коледжу Шестиденної Роботи», як його зображує у своїй «Новій Атлантиді» Френсіс Бекон [158, с. 13].

Ренесансна герметично-кабалістична традиція (пізніше – вже в бароковий період – доповнена розенкрейцерством та теософією Бьоме), що виникла з цього синтезу і стала відома як «Philosophia Occulta», включала і теорію (певні релігійно-філософські уявлення), і магічні практики. А. Февр зазначає, що *Philosophia Occulta* можна розуміти як «"магічну" концепцію світу, де все взаємодіє з усім і відображає все за аналогією. Чаклунство і заклинання, чорна магія, пакти з дияволом і гоетія (*Goetia*, викликання ангелів або демонів) тільки дуже побічно пов'язані з цими течіями<sup>1</sup>, але вони є чимось на кшталт темного боку цієї *Philosophia Occulta* і важливим сектором *Imaginaire*<sup>2</sup> тих днів» [168, с. 46]. Ці магічні практики визначалися як природна, правильна магія (*Magia Naturalis* Генріха Корнелія Агріппи), на відміну від неправильної, злої магії чаклунських (*sorcery*) і відьомських (*witchcraft*) практик [184]. У лоні цього типу магічного зароджується європейська наука. А. Февр зазначає: «*Magia naturalis* є домодерною формою природничої науки; це знання і використання сил та окультних *virtues* / якостей (*powers*), що розглядаються як "природні", тому що об'єктивно присутні в природі <...>. Її навряд чи можна відрізнити від експериментальної науки в стані її зародження, і вона часто з'являється як форма натуралізму з домішками атеїзму. Проте це неоднозначне словосполучення може також стосуватися *Magia* як спроби об'єднати природу і релігію. До цієї *Magia* відносять білу магію, або теургію, яка використовує імена, обряди і заклинання з метою встановлення особистого зв'язку з сутностями, які не належать до світу фізичного творіння. Два аспекти *Magia*

<sup>1</sup> Йдеться про такі напрямки, як Герметизм, розенкрейцерство, теософія тощо, які А. Февр розглядає як специфічні езотеричні течії.

<sup>2</sup> У термінологічному апараті автора – сукупність «"репрезентацій", які свідомо або несвідомо лежать в основі і/або пронизують дискурс, розмови, літературний чи художній твір, рух думки, політичний або філософський напрям тощо» [168, с. 3].

naturalis (натуралістичний тип і біла магія) іноді поєднуються <...>» [168, с. 46].

Легітимізація цієї «нової» магії саме як правильної та припустимої в християнському світі була, з одного боку, необхідна як захист від полювання на відьом, що посилились у цей період [216], а з другого боку, вже мала довгу історичну традицію, оскільки ще за часів раннього християнства про вчення «благочестивого язичника» Гермеса Трисмегіста прихильно відгукувалися такі Отці Церкви, як Лактанцій і Августин [37, с. 13–14]. Тому досить розповсюджена сьогодні популярна думка, що в християнському світі будь-яке заняття магією неминуче вело її адепта на багаття, – історична помилка, що постає з нерозрізнення типів магічного (докладніше див. у Додатку Б). На багаття відправляли за чаклунство у варіантах sorcery / witchcraft та атеїзм (через звинувачення в ньому поет К. Марло регулярно потрапляв у небезпечні ситуації [165, с. 109]) і досить рідко за те, що визначається як «learned magic» / «вчена магія» (наприклад, Джордано Бруно потрапив на вогнище не за вивчення магії, а за свої анти-Тринітарні та космологічні уявлення [168, с. 47]). Лише згодом будь-яке магічне знання зазнає поступової стигматизації як демонічне або марновірне як з боку церкви, так і з погляду раціонального світосприйняття та інституцій, що стоять на позиціях жорсткого раціоналізму, який виникає у XVI ст., продовжується в епоху Бароко з її іманентними духовними контраверсіями та завершується в епоху Просвітництва.

Отже, центром цієї магічної системи була людина, і саме маг найбільше відповідав максимі Леона Баттісти Альберті (1404–1472): «людина може робити все, що вона хоче» (з якою буде перекликатися максима мага вже кінця XIX – початку XX сторіччя Алістера Кроулі). Ідеальна ренесансна людина «втілювала основні принципи гуманізму епохи Відродження, який розглядав людину як центр Всесвіту, безмежну в своїх здібностях для розвитку, і це призвело до ідеї, що люди повинні спробувати охопити всі знання і розвинути свій власний потенціал якомога повніше» [239]. Саме таке

завдання і ставили перед собою ренесансні маги. Однак у цей період справжній *маг* (не чарівник, чаклун, некромант і т. п.) був насамперед *християнським магом* (цікаво, що такою магією займалися навіть представники духовенства, наприклад бенедектинський абат Іоганн Трителий – вчитель Агріппи Неттесгеймського). Такий маг відчував пієтет перед Богом і дотримувався певного морального кодексу, з яким він зобов'язаний погоджувати всі свої наміри і дії. Тому для ренесансного мага важливо було довести свою непричетність до темних практик, що породило низку взаємозвинувачень та виникнення того явища, яке Ф. Борхардт визначає як позицію «*my magic is white, yours isn't*» («моя магія біла, твоя – ні»). Звідси та атмосфера «напруженого благочестя» [135, с. 72], у якій розвивається європейський магічний дискурс епохи і необхідність відсторонитися від усіх інших магічних практик, не перейнятих таким само високим моральним духом.

Центральною ідеєю Герметичної традиції (викладеної в гностичному міфі про Поймандра [24]) є богоподібність людини як прояв безсмертної Першолюдини – Антропоса, улюбленого сина Бога-Батька, який був рівний йому і, побачивши створений Богом-Батьком ідеальний світ, забажав творити й сам та отримав на це згоду Батька [24]. Після сходження Антропоса в матеріальний світ (це і є Герметичне «гріхопадіння»), причиною якого стала палка любов до Природи і бажання поєднатися з нею, Бог розділив усіх живих істот на чоловічу та жіночу стать і заповів: «Плодіться, розплоджуйтеся, і розмножуйтеся, примножуйтеся, ви всі створені. І нехай той, що має розум, пізнає, що він безсмертний, що причина смерті – любов, і осягне усе суще» [24]. Вказівка на необхідність пізнати себе й усе суще говорить про те, що гнозис, згідно з автором «Поймандра», є необхідним шляхом до порятунку. Тому людина, ініційована у герметичну традицію, має вести аскетичне благочестиве життя і наполегливо шукати істину та пізнавати устрій Всесвіту (дотримуючись цієї герметичної настанови, саме про устрій Всесвіту майже в першу чергу розпитує Фауст Мефістофеля у п'єсі К. Марло

після підписання магічного контракту), а відтак може зрозуміти Божественне творіння і повернутися до своєї початкової єдності з Богом, від якого він відпав у своїй жазі поєднання з матеріальним світом. Кінцевою метою герметичної сотерології є порятунок людини від кайданів матерії, возз'єднання з Богом, яке розуміється як безпосереднє сходження очищеної і просвітленої людини в божественну субстанцію. Це сходження до Бога (грецьке *ανόδος*) – процес, протилежний сходженню вниз (*καθόδος*), яке стало причиною сучасного важкого становища людини [24], що можна трактувати як висхідну та низхідну ініціації. Успішне сходження до Бога дає людині можливість вступити «в хор Сил, ставши однією з них», і нарешті ввійти в Бога, стати Богом. Це є кінцем гнозису, а також усього космо- і антропогонічного процесу [24].

Однак отримання істинного знання про Всесвіт можливе лише через входження в контакт із надприродними істотами – ангелами, благими духами і духами стихій, язичницькими богами. Їх існування поряд із верховним Богом цілком вписується в герметичну космологію, що має надзвичайно складну ієрархію, але визнає примат єдиного верховного божества, «який був Розумом, або Нусом, Батьком, Світлом, Життям і мав андрогінну природу» [24]. Тому присутність такого духа стихії, як Аріель, в історії Просперо є не просто нормальною для тогочасного езотеричного світобачення, а й взагалі постає необхідною умовою для успішної реалізації гнозису мага.

Ще однією надзвичайно важливою рисою герметичного світобачення є уявлення про те, що людина, яка дотримується герметичного кодексу, повинна мати «дітей». Однак «діти» – це метафора, йдеться не про фізичних, біологічних дітей, а про твори і творення як успадковану від Бога потенцію (варто зауважити, що Просперо має як власне фізичну дитину, так і є творцем-митцем – його магія як «Noble Art» має художню, естетичну природу, тоді як Фауст і Сатл не мають дітей і їхні магічні / псевдомагічні маніпуляції носять досить механічний характер – відкрити книгу, накреслити коло,

прочитати текст заклинання тощо). Адже Бог є «Отцем», оскільки він автор усіх речей, він творить. Коли хтось є «батьком» або «матір'ю», він має творити, робити щось позитивне у своєму житті, оскільки Вищий Бог є силою, що породжує. Прокляттям за те, що людина не має «дітей», буде «ув'язнення» у тілі, яке не є ані чоловічим (діючим), ані жіночим (мислячим), що робить людину ніби стерильною – не здатною нічого досягнути. Тобто, щоб бути людиною, що створена за подобою Бога, потрібно, як і Бог, творити. Звідси можна вивести ту напружену творчу атмосферу епохи Відродження, коли кожна освічена людина (і, що особливо важливо, доволі часто навіть жінка) була творцем у тій чи іншій галузі мистецтва, і надзвичайну інтенсивність творчого й інтелектуального пошуку, що вражає й понині. Тому ренесансний маг як утілення концепту «ренесансної людини» має насамперед творити, бути митцем.

Проте, незважаючи на таку відсилку до «дітей», досить активну роль жінок у мистецькому середовищі й факт, що в епоху Ренесансу жінки мали вже більшу свободу, ніж за часів Середньовіччя, систематична освіта (яка дала б змогу вивчати надзвичайно складне мистецтво Високої Магії, що, перш за все, вимагає знання давніх мов) була для них ще неможливою [17, с. 100–102]. Про навчання жінок Високої Магії, здається, не йшлося взагалі. Принаймні Ф. Борхардт у докладному есе з питань ренесансної магії або А. Февр у розділі, присвяченому ренесансно-бароковому періоду розвитку Західного езотеризму, не згадують жодного жіночого імені у зв'язку з магічними чи окультними практиками. Статус мага як вченого мужа закріпився за чоловіками, а далі трансформувався у статус вченого, яким, за надзвичайно рідкісними винятками, майже до ХХ сторіччя був завжди чоловік. Все, що залишалося жінкам, – це бути слухняними (хоча подекуди й освіченими) дружинами, дочками та сестрами, або ставати відьмами, але це був прямий шлях на багаття Інквізиції. Цей процес знайшов своє відображення в літературі, де позитивна героїня «магічної історії», особливо якщо вона дочка такого вельможного мужа, як, наприклад, Просперо, не може

бути навчена магії, хоча всього іншого батько її навчає: «...and here / Have I, thy schoolmaster, made thee more profit / Than other princesses can that have more time / For vainer hours and tutors not so careful» [243, с. 20].

Уже багато разів згадувана нами зорієнтованість ренесансної магії на інтелектуальне досягнення є однією з найважливіших її характеристик, яка дозволяє деяким вченим стверджувати, що саме в лоні ренесансної магії зароджується протонауковий світогляд. Л. Торндайк зазначає, що магія, як пізніше наука, базується на вірі в те, що Всесвітом керують певні чітко встановлені закони, розуміння яких дає інструмент для підпорядкування цього Всесвіту власним потребам і внесення змін у матеріальні умови [260, с. 32–35]. Історик науки Пірс Вільямс у своїй статті в енциклопедії «Britannica» називає нове відкриття герметичних текстів «вирішальним імпульсом, який заклав напрям розвитку ренесансної науки» [271]. Далі, немов в унісон із уявленнями самих ренесансних магів, він пише: «Бог створив людину за своєю подобою – творцем, а не просто розумною твариною. Людина може імітувати Бога через творення. Але щоб це вдалося, вона повинна пізнати таємниці природи, а це можливо зробити, тільки змусивши природу розкрити їх через тортури вогнем, дистиляцією й іншими алхімічними маніпуляціями. Винагородою буде вічне життя і молодість, нарівні з позбавленням від нестатків та хвороб. Це було п'янке видіння, але воно дало поштовх розвитку ідеї про те, що через науку і технологію людина може підпорядкувати природу своїм потребам. Це, по суті, сучасний погляд на науку, але слід підкреслити, що він з'являється тільки в Західній цивілізації» [271]. Це «п'янке видіння» людського всевладдя над природою через досягнення законів, що керують божественним Творінням, породило сплеск небувалого ентузіазму, і в середовищі герметичних магів сформувалося те, що ми можемо визначити як «ренесансний магічний проект». Метою цього проекту було покращення світу й моральне вдосконалення людської природи через вивчення та дослідження божественного творіння (але без зазіхання на божественну владу, адже ренесансний маг – благочестива людина).

Дж. Мебейн доходить висновку, що «Ренесансна магія, хоча вона часто сприймається як опозиційна і до гуманізму, і до науки, насправді є еволюційною ланкою», і що «філософський окультизм довів до логічної межі твердження гуманістів про силу людей контролювати як самих себе, так і світ навколо себе» [233].

Однак у цій оптимістичній картині крилася одна серйозна для християнської ментальності епохи моральна дилема – зазіхання на авторитет Бога через спробу поліпшити *його* Творіння. Головною презумпцією ренесансного мага була упевненість, що знання поступово веде до влади над природою та можливості творити чудеса, і що «Всесвіт улаштований таким чином, що людина здатна досягнути *надприродних* здібностей <...> і зробити це вона може у *природний* спосіб, тобто через вивчення (законів, які керують Всесвітом. – *О.Ф.*)» [135, с. 68–69]. Таким чином, маг не потребує допомоги Бога, аби творити чудеса, що вже суперечить християнській концепції чудесної сили як результату віри. Більше того, у такий спосіб маг узурпує функції Бога у своїй спроможності змінювати реальність та впливати на перебіг земних подій, яскравою ілюстрацією чого є створений В. 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 є її небезпечною альтернативою. Тому, на думку Ф. Борхардта, коли ренесансні маги відчули, що можуть переступити межу благочестя і впасти у гріх гордині, почалися майже загальна відмова самих магів від магії (близько 1500 року) і відхід цієї частини герметичного знання в окультині сфери, оскільки потрапляння таємного знання до рук неосвічених і нечестивих людей також вважалося небезпечним. Після цього усвідомлення спостерігається свідомо езотеризація магічного знання, доки хранителями його не стануть представники таємних орденів розенкрейцерів і масонів, вступ до яких вимагає проходження певних ініціацій, а відкрите називання себе магом, як це було в епоху Ренесансу, зустрічається рідко, і найчастіше така людина вважається шарлатаном. Тільки на межі XIX–XX ст. знімається ця

утаємниченість і з'являються такі фігури, як, наприклад, Алістер А. Кроулі, які відкрито практикують магію і називають себе магами. Стосовно ж епохи, про яку йдеться, у висновку до свого есе про ренесансних магів Ф. Борхардт зауважує: «Великі поети епохи усвідомили це відділення [магів] від решти людства як фатальний недолік магії, який змусив поетичних магів, а також, імовірно, і їхніх історичних прототипів раніше чи пізніше відмовитися від окультного знання. Це зречення є такою ж природною частиною історії про мага, як і будь-який інший момент магічної подорожі. Коли Фауст Марло заявляє «Я спалю свої книги!», він шкодує, очевидно занадто пізно, про свій зв'язок із магією. Коли шекспірівський Просперо складає свій посох і ховає свою книгу, він повертається з вигнання в окультне» [135, с. 75].

Цей процес відбувається паралельно з розвитком власне емпіричної науки, яка поступово заперечує дієвість магічних символічних маніпуляцій. Це призводить до подальшої компрометації суспільного образу магії, яка до середини XVII століття поступово перетворюється на прихисток шарлатанів. Тим не менш, це не скасовує популярної віри в дієвість її методів, тому на тлі цих тенденцій цілком закономірним виглядає поява такого персонажа, як «алхімік» Сатл Б. Джонсона. Поступово «магічний проект» замінюється на науковий – так закінчується епоха Ренесансу / Бароко і надходить доба Раціоналізму.

Але важливо зауважити, що науковий проект перетворення світу та людини на краще страждає на ті самі недоліки, що й магічний проект, який породив власне наукову ментальність. Зазіхання на Творіння (можливо, вже не божественне, але все одно таке, що є вищим за людину) призводить до страшних техногенних та гуманітарних катастроф і спричинює демонізацію науки. Звідси в літературі з'являються такі мотиви, як гординя та самотність і певна відчуженість, а іноді конфлікт із соціумом вченого, який продає душу «дияволі» за отримання нового знання для розкриття таємниць Природи. Цей образ еволюціонує, аж поки не виникає постать божевільного вченого, що змагається із Богом і здатен зруйнувати весь світ заради вдоволення своєї



жаги до знання та гордині (масова культура надає просто безліч таких прикладів). Цей образ вченого досить легко заміщує фігуру мага у системі персонажів майже будь-якої історії модусу Magic, перетворюючи її на науково-фантастичну чи антиутопічну при збереженні, в цілому, тієї самої ще ренесансно-барокової проблематики.

### **2.3. Специфіка ренесансно-барокового «магічного коду» в англійській літературі кінця XVI – початку XVII ст.**

Можливість застосування такого «гібридного» означення, як ренесансно-бароковий, до категорії магічного коду постає з двох причин. По-перше, час оформлення досліджуваних магічних історій в англійській драматургії припадає саме на період переходу від епохи Ренесансу до епохи Бароко, хоча такі переходи – явище досить невизначене, і часто ми можемо бачити провіщення нової ментальної парадигми або епістемі ще за часів панування попередньої, так само як і знаходити «рудиментні» уявлення попередньої епохи далеко в історичному часі наступної. Драматургічному матеріалу, з яким ми працюємо у цьому розділі, властива саме така гібридизація уявлень – поєднання раціонально-ренесансного та ірраціонально-барокового. Пояснювати такий феномен може, зокрема, і специфіка магічного знання цього періоду (важливо зазначити, що найактуальніші дослідження з питань Західного езотеризму у вивченні цього явища поєднують епоху Ренесансу і Бароко як єдиний період, що породжує корпус взаємопов'язаних ідей (див., наприклад, розділ «Esotericism in the Heart of the Renaissance and the Flames of the Baroque» [168, с. 35–51]). Це знання, як вже зазначалось вище, поєднує в собі раціональні настанови протонаукового мислення та ірраціональність, що виникає завдяки інтенсивному контакту з несвідомим. Українська дослідниця Тетяна Гунько у своїй дисертації зауважує стосовно поняття «бароко», що «семантика дивності, відхилення від норми та закодовані на етимологічному рівні суперечність і контраст визначають внутрішнє наповнення терміна» [28, с. 24]. Подібне визначення можна

застосувати й до феномена магічного взагалі, тобто тлумачити магічне як ірраціональне, іманентно «барокове». Особливо якщо брати до уваги тенденцію, що йде ще від Генріха Вельфліна, – сприймати «ренесанс» та «бароко» не як конкретно-історичні явища, а як універсальні категорії для опису певних характеристик культури й мистецтва в різні періоди їхнього розвитку [21]. Енциклопедія «Britannica» так характеризує твори цього барокового періоду: «твір, який визначається як бароковий, стилістично складний, навіть суперечливий. Однак загалом в основі його маніфестацій лежить бажання викликати емоційні стани, апелюючи до почуттів, часто драматичними засобами. Деякими з якостей, найбільш часто пов'язаними з бароко, є велич, чуттєве багатство, драматизм, вітальність, рухливість, напруга, емоційна надмірність і тенденція до стирання відмінностей між різними видами мистецтва» [128]. Майже всі ці характеристики можна знайти у трагедії про проклятого доктора Фауста К. Марло, в тому числі й якщо не стирання межі між видами мистецтва, то, принаймні, поєднання в одному тексті напружено трагічних (що знаходять своє вираження у поетичному мовленні) та виразно комічних елементів (які подаються через прозу, спрощену розмовну мову), що призводить до створення надзвичайно строкатого і багатопланового твору. Однак трагічний фінал історії є результатом порушення саме ренесансних магічних норм. Водночас, «Буря» В. Шекспіра, демонструючи ясність драматичної структури, класичні аристотелівські три єдності – часу, місця і дії, та, що важливо, успішну реалізацію ренесансного магічного проекту (про що докладно мова піде нижче), все одно виявляє надзвичайну внутрішню драматичну напругу, балансування на межі реального й ірреального, фантазійного, фантастичного, сновидного, театрального.

На нашу думку, це відбувається тому, що у магічному світобаченні найяскравіше спостерігається ренесансно-бароковий конфлікт. З одного боку, маг – це ідеал «ренесансної людини», яка вірить у можливість реалізації «ренесансного магічного проекту» через *раціональне* осмислення законів, що

керують Всесвітом, а відтак розумно і гуманно його змінювати, покращуючи умови існування. І пошук еліксиру безсмертя чи філософського каменя, спроба створити штучне життя – гомункулів, якими б кумедними вони нам зараз не здавались, – це також частина ренесансного магічного проекту. Саме подібні пошуки *технологій* досягнення бажаного і призвели до виникнення експериментальної науки. З другого боку, цей самий маг – «барокова людина», яка карається розумінням того, що її інтелектуальна сміливість є зазіханням на авторитет Бога. Він, як Люцифер, постає проти Бога, але не може нічого з цим вдіяти, і його душа – це поле боротьби між світлом і темрявою, Добром і Злом. Драматичні твори, проаналізовані в цьому розділі, на нашу думку, є взірцевими щодо розкриття цієї ренесансно-барокової ментальної напруги.

Проблематика, що постає з такої дихотомії, досить напружена – як людина може здійснювати свою владу над Всесвітом і власною долею, але все ж таки не відпадати від Бога? Відповіді на це питання не дає жодна з зазначених п'єс, що в естетичному сенсі є позитивною рисою – ці історії залишаються актуальними й сьогодні, відкриваючи в собі все нові й нові смисли, а іншим історіям, які структуруються магічними субкодами, сформованими в названих п'єсах, іманентно властива ця характерна духовно-інтелектуальна напруга.

### **2.3.1. «Трагічна історія Доктора Фауста» Крістофера Марло як остаточне оформлення субкоду «Sorcery» – фаустіанський магічний субкод.**

Перш ніж перейти до аналізу п'єси К. Марло, слід зауважити, яким варіантом англійського тексту п'єси ми користувалися в дослідженні. Як відомо, текст «Трагічної історії Доктора Фауста» існує у двох варіантах (та декількох редакціях кожного з цих варіантів) – так звані *A text*, що датується 1604 роком видання, та *B text* 1616 року. Обидва тексти базуються на друкованих версіях п'єси, оскільки рукописний оригінал не зберігся, і кожен

із цих варіантів ще багато разів переписувався й передруковувався. *A text* 1604 року вважається більш повним або розширеним порівняно з версією 1616 року. Однак у цій версії декілька сцен (наприклад, майже всі комічні, історія анти-Папи Бруно), вірогідно, були написані або розширені (а в деяких випадках скорочені й змінені) іншими авторами. У сучасному західному літературознавстві більшість дослідників варіант 1604 року вважає ближчим до оригіналу К. Марло, хоча й не таким, яким його створив драматург, оскільки він був явно спотворений цензурою [134, с. ix], внаслідок чого в розгортанні дії п'єси присутні певні лакуни й логічні невідповідності. З огляду на цілі нашого дослідження, саме *B text* дає більше матеріалу для аналізу магічної складової цього твору (якщо певні уривки й не були написані безпосередньо самим К. Марло, вони, вочевидь, віддзеркалюють проблематику, актуальну для його сучасників), тому в роботі ми використовували переважно репринтне видання 2005 року класичного варіанту *B text* під редакцією Джона Д. Джампа 1965 року [219], посилаючись, де необхідно, й на *A text* [134].

Ще одна відмінність між текстами *A* і *B* – це ім'я диявола, якого викликав Фауст. У тексті *A*, як правило, використовується варіант «Mephistophilis», тоді як версія тексту *B* надає варіант «Mephostophilis». В обох випадках це спотворене «Mephistopheles» – ім'я демона з німецької «Faustbuch», яка стала джерелом для цього твору в англійському перекладі приблизно 1588 року [134, с. ix]. В україномовній традиції це ім'я зазвичай передається як «Мефістофель», і саме це варіант ми будемо використовувати в подальшому аналізі.

Як зазначають дослідники [147; 225; 233], п'єса про проклятого доктора користувалася надзвичайним попитом серед публіки – тому її, власне, й дописували, аби більше догодити смакам тогочасного англійського суспільства, яке не вирізнялося витонченістю, адже тогочасний театр взагалі був місцем для масових розваг і надзвичайно прибутковим «підприємством». Рисою, що робила цю п'єсу такою популярною, була саме магія, а присутність

демонів на сцені призводила навіть до масової істерії [233]. Магія є рушійною силою та основною темою цієї історії (що не виключає й інших потрактувань, але, як вже зазначалося, роль магії у ренесансному суспільстві Англії значно недооцінена внаслідок багатьох упереджень): «Що оживляє цю історію – це "проклята книга", "знамените мистецтво" – це магія. Ця п'єса є частиною Ренесансної дискусії про магію: про її силу, її припустимість, її пастки. Вона ставить основне питання Єлизаветинської епохи про магію: визволення вона чи прокляття (liberation or damnation)?» [233].

Доктор Фауст був насправді історичною фігурою (відома навіть дата його смерті – 1540 рік). Він діяв поряд із такими великим окультистами доби, як Парацельс, Нострадамус та Агріппа Неттесгеймський. Історичний Георг Фауст лишає по собі «заплутану легенду, зіткану з чаклунства та алхімії, астрології та віщування, теологічних та демонічних студій, некромантії та навіть содомії» [170]. Він багато подорожував (і це знаходить відображення вже в трагедії Марло) та був загальновідомою фігурою. І хоча його колеги-маги презирливо ставилися до його магічного доробку як до шарлатанства, лютеранське духовенство сприймало його доволі серйозно [170]. Уже в кінці XVI століття з'являються перші літературні обробки фаустівської легенди, у яких із подробицями описуються всі страхітливі діяння приреченого на вічне прокляття мага, а також існує численна суто магічна література, підписана його іменем, яке вже на той час стало чимось на зразок «бренду», хоча по суті «його» тексти є компіляціями кабалістичних текстів, творів Агріппи та інших магів того періоду [51, с. 160–163]. Окрім самого історичного Фауста, серед прототипів також називають великих магів XVI століття, таких як Парацельс, Агріппа, Джон Ді, Джордано Бруно – «всі вони зробили свій внесок у концепцію Фауста К. Марло – він вільно черпав з усіх цих джерел» [233].

У світлі всього вищенаведеного історія проклятого Доктора Фауста як у її фольклорному варіанті, так і в усіх наступних літературних обробках, – це історія про Високу Чорну Магію (Sorcery) або некромантію, адепти якої

завжди вдаються до допомоги темних сил. Перша авторська драматургічна обробка цієї легенди, створена К. Марло в 1589–1592 роках, була заснована на так званій «англійській Faustbuch» – перекладі першої анонімної літературної обробки, опублікованої 1587 року франкфуртським видавцем Йоханом Шпісом. Текст Й. Шпіса став структурною основою майже для всіх пізніших творів про Фауста, проте його художня вартість була сумнівна, що не заважало йому, тим не менш, стати бестселером свого часу [148, с. 345]. П'єса ж К. Марло виводила історію про знаменитого чорнокнижника на принципово інший рівень. Як пише Джон Грант, К. Марло запропонував «психологічну студію падіння легендарного самолюбця, що розривається між добром і злом у своїй душі; одне з безлічі мораліте в довгій англійській традиції; друга заява про гординю і переоцінку своїх сил у модусі Тамерлана (1590); звеличення забороненого та (історично найважливіше) окультний трилер» [148, с. 345].

Розглянемо, яким чином моделюється цей «окультний трилер». На структурному рівні він являє собою яскравий приклад «магічної історії» типу Sorcery з досить повною реалізацією однойменного магічного субкоду. Протагоністом виступає вчений Фауст, який звернувся до магії як цариці всіх наук, для досягнення якої він за допомогою книги викликає собі в помічники / компаньйони (familiar) демона Мефістофеля. Цікавим є факт, що подібна до фаустівської історія про контакт людини з потойбічною істотою задля отримання практичного знання є однією з найдавніших індоєвропейських історій, зафіксованих в індексі Аарне-Томпсона як казка типу ATU 330 «Коваль і Диявол». Одне з найновіших досліджень казкового матеріалу із застосуванням декількох статистичних аналітичних методів доводить 87% вірогідності існування цієї історії у протоіндоєвропейській спільноті, визначаючи її приблизний вік у шість тисяч років. Дослідники зазначають: «Основний сюжет цієї казки, стабільний протягом усього індоєвропейського мовного світу від Індії до Скандинавії, стосується коваля, який укладає угоду зі злою надприродною істотою (наприклад, дияволом, смертю, джином і т. д.). Коваль обмінює свою душу на силу (здатність)

зварювати в єдине ціле будь-які матеріали, яку він одразу використовує, щоб приліпити лиходія до певного нерухомого об'єкта (наприклад, дерева) і, таким чином, запобігти виконанню своєї частини угоди» [188]. Отже, ми можемо зробити висновок, що історія Фауста, яка, безумовно, підпадає під категорію «Коваль і Диявол», належить до типу історій про людину, яка укладає пакт із потойбічною істотою для отримання надзвичайних здібностей, а вужче – взагалі технології, і є базовою для індоєвропейської свідомості, що пояснює таку надзвичайну стійкість фаустіанської традиції в культурі та її превалювання у сучасній західній літературі над усіма іншими магічними історіями. Однак співвіднесена із християнською (і навіть пост-християнською) мораллю, ця історія, на відміну від згаданої казки, вже не може отримати щасливого завершення, а магічні уявлення епохи Ренесансу цьому ще більше сприяють – вступати у магічні зв'язки з ворогами Бога суворо заборонено, це призводить до занапащення й остаточної загибелі душі.

Як ми вже зазначали, хронотопи магічних історій модусу Magic зазвичай мають характеристики часу написання твору або ж того періоду, про який у ньому йдеться. Саме це ми спостерігаємо і в «Трагічній історії Доктора Фауста», яка, оскільки вона є описом життя та смерті умовно історичного персонажа, має бути прив'язана до певного місця (місць) і часу. Тому, навіть якби ми не знали про історичного Фауста, посилення на таких історичних персон, як, наприклад, імператор Священної Римської імперії Карл V Габсбург (роки життя 1500–1558), дають змогу локалізувати історію проклятого доктора у першій половині XVI сторіччя (якраз після відмови європейських магів близько 1500 року від відкритої практики магії, за Ф. Борхардтом). Щодо просторових прив'язок, то вони численні: і місце народження – німецьке містечко Рода, і місце навчання – університет у Віттенберзі, і місця, які Фауст разом із Мефістофелем відвідує під час своїх численних магічних подорожей – від Тріра до Парижа, від Венеції до Неаполя, від Константинополя до Рима (щодо культурних багатств якого в тексті присутня навіть специфічна «туристична замальовка» – Мефістофель

розповідає Фаустові, що йому варто відвідати у Римі [219, с. 74–74]). Тобто перед нами – хронотоп «первинного світу» з виразними географічними й темпоральними характеристиками. Якись інші хронотопи / «світи», такі як пекло чи небеса, зображуються лише у вербальних моделях, персонажі туди під час розгортання історії не потрапляють.

Щодо системи персонажів, то, незважаючи на факт, що саме маг є протагоністом п'єси, відбувається перекодування стандартної для більшості «магічних історій» схеми. Адже не маг веде свого підопічного шляхом ініціації через різноманітні обряди переходу, але його самого скеровує демонічний помічник від спокуси до спокуси (щоправда, ці спокуси спровоковані бажаннями самого Фауста, і Мефістофель – це лише «інструмент»), яким він *свідомо* піддається, зазнаючи негативної моральної трансформації. Тут Мефістофель немовби виступає як *alter ego* самого К. Марло, який був пов'язаний зі Школою ночі Уолтера Рейлі [165, с. 109] і мав певні уявлення про сутність магічних практик своєї епохи та про те, до чого може призвести неправильний вибір. Автор, використовуючи Мефістофеля як знаряддя, пародію на Містагога, веде свого героя етапами низхідної ініціації – герметичного *καθόδος* – у якій матеріальний світ отримує перемогу над духовним, адже страх фізичної розправи стає більшим за страх занапащення душі (остання сцена, де Мефістофель погрожує Фаустові розірвати його на шматки, якщо той не припинить прикликати Бога). І Фауст за власним вибором, піддаючись своїй інтелектуальній гордині й неясним амбіціям, відрікається від Бога і провалює одне випробування за іншим, здійснює цілу низку гріхопадінь, порушує безліч моральних установок – власне, сюжет п'єси структурується сценами, у кожній з яких відбувається чергова подія, що веде до подальшого падіння. Варто зауважити, що якби не погроза Мефістофеля жорстокою розправою над фізичним тілом Фауста, він би порушив і свій контракт із Люцифером. Це непрямим чином характеризує Фауста як макіавеллівського персонажа, готового заради досягнення своїх цілей порушувати будь-які домовленості й обіцянки. Протягом усього тексту п'єси



спостерігаються постійні флуктуації в оцінці героєм свого становища. Ось Фауст майже готовий покаятися, благає Христа помилувати його душу, як ніби прислухається до голосів ангелів і умовлянь Старця, але тут-таки, за найменшої загрози, знову відступає до табору Ворога, виявляючи дивовижну малодушність, що не скрашується навіть його приголомшливим красномовством із приводу глибини власних страждань. Композиція твору, як це завжди буває в «магічних історіях», які відображають давні обряди переходу, «кругова»: історія починається у Віттенберзі, де Фауст навчається в університеті й викликає Мефістофеля, і там закінчується. Саме у Віттенберг в останній рік свого життя повертається Фауст після багатьох подорожей світом, але, що важливо, «ритуалу переходу» в нову якість не відбувається. Фауст так і залишився амбітним і боягузливим, сповненим гордині, але й страху перед пеклом, як і на початку п'єси, – двадцятичотирирічне перебування в «лімінальній зоні» не мало якихось важливих наслідків щодо генезису його особистості. Зрештою Фауст «опиняється поза межами досягнення божественного милосердя» [148, с. 124] і, як нам здається, за межами симпатій і співпереживання ренесансного глядача, хоча сама по собі історія проклятого доктора зачаровувала глядачів і не сходила з театрального кону аж до початку протестантської реакції.

Водночас, Мефістофель не сприймається як цілком негативний персонаж – він лише слідує власній природі, виконує свою диявольську функцію, і до того ж періодично проявляє більше моральності у своїх судженнях і розсудливості у вчинках, ніж протагоніст. Саме він ще на початку п'єси попереджає Фауста про нескінченні страждання, які очікують його у пеклі, і навіть пропонує відмовитись від задуманого: «O Faustus, leave these frivolous demands / Which strike a terror to my fainting soul» [219, с. 59]. Треба зауважити, що перекодування функцій персонажів у цій історії лежить значно глибше – в архетипній структурі двох головних магічних героїв п'єси. Ми не можемо сказати, що образ Фауста структурується архетипом Мудрого Старця. Це скоріше архетип Трікстера – адже Фауст спритник, який за допомогою

книги змусив (чи думає, що змусив, – під час першої своєї появи Мефістофель зауважує, що не Фаустове магічне мистецтво викликало його, але готовність протагоніста за продати душу Дияволу [219, с. 58]), підкоритися волі могутнього демона, і саме цей демон виконує всю «роботу». У цьому відношенні важливо зауважити, що Аріель служить Просперо внаслідок зовсім іншого, можна сказати, «інверсованого» магічного контракту – він відплачує *магові* за власний порятунок від темних чарів відьми Сікоракси дванадцятьма роками служіння. Фауст сам нічого не робить, але вигадує, що робити, які нові злі пустощі втяти чи химерні розваги спричинити. Варто наголосити, що злі пустощі Фауста стосуються переважно людей, які нижчі від нього за соціальним статусом або належать до духовенства (однак це вже умова його магічного контракту – «And Faustus vows never to look to heaven, / Never to name God or to pray to him, / To burn his scriptures, *slay his ministers*, / And make my spirits pull his churches down» [219, с. 70]), тоді як зі світськими можновладцями він завжди поводить з повагою та виконує будь-які їхні забаганки (викликає дух Александра Македонського для імператора Карла або здобуває взимку виноград для герцогині Ванхольтської). І цей пустотливий характер магічних дій, яких вимагає Фауст від Мефістофеля, є однією з найяскравіших характеристик Фауста як Трікстера (не відкидаючи того факту, що певна комічність більшості магічних діянь Фауста / Мефістофеля спричинена розважальним характером елизаветинського театру, тому про серйозну магічну діяльність Фауста, слава про яку нібито шириться світом, ми маємо, фактично, лише дві досить короткі «пісні» Хору – у Сцені VII [219, с. 73–74] перед прибуттям у Рим та наприкінці Сцени X [219, с. 86] після повернення Фауста до Німеччини). Важливо зауважити, що потенція архетипу Трікстера в даному літературно-драматичному образі така, що дозволяє далі (вже в тексті Й. Гете) перетворити Фауста на жертвну, трагічну фігуру, адже, як ми вже зазначали, Трікстер втілює в собі також і жертвність.

Щодо архетипу Мудрого Старця або Батька, то саме він структурує образ Мефістофеля як псевдо-містагога, але у своєму

негативному, диявольському прояві. Певні «батьківські» якості демона щодо свого «підопічного» проявляються протягом усієї п'єси. Як ми вже зауважили, Мефістофель на початку навіть «підкується» про душу Фауста, взаємовідносини між Фаустом і демоном, можна сказати, дружні (Фауст завжди називає свого демона «my / good / sweet / gentle Mephostophilis», що, навіть беручи до уваги традиційність таких звернень для епохи написання твору, звучить стосовно пекельного демона трохи дивно). Протягом усієї п'єси Мефістофель виглядає скоріше як мудра, ніж як відверто демонічна істота, проявляючи зловісну натуру лише у моменти, коли Фауст хоче розірвати свої контрактні зобов'язання, але й тоді він просто виконує свою *функцію*, ніколи не зловтішаючись зі страшного становища своєї жертви. Варте уваги те, що останні слова, які вимовляє Фауст перед загибеллю, – це «Ah, Mephostophilis!» (вже після обіцянки спалити магичні книги). Він ніби звертається по останню допомогу до свого магичного вчителя, у певному сенсі – свого Батька.

В історії з'являються й жіночі персонажі, але їхня роль настільки незначна, що на окрему увагу заслуговує тільки дух Єлени Троянської, якого Фауст вимагає для себе як останню розраду перед остаточною загибеллю його душі. Саме цей образ займає позицію жіночого персонажа, що присутній у системі персонажів субкоду «Sorcery», однак його перебування в історії настільки короткочасне, а дії настільки неартикульовані (це, власне, не дії, а просто присутність), що визначити її функцію досить складно – можливо, вона могла б відігравати роль «винагороди», але в цьому субкоді персонажу цього типу така функція невластива. І хоча в оригінальній «Faustbuch» є окремий розділ, присвячений бурхливому роману Фауста з Єленою Троянською, який відбувся на двадцять другому – двадцять третьому роках його контракту: «He fell to frolicking with her, she became his bedfellow, and he came to love her so well that he could scarcely bear a moment apart from her» [255], – і він навіть мав від неї сина на ім'я Justus Faustus [255], із якихось причин К. Марло не розвиває цю лінію у своїй п'єсі (принаймні, ми не

знаходимо цього епізоду ні в *A*, ні в *B* версіях). Однак із появою Маргарити у версії Й. Гете цей субкод *Sorcery* отримує свою повну реалізацію.

Щодо інших персонажів, кількість яких різняться в тексті *A* і *B*, то вони виконують роль своєрідного «стафажу» – через них реалізуються Фаустові гріхопадіння (магічні «друзі» Вальдес і Корнеліус, які приносять магічну книгу для викликання потойбічних помічників; жертви Фаустових магічних знущань папа Римський або рицар Бенволіо тощо) або ж могло би реалізуватися спасіння (студенти, що переживають за Фауста, добрий Ангел, Старець), але жодного з них неможливо назвати магічним підопічним власне Фауста (хоча у версії *B*, у Сценах XIII та XIV ображений наставлянням рогів рицар Бенволіо та його товариші можуть розглядатися як антагоністи [219, с. 92–96]). Щоправда, варта уваги комедійна компанія, яка складається з Фаустового слуги Вагнера, Робіна на прізвисько Клоун та Діка (іноді до них долучаються й інші комічні персонажі, включаючи жінку – хазяйку трактиру). Це ніби знижене, пародійне подвоєння трійки Фауст-Вальдес-Корнеліус. Вони також мають магічну книгу (Вагнер вкрав її у Фауста), і їм навіть вдається викликати Мефістофеля (цей епізод є тільки у версії *B*, у якій ця пародійна лінія краще розроблена), проте нічого корисного для них із застосування магії на практиці не виходить. Ця компанія «клоунів» дуже цікава для нас тим, що вона ніби переходить у п'єсу іншого автора – «Алхіміка» Б. Джонсона, де образ магії, її агентів і практик пародіюється та висміюється протягом усього розгортання дії, і майже всі персонажі в певному сенсі «клоуни».

Щодо магії, яка функціонує у п'єсі К. Марло, то в тексті досить багато описів магічних ритуалів (наприклад, малювання магічного кола, викликання демона), а також подано декілька магічних заклинань латиною. У варіанті *B* наводиться навіть повний текст магічного контракту Фауста з Люцифером. Тобто маємо зразковий варіант того, як про магію говорять у субкоді *Sorcery*. Магія Фауста визначається як «песгомансу» ще на самому початку п'єси [219, с. 49], чітко даючи зрозуміти глядачеві / читачеві, з чим він матиме

справу протягом розвитку історії. Далі магія описується такими поняттями, як «magic», «conjuring art» або просто «art», що вже на лінгвістичному рівні підкреслює іманентну «сірість», моральну відносність будь-яких магічних дій, адже і Просперо В. Шекспіра буде називати свою магічну практику «magic» та «my art». Таким чином, ми бачимо, що саме *моральний вибір* практикуючого магію визначає її богомерзенну або богоугодну природу. Другий важливий вибір щодо магії – це *для чого* вона застосовується. Тут вже від самого початку ми бачимо, що магія для Фауста – це, по-перше, вдоволення його амбіцій як інтелектуала, адже він вивчив усі тогочасні науки (філософію, медицину, юриспруденцію, теологію), і жодна з них не задовольнила його жаги до знань та інтелектуальної гордині; по-друге – це засіб досягнення влади над світом («A sound magician is a demi-god» [219, с. 52]); і по-третє – можливість отримати насолоду, великі багатства та непомірні розкоші (цей момент найяскравіше проявляється у бесіді з Вальдесом та Корнеліусом, які приносять Фаусту магічну книгу, за допомогою якої він може викликати (conjure) собі магічного помічника і здійснити мрії про скарби предків, багатства Нового світу, східні перли та делікатеси, розкішні шати тощо):

<...> Whilst I am here on earth let me be cloy'd

With all things that delight the heart of man.

My four-and-twenty years of liberty

I'll spend in pleasure and in dalliance,

That Faustus' name, whilst this bright frame doth stand,

May be admired through the furthest land.

[219, с. 76]

Магія не є тут навіть інструментом морального вдосконалення самого адепта (хоча Фауст і веде з Мефістофелем бесіди про устрій світу, намагаючись нібито досягнути Боже Творіння, але, парадоксально, через інформацію, отриману від його Ворога [219, с. 68–69]), а навпаки, веде до його морального падіння й остаточної загибелі душі. Фауст не проявляє жодної схильності до аскези і благочестя, він лише потурає своїм амбіціям і найпримітивнішим

бажанням, і що більшою є його магічна влада, то більш жорстокими або екстравагантними стають розваги (як бажання роздобути собі в коханки дух Єлени Троянської). У фіналі п'єси, перед обличчям страшної долі, Фауст здійснює спробу зректися своєї згубної практики, але, вочевидь, занадто пізно. Як зауважує Чарльз Нічол, «якщо ми сфокусуємося на внутрішній напрузі магії Фауста, ми побачимо, що важливим є конфлікт між потенціалом магії як засобу звільнення та її вразливості до політичних амбіцій. Ці амбіції вкорінені тут вже від самого початку – у першому описі Фаустом того, що обіцяє йому магія: «a world of profit and delight,/ Of power, of honour and omnipotence». І ця тема імпліцитно присутня в усіх розмовах Фауста про магію як засіб потурання власним примхам. Маг-«напівбог» у підсумку виявляється шарлатаном – шукачем матеріальної влади, яка, за його власними словами, «aims at nothing but external trash» («спрямована ні на що інше, крім зовнішнього непотребу») [233].

Отже, у К. Марло образ Фауста виступає надзвичайно яскравою ілюстрацією згубності магічних практик і необхідності їх зречення. Відтак, на відміну від Просперо, пізніше створеного В. Шекспіром, цей видатний літературний маг провалює «ренесансний магічний проект». Таким чином, можна зробити висновок, що саме вибір типу магії є вирішальним щодо кожної конкретної реалізації магічного коду. К. Марло не дає своєму героєві порятунку, хоча про таку можливість через покаяння і звернення до небес ідеться протягом усієї п'єси. На нашу думку, це відбувається тому, що Фауст К. Марло свідомо обирає темну сторону магії – і через інтелектуальні амбіції, що не вивіряються мораллю, і через його невіру в потойбічне буття (до останнього моменту, коли перед страшною загибеллю він згадує навіть про «метемпсихоз Піфагора» [219, с. 111]) і в авторитет Бога, що йде врозріз із герметичними уявленнями. Тобто, з позицій ренесансної магічної ментальності він порушує фундаментальні закони Всесвіту. А тому для нього не може бути порятунку – трагічний фінал цієї історії запрограмований духом часу її створення. І як констатація цього факту, звучить завершальний хор:

Faustus is gone: regard his hellish fall,  
Whose fiendful fortune may exhort the wise,  
Only to wonder at unlawful things,  
Whose deepness doth entice such forward wits  
To practice more than heavenly power permits.

[219, с. 113]

Той образ Фауста, який створив К. Марло, міг виникнути тільки в епоху Ренесансу, коли від мага вимагалось додержання строгого морального кодексу, а за чорнокнижництво потрапляли на вогнище Інквізиції (слід зауважити, що передостанньою реплікою Фауста є «I'll burn my books!» [219, с. 112]). Підтвердженням цієї думки є той факт, що коли відбувається зміна європейської світоглядної парадигми, поступово змінюється і ставлення до образу Фауста, поки він не знайде свого остаточного виправдання у Фаусті Й. Гете. Саме він перетворює цей образ на символ невгамовної спраги до знань – однієї з визначальних характеристик західноєвропейської ментальності. Після «Фауста» Й. Гете чорнокнижник Фауст стає ключовою фігурою європейського магічного дискурсу наступних століть (вірогідно, черпаючи свою «літературну» енергію ще з прадавньої історії про коваля та диявола, що міцно закріпилася в (індо)європейській свідомості), що знайде своє відображення у тривалій літературній, а пізніше й кінематографічній «фаустіані» найрізноманітніших типів, а образ Фауста стане архетипним щодо створення нових образів як магів, так і вчених.

Щодо останнього, то треба зауважити, що Фауст явно належить до північної – парацельсіанської – версії ренесансної магічної традиції (див. Додаток А), яка відрізнялася більшою практичною зорієнтованістю, ніж південний (італійський) більш споглядальний варіант Герметизму, і тому може вважатися середовищем, у лоні якого зародилася експериментальна наука. Як зазначає Ч. Нічол, саме в окультизмі доби Ренесансу відбувалося найбільш радикальне відсторонення від книжної, схоластичної науки та пошук дієвих засобів впливу на матеріальні умови людського існування:

«істинна сила належить, Фауст доходить висновку, не вченому-схоласту, що шукає мертвих форм знання, але "старанному реміснику". Ця фраза несе в собі ідею мага як технолога. <...> Падіння мага – це також сходження вченого, технолога, який звільняється (на краще або на гірше) від метафізичних пасток окультизму. Це парадоксальна варіація на тему, що прокляття Фауста, в цьому історичному сенсі, саме по собі є свого роду звільненням» [233].

Отже, підсумовуючи все вищесказане, ми можемо зробити висновок, що п'єса К. Марло виступає середовищем для формування варіанту субкоду *Sorcery*, який ми визначаємо як «фаустіанський». Через цей субкод, принаймні в англійській літературній традиції, структуруються подальші історії про чорного мага, який користується допомогою демона (або іншої демонізованої фігури). Хронотоп є сучасним часові написання тексту, із зазначенням конкретних географічних локацій. Підопічні в цьому субкоді відсутні, таким чином протагоніст – «порожній маг», який не реалізує основної функції мага – ролі містагога. Він, швидше, сам виступає підопічним демонічної істоти. Антагоніст – трансцендентальний (Бог або інша надприродна/надлюдська інстанція, наприклад, доля, соціум), хоча можуть з'являтися й антагоністи у подібні людей, але тоді в них відсутні магічні здібності чи знання. Жіночий персонаж немагічний і слабкий, жертва (хоча це вже більше надбання історії Й. Гете, без якої ми не можемо говорити про історію Фауста, адже у К. Марло жіночі персонажі в цій історії настільки нечисленні й периферійні, що взагалі ніяк не впливають на перебіг подій). Важливим композиційним елементом цього субкоду є подорож мага, який в кінці історії повертається у висхідну точку, що укорінює цей тип магічної історії в прадавній шаманській традиції і наближає історії, структуровані через цей код, до історій у модусі *Faërie*, але з негативним результатом подорожі. Тобто, це «динамічний» варіант ренесансно-барокового магічного коду. Сюжет розвивається через низку епізодів, що можна розглядати як низхідну ініціацію, яка майже виключає можливість геппі-енду. Магія описується досить експліцитно – подаються певні ритуали, присутні книги, обов'язкова відсилка до ученості (через що досить легко фігура мага замінюється фігурою вченого, причому часто фахівця з природничих наук). Основною проблематикою творів такого типу є



питання пізнання, проблема влади людини над власною долею та Всесвітом, конфронтація з соціумом (морально неприйнятні загалом вчинки, наприклад, жага до збагачення чи непомірної насолоди) і Богом (гординя, суперництво з ним або атеїзм).

### **2.3.2. «Канонізація» ренесансно-барокового «магічного коду» в «Бурі» В. Шекспіра – просперіанський магічний субкод.**

Успішну реалізацію «ренесансного магічного проекту», а також абсолютне втілення субкоду Magic proper можна знайти в історії мага Просперо, створеній В. Шекспіром. І саме цю історію варто розглядати як канонізацію ренесансно-барокових магічних уявлень у літературі. Відомий російський шекспірознавець Олександр Анікст підкреслює, що «Буря – перша і єдина у Шекспіра п'єса, в якій не зло, а добро є вирішальною активною силою» [4, с. 578] і «на відміну від Марло, який показав використання магії як форму відпаданя від моралі, Шекспір, навпаки, робить магію Просперо засобом поновлення гуманних етичних норм» [4, с. 581]. Просперо – могутній маг, який, на відміну від Фауста, свідомо практикує Високу Білу Магію. Дж. Мебейн називає магію Просперо «магією любові і віри», а самого протагоніста визначає як мага, який внаслідок довгих років наполегливих досліджень, споглядання і рефлексії над власним досвідом «привів свою душу в гармонію з космічним порядком, і відтак, його мистецтво є засобом здійснення волі Бога» [225, с. 176.].

Хронотоп історії Просперо, як і притаманно історіям модусу Magic, сучасний часу написання п'єси, з відсилкою до певних історичних моментів – таких, наприклад, як перебування Неаполітанського королівства під іспанською короною (навіть ім'я Фердинанд мали два іспанські королі, що правили цією державою у XVI ст.). Щодо специфічного локусу, а саме зачарованого Острова, то тут ми не будемо концентруватися на широкій дискусії, яка точиться у колах шекспірознавців щодо можливих локацій та впливу відомих у тогочасній Англії описів далеких трансатлантичних островів на створення образу зачарованого Острова. Зауважимо лише, що хоча Острів

Просперо досить складно ідентифікувати з конкретним географічним об'єктом, локалізація його в Середземному морі – на півшляху з Алжиру до Неаполя – визначається самим текстом п'єси. Якщо ж говорити про його символічне значення, то Острів Просперо явно виступає метафорою могутньої психіки мага («на цьому острові уяви, ми всередині розуму Просперо» [127]), сферою функціонування його фантазії. У певному сенсі – це територія Гаєгіє як області психічного, а також «лімінальна зона», у якій відбувається обряд переходу / ритуал ініціації або внутрішній квест, специфічний «польдер», де дію законів профанного світу призупинено.

Щодо системи персонажів, то тут найбільш повно реалізований набір дійових осіб, які функціонують у субкоді Magic rpg: маг-протагоніст, який веде через обряди переходу, шляхами різноманітних ініціацій цілу групу «підопічних» (і кожен із них отримує необхідні саме для нього випробування); присутні немагічні антагоністи (брат Антоніо та Калібан, але вони є й «підопічними» мага); і навіть «прихований» магічний (Сікоракса), а також і немагічний жіночий персонаж, який виконує функцію винагороди щодо одного з «підопічних» і сам є «підопічним» мага (Міранда). У творі фігурує магічний помічник, але з інверсованими «контрактними» взаємовідносинами – Просперо не викликав Аріеля собі на допомогу, а врятував духа від злих чарів попереднього носія магічних потенцій (про це не говориться в тексті, однак із контексту витікає, що ще до отримання в служіння Аріеля Просперо без його допомоги, лише завдяки своїй книзі, вже творив надзвичайну магію).

Щодо архетипної структури цієї багатовимірної системи персонажів, то тут наявний надзвичайно гармонійно організований ансамбль архетипів, необхідних для успішного проходження процесу індивідуації. Навіть побіжний огляд колізій п'єси В. Шекспіра дає нам уявлення про те, що образ Просперо є абсолютним утіленням тріади Мудрий Старець-Маг-Батько. Почнемо з суто фізичних фактів: на той час, коли відбувається дія п'єси, Просперо вже досить літня для своєї епохи людина, і він також *батько* Міранди. Як батько він опікується долею доньки й іноді здається, що вся

справа з помстою затіяна як проект забезпечення належного шлюбу для єдиної дитини (на запитання Міранди, навіщо він створив жахливу бурю та погубив людей, він відповідає: «I have done nothing but in care of thee» [243, с. 10]). Якщо ж заглиблюватись у психоаналітичні тлумачення постаті Батька як Духа, чия маніфестація є важливою у процесі індивідуації особистості, то Просперо виступає Батьком не тільки щодо Міранди, але й щодо Фердинанда. Ми можемо розглядати Міранду як утілення Душі-Аніми, яку Просперо виводить із пітьми незнання щодо її походження [243, с. 10] і веде до зустрічі з її «Небесним Нареченим» Фердинандом, котрий, своєю чергою, може розглядатися як Анімус Міранди. Останній задля з'єднання зі своєю дивовижною Душею-Мірандою повинен витримати своєрідний «обряд переходу» – важкі випробування і навіть символічну смерть (мотив отримання Аніми як нагороди за тяжку працю [118]). Таким чином ці двоє дорослішають, процес їхньої індивідуації завершено, і вони вже можуть діяти самостійно, як Король і Королева. Просперо визначає долю і роздає «подарунки» й іншим дійовим особам, які під його магічним керівництвом пройшли складний шлях внутрішньої трансформації і тепер заслуговують на прощення та примирення. Навіть Калібан отримує прощення і «подарунок» – повернення йому влади над островом.

Але перш за все Просперо є всесильним магом, і це основна його функція, адже завдяки своїм магічним здібностям він, підпорядковуючи собі сили природи, творить власний універсум на острові, маніпулює духами і людьми та створює потужні ілюзії. Однак магічні здібності Просперо як ренесансного мага мають раціональне походження: вони постають із наполегливого вивчення книжок, які він цінував більше за своє герцогство, і студіювання яких призвело його до вигнання на Острів. Він є носієм Духу, тому його Біла Магія протистоїть Чорній Магії відьми Сікоракси, що панувала на острові до прибуття гуманіста Просперо: надзвичайно виразна алегорія «напруги між свідомим і несвідомим, що виражається як архетипна напруга між Духом-Отцем і Дівою-Матір'ю: культура в умовах патріархального світу

стала спадком Духа-Отця (християнство є перемогою світла свідомості над тьмою несвідомого, або Духа-Отця над Дівою-Матір'ю)» [32, с. 181-182]. Отже, на перший погляд, у В. Шекспіра Просперо постає інкарнацією архетипу Мага / Батька і втілює найкращі якості ренесансної людини.

Однак межа між Білою і Чорною магією дуже тонка, якщо взагалі, хоча б технічно, існує. Тому Просперові магічні практики за визначенням мають генетичні зв'язки з тією темрявою несвідомого, яку втілювали Каліббан та Сікоракса. Але ця глибинна амбівалентність не вступає у конфлікт із амбівалентною сутністю архетипу Духу, що надає виразно негативних рис поведінці гуманіста Просперо. Тому часто протягом п'єси ми бачимо, що Просперо балансує на межі справжньої жорстокості та тиранії у ставленні до Аріеля та Калібана (що дозволяє постколоніальним критикам інтерпретувати фігуру Просперо як класичний образ колоніста [243, с. 141]), як важко (завдяки умовлянням Аріеля) він відступається від зловісного плану помсти, як часто він охоплений гнівом і дратівливістю, що виказує ті темні сили та мотиви, які вирують під личиною ренесансного гуманіста. Звідси недалеко й до перетворення Божественного Старця на свою протилежність, диявола – «жахливий образ Отця підземної природи» [118]. Але цього разу цього так і не відбувається, адже, як ми вже зауважували, В. Шекспір «робить магію Просперо засобом поновлення гуманних етичних норм» [4, с. 581].

Носієм «диявольських» якостей виступає Каліббан, якого можна розглядати як утілення Тіні Просперо, непрямим підтвердженням чого є зауваження Просперо щодо долі Калібана у п'ятому акті п'єси: «This thing of darkness I acknowledge mine» [243, с. 131]. Темний, несвідомий бік душі Просперо артикулюється як окрема істота, яка і відображує всі ті якості, що також притаманні синкретичному *архетипу* Мудрого Старця, але не можуть бути втіленими в тому самому *драматичному персонажі*. Тобто розщеплення архетипу Мудрого Старця на позитивного Мага / Батька Просперо і негативну напівтварину-напівлюдину чудовисько Калібана є необхідним актом створення драматичного конфлікту між раціонально-духовною та

іраціонально-тілесною складовими людської психіки, які у процесі індивідуації повинні прийти до примирення й об'єднання. Що, власне, в п'єсі і відбувається: Просперо та Калібан «визнають» один одного, і кожен повертається до своєї царини, Просперо – у Мілан («Він залишає свою ідеальну утопію, де він міг визначати правила, і тепер він буде керувати іншими (і собою) як зріла людина» [127]), а Калібан стає повновладним володарем зачарованого острова – таким чином конфлікт знімається.

Щодо іншого важливого внутрішнього конфлікту (того, що відбувається на острові, який ми розглядаємо як метафору внутрішньої території Просперо), а саме конфлікту Просперо / Аріель, то тут ми також можемо розглядати останнього не як окремого персонажа, а як персоніфікацію певної психічної функції Просперо – того, що в термінології К. Г. Юнга визначається як «автономний комплекс» і є «психічною істотою, відокремленим фрагментом психіки, що живе власним життям поза ієрархією свідомості й виражає сутність творчого процесу» [32, с. 179]. Без Аріеля неможлива художня магія Просперо, без нього вона з «Noble Art» перетвориться на «rough magic» (і, можливо, небезпечно наблизиться до магії Фауста). Відпустити Аріеля Просперо може тільки тоді, коли приймає остаточне рішення полишити магію – відмовитися від своєї творчої, але інфантильної енергії, агентом якої і був Аріель. З іншого боку, Аріель – це ніби втілення совісті Просперо, що навіть своїм бунтом проти його влади нагадує йому про небезпечність невиконання обіцянок.

Отже, для успішного проходження процесу індивідуації «Самість повинна інтегрувати або *індивідувати* прірву, жах, неприємність – задля того, щоб досягнути повноти. Якщо цей баланс не досягається, негативні атрибути ніби атакують ззовні. Відбувається проекція. Так само, як із синхронічністю: зовнішні події, що відбуваються в просторі й часі, є репрезентаціями думок і почуттів Просперо. Деякі з них свідомі (Аріель), деякі – несвідомі (Калібан). Несвідоме функціонує однаково легко як у фантазії, так і в реальності – так, як на Острові Просперо. Це його сни, його образи, його психіка працюють над

серйозними конфліктами і невдачами, в яких він звинувачує інших» [127]. І тільки прийняття позиції цих інших – через прощення або дарування свободи – уможлиблює успіх процесу індивідуації.

Отже, ми можемо зробити припущення, що Просперо, Калібан та Аріель складають певну психоаналітичну тріаду на кшталт Id-Ego-Super-ego, де Ego – це Просперо з його свідомою, раціональною позицією, Id – Калібан, як утілення темного, соматичного, ірраціонального, інстинктивного, та Super-ego – Аріель, із його певною відстороненістю, залежністю від Просперо, але і «зверхністю» у ставленні до останнього, адже він – безсмертний дух, а Просперо все-таки смертна людина, яка без допомоги Аріеля не змогла б творити свою «художню», театралізовану магію на Острові. Своєрідний м'який «імператив» заяви «*Mine would, sir, were I human*» [243, с. 115] стосовно того, чи має зм'якшитися Просперове серце щодо його ворогів, стає вирішальним у прийнятті Просперо остаточного рішення, перед яким він ніби веде внутрішню бесіду, коли егоїстичне бажання помсти Ego стикається з імперативами Super-ego, що стоїть на позиціях соціально прийнятних, а відтак і магічно благочестивого.

Важливо зауважити, що весь текст п'єси структурований подібними «тріядами», між «складовими» яких існують певні ієрархічні відносини і розгортається окремий конфлікт, певним чином пов'язаний із основним конфліктом твору. Як ми вже зазначали, за К. Г. Юнгом, структурування головних символічних смислів у людській психіці йде за схемою троїстості, яка часто переходить у четвірковість як більш стабільну структуру. Яскравим прикладом такої троїсто-четвіркової структури К. Г. Юнг вважав християнську Трійцю (Бог-Отець, Син та Святий Дух), до якої він приєднував Діву Марію. Ця структура виступала для науковця втіленням архетипу Самості як цілісності, що складається з певних елементів, і якої кожна людина має досягнути у процесі індивідуації. Подібну структуру ми бачимо і в Шекспіровому творі. Вже визначена нами трійця Просперо-Калібан-Аріель, де досить легко провести символічні паралелі з християнською Трійцею (адже

спочатку Просперо ставився до Калібана як до власного сина, виступаючи щодо нього духовним батьком, і саме Калібан успадковує острів; інші два персонажі в символічному співвідношенні зі складовими Трійці не потребують коментарів). Четвертим і, за К. Г. Юнгом, обов'язково жіночим, елементом, який і приносить стабільність до цієї структури, може у даному випадку бути тільки один образ – це Міранда-Аніма (адже багато в чому заради неї Просперо організовує багаторівневий ритуал ініціації для себе й інших, ще раз підкреслюючи важливість своєї батьківської функції).

Тобто можемо говорити про четвірку образів – мешканців острова – як про первинну структуру архетипу Самості Просперо, що має дисоціюватися й перекодуватися та включити елементи ззовні, якщо Просперо хоче повернутися зі свого вигнання. Що, власне, і відбувається, супроводжуючись досить важкими втратами, як і має бути при віднайденні нової ідентичності. Наприкінці п'єси Просперо розлучається зі своєю інфантильною магічною ідентичністю задля отримання нової, соціально прийнятної ідентичності вже абсолютно зрілої людини, яка – іронічно – змінює своє оптимістичне «інфантильно»-магічне світосприйняття та здатність до активної (магічної) творчості, що легко корелює з ренесансним антропоцентризмом як вірою у всемогутність людини, на більш «дорослу» і песимістичну барокову концепцію «життя є сон / театр» та споглядальну позицію. Тому «Буря» так само є п'єсою про парадигмальний зсув у свідомості людини, що живе на межі епох, як і про становлення людської психіки.

Отже, хоча головним структуруючим архетипом образу Просперо у п'єсі Шекспіра є архетип Мудрого Старця-Мага-Батька, до структури цього образу внаслідок тієї еволюції (процесу індивідуації), яку він проходить протягом розгортання дії п'єси, також можливе включення інших архетипів, із якими архетип Мудрого Старця утворює складний комплекс, що стає репрезентацією багатомірного пластичного архетипу Самості.

Щодо питання, як і навіщо в «Бурі» функціонує магія, то, на нашу думку, саме ця п'єса є абсолютним утіленням ідеалів герметичної магії та її

адепта мага. В образі Просперо ми можемо виявити всі складові ідеалу ренесансного мага й ідеалу ренесансної людини взагалі. Про його магію та її роль у всій історії Дж. Мебейн говорить так: « <...> магія Просперо функціонує на декількох гармонійних рівнях одночасно. На одному рівні мистецтво Просперо – це, досить буквально, Герметична магія, на іншому, як вказав Френк Кермоуд, – це «мистецтво» у найширшому сенсі цього терміна, як сила освіти і моральної самодисципліни, що цивілізує. З другого ж боку, магія Просперо – це театральне мистецтво, яке Шекспір розглядає як аналог магії не тільки тому, що воно створює видіння, але також тому, що воно намагається спричинити моральну і духовну реформу. <...> Він зближує ті аспекти окультної філософії, які підсилюють паралелі між магією, освіченістю і драмою як формами мистецтва, які прагнуть вдосконалити природу» [225, с. 179–180].

Отже, розглянемо, як ці три функції магії Просперо реалізуються в ньому самому і в його історії, і як вони впливають на сюжетні перипетії, адже саме магія виступає тут рушійною силою. По-перше, Просперо вчений, і вчений саме ренесансного типу – вчений універсальної енциклопедичної обізнаності, вчений-маг. Свої знання він отримує через вивчення стародавніх манускриптів зі своєї бібліотеки і творить магію за допомогою книги. Ф. Сйтс вважає, що книга, яку Просперо цінував «вище за герцогство» і якою він користувався у вигнанні на острові, ймовірно, була «*De Occulta Philosophia*» вже згаданого Генріха Корнеліуса Агріппи Неттесгеймського – найзначнішого мага XVI століття, і навіть ім'я благого духа Аріеля, допомогою якого користується Просперо, згадується в цій книзі [274, с. 187]. Саме завдяки присутності в тексті «*delicate spirit*» Аріеля ми можемо точно визначити магію Просперо як «теургію» – магичну практику, в якій маг собі в допомогу закликає благих духів, ангелів чи божественних створінь і маніпуляції якої спрямовані лише на реалізацію благих намірів і досягнення позитивних результатів. Звідси абсолютно логічно, що Просперо з люттю



протиставляє свою Високу Білу Магію земляній магії Сікоракси, цим «*mischiefs manifold and sorceries terrible*» [243, с. 27].

Просперо втілює й інший ренесансний ідеал – він маг-митець. Як зазначає Ф. Єйтс, «хоча Шекспір ніколи не володів паличкою і не думав про себе як про мага, він чарівник, майстер чарівного використання слів, поезії як магії. Це було мистецтво, в якому він був неперевершений і яке символізує Просперо» [274, с. 190]. Через магію, яку Просперо неодноразово називає «*my noble Art*», він реалізує одну з обов'язкових потенцій ренесансної людини, що, як ми писали вище, з позицій Герметизму характеризує її як богоподібну істоту, – здатність до творчості. Таким чином, пізнаючи свою божественну природу, Просперо ступає на шлях розкриття художнього потенціалу свого магічного мистецтва, яке реалізується через музику. Цим чарам не може протистояти навіть чудовисько Калібан, із вуст якого звучить один із найпоетичніших монологів п'єси (хоча С. Кольридж зауважує, що здатність до високої поезії, яка базується на образах природи, є власною здібністю Калібана [179, с. 113], що лише підкреслює правильність нашого трактування цього образу як утілення архетипу Тіні, з усіма її могутніми творчими потенціями):

Be not afeard; the isle is full of noises,  
 Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not.  
 Sometimes a thousand twangling instruments  
 Will hum about mine ears, and sometime voices  
 That, if I then had waked after long sleep,  
 Will make me sleep again: and then, in dreaming,  
 The clouds methought would open and show riches  
 Ready to drop upon me that, when I waked,  
 I cried to dream again.

[243, с. 87]

Свою помсту Просперо вибудовує раціонально і художньо, реалізуючи її через потужні ілюзії, які створює Аріель за заздалегідь продуманим

Просперо сценарієм, немов якийсь міні-спектакль, у якому і вороги, і підопічні мага мимоволі виконують написані для них ролі. Це і сцена першої зустрічі Міранди і Фердинанда, явлення гарпії королю Алонсо і його супутникам, і тонко зрежисований «заколот» Калібана. Апофеозом цієї театральної художності є весільна маска, зіграна духами і німфами острова для Фердинанда і Міранди. І хоча Просперо пишається своїми магічними досягненнями, він розуміє їхню обмеженість, театральну ілюзорність і сновидну нестійкість, тому саме після пишноти маски звучать одні з найбільш меланхолійних і смиренних слів західноєвропейської літератури:

We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life  
Is rounded with a sleep.

[243, с. 107 ]

Саме у цьому монолозі, який виголошується 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, необарокової епохи взагалі не проголосять відсутність будь-якої реальності, замінивши її Матрицею.

Просперо виступає немов би режисером-постановником своєї власної історії та історій залежних від нього людей і істот. Він, як істинний Містагог, веде їх складним і тернистим шляхом до осягнення своєї внутрішньої сутності чи морального прозріння через витончено спроектовані «обряди переходу». Тут кожен має бути підданий спокусі (Антоніо і Себастьян, Калібан, Трінкуло і Стефано), зазнати страждань (Алонсо, Фердинанд, Калібан) або виконати складні завдання (Фердинанд), організовані для кожного майстерним магом і його дивовижним помічником. Але й самого Просперо, як вже зазначалося, іноді веде його «слуга» Аріель, який виступає у п'єсі втіленням також принципу абсолютного імперсонального добра. У момент, коли Просперо майже готовий оступитися і довести свою помсту до страшного завершення,

саме Аріель вказує йому на необхідність прощення ворогів. Саме тут, на нашу думку, відбувається прихована евікатастрофа – несподіваний поворот до радості прощення.

ARIEL: (...) Your charm so strongly works 'em  
That if you now beheld them, your affections  
Would become tender.

PROSPERO: Dost thou think so, spirit?

ARIEL: Mine would, sir, were I human.

PROSPERO: And mine shall.

[243, с. 115]

Але необхідно зазначити, тут вже сам В. Шекспір немовби проявляє християнське смирення, віддаючи моральну перевагу божественній істоті, підкреслюючи слабкість людської природи навіть у найсильніших і найблагородніших представниках роду (майже таке саме ставлення до представників людського роду ми спостерігаємо і в текстах Дж. Р. Р. Толкіна, про що йдеться у третьому розділі дослідження).

Узгоджуючи свої дії з герметичним моральним кодексом, благочестивий маг прислухається до поради свого надприродного помічника. Хоча Просперо не говорить прямо про Бога, але, зрештою, він поводить себе, як справжній християнин, – прощає своїх ворогів і, таким чином, ніби укладає негласну унію з Богом. Тому Просперо не може використовувати своє мистецтво ніяк інакше, окрім як у благочестивих цілях легітимованого Богом поліпшення світу, адже, в кінцевому рахунку, його «помста» веде до морального перетворення його ворогів та й самого Просперо. Дух Просперо високий, а наміри благородні, за ними не криються марнославство або приховані амбіції, як ми бачили це на прикладі Фауста К. Марло. Все, чого він, зрештою, прагне – це знову встановити «космос» як божественний порядок, тобто відновити правильний стан речей, внаслідок якого на престолі Мілана має сидіти мудра і благородна людина – не макіавеллівський Государ (яким, безумовно, є його брат і міг би бути Фауст, досягнувши він того, що замислював на початку своєї

магічної кар'єри), але ідеальний платонівський правитель-філософ [186], яким, по суті, і є Просперо.

Нарешті, коли всі випробування успішно пройдені й проект морального перетворення ворогів і власного морального зростання завершений, Просперо відмовляється від своєї магічної влади. І це так само є умовою благочестя. Як деміург, творець свого власного світу, він веде всіх своїх підопічних низкою випробувань за схемою висхідної ініціації, коли вдале проходження випробувань приносить моральне зростання і винагороду: Фердинанд отримує Міранду, підступні брати Антоніо і Себастьян – прощення, до короля Алонсо повертається його втрачений син, а Калібану повернено острів. Просперо ж відновлює своє належне місце в мікрокосмі своєї історії – він залишає «лімінальну зону» Острова, в якій перебував дванадцять довгих років, і повертається до Мілана – зазнавши фундаментальних змін (як і має бути після успішного проходження «обряду переходу») і ставши «дорослим» правителем власної держави (правління якою, до вигнання на Острів, він, на думку Дастіна Гіша, сприймав як тягар [186]). Коли гармонійний стан речей відновлено, необхідності в магії більше немає, адже вона є тільки інструментом покращення Всесвіту або відновлення гармонії в ньому. «Вигнання в окультне» Просперо завершено, якщо говорити про магічний вимір цієї історії. Якщо ж ми звернемося до проблеми інтелектуального пізнання, то, як свідчить американо-італійський історик Карло Гінзбург, саме у період кінця XVI – початку XVII ст. було подолано «застереження проти прагнення пізнати "високі" речі» [25, с. 136]. Воно поставало з неправильного розуміння фрази апостола Павла в латиномовному перекладі Біблії «*noli altum sapere*» («не мудрствуй високо») не як застереження проти духовної гордині, а як заборона на інтелектуальне пізнання й превалювало в духовно-інтелектуальному середовищі Середньовіччя [25, с. 133–135]. Серед «високих речей» значилися: «По-перше, космічна реальність: заборонено вдивлятись у небеса, і в таємниці Природи взагалі (*arcana naturae*). По-друге, релігійна реальність: заборонено пізнавати таємниці Бога (*arcana Dei*), такі як

приречення, догма про Трійцю і так далі. По-третє, політична реальність: заборонено знати секрети влади (*arcana Imperii*), тобто таємниці політики» [25, с. 136]. Звідси ми можемо дійти висновку, що Просперо, як і інтелектуали його часу, подолав ці застереження й досяг максимуму можливого пізнання своєї епохи: він пізнав таємниці Природи і підкорив її своїй волі через навчання та свою магію, він пізнав головну таємницю Бога – прощення, як основу благодаті, та пізнав секрети влади і зміг поновити належний політичний стан речей, повернувшись на престол Мілана.

Отже, історія ренесансного мага Просперо, в якій отримав свою ідеальну реалізацію субкод *Magic proper*, є архетипним текстом щодо подальшого створення магічних історій, а відтак ми можемо говорити про специфічний варіант названого субкоду, який визначаємо як «просперіанський субкод», за допомогою якого структуруються історії про білого мага, що користується допомогою благого духа (духів). У такій історії зазвичай буде цілий набір підопічних, яких маг веде висхідною ініціацією до зміни їхнього статусу/морального перетворення, і проходить цю ініціацію сам. Жіночий персонаж (донька мага) немагічний, але сильний, із власною позицією. Також присутній і магічний жіночий персонаж, але лише у вербальних моделях або на периферії (його можна вважати рудиментом більш давнього і сталого коду *Faërie*). Хронотоп сучасний часові написання тексту, також із зазначенням реальних географічних локацій, але присутня певна міра одивнення або екзотизації простору (що, знову-таки, можна вважати рудиментом *Faërie*), класичний локус для цього субкоду – острів (чи подібний йому замкнений, обмежений простір – своєрідний «польдер», де правлять інші закони ніж в оточуючому світі). Важливо також підкреслити, що це «статичний» варіант «магічного коду» – в цьому випадку маг нікуди не рухається, він є центром системи, яка рухається навколо нього (або, точніше, він рухає всю систему за допомогою своєї магії), а його підопічні приходять до нього з власної волі або внаслідок його магічних маніпуляцій. Кожен із підопічних і сам маг проходять шлях висхідної ініціації й переживають моральне перетворення. Магія описується поетичними натяками, має музичну природу, однак присутність книги та акцент на вченості також обов'язкові.

Щоправда, це найімовірніше humanities, ніж hard sciences, тому фігура мага може бути замінена на фігуру вченого-гуманітарія, особливо психолога / психоаналітика або артистичну особистість, що регулярно відбувається в різноманітних кінематографічних адаптаціях п'єси – наприклад, «Заборонена планета» 1959 року (вчений-філолог) або «Буря» 1982 року (архітектор). Проблематика творів такого типу окреслюється темами прощення, дорослішання і психологічного дозрівання, проблемою влади людини над власною долею та долями інших людей, характерним є конфлікт із людським профанованим соціумом, але присутня унія з Богом.

### ***2.3.3. Засоби профанації ренесансно-барокового «магічного коду» у п'єсі «Алхімік» Бена Джонсона – сатліанський магічний субкод.***

На противагу твору В. Шекспіра, п'єса його сучасника Б. Джонсона аж ніяк не просякнута ні благочестям, ні повагою до персони мага і його шляхетного мистецтва. Навпаки, цей твір перетворює магію на шарлатанський фарс, доведений до абсурду. Написана майже в той час, що і «Буря», п'єса «Алхімік» є немовби її відображенням у кривому дзеркалі, безжальною пародією. Якщо ми відсторонимося від викривального пафосу щодо людського глупства і забобонів, який, безумовно, присутній у творі, і подивимося тільки на структуру цієї історії, то побачимо, що в ній наявні майже всі ті структурні елементи, що й у «Бурі».

Хронотоп п'єси також легко упізнається як сучасний часу її створення – це Лондон за часів життя самого Б. Джонсона, про що говориться вже у пролозі: «Our scene is London, 'cause we would make known/ No country's mirth is better than our own/ No clime breeds better matter for your whore...» [205, с. 542]. Сама дія, як і в «Бурі», де ми протягом всієї п'єси не залишаємо острова Просперо, також відбувається в замкнутому локусі – в будинку Лавуїта. Однак простежуються паралелі й із твором К. Марло (є навіть відсилка до Фауста як утілення могутнього чаклуна – «Or, he is the Faustus, that casteth figures and can conjure» [205, с. 636]) – як ми писали вище, здається, що компанія комічних персонажів із «Доктора Фауста»

перекочувала до п'єси Б. Джонсона – всі вони низького соціального походження і дуже відносно причетні до магії. Тому замість благочестивого, або хоча б нечестивого, але все ж таки мага, ми бачимо сварливого, хтивого і ласого на гроші шарлатана Сатла / *Subtle*, саме ім'я якого – «витончений, майстерний» – вже є пародією на витончене мистецтво алхімії (ця «витонченість», до речі, регулярно підкреслюється розлогими описами складності алхімічних процесів). Сатл досить обізнаний у магічних мистецтвах, щоб цитувати Парацельса і великі уривки з магічних та алхімічних трактатів (Ф. Єйтс зауважує, що в тексті «безумовно, присутні сатиричні алюзії на «*Monas hieroglyphica*» Джона Ді, а його математичний пролог до Евкліда пародіюється протягом усього твору» [274, с. 188–189]) або розмірковувати про астрологію та хіромантію і посилатися на мудрість єгиптян, асоціюючи себе, таким чином, із герметичною традицією. Він також видає себе за благочестиву особу, адже благочестя й аскеза, чистота серця і помислів потрібні задля досягнення успіху у складних алхімічних маніпуляціях. Це, звичайно ж, робиться заради підвищення свого «магічного» авторитету в очах клієнтів, створення певної таємничої й інтелектуальної аури, яка є не більше ніж ілюзією (і ця ілюзія, на відміну від художньо-театральних ілюзій Просперо, – лише трюк, підкріплений дешевою театральністю дій його поплічників Фейса і Дол).

Його «помічник» Джеремі / Фейс / *Face* (чиє ім'я у цьому контексті перекладається як «нахабство») не є скільки-небудь надприродним створінням, якщо не розглядати як надприродну його хитрість, спритність та кмітливість, що дозволили розробити всю схему «магічного» обману і вийти «сухим із води» підставивши своїх «колег», коли ситуація стала загрозливою. Проте, як і Аріель, який до Просперо служив Сікораксі, він є слугою двох панів – Лавуїта / *Lovewit* (*love* / любов + *wit* / розум) і, певною мірою, Сатла, проти якого він регулярно бунтує, щоправда, не зовсім з питання повернення свободи. Замість майже божественної Міранди ми спостерігаємо найнижчий тип жінки епохи Ренесансу – повію Дол Коммон / *Dol Common* (тобто Дол

«Вульгарну», «Загальнодоступну»), хоча здатність «чарівним» чином впливати на чоловічу стать і функція «винагороди» за нею зберігаються. Інший жіночий персонаж – вдова Плайант / Pliant (ім'я якої можна перекласти як «поступлива») – має більш позитивні характеристики, але вона надзвичайно наївна, навіть дещо нерозумна (Дол характеризує її «a good dull innocent» [205, с. 654]), і також виступає потенційною «винагородою» (при чому для декількох «підопічних» і для самих магічних махінаторів). Тобто відбувається суцільна «трікстеризація» всього ансамблю головних персонажів із проявленням різних властивостей багатовимірного архетипу Трікстера – архетипу, який, як зазначалось у першому розділі, є другим архетипом, окрім Мудрого Старця-Мага-Батька, що структурує образи магів та чарівників.

Щодо «підопічних» цього «мага», з дуже виразними іменами, то їхні моральні якості також сумнівні, і хоча звертаються вони до мага з власної волі, заради покращення свого становища, проте, знову ж таки, не морального. Сатл із помічниками організовують їм щось на зразок «ініціацій», у яких присутні кумедні, а іноді й складні завдання і «квести» та навіть фізичні страждання. Але проходження цих випробувань нічого особливо їм не гарантує, більше того – призводить до негативних наслідків і втрат. Так, завзятий гравець Деппер / Darper («франт», «чепурун») втрачає свої гроші й зазнає фізичних знущань заради зустрічі з «королевою фей». Сер Епікур Маммон / Mammon (його прізвище перекладається як «багатство», а ім'я говорить саме за себе) – також втрачає значні кошти, деяке майно та честь і виставляє себе посміховиськом. Драггер / Drugger (тобто той, що торгує ліками / drugs), який мріє бути успішним підприємцем, віддає свої гроші, але так і не досягає успіху ні в бізнесі, ні в шлюбі з вдовою Плайант, яка виходить заміж за Лавуїта. Парочка пуритан Трібюлейшн Гоулсом / Tribulation Wholesome (дослівно – Страждання Корисне) та Ананія / Ananias (розмовне «брехун»), пошиті в дурні, так ніколи й не реалізують свій план підробки голландських грошей і втрачають величезні кошти, що належать їхньому братству. Тобто ціна за магію завжди чітко артикульована, але успіх не



гарантований. І тут у Сатла є досить вдала відмовка – алхімічні процеси вимагають настільки прискіпливого дотримання складних процедур і таких ідеальних умов їхнього протікання, серед яких безперечно благочестя самого замовника, що найменше порушення призводить до повного провалу. У творі наявний також антагоніст в образі Пертінакса Серлі / *Pertinax Surly* (ім'я можна перекласти як «упертий похмурий»), який протистоїть магу та його поплічникам, – він скептик і не вірить в алхімію взагалі та робить спробу розвінчати махінації «магічного тріумвірату». І хоча не він, а Лавуїт остаточно розв'язує конфлікт цієї п'єси (виступаючи, хоча і несвідомо, антагоністичною фігурою щодо всього «тріумвірату» спритників Фейса / Джеремі, Сатла та Дол), для нас важливою є саме ця фігура, що виражає нове ставлення до магії – відмову вірити в її дієвість.

Усе, що пов'язане в цій п'єсі з магією, – фальшивка й обман, на кшталт спритності рук сучасних фокусників-ілюзіоністів, у яких виродилися маги попередніх епох. Магія вже не є таємним мистецтвом – «*concealed art*», яким була для Фауста, або благородним мистецтвом – «*noble Art*», яким була для Просперо. Тепер це предмет для обговорення будь-ким (Маммон неодноразово вибухає пишномовними промовами про філософський камінь) і за будь-яких обставин. Крім того, спостерігається еkleктизація магічного дискурсу, неможлива ні для Просперо, ні навіть для Фауста, через постійне змішування алхімічних та магічних термінів із лексикою, пов'язаною з некромантією, чаклунством і чарами фейрі та ельфів, так що ця п'єса виступає своєрідним словником магічної лексики всіх напрямків і різновидів (Сатл визначається і як «*cunning-man*», і як «*conjurator*», і як «*doctor*» та «*artist*»), також регулярно магічна термінологія використовується як образи й лайливі слова. Таке зниження авторитету колишньої вченої магії майже до рівня простонародного чаклунства призводить до того, що тепер клієнтом мага-шарлатана може бути будь-хто (а не лише можновладці, як в історії Фауста, де простолюдін, який наважився звертатися до мага, отримав зачарований пучок сіна замість коня) – він чи вона може прийти до «алхіміка»

та за певну винагороду отримати собі магічного помічника, філософський камінь або закрутити роман із «Queen of Fairy» тощо.

І навіть останнє звернення Фейса / Джереми ніби пародіює останній монолог Просперо:

Gentlemen,  
 My part a little fell in this last scene,  
 Yet 'twas decorum. And though I am clean  
 Got off from Subtle, Surly, Mammon, Dol,  
 Hot Ananias, Dapper, Drugger, all  
 With whom I traded: yet I put my self  
 On you, that are my country: and this pelf  
 Which I have got, if you do quit me, rests  
 To feast you often, and invite new guests

[205, с. 664].

Тут ми бачимо і звернення до публіки, якій нібито вручається вирішення долі, і каяття в гріхах, хоча навряд чи щире, бо після нього слідує (на відміну від Просперо) обіцянка продовжити (театральну) розвагу. Примітний і той факт, що ця фінальна заява звучить не з вуст «мага» Сатла, але з вуст персонажа, що не має прямого відношення до магії навіть у її шарлатанському варіанті, – спритника Фейса, який викрутився зі складної ситуації і навіть спромігся надурити самого «мага». Це наче провіщення подальшого сприйняття магії як розважальної практики для звеселення натовпу, як чогось несерйозного і маргінального.

Таким чином, перед нами постає магічна історія навиворіт, позбавлена будь-якого благочестя, високої моралі та пристрастей або навіть чарівності, де «ренесансний магічний проект» перетворюється на хитромудру схему збагачення і задоволення похоті. Але, іронічно, саме пасажі про алхімічні процеси та розмірковування про магічні уявлення мають у цьому творі найбільш витончені поетичні якості, тоді як комунікація між персонажами, хоча жива, дотепна і захоплююча, має знижену естетику повсякденного

мовлення (широке, хоча й доречно, використання лайливих слів і прокльонів протягом усього тексту). Цим Б. Джонсон мимоволі підриває свій викривальний пафос у ставленні до магії, що, тим не менш, не знімає проблематики антагонізму автора щодо магії в цілому. Ф. Єйтс пояснює це специфічне пародіювання шекспірівської п'єси критичним ставленням Б. Джонсона до генія В. Шекспіра. За її твердженням, Б. Джонсон негативно сприймав окультну традицію і критикував Барда за його надмірну багатослівність [274, с. 190], а тому «Алхімік» є пародією як на «Бурю», так і на фігуру Доктора Ді, який міг бути прототипом Просперо. Однак Дж. Мебейн пропонує інший варіант інтерпретації інтенцій Б. Джонсона. Як носій вже досить секуляризованої ментальності, у проекті реформаторства світу і суспільства Б. Джонсон віддає перевагу не адептам окультного знання, а королівським особам, яких він прославляє у своїх численних масках. Він вважає магів лицемірами, які «претендують на благородство, але, насправді, мають частково приховані корисливі мотиви. Трансформація, яку вони відчують, – ілюзорна, а їхні утопічні мрії є простим потуранням їхнім же власним амбіціям і похоті» [225, с. 137–138]. Цей раціонально-реалістичний погляд на магію виявляє інший тип ментальності нової епохи, що наближається, – раціоналістичного XVII століття. І хоча, за свідченнями Ф. Єйтс і Л. Торндайка [274, с. 202–205; 260, с. 23], навіть основоположник емпіризму Френсіс Бекон не лише глибоко цікавився, але й практикував герметичну магію, ця нова епоха може породити магичні фігури тільки типу шарлатана графа Каліостро [184].

Отже, на нашу думку, в цій п'єсі Б. Джонсона формується останній з магичних ренесансно-барокових субкодів – «сатліанський субкод», як версія субкоду *Mockery*. Це історія про шарлатана, що прикидається вченим магом (алхіміком) і користується допомогою поплічників-людей, які часто є маргінальними особистостями (повіями, акторами) чи знаходяться на найнижчому щаблі соціуму (слуги). Усі вони мають яскраво виражені риси Трікстера. Присутній також цілий набір умовних «підопічних», які повинні виконувати певні завдання, що ставить перед ними

псевдомаг (це ніби знижений варіант низхідної ініціації), але кожне таке завдання завершується фіаско, і з кожним таким фіаско шарлатан поступово втрачає свій «магічний» статус до повного розвінчування в той чи інший спосіб дієвості його маніпуляцій. У п'єсі є два жіночі персонажі, і обидва вони немагічні (оскільки магічним ніщо в цій історії бути взагалі не може). Але один із цих персонажів – сильний, навіть агресивний, із власною позицією, входить до «тріумвірату» спритників і може виступати «винагородою» для «підопічних». Інший жіночий персонаж, пасивний і дещо наївний, виступає винагородою для антагоніста тріумвірату (яких може бути декілька, але їхня позиція щодо магії визначається як скептична). Хронотоп сучасний часові написання тексту, також із зазначенням реальних географічних локацій, повністю профанний; класичним локусом є будівля. Це також «статичний» варіант магічного коду, адже тут, як і в історії Просперо, маг-шарлатан є центром системи, але «підопічні» приходять до нього з власної волі, а не внаслідок його магічних маніпуляцій; мотив магічної подорожі виключений, але присутня пародія на ініціацію для «підопічних». Магія як реальна сила в хронотопі повністю відсутня, але активно вербалізується через численні описи складних ритуалів. Проблематика такого типу творів зорієнтована на жагу до наживи і влади, конфлікт із соціумом, марнославство та глупство.

## **Висновки до Розділу 2**

Отже, головною відмінністю ренесансно-барокової «магічної історії» є те, що протагоністом *завжди* виступає маг, історія центрується навколо його фігури, а магія, яку він практикує, визначає специфіку його взаємовідносин із іншими персонажами та проблематику твору. Цей маг може бути ренесансно-бароковою людиною з позитивною валентністю – Просперо, що вірить у свої сили, але вже впізнає і своє безсилля, дотримується кодексу Добра, але відчуває протиріччя світу, фігура настільки сильна, що здатна відмовитися від своєї сили, і настільки непересічна, що її можна дорівняти майже до божества (принаймні його деміургійні функції самоочевидні), і є абсолютним втіленням носія магії типу Magic (з урахуванням і зворотних боків цього феномену). Маг

також може бути і ренесансно-бароковою людиною з негативною валентністю – Фаустом, що виступає персоніфікацією західноєвропейського духу, який у пошуках істини або для задоволення власних амбіцій піде до кінця, навіть розуміючи всі загрози чи безглуздя таких зусиль. Інтелект, що піддається усім пристрастям, і пристрастність, що керується інтелектом, він стає втіленням магії типу Sorcery – лихої «сестри-близнючки» Magic. Разом ці постаті створюють досить яскравий і всеосяжний образ західноєвропейської магії в її історичному розвитку, що обов'язково доповнюється образом шарлатана Сатла, який за виразністю дорівнюється до цих двох фігур, однак є вже образом скомпрометованої магії, що пародіює серйозність магії справжньої.

Що важливо, та магія, яка діє у цих творах, – завжди магія людей, а не чарівних істот, і в історії присутнє, так чи інакше, пояснення механізмів її функціонування, хоча до кінця «магічна кухня» не може бути розкритою внаслідок герметичної природи магічного. Однак ренесансно-барокова магічна ситуація завжди обтяжується взаємовідносинами з пануючим релігійним християнським світоглядом, і благочестивий маг завжди повинен слідувати певному моральному кодексу, порушення якого веде до найстрашніших (принаймні для християнина) наслідків. Ще один конфлікт ренесансно-барокової «магічної історії» відбувається з раціональним секуляризованим світобаченням, що веде до заперечення та осміяння магії. З другого боку, через жагу до вивчення Творіння та його законів ренесансно-барокова магія зближується з наукою, яка зароджується в лоні Герметичної традиції. Таким чином, утворюється досить пластична система, що структурується особливими варіантами «магічного коду», які ми визначили як фаустіанський, просперіанський та сатліанський субкоди. Вони наслідують цю пластичність, що уможлиблює їх функціонування у надзвичайно різноманітних літературних, драматичних та кінематографічних творах, зумовлюючи специфіку їхньої реалізації та естетики, причому іноді це відбувається ніби мимовільно, без свідомої настанови автора тексту.

На прикладі твору К. Марло «Доктор Фауст» ми можемо бачити, яким чином порушення морального магічного кодексу веде до провалу «ренесансного магічного проекту» і загибелі душі. Це зразкова реалізація субкоду Sorcery, трагічний фінал якої запрограмований неправильним моральним вибором протагоніста-чорнокнижника, тобто наявний «песимістичний магічний сценарій». «Буря» В. Шекспіра, навпаки, є абсолютним утіленням «ренесансного магічного проекту»: моральне перетворення персонажів відбувається саме внаслідок магічного втручання протагоніста, могутнього білого мага. Це зразкова реалізація «магічної історії» та магічного коду взагалі з остаточною канонізацією субкоду Magic progress, що результує у створення «оптимістичного магічного сценарію» (хоча із присмаком певної втрати). Руйнування магії та перетворення її на практику шарлатанів ми спостерігаємо у п'єсі Б. Джонсона «Алхімік», яка пародіює і висміює магічні маніпуляції, оскільки раціональна ментальність, що народжується в цей період, вже не вірить у можливість реалізації будь-яких магічних проектів, і саме тут формується історично найбільш пізній магічний субкод – «Mockery». Ці магічні субкоди виступають своєрідними матрицями для створення вже інших «магічних історій» наступних періодів розвитку літератури. Яким чином і в якому обсязі ці субкоди структурують твори вже новітніх часів та яким чином відбувається гібридизація магічних кодів і субкодів, розглянуто на прикладі кількох досить показових творів у наступному розділі.

### РОЗДІЛ 3.

## ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕНЕСАНСНО-БАРОКОВИХ МАГІЧНИХ СУБКОДІВ В АНГЛОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ – ХХ СТ.

### *3.1. Романтична фаза еволюції ренесансно-барокового магічного коду*

Епоха романтизму була важливим періодом сплеску цікавості до езотеричної та магічної традиції. Ця епоха породила «новий тип свідомості й ідеології, що охопив різні терени людської діяльності (історію, філософію, право, політичну економію, психологію, мистецтво)» [53, с. 600], що призвело до докорінної зміни «всієї системи світоглядних орієнтацій і цінностей» [53, с. 600]. Романтизм часто розглядається як певна реакція на раціоналізм Просвітництва, як період у культурі, що виводить на перший план «індивідуальне, суб'єктивне, ірраціональне, уявне, особисте, спонтанне, емоційне, мрійливе та трансцендентальне» [241], тому логічно, що в цей період спостерігається новий сплеск цікавості до стародавнього окультного знання. І саме в цей період було написано надзвичайно важливий для еволюції ренесансно-барокового «магічного коду» твір – «Франкенштейн» Мері Шеллі.

#### *3.1.1. Західний езотеризм і література в добу романтизму.*

Описуючи епоху романтизму з погляду езотеричної культури, В. Ганеграфф визначає цей період як переломний для розвитку західного езотеризму і початок процесу, який він називає «секуляризацією езотеризму» [196, с. 407]. На думку дослідника, езотеризм, що пережив процес пост-просвітницької секуляризації, спричинився до виникнення нових і безпрецедентних явищ, і саме романтизм був одним із двох ключових рухів, що вплинули на формування цих явищ. Романтизм сам по собі «глибоко вкорінений в езотеричній традиції, але сформований Просвітництвом і особливо контр-просвітництвом» [196, с. 407]. Другий рух – це окультизм середини ХІХ ст. (але його не слід плутати з «окультними науками» чи

«окультним», про які йшлося у попередніх розділах). Обидва ці рухи також були продуктом зіткнення світоглядів: «Романтизм виник зі значної події: реінтерпретації езотеричної космології під впливом нового еволюціонізму. Це змінило характер езотеризму назавжди, але залишило внутрішню узгодженість його світогляду по суті недоторканою. Окультизм, навпаки, з'явився, коли езотерична космологія (на основі універсальних відповідностей) все частіше розумілась у перспективі нових наукових космологій (на основі інструментальної причинності). У результаті, внутрішньо несуперечливий світогляд традиційного езотеризму поступився нестійкій суміші логічно несумісних елементів» [196, с. 406–407]. Саме в такому еклектичному та гібридизованому стані езотеризм продовжує існувати до сьогодні, вбираючи все нові й нові елементи.

Для суто англійської ситуації важливо згадати такий провідний магичний текст епохи, як «The Magus» (1801 р.) Френсіса Барретта, що був компіляцією з текстів ренесансних магів (переважно Агріппи Неттесгеймського) в перекладі англійською мовою. І хоча деякі історики західного езотеризму (В. Ганеграфф) не дуже прихильно відгукуються про цей магичний трактат внаслідок його компілятивного характеру, інші (А. Февр) вважають цей текст ключовим для розвитку окультизму в пост-просвітницький період: «компіляція, якій судилося досягти великого успіху і яка провіщає прихід окультної літератури» [цит. за: 238, с. 10]. Для окультистів ХІХ сторіччя і межі століть цього тексту було достатньо, щоб стверджувати, що «Барретт був важливою ланкою в ініціаційному ланцюзі, яким, як вважалось, окультні науки передавалися з Ренесансу через "темні століття" початку дев'ятнадцятого століття до Вікторіанської епохи» [193, с. 238]. Іншим надзвичайно важливим моментом для подальшого розвитку езотеричної традиції є те, що цей текст, як зазначає у своїй дисертації канадський дослідник Роберт Прідл, «сприяв серйозним змінам у типології користувачів магії в кінці вісімнадцятого століття, забезпечуючи доступ до класичних магичних текстів у відносно недорогій друкованій формі



й англійською розмовною мовою, таким чином роблячи ці тексти доступними для широких, менш виняткових груп населення» [193, с. 10]. Отже, магичні тексти стають доступними не тільки посвяченим магам або окультистам, аристократам та академікам, тому саме в епоху романтизму починається процес «секуляризації езотеризму» та «disenchantment'у магії», як їх визначає В. Ганеграфф [194]. Ця ситуація негайно знаходить своє відображення в літературному процесі, і в період романтизму фантастичне у різних його варіантах, включаючи й окультне / магичне, знову інтенсивно просочується в культурний та літературний дискурс. А. Февр описує цей взаємозв'язок таким чином: «Промислова революція, природно, призвела до все більш і більш помітного інтересу до "чудес науки". <...> Поряд із задимленими заводськими трубами з'являються як література фантастичного, та і нове явище *спіритуалізму*. Ці два явища мають загальну характеристику: кожен бере реальний світ у його найбільш конкретній формі за відправну точку, а потім постулює існування іншого, надприродного світу, відокремленого від першого більш-менш непроникною лінією розмежування» [цитуються за: 193, с. 3–4].

Однак щодо розуміння проявів магичного в літературі цього періоду важливо звернути увагу на специфіку загального духовно-інтелектуального клімату доби, який виявляє такі характеристики: «поглиблене поцінування краси природи; загальне переважання емоцій над розумом та почуттів над інтелектом; звернення до власного «я» та поглиблене вивчення людської особистості, її настроїв і ментального потенціалу; надзвичайна зацікавленість феноменом генія, героя або виняткової фігури в цілому та зосередженість на своїх пристрастях і внутрішній боротьбі; новий погляд на митця як надзвичайно індивідуалізованого творця, чий творчий дух важливіший за суворе дотримання формальних правил і традиційних процедур; акцент на уяві як на засобі доступу до трансцендентного досвіду і духовної істини; нав'язливий інтерес до народної культури, національних і етнічних культурних витоків та епохи Середньовіччя; схильність до екзотики, далекого, таємничого, дивного, *окультного*, жахливого, спотвореного і навіть

сатанинського» [241]. Зрозуміло, що саме в такому духовно-інтелектуальному кліматі літературна магія у різних своїх варіантах, підтримана загальним відродженням цікавості до окультного знання, може знову вийти зі свого маргінального становища, фігура мага може стати (і стає) одним із провідних, майже ідеальних образів через свою неприйнятність раціоцентричним світобаченням, а «магічний код» у різноманітних своїх варіантах може знову отримати актуалізацію в літературі, що, власне, і відбувається, але у рамках окресленої нами специфіки епохи. Щоб зрозуміти прояви магічного в літературі доби романтизму, необхідно хоча б побіжно схарактеризувати дві основні фази романтичного руху, оскільки, на нашу думку, з ними пов'язані й два основні магічні імпульси в літературі цього періоду.

Перша фаза романтичного руху (для Британії з 1785 р.) відзначалася «інноваціями як у змісті, так і в літературному стилі та захопленням *містичним, підсвідомим і надприродним*» [241], що певним чином легітимує і звернення до магічної тематики та можливість виводити магічні або наближені до них постаті у якості протагоністів. Друга фаза, що умовно припадає на період з 1805 до 1830-х років, характеризується надзвичайним сплеском «культурного націоналізму й оновленням уваги до національних витоків, про що свідчить збирання та імітація місцевого фольклору, народних балад і поезії, народного танцю й музики, і навіть раніше ігнорованого середньовіччя і Ренесансу» [241]. Епоха романтизму реабілітує і твори В. Шекспіра у тому вигляді, як вони були створені Бардом, після майже двохсотрічної традиції переробок його п'єс у класицистичному «добропристойному» дусі [139], зокрема його «Бурі», яка з 1667 року ставилася в театрах у комедійній переробці Вільяма Давенанта і Джона Драйдена навіть під зміненою назвою – «*The Tempest, or the Enchanted Island*», зі значними змінами в системі персонажів та перебігу подій [156]. Майже забута історія про мага-філософа знову повертається в лоно актуальної культури. Тим не менше, не цей персонаж стає провідним магічним образом і не просперіанський субкод буде структурувати магічні твори доби.

Треба зауважити, що вплив британської літератури на формування романтичної традиції через так званий «оссіанізм», який був предтечею власне англійського романтизму [148, с. 821], спостерігається значно раніше (згадаймо хоча б відоме захоплення Й. Гете творами Джеймса Макферсона). У регіонах із залишковим кельтським населенням це дало поштовх до так званої кельтоманії. У Великій Британії – це, насамперед, підвищена увага до валлійського «Мабіногіона», перше видання якого відбувається саме в цей період: 1795 р., 1821 р., 1829 р. – англійські переклади Вільяма Оуена Пага, та валлійсько-англійське видання леді Шарлотти Гест 1838–1945 рр. Ця «кельтська» тенденція з її надзвичайним акцентом на героїчному і чарівному продовжуватиметься й далі, посилена цікавістю до середньовічних романсів (які, своєю чергою, постають переважно з кельтської традиції зі значним впливом останньої на середньовічну езотеричну культуру [168, с. 33]). І «цей новий інтерес до відносно простих, але надзвичайно емоційних літературних проявів минулого став домінантою романтизму» [148, с. 821]. Романтизм був тим імпульсом, що дав поштовх розвитку такого нового літературного жанру, як фентезі [234]. Як зазначається в «Енциклопедії фентезі», «надзвичайна реабілітація уяви [в епоху романтизму] <...> мала основоположне значення для еволюції сучасної фантастики; сама назва [руху] створювала зв'язок між рухом і традицією середньовічного романсу, яка забезпечує жанр фентезі більшою частиною його образного апарату» [148, с. 821].

Отже, фантастичне в епоху романтизму розвивається переважно у двох напрямках: як *готичне*, з його культом жахливого, потворного, дивного, надприродного, містичного і, врешті-решт, магічного (саме тут спостерігається сильний вплив езотеричної традиції в її найрізноманітніших варіантах) та як *казкове*, з акцентом на дивовижному, екзотичному, чарівному, звідки починається вже сучасна традиція літератури фентезі.

Відтак, ми можемо зробити припущення, що основними літературними модусами магічного в епоху романтизму стануть Magic та Faërie, а провідними магічними кодами, що структуруватимуть твори цього періоду,

будуть субкод *Sorcery* (з його яскраво вираженою «готичністю») та найдавніший літературний «магічний код» *Faërie* (з його акцентом на героїчному, мрійливому, сновидному, чарівному). І дійсно, провідним магічним образом епохи є образ Фауста, а відтак, провідним щодо текстотворення цього періоду буде окреслений нами у попередньому розділі фаустіанський субкод, який саме у цей період у тексті Й. Гете досягає своєї максимальної реалізації й остаточної кодифікації. І вже у такому вигляді він впливатиме на літературний процес подальших епох, тоді як перші твори, які можна визначити як власне фентезі (насамперед твори Дж. Макдональда та В. Морріса другої половини XIX ст.), є яскравим утіленням модусу *Faërie*. Однак, виходячи з цілей нашого дослідження, ми сконцентруємося саме на першому з названих проявів магічного в літературі романтизму.

### ***3.1.2. Роман Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» як еволюційна ланка в розвитку ренесансно-барокових магічних субкодів.***

У провідних і надзвичайно впливових навіть за межами англомовного світу британських фантастичних творах епохи романтизму, таких як «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» (1818 р.) М. Шеллі, «Мельмот-блукач» (1820 р.) Чарльза Метьюріна та пізніший «Заноні» (1842 р.) Едварда Бульвер-Літтона, який А. Февр визначає як найбільш впливовий розенкрейцерський роман [168, с. 76], протагоністами є люди, і яскравих проявів чарівного не спостерігається, тоді як окультне, (чорно)магічне, демонічне, жахливе і надприродне присутні повною мірою. Тому, на нашу думку, вони структуруються через фаустіанський субкод (тенденція інтерпретувати роман М. Шеллі через фаустіанську традицію вже отримала в літературознавстві певний розвиток [71; 221; 222; 248]). Тут треба зауважити, що взагалі історії епохи романтизму, що тяжіють до модусу *Magic* (у варіанті *Sorcery*), більшою чи меншою мірою структуруються за допомогою фаустіанського субкоду. У цьому річищі, окрім названих творів, ми можемо, наприклад, розглядати такі тексти, як «Монах» (1794 р.) Метью Грегорі

Льюїса, «Сент Леон: Історія з шістнадцятого сторіччя» (1799 р.) Вільяма Годвіна, батька М. Шеллі, «Сент Ірвін або Розенкрейцер: Романс» (1810 р.) Персі Біші Шеллі, «Манфред» (1816–1817 рр.) Джорджа Байрона і ще ряд творів. Однак відповідно до цілей нашого дослідження найбільш важливим і цікавим видається саме твір М. Шеллі.

Тема чорнокнижництва в літературі традиційно закріплена за німецькомовною частиною Європи. І не дарма, адже не тільки реальний і літературний Фауст був німцем, але також Парацельс і Агріппа, яких пізніше досить часто розглядали як чорнокнижників, а весь алхімічно-парацельсіанський Герметизм – як Чорну магію. Саме до цієї магічної доктрини звертатиметься Олівер Гаддо в романі С. Моема «The Magician» для створення штучного життя. Так само з Німеччини походять численні езотеричні течії пізніших епох (розенкрейцерство, теософія, Naturphilosophie). Тому досить логічно, що М. Шеллі також обирає своїм героєм «німця» – швейцарця Віктора Франкенштейна. У віці тринадцяти років він захоплюється нічим іншим, як магічними текстами Агріппи, Парацельса та Альберта Великого, зауважуючи, що, можливо, якби не ця захопленість стародавньою «натуральною філософією», як він визначає вчення цих видатних магів, «the train of my ideas would never have received the fatal impulse that led to my ruin» [244, с. 67].

Британська дослідниця ренесансної літератури Емма Сміт в есе «Готичний Фауст? Марло і готичне» доводить вплив саме марловіанської традиції інтерпретації образу Фауста на англійську романтичну / готичну традицію, визначаючи як одну з провідних об'єднуючих рис пошук забороненого, тобто окультного, знання [248]. Як і Фауст, Франкенштейн читає «неправильні» книги і мріє про славу великого визволителя людства від хвороб і смерті, тобто гріх гордині властивий йому майже з дитинства. Імена ренесансних магів переслідують його й надалі, коли він вступає, щоб навчатися медицини, до університету Інгольштадта – в місті, де бував історичний Фауст [31, с. 11], і де на той час знаходилася штаб-квартира

таємного ордену «Ілюмінатів», близького до масонства [248, с. 71]. Тобто, характер Віктора Франкенштейна, його ідеали і спрямування формуються в лоні західної езотеричної традиції. Можна навіть сказати, що Віктор Франкенштейн – це Фауст епохи романтизму.

Ще одним доказом впливу фаустіанської традиції на текст М. Шеллі є досить популярне зараз у західній критиці, хоча і не загальноприйняте, посилення на таку одіозну особистість, як німецький алхімік (явно парацельсіанського напрямку) Іоганн Конрад Діппель, котрого вважають вірогідним прототипом Віктора Франкенштейна. Діппель був народжений у замку Франкенштайн біля Дармштадта, він робив численні спроби створити штучне життя, і навіть нібито досяг у цьому успіху. М. Шеллі могла ознайомитися з історіями про Діппеля під час своєї подорожі Німеччиною [178, с. 48-92]. І хоча відомо, що образ Франкенштейна та його творіння письменниця побачила у видінні [129, с. 170], це не виключає можливості впливу фольклорних переказів про реального алхіміка.

Навіть побіжний аналіз того, як структурує фаустіанський субкод твір М. Шеллі, виявляє багато його елементів. Це динамічний варіант магічного коду – наявне навчання в університеті й розчарування у науках, подорож, причому і протагоніста Франкенштейна, і його антагоніста-монстра, загибель протагоніста як розплата за «гріхи». Хронотоп сучасний із зазначенням реальних географічних локацій. Протагоніст укладає щось на кшталт «пакту із Дияволом», але без фізичної його присутності (адже ми у пост-просвітницькій, вже достатньо раціоналізованій реальності, і протагоніст не маг, а вчений), і зазіхає на авторитет Бога (відсилка до Прометея у назві твору виразно на це натякає). Є також жертвний жіночий персонаж (і не один). І – найголовніше – проблематика твору близька до фаустіанської, як зазначає Е. Сміт: «Фауст є Ікаром, Франкенштейн – Прометеем: обидва відзначені суперечливим героїзмом, що кидає виклик божественній владі» [248].

Е. Сміт також зауважує, що у «Фаусті» К. Марло Фауста і Мефістофеля можна прочитати як єдиний образ, що розколюється на дві особистості

внаслідок конфлікту в людській душі. Цей конфлікт дослідниця визначає як «психомахію» (з грецької – боротьбу душі) та зауважує, що таке роздвоєння одного образу на два персонажі взагалі характерне і для готичної літератури (згадуючи як взірцевий приклад доктора Джекіла і містера Гайда) [248]. Ніби продовжуючи цю думку, Гарольд Блум зазначає, що в романі М. Шеллі відбувається «готичне роздвоєння»: «І все ж уся книга – це нічне видіння, оскільки вона показує муку громадянської війни, що точиться у Прометесевій психіці, і в ній зітнулися Франкенштейн та його демон (daemon)» [221, с. 8]. Американський критик характеризує Віктора Франкенштейна у порівнянні зі створеним ним монстром як «морального ідіота», який до самого кінця не розуміє природи своєї вини. Г. Блум, зокрема, пише: «Таким чином, він водночас – великий Герметичний вчений, дивовижний геній, що пориває з людськими обмеженнями, і прагматичний монстр, справжній монстр роману» [221, с. 9]. Ця характеристика так само підходить і Фаусту в інтерпретації К. Марло.

Але можлива ще одна інтерпретація Франкенштейна і його монстра, здійснена за допомогою просперіанського коду. Просперо і Каліббан також перебувають у стані «психомахії», оскільки вони є втіленням двох взаємодоповнюючих архетипів. Що важливо (і відсутнє у фаустіанському субкоді) – це тема помсти, яка рухає намірами Просперо, так само як і Франкенштейна. Але Франкенштейн, на відміну від Просперо, не пробачає свого творіння і, таким чином, провалює як свій науковий (читай – магічний) проект, так і власне моральне перетворення. А відтак, як і Фауст К. Марло, він приречений на загибель. Тобто просперіанський субкод внаслідок своєї специфічної пластичності більш приховано функціонує у текстах, а гібридизація магічних кодів і субкодів є досить поширеним явищем. Однак прочитання протагоніста й антагоніста твору М. Шеллі через Просперо і Калібана створює новий вимір розуміння цього конфлікту, а також сприяє осмисленню магічного в епоху після Просвітництва. Адже магія уже не вважається мистецтвом, це холодна, прагматична наука і технологія, що

навіть забезпечує створення розумного життя (таким чином, пізніше можливий досить природний вихід на постгуманістичну проблематику) і не перевіряє своїх досягнень через суголосність Божому промислу. Можливо, тому література епохи романтизму не створює значних позитивних магічних персонажів (за винятком хіба що Заноні), тоді як образи чорнокнижників, що укладають пакти з дияволом, різноманітних аморальних окультистів та вчених досить поширені у літературі доби і взагалі протягом усього ХІХ століття.

Отже, можна зробити висновок, що існує певна традиція, яка походить від реального Фауста і легенди про нього, зафіксованої у «Faustbuch» Й. Шпіса, та від його сучасників-магів, чиє життя може бути (і є – наприклад, англійця Доктора Ді) моделями для написання «магічних історій» – через Фауста літературного (у версії як К. Марло, так і Й. Гете) до Віктора Франкенштейна, який перетворюється на «сучасний міф» [224, с. 12]. Далі ця традиція розпадається на безліч варіантів як фаустіанського, так і, власне, франкенштейнівського типу: «доктор Фауст, через доктора Франкенштейна, породив цілий топос божевільних або аморальних вчених у популярній культурі, особливо в кіно» [248]. Таким чином, можна говорити про особливий франкенштейнівський код (вже не магічний, а швидше науково-фантастичний), однак структурно він все ж базується на фаустіанському субкоді, вносячи в нього певні «корективи», яких вимагають реалії часу написання того чи іншого твору.

Цей код має сучасний хронотоп; замість магії – науку, основи якої, тим не менш, часто все одно не зрозумілі – «герметичні», або це може бути якесь надзвичайне відкриття / винахід, яке неможливо повторити; систему персонажів, близьку до фаустіанського субкоду (включаючи жертвний(і) жіночий(і) персонаж(і), до загибелі або скрутного становища якого(яких) протагоніст причетний прямо чи опосередковано); розвиток сюжету через подорож як «низхідну ініціацію»; гординю та виклик Богу як основну морально-етичну проблему; запрограмовану загибель (або падіння) протагоніста. Але замість диявольського помічника виникає монструозне



створіння самого мага-вченого, якого він, можна сказати, викликає до буття («conjures up») як справжній маг і яке є, певною мірою, його альтер-его.

У річищі цієї традиції можна розглядати два інші важливі твори доби, що частково структуруються фаустіанським субкодом. Вони теж стали впливовими літературними моделями (і не тільки для британської літератури), модифікувавши певним чином фаустіанський субкод. Ідеться про вже згадувані «Мельмот-блукач» (доведення негативних потенцій, закладених у версії К. Марло, до крайності) та «Заноні» (ближче до гетевської версії «позитивне» потрактування образу – порятунок душі через самопожертву). У цих текстах до фаустіанської проблематики домішується також і проблема вічного життя та ціни за нього – як варіант міфу про Агасфера. Але в цьому дослідженні ми обмежимося лише аналізом твору М. Шеллі, оскільки його вплив на подальший літературний і, ширше, культурний процес є незаперечним, триває донині й виходить далеко за межі суто англосаксонського світу.

### **3.2. Функціонування ренесансно-барокових магічних субкодів у літературі пізньої модерності**

Зробивши побіжний огляд специфіки езотеричного дискурсу в літературі романтизму та проаналізувавши вплив ренесансно-барокового магічного коду на твори цієї епохи, ми сконцентруємося на ситуації *fin de siècle* і ХХ столітті, коли, відповідно до теорій М. Еліаде і Е. Тіриак'яна та ряду інших західних дослідників західної езотеричної традиції, спостерігається «окультне відродження» на кшталт того, що відбувалося в період з ХV до ХVІІ століть. Цей сплеск співпадає з зародженням і розвитком модернізму, який, так само як і романтизм, перебував під сильним впливом західної езотеричної традиції, котра в цей час підлягала все більшій і більшій «секуляризації» [168; 194; 196]. В обидва ці періоди в літературі, після примату міметичного модусу, фантастичне у надзвичайній широті його проявів знову займає одну з провідних позицій (що вже унеможливило

витіснення його на маргінеси) і не втрачає їх до сьогодні. Виникають і розвиваються нові жанри й напрямки фантастичного, а щодо британської літературної традиції, то саме через фантастичний модус у ХХ ст. вона переживає надзвичайне піднесення, що закріплює за англomовною літературою лідерство як у царині фентезі, так і в науковій фантастиці: «наукові романи Веллса провістили початок ХХ ст.; так званий британський бум – суміш наукової фантастики, горору, романсів і фентезі – завершив його» [252, с. 251]. У певному сенсі це було реакцією на «disenchantment» світу, адже «саме надзвичайна капіталістична раціоналізація життя надає формам фантастики їхньої витривалості, оскільки саме вони задовольняють тугу за сенсом поза межами буденного світу коммодифікації й споживацтва» [252, с. 251]. Як зазначає Фредерік Джеймісон, фантастична література «пропонує можливість відчувати інші історичні ритми й демонічні або утопічні перетворення реального, яке зараз так непохитно зафіксоване на місці» [цит. за: 252, с. 251].

У подальшому аналізі розглядається функціонування ренесансно-барокового «магічного коду» в трьох його варіантах-субкодах та динаміка впливовості цих варіантів на літературу в антиутопічній трансформації науково-фантастичного міфу в романі Герберта Веллса «Острів доктора Моро», у демонізації буденної реальності через вторгнення окультичного в романі Сомерсета Моема «The Magician» та через відчуття інших історичних ритмів у створеному Джоном Роналдом Руелом Толкіном вторинному світі.

### ***3.2.1. Гібридизація просперіанського і фаустіанського субкодів у романі Герберта Веллса «Острів доктора Моро» – постгуманістична антиутопія.***

У попередньому підрозділі ми розглянули, яким чином ренесансно-бароковий «магічний код» через генетичний зв'язок європейської науки та магії може структурувати твір, що закладає основи науково-фантастичного метажанру. І найчастіше такі історії структуруються за допомогою

фаустіанського субкоду. Безумовно, саме він, вже зазнавши трансформацій в історії Віктора Франкенштейна та його монстра (і цю традицію вже неможливо відкидати), лежить в основі «Острова доктора Моро» Г. Веллса – обидва твори дуже часто згадуються як приналежні до однієї літературної традиції, яка все частіше визначається як постгуманістична [132]. Однак у романі Г. Веллса спрацьовує досить цікавий механізм інтертекстуальних зв'язків, коли інтертекстуальність постає фактором «своєрідного колективного несвідомого, що визначає діяльність митця незалежно від його волі, бажання і свідомості» [35]. Тут ми стикаємося з явищем ненавмисного введення елементів одного тексту в інший чи несвідомого структурування тексту за допомогою коду, який нібито суперечить усій системі. Тобто відбувається певна гібридизація фаустіанського і просперіанського субкодів, на що натякає вже сама назва твору, в якому присутній і «доктор», хоча й не Фауст, і острів. Вводячи в історію локус острова, Г. Веллс несвідомо прокладає місток до історії про Мудреця на Острові – історії Просперо.

Навряд чи письменник свідомо думав саме про Острів Просперо, коли оселив свого доктора Моро на острові в невідомій частині Тихого океану – десь у нашому світі, тобто в реалістичному хронотопі первинного світу, але достеменно не відомо, де. Тут використовується та сама стратегія створення хронотопу-утопії, тобто неіснуючого місця, як і в Шекспіра, який локалізує свій Острів у Середземному морі десь на шляху між Алжиром та Неаполем. В історії Г. Веллса є певні вказівки на локалізацію – корабель, на якому подорожує протагоніст-наратор, зазнає аварії приблизно на 1 градусі південної широти та 109 градусах західної довготи [270, с. 2]. А про самого Прендіка його племінник пише: «my uncle passed out of human knowledge about latitude 5' S. and longitude 105' E., and reappeared in the same part of the ocean after a space of eleven months» [270, с. 3]. Однак, окрім специфічної побудови хронотопу, в майже божевільного вченого Моро з благородним магом Просперо спільними можуть бути дві риси: загальнокультурна – через генетичний зв'язок європейського магічного й наукового дискурсів, та суто

літературна – через тотальність шекспірівського інтертексту щодо західних літературних практик.

Як вже зазначалося вище, головним обов'язковим елементом «магічного коду» є наявність носія магічних потенцій, тобто мага. У науково-фантастичному творі на його місці з'являється носій надзвичайних інтелектуальних потенцій – вчений (досить часто геніальний або майже божевільний), що є логічною трансформацією, адже, як пише Майк Циммерман, посилаючись на Гленна Магі, прототипом сучасного вченого був «герметичний ідеал людини як мага, що досягає тотального знання і володіє богоподібними силами, щоб привести світ до досконалості» [96]. Саме таким магом і є Просперо, і саме цей маг легко трансформується у вченого, що прагне розкрити закони Всесвіту для самовдосконалення і вдосконалення людства, а не просто заради вдоволення своїх егоїстичних потреб, як це робив Фауст К. Марло. В цьому сенсі навіть Віктор Франкенштейн, який прагнув абсолютного знання про Творіння задля допомоги людству і сам став «богоподібним» творцем життя, ближчий у своїх первісних інтенціях до фігури шекспірівського Просперо, ніж марловіанського Фауста.

Щодо фігури Моро, то серед найважливіших характеристик ренесансного мага була необхідність «створювати дітей», тобто бути творцем чогось – художником і «батьком». І Моро в певному сенсі «художник» і «батько» – він монструозний скульптор, який із живої матерії у прямому сенсі вирізає / висікає свої створіння – вони є «animals carven and wrought into new shapes» [270, с. 108]. І він не надто переймається, коли матеріал спотворено чи щось пішло не так, а просто відпускає свої створіння на волю, якщо бачить, що звір в них повертається. Навіть його розмірковування реалізуються через специфічний художній дискурс: «to the study of the *plasticity* of living forms, my life has been devoted» [270, с. 108–109]; «I suppose there is something in the human *form* that appeals to the *artistic turn* more powerfully than any animal shape can» [270, с. 111], – такі висловлювання можна було б почути з вуст багатьох скульпторів. Основи його наукових поглядів також магічно-ренесансні й

будуються на «законі аналогії» – якщо змінити форму, то зміниться і зміст, її наповнення, якщо щось стає схожим на щось інше, то отримує такі ж характеристики. Тому достатньо за допомогою хірургії та деяких біохімічних втручань (основи яких достеменно не пояснюються, залишаються в певному сенсі «магічними» – це таке ж «герметичне знання», як і Просперова магія) змінити зовнішній вигляд створінь, і вони стануть людьми.

Важливо, що Моро не цікавить подальша доля його «дітей», цих бідолашних монстрів-калібанів. Він, на відміну від Просперо, навіть не збирається займатися їхнім моральним вихованням та перетворенням, віддаючи це на відкуп п'яниці Монтгомері. У цьому сенсі він дуже схожий на Віктора Франкенштейна – як і останній, Моро відчуває огиду і відразу щодо своїх створінь, та й створіння не такі «вдалі», як монстр Франкенштейна. Адже останній був створений із людської плоті, він розвивався за законами людської еволюції: навчився самостійно мислити, читати, співпереживати, прагнув справжнього людського життя, і його муки і біль були не стільки фізичними, скільки моральними. Тут знову виринає «художня проблематика», добре знайома скульпторам, – матеріал накладає обмеження, з дерева, мarmуру або бронзи вийдуть різні скульптури тільки тому, що матеріал може не дозволити розвинути певні пластичні ідеї. Так само і в ситуації Моро, який розмірковує про пластичність – «the one thing I wanted – to find out the extreme limit of plasticity in a living shape» [270, с. 115] – спрацьовує цей механізм «спротиву матеріалу». Моро має визнати: «But somehow the things drift back again: the stubborn beastflesh grows day by day back again» [270, с. 118]. Тобто його науковий проект зазнає повного краху, хоча він і сподівається ще створити ідеальну людину з пуми, але спротив цього «матеріалу» виявляється вже настільки сильним, що знищує самого творця.

«Буря» закінчується умовним геппі-ендом, оскільки і маг, і його підопічні проходять моральні випробування / торттури і змінюються, як здається, на краще. Однак ми ніколи не спостерігаємо геппі-ендів в історіях на кшталт Веллсової, які за жанровою приналежністю є антиутопіями та,

безумовно, генетично пов'язані з утопічним дискурсом, у лоні якого народжується шекспірівський твір. На нашу думку, це відбувається тому, що саме Фауст, реабілітований Й. Гете, а не на декілька століть забутий Просперо, стає однією з ключових фігур європейської культури, втілюючи дух нездоланної (і часто позбавленої сенсу) жаги до знання, а через нього – жаги до влади над людьми, життям, Всесвітом. Тобто європейський вчений, як нащадок магів доби Ренесансу, є носієм не просперіанського благочестя, що постає з «унії» з Богом, а фаустіанської невгамовної невдоволеності й жадання досягнути недосяжного ідеалу, посперечатися з Богом, а в абсолюті – стати на його місце. І коли маг / вчений структурно фаустіанського типу потрапляє на місце Просперо, утопія перетворюється на антиутопію. Це відбувається тому, що постгуманістична парадигма, як послідовно доводить у своїй статті вже згадуваний М. Циммерман, за всього свого критичного ставлення до метафізики, насправді не є від неї вільною. Ця постгуманістична метафізика є метафізикою гностично-герметичного типу – еретичного щодо ортодоксального християнства, але все одно такого, що залишається в лоні християнського / постхристиянського дискурсу, і «Бог» продовжує відігравати ключову роль у західному саморозумінні» [96]. Ніби підтримуючи цю ідею, веллсівський Моро проголошує: «Then I am a religious man, Prendick, as every sane man must be. It may be, I fancy, that I have seen more of the ways of this world's Maker than you, – for I have sought his laws, in my way, all my life <...>» [270, с. 114]. Тобто, проблема «зазіхання на авторитет Бога», яка турбувала ренесансних магів і призвела їх до розчарування в самій магії, що дозволило їм повернутися з «вигнання в окультне», турбує, здається, і літературних вчених з антиутопічних історій. Однак гординя вже фаустіанського типу не дозволяє повернутися з «вигнання у наукове», тому доктор Моро знаходить загибель від рук свого ж створіння на своєму Острові саме тоді, коли він, як йому здається, майже досяг своєї мети у створенні справжньої людини: «I say, "This time I will burn out all the animal; this time I will make a rational creature of my own!"» [270, с. 120].

У неможливості примирення такого типу героїв із Богом через упевненість в абсолютному приматі раціонального та нездатність зупинитися під впливом, як не парадоксально, ірраціональної жаги до влади закорінених, на нашу думку, песимізм науково-фантастичних антиутопій, які, розвиваючись у рамках постгуманістичного дискурсу, стають його критикою. У подібних історіях Бог, як і тваринна природа в монстрах Моро, неминуче повертається зі свого «вигнання» за межі раціонального і змушує узурпатора його функцій відповідати за свої вчинки. І інструментом покарання найчастіше стає саме його творіння.

Однак структурування очевидно фаустіанської за духом історії доктора Моро за допомогою просперіанського субкоду відбувається не тільки на рівні хронотопу і локусу, образу Моро і проблематики твору. Є й інші доволі потужні алюзії на шекспірівську історію. Перш за все – це аварія корабля, через яку потерпає головний герой і наратор Едвард Прендік, завдяки чому досить легко встановити зв'язок між цим персонажем і шекспірівським Фердинандом. Ще один досить виразний натяк – це те, що самотник-вчений Моро прожив на Острові вже одинадцять років, тобто дія історії розгортається у *дванадцятий* рік, як і дія «Бурі». На особливу увагу заслуговує і чудернацький науковий помічник Моро – Монтгомері, який перебуває в незрозумілій залежності від свого старшого колеги. Постійне нагадування Монтгомері про те, що якийсь епізод у Лондоні, від якого його врятував Моро, змусив його зголоситися на пропозицію оселитися на цьому острові, – досить прозора алюзія на залежність Аріеля від Просперо і вимушеність служити. Монтгомері рятує Прендіка-Фердинанда, якому, як і Фердинанду, навіть здається, що він вже помер у морі. Щодо страхітливого звіроподібного прислужника М'лінга й цілого натовпу напівлюдей-напівзвірів, цих страждених «підопічних» «мага»-вченого, то вони і боготворять, і ненавидять Моро, який тримає їх під контролем страхом фізичного болю – так само, як Просперо контролював Калібана. У романі наявні також «ритуальні» ходіння головного героя навколо острова, дивні ритуали та «літанії»

звіролюдей, присутня навіть тема помсти за страждання, щоправда у перекодованому вигляді – з боку звіролюдей доктору Моро (тут знову актуалізується франкенштейнівський код). Оскільки наратором виступає людина, непричетна до наукових досліджень, хоча й освічена, то основи чудернацької науки Моро залишаються незрозумілими – про цю науку, як і про магію, краще не говорити вголос. Хоча Моро нібито й розповідає про свій метод, але не пояснює головного – як він змушує змінюватись свідомість тварин, перетворює її, нехай і ненадовго, на дуже примітивну, але все ж свідомість людей. Тобто певна «герметична таємниця» в його «наукових» методах присутня.

Однак, для того щоб говорити про повноцінну реалізацію просперіанського магічного субкоду в романі Г. Веллса, нам бракує любовної лінії «Фердинанд і Міранда» та лінії відносин «батько-донька». Це взагалі суто чоловіча історія, просякнута суто чоловічою проблематикою «богоборства», в якій жінки навіть фізично не присутні (якщо викреслити незначні згадування самиць звіролюдей та наміри Моро створити із пуми жінку). Однак не варто недооцінювати потужність магічного коду взагалі та шекспірівського впливу на літературу. Що не відбулося в літературному тексті, було з успіхом надолужено в кінематографічних екранізаціях роману.

Вже у першій екранізації 1932 року «Острів втрачених душ» («Island of Lost Souls», реж. Ерл Кентон) з'являються обидві ці лінії. Моро вдається створити майже ідеальну людину з пантери – свою «доньку» красуню Лоту. Вона, як і Міранда, єдина жінка на острові, і така ж наївна й недосвідчена у відносинах із чоловіками. Лота стає об'єктом хіті з боку всіх звіролюдей-«калібанів», а любовна лінія взагалі перетворюється на любовний трикутник між Лотою, врятованим у морі Едвардом Паркером та його нареченою, що прибуває визволяти його зі страшного острова. Введення цих ліній можливе, з одного боку, саме через структурування тексту за допомогою просперіанського субкоду, який прагне більш виразного свого виявлення, але з іншого, логічно припустити, що таке рішення підказане вимогами



голлівудського кінематографа, для якого в оригінальному тексті Г. Веллса замало дії та суто (мело)драматичних ефектів. Екранізація 1977 року («The Island of Dr. Moreau», реж. Дон Тейлор) в деяких моментах посилює цю тенденцію, у деяких послаблює, вносячи ще більші зміни в перебіг подій, але структурно вона ще більше наближується до «Бурі». Однак максимальна, на нашу думку, реалізація просперіанського субкоду в історії про острів доктора Моро та своєрідна постгуманістична трансформація магічного коду спостерігається в останній кіноадаптації твору 1996 року («The Island of Dr. Moreau») режисером Джоном Франкенгаймером, яку можна визначити як «біопанківське» прочитання науково-фантастичної класики. Присутність просперіанського субкоду в цій кіноадаптації настільки яскрава, що можливо запропонувати сприймати цей фільм як перепрочитання «Бурі» В. Шекспіра через текст Г. Веллса. Режисер використовує багато чого з доробку своїх попередників, але у свій спосіб, і в цій історії, як і у Г. Веллса (на відміну від кінематографічних попередників) рятується тільки Дуглас (на якого перетворюється веллсівський Прендік) – пересічна людська істота без особливих амбіцій, яку навряд чи можна назвати героєм у повному сенсі, швидше спостерігачем. Такий фінал можна розглядати як натяк на те, що людську природу варто залишити такою, якою її було створено, і не робити зухвалих спроб її «вдосконалення». Тут ми знову повертаємось до ренесансно-магічної проблематики причин відмови від магії, але в її песимістичному варіанті – не через страх зазіхати на прерогативи Бога, а тому, що ХХ сторіччя вже достеменно знає, що людську природу неможливо покращити взагалі.

Отже, можна зробити висновок, що ренесансно-бароковий «магічний код», який інфільтрується у науково-фантастичну історію, перетворює її на постгуманістичну антиутопію. Таким чином, на основі історії доктора Моро у ХХ ст. виникає гібридизований варіант історії про Мудреця на Острові, який структурується за допомогою і просперіанського, і фаустіанського субкодів, з урахуванням надбання історії Віктора Франкенштейна. Тобто ми

спостерігаємо подальшу еволюцію ренесансно-барокового «магічного коду» через нове зрощення його варіантів. У ХХІ ст. вже з'являються історії, що структуруються саме за допомогою цього гібридного варіанта. Наприклад, британський фільм 2015 року «Із машини» («Ex-Machina», реж. Алекс Гарленд), у якому божевільний вчений, що живе хоч і не на Острові, але в ізольованому локусі – величезному будинку невідомо де в горах, створює і тіло, і штучний розум своєї «доньки», але через гординю й моральне невігластво також терпить фіаско та зазнає смерті від руки свого творіння. Щоправда, врятовується тепер не «Фердинанд», який також з'являється в історії й ніби викликає певні сентименти у штучної «Міранди», а саме творіння божевільного вченого, що натякає на потенцію до подальшої – постгуманістичної – еволюції ренесансно-барокового «магічного коду». Однак проблематика морального вибору, меж людської влади, відносин із трансцендентним все одно залишається центральною для історій, що структуруються за допомогою цього коду у будь-якому з його варіантів.

### ***3.2.2. Взаємодія ренесансно-барокових магічних субкодів у романі Сомерсета Моема «The Magician» – магічна еkleктика.***

Творчість відомого белетриста С. Моема – «першого в ряді другорядних» [256, с. 159], як він сам себе визначав, безумовно належить до міметичного модусу і досить часто базується як на автобіографічних фактах його власного життя, так і на біографіях інших людей та вільно інтерпретуються автором, як у славнозвісному романі-інтерпретації біографії Поля Гогена «Місяць і мідяки». Часто моделями для його літературних образів виступали реальні (і зазвичай легко впізнавані) люди. Не є винятком із цього правила й такий досить незвичний для творчості цього письменника твір, як один із його ранніх романів «The Magician», опублікований у 1908 році, хоча антагоністом у цьому творі виступає така неймовірна (якщо тільки він не шарлатан або фокусник) для реалістичного модусу літератури фігура, як маг. Тим не менш, у цього мага був реальний прототип – Алістер Кроулі,

людина, яка дійсно вважала себе носієм магічного знання та сили, відомий окультист своєї доби, письменник, художник, мандрівник та альпініст, оцінки особистості якого ще й зараз є кардинально протилежними – від сатаніста та чорного мага, справжнього чудовиська у людській подобі, до одного зі ста найбільш впливових британців усіх часів (за версією опитування BBC від 2002 року [123]) та найбільш важливих фігур західного езотеризму.

П'ятдесят років по тому, як було написано цей твір, в автобіографії С. Моем висловлює здивування стосовно свого раннього роману. Автор зізнається, що зовсім про нього забув і не може уявити, чому він написав цей текст, та ще й використав постать А. Кроулі як модель для свого антагоніста – мага Олівера Гаддо. Хоча письменник досить скептично висловлюється щодо стилю свого тексту, роман здається йому цікавим, на відміну від інших творів цього періоду. Автор «Енциклопедії Сомерсета Моема» Семюел Роугел так пояснює появу цього твору: «як і зазвичай, С. Моем намагався ухопити момент на хвилі тогочасної зацікавленості та моди на окультне» [240, с. 145]. І хоча це слушне зауваження, але можна припустити, що на той період – ще до його широкого визнання як письменника – у С. Моема не було іншого вибору, як написати цю історію, бо особистість А. Кроулі його бентежила й дратувала.

Підтвердженням цього можуть бути прості історичні факти – С. Моем знайомиться з А. Кроулі в лютому 1905 р. під час свого перебування в Парижі, а протягом літа того самого року він вже пише свій роман [240, с. 144] (хоча в автобіографії письменник припускає, що написав його 1907 року). Три роки, що минули з моменту написання роману до публікації, пояснюються небажанням видавців друкувати цей текст, який не є надзвичайним літературним досягненням і ніколи не заслуговував на особливу увагу критиків [240, с. 145]. Хоча тут ми можемо припустити, що сталося так не тільки через літературні якості, але і через чудернацький окультний зміст.

С. Моем познайомився з А. Кроулі, і той одразу йому не сподобався, хоча, як зізнається письменник, «він був мені цікавий і забавляв мене» [223, с. 5]. Автор досить докладно пояснює, чому саме йому не

сподобався А. Кроулі – хвалькуватий, пихатий, брехливий, балакучий та гучноголосий. А ще він вважав себе поетом, але його поезія, на думку С. Моема, була багатослівною та пустою і часто помітно імітативною. Його зовнішність також викликала відразу в письменника – А. Кроулі вже лисів, мав зайву вагу та неприємний і дивний нерухомий погляд, ніби він дивиться крізь людину. Хоча відомо, що в молодості він був дуже вродливим. Усі ці риси в надзвичайно перебільшеній формі постають і в образі мага Олівера Гаддо. «Він [Алістер Кроулі] був фальшивкою, але не повною фальшивкою» [223, с. 5], – пише С. Моем, далі зазначаючи, що неможливо було сказати, чи говорить він правду, чи фантазує, однак багато з того, чим він вихвалявся, було правдою, хоч би яким неймовірним це здавалось. І хоча письменник із деякою зневагою зазначає, що А. Кроулі «борсався у сатанізмі, магії та окультизмі» [223, с. 6], здається, що на той період він вабив його й зачаровував, і саме це стало причиною того, що письменник зробив його антагоністом свого твору, більше того – наділив його магичною силою, якої той, на його думку, у реальності не мав.

А. Кроулі зосереджував у собі все, що було неприйнятним для С. Моема, що він зневажав і чого боявся в собі самому. Ніби криве дзеркало, він відбивав внутрішні проблеми самого письменника (важливим є факт, що А. Кроулі, як і С. Моем, був бісексуалом, але, на відміну від останнього, не боявся і не приховував цього, а одне з його найбільш відомих кредо, що лежить в основі його магичної системи, – «Do what thou wilt» [154]). Тобто, в певному сенсі, А. Кроулі був Іншим С. Моема – всім тим, чого митець не міг у собі прийняти, а написання цього роману було чимось на кшталт сеансу (авто)психоаналізу. Чи не тому, написавши цю історію, С. Моем про неї забуває і дивується їй, коли змушений перечитати твір перед ювілейним виданням свого доробку півстоліття потому [223, с. 6].

С. Моем називає свій роман «The Magician» – словом, яке в англійській мові має конотації не тільки з магією, але і з мистецтвом фокусників та ілюзіоністів (саме тому ми не перекладаємо цю назву, бо переклад «Маг», як

інтерпретовано назву роману російською, не буде в цьому випадку повністю коректним). Англійська мова може запропонувати декілька варіантів визначення дійсно магічних особистостей – *magus*, *mage*, *sorcerer*, *necromancer* тощо (останні два поняття стосовно цього персонажа є більш коректними, і С. Моем використовує їх у тексті твору, але не виносить у назву). Це схоже на слабку декларацію спротиву тому сильному враженню, можна сказати магічному впливу, який А. Кроулі мав на письменника.

Цікавою є реакція самого мага на цей роман, у відразливому антагоністі якого він одразу впізнав себе. Під псевдонімом Олівер Гаддо А. Кроулі пише «рецензію» на твір, яку було опубліковано у номері журналу «Vanity Fair» від 30 грудня 1908. У ній він ніби вгадує приховані страхи С. Моема, який так ніколи і не отримав бажаного визнання критиків і літературних премій. А. Кроулі викриває плагіаторство С. Моема, достеменно доводячи, що він, майже не змінюючи, копіює уривки з магічних трактатів (таких він знаходить аж три: «Kabbala Denudata» Христіана Кнорра фон Розенрота, «Життя Парацельса» Франца Хартмана і «Вчення та ритуал Вищої Магії» Елфіаса Леві) та використовує сюжетні ходи з відомих романів того часу – науково-фантастичного «Острів доктора Моро» Г. Веллса (що вже дає нам натяк на структурування «The Magician» за допомогою ренесансно-барокового «магічного коду») та теософського «Квіт і плід» Мейбл Коллінз [191]. В автобіографії С. Моем зізнається, що знав про цю «рецензію», але стверджує, що ніколи її не читав. Таке легковажне ставлення до нищівної критики від людини, що мала на той час великий, хоч і екстравагантний авторитет у суспільстві, зумовлене, можливо, тим, що з 1908 року п'єси С. Моема почали користуватися надзвичайним успіхом, і він став респектабельним письменником, який заробляв чималі гроші, тому страхи, пов'язані з дратівливою фігурою А. Кроулі, відступили. Та й історія про власного Іншого вже була написана і не тяжіла над його уявою.

Однак, якщо ми відсторонимося від особистого неприйняття С. Моемом А. Кроулі як репрезентації свого Іншого і згадаємо ті засади, на яких магічні

постаті взагалі існують у європейській культурі, то стане очевидним, що європейський маг так чи інакше є постаттю маргінальною. Магів або бояться / відчують пієтет, або зневажають, або те й інше. Обраний нами текст є надзвичайно цікавим взірцем того, як наміри письменника трансформуються внаслідок введення (як видається, знову несвідомого) до структури тексту «магічного коду», що є неминучим, коли антагоністом обирається маг (неважливо навіть, наскільки сам автор вірить у його реальні можливості та здібності). Тому замість пародії на мага, створення образу шарлатана, що С. Моем намагається робити в першій половині свого роману, виходить досить переконливий, гротескний і страхітливий образ чорнокнижника, а реалістичний роман перетворюється на готичний твір. Таке специфічне «опотойбічнення» реалістичного є майже обов'язковим, якщо в історії з'являється магічна або наближена до неї фігура, яка, виконуючи функцію ядра, тягне за собою всю систему, базовану на «магічному коді» в одному з його варіантів. У випадку «The Magician» С. Моема ми вбачаємо яскравий приклад гібридизації всіх трьох ренесансно-барокових субкодів – історія починається як портрет шарлатана, що, здавалося б, має структуруватися через сатліанський субкод, а завершується як фаустіансько-франкенштейнівський тип історії, в якій присутній інший маг – типу Просперо, що намагається запобігти трагедії.

Отже, роман С. Моема «The Magician» – це надзвичайно еkleктичний твір, як і взагалі ezотерична традиція та магія кінця XIX – початку XX ст. Але в ньому присутні обов'язкові тенденції до екзотизації та наукоподібності магії. Це історія зваблення і занапащення молодої дівчини, що була нареченою добропорядної людини, огидним в усіх смислах чорним магом із метою використання її як матеріалу для створення штучного життя, та важкої і жертвовної, але все ж таки перемоги добра над злом і, що здається нам особливо важливим, – раціонального над ірраціональним. Хоча оповідь починається як історія про мага-шарлатана, насправді це історія про чорну магію –

некромантію («Black Arts»), як від певного моменту починає називати цю практику автор і його персонажі).

Отже, дія відбувається в нашому світі на початку ХХ століття, здебільшого в Парижі (перша частина роману) та Британії (друга частина роману), і в цьому сенсі С. Моем наслідує ренесансно-барокову традицію попередників-драматургів, які поміщали своїх протагоністів-магів у сучасний їм світ. Спочатку здається, що в романі змальовується фігура мага як шарлатана, що відсилає нас до «сатліанського» типу історії, адже на початку твору Гаддо виглядає здебільшого комічно. Автор досить довго ставиться до свого антагоніста як до шахрая, людини, що скоріше обманює, ніж насправді володіє якимись магічними здібностями. Але на певному етапі, коли Маргарет підпадає під його гіпнотичні злі чари (приблизно в середині роману), ця спроба спротиву ірраціональному через його осміяння зазнає фіаско, події починають стрімко розгортатися, і текст перетворюється на класичний готичний роман, де є і замок, і божевільня, і занапащені душі, і чорна магія, і людські жертвопринесення, і викликання духів мертвих тощо.

Щодо системи персонажів, то, окрім антагоніста Гаддо, у творі фігурує чотири (умовно) позитивні персонажі, які також дуже цікаво структуруються. Сюжет твору розгортається за класичною для магічних історій схемою ініціації та квесту – з тією лише різницею, що ні перше, ні друге персонажами насправді не усвідомлюється. Ця «позитивна» четвірка абсолютно симетрична – є два чоловіки та дві жінки, кожна пара перебуває у відносинах, які умовно вкладаються в парадигму «учитель-учень». Є доктор Поро, бретонець за походженням, та його молодший друг і колишній учень – успішний хірург Артур Бердон (досить прозора алюзія на кельтську мерлініанську традицію). Сюзі Бойд, старша незаміжня й негарна жінка, також виступає у ролі менторки щодо молодшої Маргарет – нареченої Артура (тут неможливо не згадати текст Гете, особливо враховуючи, що Маргарет буде зваблена і занапащена некромантом). Вся ця компанія носіїв пізнєвікторіанської ментальності цілком нормальна, по-англійськи добропорядна (Артур досить агресивно

налаштований до всіляких окультних марновірств і вірить тільки в науку і прогрес), за винятком хіба що трохи дивакуватого Поро. Але Поро француз, та ще й бретонського походження, а кельтські народи для англійців традиційно трохи божевільні. Тобто, якщо образ має хоча б якісь ознаки магічного, ми спостерігаємо його структурування через інстанцію Іншого – в цьому випадку культурно / етнічно іншого щодо більшості персонажів. Поро цікавиться окультизмом, написав навіть книжку з цього предмета, і саме він знайомить інших із Гаддо (певним чином виступає провідником у світ езотеричного). Однак, якщо Гаддо позиціонує себе дійсно як маг (і практично з першої зустрічі починає демонструвати дивні якості – наприклад, його дуже бояться коні), то окультні студії для Поро – лише його дивацьке хобі, хоча він розповідає про реальний, надзвичайно дивний магічний досвід, що йому довелось пережити в Каїрі (і це не єдина орієнтальна алюзія, магія Гаддо повністю базується на європейських магічних уявленнях доби, східна генеза яких обговорювалась вище). Проте це не заважає Поро виконувати класичну функцію магічного персонажа – як істоти, що, хоч і невпевнено, несвідомо, але все ж таки проводить своїх підопічних шляхом ініціацій до зміни статусу чи особистості (шлях цей завжди небезпечний і може призвести до жертв, якщо підопічний не витримує випробування – як не витримала Маргарет, через що була спокушена та занапащена). Він, ніби слабкий Просперо, ненавмисне веде трьох своїх підопічних до певних моральних перетворень і не усвідомлює своєї ролі, хоча саме він у кінці роману успішно виконує справжній магічний ритуал викликання душі померлої Маргарет, тобто виявляється справжнім магом, але таким, що не вірить (або не може вірити – упійманий у тенета раціональності) у свої сили. Отже, це ще одна магічна фігура – умовно просперіанського типу.

Щодо підопічних «білого» мага Поро, то тут є цікавою певна гендерна інверсія. У цій історії не чоловічий персонаж отримує винагороду-жінку (типова схема для будь-якої магічної історії, загадаймо Фердинанда та Міранду), а Сьюзі Бойд, яка таємно закохана в нареченого своєї молодшої подруги, завдяки своїм (ситуативно) правильним якостям і добропорядності



отримує в кінці історії бажаного чоловіка. Взагалі-то Сьюзі навіть першою вирушає у «квест» за Маргарет, після того як остання була зваблена Гаддо, тоді як Артур просто занурюється у своє горе. Хоча здатність С. Моема створювати амбівалентні за своїми моральними якостями характери проявляє себе і в цьому творі – жоден персонаж не є дійсно позитивним, а образ Сьюзі змальований таким чином, що закрадається підозра, чи не була вся ситуація несвідомо нею сконструйована, аби позбутися молодшої та красивішої суперниці. Адже саме Сьюзі виявляє неабияку зацікавленість особистістю Гаддо і перша запрошує його на чай до їхнього з Маргарет помешкання, що і призводить до масованого вторгнення окультиста в їхнє життя (він, ніби вампір, не може увійти в життя, поки його не запросять, але коли вже впустили, то надприродні дива неминучі). З цього моменту починається розгортання справді трагічних подій, а історія про дивакуватого й недолугого мага-шарлатана набуває все більш некромантських «фаустіанських» якостей, подекуди корелюючи з іншим популярним текстом того часу – «Дракулою» Брема Стокера, а також, як зазначив А. Кроулі, з історією доктора Моро, а через нього і Франкенштейна. Невипадково Гаддо теж намагається створити штучну людину, якою в магичній історії, звичайно, буде гомункул.

Артур переймає ініціативу рятівника Маргарет на стадії, коли «стає невротиком» (за К. Г. Юнгом). Через переживання болю від розбитого серця, що стає його ініціаційним випробуванням (до цього він проявляє себе як досить негнучка, нечутлива та навіть нудна людина), він проходить через психічні зміни: його захоплюють сильні ірраціональні емоції, виникають різноманітні потужні передчуття та пригадування колишнього витісненого магичного досвіду. Однак цей герой зазнає поразки у своєму квесті – його колишня наречена все одно гине. Все, що він може зробити як герой цієї історії, – це хоча б знищити зло в подібні Гаддо, що і відбувається. Герой отримує жінку-винагороду, вже в образі Сьюзі, як і має бути в цьому типі оповідей (хоча залишається відчуття, що насправді жінка отримує героя як винагороду, але це

може пояснюватися суто підходом письменника до створення персонажів – жінки в нього часто сильніші та розумніші за чоловіків).

Головний магічний персонаж та антагоніст цієї історії є яскравим прикладом створення потужного образу небезпечного Іншого на всіх рівнях. С. Моем у цьому творі надзвичайно фіксується на зовнішності персонажів, подає розлогі описи неземної, майже божественної краси Маргарет та некрасивості Сьюзі чи незграбності Артура. Але найбільше уваги приділено Гаддо – кожного разу, коли він з'являється на сторінках твору, автор підкреслює, який він огидний, і ця огидність, як і аморальність, навіть нелюдськість, зростають у геометричній прогресії. Виникає відчуття, що стосовно фігури Гаддо у С. Моема спостерігається певна зачарованість не тільки його винятковою аморальністю (і прикладів цього багато протягом усього твору, майже від самого початку), а й відразливою зовнішністю, яка під кінець книжки, перед самою смертю мага перетворюється вже на справжню монструозність: «The corpulence which had been his before was become now a positive disease. He was enormous. His chin was a mass of heavy folds distended with fat, and his cheeks were puffed up so that his eyes were preternaturally small. He peered at you from between the swollen lids. All his features had sunk into that hideous obesity. His ears were horribly bloated, and the lobes were large and swelled. He had apparently a difficulty in breathing, for his large mouth, with its scarlet, shining lips, was constantly open. He had grown much balder and now there was only a crescent of long hair stretching across the back of his head from ear to ear» [223, с. 160].

Однак найбільш важливою рисою щодо створення відчуженості, інакшості й ненормальності образу Олівера Гаддо є наративна стратегія тексту. Оповідь подається з точки зору всіх чотирьох персонажів, ми спостерігаємо за їхніми переживаннями та думками, але ніколи – з погляду Гаддо. Він так і залишається непрозорим, а його справжні мотиви незрозумілими. Також не зрозуміло, як він створив штучне життя у вигляді огидних гомункулів, – у тексті є багато відсилок до парацельсіанських

трактатів, згадуються різноманітні ритуали, однак те, що герої знаходять у лабораторії Гаддо, все одно неможливо пояснити раціонально. Показово, що цього не хочуть знати ні Артур, ні Поро, які, як лікарі, мали б зацікавитись гомункулами. У кінці роману, коли Артур задушив примару Гаддо в номері готелю, а потім знайшов його мертве тіло в маєтку, ніхто не прагне з'ясувати, як це взагалі можливо. Всі просто хочуть, щоб усе закінчилося й забулося.

Імовірно, С. Моем, як людина раціоцентрована настільки, що на певний час він навіть зміг подолати свою специфічну сексуальність і підкорити себе нормам тогочасного соціуму, сам не хоче розуміти, як усе це можливо, не хоче занурюватися в глибини ірраціонального, бо там можна зустріти будь-яких монстрів. Тому справжній страшний маг (а він не може бути не страшним, бо він *справжній* маг) мусить загинути, маєток має згоріти, а позитивні персонажі споглядають світанок: «He put his arm about her shoulder again, so that she was obliged to turn round. "Look, the sun is rising". In the east, a long ray of light climbed up the sky, and the sun, yellow and round, appeared upon the face of the earth» [223, с. 188]. Ми бачимо фактично голлівудський мелодраматичний геппі-енд.

Отже, маг, прийнятний для С. Моема і для тогочасного соціуму, – це «недомаг» типу Поро. Він може цікавитись окультним, але не здатний практикувати магію як дієвий засіб досягнення власних цілей. Саме такий персонаж і виживає, тоді як справжній маг повинен померти (як і надзвичайна красуня Маргарет, а Артур дістається негарній, але розважливій Сьюзі). Такий маг не є Іншим, він не лякає і нічого взагалі не може, тому не загрожує ні вікторіанській моралі, ні буржуазній упорядкованості життя, ні самому С. Моему.

Сконструйовані в цьому романі образи магів ніби втілюють у собі всі ті потенції магічного, які розгортаються в магічних постатях вже ХХ століття, – це і шарлатани, і справжні маги, і «недомаги», і фігури, щодо ідентифікації яких важко визначитися (наприклад, Моріс Кончіс із роману «The Magus» Дж. Фаулза). Але всі вони залишаються маргінальними або дивакуватими

особистостями щодо соціуму нормальних, раціонально мислячих істот. Навіть подальше, можна сказати тотальне за ступенем поширеності в масовій культурі «окультурне відродження» другої половини ХХ ст. не змінить картину суттєво – магія і в культурі, і в літературі має риси якщо не абсолютно Іншого / Чужого й небезпечного, то все ж не такого як усі – дивака чи химерної особистості. Ця тенденція поширюється і на фентезійні вторинні світи, де магія є нормальною складовою структури світу – тут ми спостерігаємо тенденцію до максимального одивнення й маргіналізації найбільш потужних магичних персонажів (які найчастіше є або протагоністами, або ключовими фігурами в оповіді), навіть на тлі вже й без того дивного магичного середовища. Надзвичайно яскравий приклад із літератури останніх часів – Гаррі Поттер і професор Дамблдор, які обидва дуже вирізняються серед своїх магичних товаришів і, незалежно від статусу в магичному соціумі, є все одно фігурами маргінальними – такими, що не сприймаються як *нормальні* більшістю магичної спільноти. Отже, для європейської культури, а відтак і літератури, проблема магичного – це завжди проблема співвідношення не тільки раціонального / ірраціонального, але й нормального / ненормального, прийняттого / неприйняттого, свого / чужого / іншого. Щодо функціонування магичних кодів взагалі, то на прикладі цього роману добре помітно, що при введенні магичної особи, або такої, що нею вважається, як одного з героїв оповіді, ця оповідь неминуче (і часто несвідомо для автора) починає структуруватися за допомогою якогось із варіантів «магічного коду» або й декількох водночас, створюючи якщо не цілком фантастичний, то принаймні певним чином одивнений літературний світ.

### ***3.2.3. Трансформація ренесансно-барокових магичних субкодів у метажанрі фентезі (на матеріалі творів Джона Роналда Руела Толкіна).***

У цьому підрозділі увагу зосереджено не на окремих творах, а на тому вторинному світі, який створив найбільш знаковий автор літератури фентезі за всю історію розвитку цього метажанру – професор Оксфордського

університету Дж. Р. Р. Толкін. Розділяючи точку зору Дж. Клюта і Дж. Гранта, ми розрізняємо метажанр фентезі (full fantasy) як широку стратегію текстотворення, а «жанр фентезі» (genre fantasy) як більш вузьке, суто жанрове, відгалуження, що виникає вже в пост-толкінівську добу і відрізняється використанням (і навіть експлуатацією) певних конвенцій, багато з яких постає з творчості саме Дж. Р. Р. Толкіна [148, с. 396].

Письменник був філологом-медієвістом і осмислював власну творчість та засади фантастичного модусу літератури загалом і метажанру фентезі зокрема з критичних позицій, як літературознавець. Його погляди та ідеї часто ставали ключовими для подальшого літературно-критичного дискурсу. Роль Дж. Р. Р. Толкіна є ключовою для розвитку метажанру фентезі, адже він виступає кодифікатором «жанру фентезі». Тобто, Дж. Р. Р. Толкін створює надзвичайно впливовий авторський код, на який тією чи іншою мірою рівняються всі автори фентезі. Як зазначив у одному з інтерв'ю популярний автор фентезі Террі Претчетт, «Толкін з'являється у фентезійному всесвіті таким же чином, як гора Фудзі з'являлася на старовинних японських гравюрах. Іноді маленькою, вдалечині, іноді великою і близькою, а іноді її там зовсім немає, але це тому, що художник стоїть на горі Фудзі» [цит. за: 174, с. 335]. Британська дослідниця Д. Фімі, вже з позицій літературознавця, зазначає: «"Володар Перснів" часто наводиться як книга, що стоїть біля витоків сучасної літератури фентезі як жанру, визначаючи її модус і формулу, які використовували і якими зловживали пізніші автори. Цей "канонічний" статус Толкіна як "засновника" призвів до двох протилежних позицій у сучасному фентезі: або бажання наслідувати (навіть мавпувати) Толкіна, або ж нагальну потребу противитися його впливу і створювати літературу фентезі зі своїм власним характером і голосом» [174, с. 335]. Але, так чи інакше, кожен автор фентезі співвідносить свою творчість із творчістю оксфордського професора.

У певному сенсі Дж. Р. Р. Толкін є центром фентезійного літературного канону (а також фентезі-кінематографа, враховуючи епохальність

кіноадаптації «Володаря Перснів» Пітером Джексоном). Вбираючи в себе впливи й ідеї як попередників – від авторів «Беофульфа», «Мабіногіона», «Старшої» та «Молодшої Едди», власне В. Шекспіра і ренесансних авторів, представників передромантизму і романтизму до прямих своїх попередників середини XIX – початку XX століть, авторів раннього фентезі Дж. Макдональда, В. Морріса, Лорда Дансені, Г. Мірліз тощо, – так і своїх колег із гуртка «Інклінгів», він також є відправною точкою, «альфою й омегою» для наступних поколінь авторів фентезі.

І хоча у творах Дж. Р. Р. Толкіна маги ніколи не виступають протагоністами, а його нелюбов до В. Шекспіра стала загальним місцем у літературознавчих колах, за такої тотальності його авторитету оминати увагою його творчість у розрізі дослідження окреслених вище «магічних кодів» та субкодів видається абсолютно неможливим. Тому в цьому підрозділі ми розглянемо, як і на яких рівнях функціонують вищеозначені «магічні коди» у вторинному світі толкінівського міфосвіту Середзем'я і ширше – Арди, і як цей процес впливає на еволюцію ренесансно-барокового «магічного коду».

### *3.2.3.1. Специфіка толкінівського магічного світотворення.*

Перш ніж перейти до аналізу реалізації «магічного коду» та його варіантів у «вторинному світі» Дж. Р. Р. Толкіна, потрібно зауважити, що ми не вдаємося до переліку всіх можливих підходів до тлумачення цього тексту, а зосереджуємося саме на магічній складовій його історій та їхнього зв'язку з західною езотеричною традицією. Адже в творчості Дж. Р. Р. Толкіна, як і у випадку з «Бурею» В. Шекспіра, ми маємо справу з надзвичайно пластичним літературним матеріалом, інтерпретаційний потенціал якого майже нескінченний, тому стратегії його прочитання можуть бути діаметрально протилежними, але все одно не виключати одна одну.

Однією з причин, чому так відбувається, є, на нашу думку, той факт, що в силу певних обставин тексти Дж. Р. Р. Толкіна належать одночасно і до

екзотеричної, і до езотеричної культури, внаслідок чого інтерпретаційний потенціал його творів ніби подвоюється. Автор статті, присвяченій Дж. Р. Р. Толкіну в «Новітньому філософському словнику», визначає тексти письменника як приналежні до особливого жанру «феєрі» (використовуючи термінологію самого Дж. Р. Р. Толкіна) і зазначає, що «феєрі є адаптацією міфологічного типу сприйняття до менталітету сучасного техногенного суспільства. На відміну від творів фентезі, толкінівський роман феєрі не обмежується суто літературним прочитанням, оскільки імпліцитно маніфестує особливу світоглядну парадигму. Тексти Толкіна потенційно допускають можливість їхньої сакральної рецитації – аналогічної рецитації міфічних та епічних текстів. Їх прочитання здатне ініціювати аналог ситуації життя в міфі (характерного для архаїчної свідомості) у представників сучасної техногенної культури» [64, с. 1042]. І з таким само ентузіазмом, як говорить про творчість Дж. Р. Р. Толкіна автор вищенаведеної статті у філософському словнику – як про явище важливе і впливове для екзотеричної культури, автор статті «Tolkien and the Primordial Tradition», композитор і музикознавець, що спеціалізується на проявах музичного в західній езотеричній традиції, Джослін Годвін послідовно доводить укоріненість текстів Дж. Р. Р. Толкіна в езотеричній культурі: «Що є найважливішим, так це те, що візії космосу і світу, викладені в літературних творах Толкіна, дивовижним чином відповідають візіям Примордіальної Традиції, і що завдяки їх [візій Толкіна] величезній популярності душам мільйонів читачів було прищеплено певні універсальні істини. Якщо це ескапістська література, то це тільки втеча від фальшивого в щось наближене до реальності» [187]. І обидва ці автори мають рацію – толкінівський нео-міф легко й багатовимірно інтерпретується як через гуманітарно-наукові стратегії (включаючи сюди й релігійні та теологічні інтерпретації), які є нормою для екзотеричної культури, так і під багатьма кутами зору езотеричного знання, і навіть може бути основою для створення неорелігійних рухів [157].

Отже, проаналізувавши ряд поглядів на творчість Дж. Р. Р. Толкіна [10; 34; 42; 45; 52; 54; 76; 82; 83; 91; 122; 136; 140; 143; 157; 163; 166; 175; 176; 177; 187; 200; 206; 207; 230; 245; 246; 247; 251; 272], ми дотримуємося визначення його творчості як синкретичної авторської міфології, яка реалізується через окремі тексти. У цьому дослідженні ми розглядаємо переважно романи «Сильмариліон», «Гобіт» і «Володар Перснів», долучаючи інформацію, викладену в п'ятому та десятому томах «Історії Середзем'я», що мають назву «Втрачений путь та інші історії» та «Перстень Моргота». Ці тексти ми розглядаємо як неперервну Історію вигаданого літературного універсуму, розказану різними «голосами» (насамперед ельфів, гобітів і людей), що українська дослідниця Олена Тихомирова визначає як «"неантропоцентричність" суб'єктно-наративної організації» [76, с. 3].

Приналежність толкінівських творів як до екзотеричної, так і до езотеричної традицій визначається не тільки власне генієм та інтуїцією самого Дж. Р. Р. Толкіна, але і впливом того академічного і, треба підкреслити, езотеричного, а не тільки християнського, середовища літературного гуртка «Інклінгів», у якому Дж. Р. Р. Толкін перебував увесь час творення свого текстуального світу. Як зазначає українська дослідниця творчості «Інклінгів» Вікторія Яремчук, специфікою взаємовідносин письменників угруповання був феномен «співтворення», що полягав у взаємовпливах на творчість і світогляд один одного. Результатом цього «співтворення» «можна вважати синкретичність мислення, яке виявляється у накладанні християнських міфів на язичницькі уявлення і, як наслідок, у творенні авторських міфологічних систем, а також можливість розглядати творчість «Інклінгів» як художній, культурний і літературно-критичний інтертекст» [122, с. 23]. І оскільки в основне ядро гуртка входили такі особистості, як Овен Барфілд і Чарльз Вільямс, то знаменитий толкінівський ортодоксальний католицизм, безсумнівно, мав свідомо чи несвідомо піддаватись інтенсивній езотеризації, оскільки названі діячі асоціювалися з різноманітними течіями західного езотеризму (О. Барфілд із антропософським рухом Рудольфа Штайнера, а



Ч. Вільямс із розенкрейцерським орденом «Троянди та Хреста»). Знавці езотеричної традиції зазначають, що, хоча достеменно невідомо, чи запозичив Дж. Р. Р. Толкін певні мотиви в таких окультних письменників, як О. Блаватська та Р. Штайнер, багато в чому його ідеї (особливо історія падіння Нуменору / Атлантиди) співпадають із їхніми теоріями як загалом, так і в деталях [187]. Враховуючи коло його активного спілкування, навіть якщо сам Дж. Р. Р. Толкін і не читав цих текстів, йому про них обов'язково розповідали.

Якщо ж розглядати творчий доробок Професора як авторську міфологію (митець сам неодноразово підкреслював, що хотів створити «Міфологію для Англії» [90; 143 та ін.]), то будь-яке літературне світотворення починається зі створення просторових і часових характеристик світу, тобто хоронотопу (в англійській мові цей термін часто заміщується поняттям «сетінгу» / *setting*), у якому буде реалізуватися міф і розгортатимуться історії вигаданого світу. Незважаючи на поширене навіть серед дослідників доробку Дж. Р. Р. Толкіна уявлення, що фентезійний світ, створений ним, – це класичний «вторинний світ», насправді це міркування не зовсім слушне, якщо розглядати «вторинний світ» як абсолютно автономну від нашої реальності, вигадану автором твору. Насправді хоронотоп Арди / Середзем'я – це доісторія *нашого* світу. Ідея такої прив'язки виникла, як сам Дж. Р. Р. Толкін пояснює, із домовленості з Клайвом С. Льюїсом: «Ми домовилися, що він повинен спробувати "космічну подорож (space-travel)", а я повинен був спробувати "подорож у часі" (time-travel). Його результат добре відомий. Мої зусилля, після кількох перспективних розділів, зійшли нанівець: це був надто довгий шлях до того, що я дійсно хотів зробити – нову версію легенди про Атлантиду. Фінальна сцена вижила як Падіння Нуменору» [226]. Син Дж. Р. Р. Толкіна та упорядник його текстів Крістофер Толкін датує цю «домовленість» 1936 роком [226], підкреслюючи, що на той період загальна міфологія вже існувала (Дж. Р. Р. Толкін почав працювати над певними сюжетами ще під час свого перебування на війні у 1915 р., намагаючись відсторонитися від жахіття реальності [90, с. 78]), але саме історія про Атлантиду / Нуменор стала тим

містком, що остаточно поєднав цю міфологію і наш світ. І саме ця міфологія стала чимось на кшталт нашої (крипто)доісторії, або, як висловлюються езотерики, Примордіальної Традиції. Однак із часом, коли авторське міфотворення переросло у справжнє світотворення, історія морального занепаду та руйнації Атлантиди / Нуменору зайняла в ньому одне з ключових місць (як есхатологія Другої Епохи), ставши частиною епічного полотна «Сильмариліону» – своєрідної Біблії цього фікціонального світу, в якій є і своя книга «Буття», і книга «Виходу» тощо. «Гобіт» і «Володар Перснів» – історії, що відбуваються через десятки тисяч років після певних подій «Сильмариліону», але в нерозривному, можна сказати «кармічному» зв'язку з ними. Тому, щоб краще і глибше розуміти цей пізніший літературний світ, дуже важливо знати його передісторію.

Як філолог і знавець різноманітних міфологій, Дж. Р. Р. Толкін створив свій світ за всіма законами міфологічної космогонії, теогонії, антропогонії, есхатології та сотерології, сплітаючи в дивовижне текстуальне полотно християнські та язичницькі, релігійні та міфологічні, філософські та езотеричні ідеї і мотиви.

Космогонія в будь-якій міфології має починатися з Першопочатку або деміургійної істоти, яка творить Всесвіт. У світі Дж. Р. Р. Толкіна таким є могутній Деміург Еру Ілуватар (християнський / езотеричний елемент), який творить світ за допомогою Музики (езотерично-піфагорійський або герметичний елемент). Цю Музику виконують його перші створіння – Айнур (в однині – Айн), клас ягодноподібних істот, які є породженням свідомості Деміурга: «There was Eru, the One, who in Arda is called Ilúvatar; and he made first the Ainur, the Holy Ones, that were the offspring of his thought, and they were with him before aught else was made» [267, с. 3]. Так починається також і теогонія, адже певна група Айнур стане «богами» новоствореного світу. Однак у цю Музику дисонансом вривається тема, видозмінена найбільш обдарованим та гордим із Айнур – Мелькором (християнський / езотеричний елемент), який спотворює Музику. Та навіть це передбачено всеосяжною

свідомістю Ілуватара, який задає ще дві нові Теми, визначаючи, таким чином, долі Першої, Другої та Третьої епох Арди – твореного світу, в якому він планує оселити своїх Дітей. Відносно такого проекту світотворення Дж. Годвін зазначає: «Голкін нагадує спекулятивних теоретиків музики епохи Ренесансу (Фладда, Кеплера, Кірхера і т.д.) в уподібнюванні Зла дисонансу, через який космічна музика в цілому збагачується: бо як вправний композитор знає, як перетворити дисонанс у співзвуччя, так Ілуватар примушує злі наміри Мелькора викликати з Божественного Розуму ще більш дивовижні гармонії. Це пояснення зла, яке важко прийняти, коли людина страждає від нього, тим не менш, єдине інтелектуально прийнятне для езотериків. Коли індійського мудреця Рамакрішну учень запитав, чому Бог допускає зло, той збентежив його відповіддю: "Щоб ускладнити інтригу / сюжет!" (To thicken the plot!)» [187]. Тим не менш, хоча сюжет дійсно надзвичайно ускладнюється, а інтрига весь час наростає, так починається *псування* Творіння, адже Музика – це «естетичний» проект майбутнього світу Арди, і вже в цьому проекті виникають серйозні вади, тобто вже закладено потенцію до есхатології.

Саме з цими вадами, що виникають через відпадиння від Бога-Творця (якого ельф Фінрод у «Бесідах Фінрода і Андрет» називає Автором [262]), та з самим їхнім творцем Мелькором-Морготом (друге ім'я, що перекладається як «Чорний Ворог», це ім'я дали йому ельфи) і відбувається боротьба протягом майже всіх переказів «Сильмариліону». Мелькор стає тепер утіленим, матеріалізованим Злом, адже він сходить у створений світ і продовжує його спотворювати вже у матеріальній площині (перетворюючи цілий світ на «Перстень Моргота» [262]). З ним спочатку борються Валар (в однині – вала, чол., або валіє, жін.) і Майар (в однині – майа) – ті Айнур, що сходять у створений світ із Чертогів Ілуватара, які розташовані за межами матеріального світу (герметично-езотеричний елемент). Незважаючи на спротив Мелькора, вони поступово упорядковують новостворений світ, готуючи його до прибуття Дітей Ілуватара – ельфів та людей, із якими в цій авторській міфології починається стадія антропогонії. Через цю боротьбу поступово

створюється образ Арди, в якій з'являється Середзем'я, що стане ареною розгортання основних конфліктів між Добром і Злом, та західним континентом Аманом, де знаходиться Валінор, або Безсмертні Землі – едемична країна (своєрідний «польдер») Валар і Майар. Саме сюди ще у першу епоху до створення Місяця і Сонця Валар запросили Перших Дітей Ілуватара – ельфів, які пробудилися у Середзем'ї, оскільки не могли здолати нищівний вплив Мелькора на цей регіон світу.

Цікавим є те, що навіть на духовних істот найвищого порядку сходження у матеріальний світ накладає певні обмеження – вони мають отримати тіла («put on the raiment of Earth» [267, с. 15]), бо вже не можуть існувати просто як духовні або енергетичні сутності. Ця ідея суголосна з гностично-герметичними уявленнями про сходження Антропоса у матеріальний світ, що стає причиною страждань і смерті. Недаремно Дж. Годвін щодо «Сильмариліона» зазначає: «Ми знаходимося в дуже гностичній атмосфері у цих ранніх літописах» [187]. Ці обмеження настільки серйозні й неминучі, що навіть Зло в подібі Мелькора-Моргота має втілитися в антропоморфну форму. А відтак, є реальна, хоча й майже недосяжна можливість фізично знищити носія цієї сили, що ельфи і люди намагаються неодноразово зробити. І, врешті-решт, у «Володарі Перснів» це вдається гобітам, щоправда вже з другим, слабшим утіленням Зла – Сауроном. Таким чином, після Третьої Епохи Зло вже більше не існує у світі в матеріалізованій формі, але це не виключає його присутності як потенції, адже, дотримуючись логіки цієї міфології, остаточно від нього можна звільнитися тільки зруйнувавши спотворене ще в проєкті Творіння. Але, поки прийдуть ці есхатологічні часи, боротьба з ним триває, хоча, в принципі, вона безнадійна. Тут необхідно згадати про концепцію «північної мужності», яку Дж. Р. Р. Толкін послідовно викладає в есе «Чудовиська і критики». Згідно з нею, боги та люди б'ються з Хаосом і чудовиськами, заздалегідь знаючи, що ця боротьба безглузда, адже чудовиська і Хаос все одно переможуть. Однак вони продовжують битися, бо це «ідеальний спротив, досконалий, оскільки

безнадійний» [86, с. 33]. І головними чемпіонами в цій боротьбі виступатимуть Діти Ілуватара, насамперед ельфи.

Взагалі ельфи є центром художньої системи Дж. Р. Р. Толкіна, він все співвідносить із ними – і мужність, і мудрість, і красу, і мистецтво, і моральність / аморальність вчинків. У знаменитому листі Мільтону Волдману від 1951 року Толкін зазначає, що «Сильмариліон» (і в цілому подальші історії також, навіть «Володар Перснів») є «не антропоцентричним», люди неминуче з'являються, але «залишаються периферійними – тими, хто запізнився, і хоча вони стають все більш важливими, вони все одно не головні» [267, с. xv].

Отже, ельфи, або Ельдар (в однині – ельда; щоправда, існують інші численні самоназви ельфів та різних ельфійських народів – Дж. Р. Р. Толкін вигадав для ельфів більше «етнічних груп», ніж для людей), – Перші Діти Ілуватара, найпрекрасніші в світі сапієнтні істоти, яким магічні здібності властиві від природи. Адже ельфи взагалі (і тут Дж. Р. Р. Толкін апелює до поширених у фольклорі та північних міфологіях уявлень про ельфів як певний тип духів природи) є невід'ємною частиною створеного світу. Їхня доля тісно пов'язана з долею Арди, тому, власне, вони і безсмертні (навіть коли ельфа вбито, що не надто легко, але можливо зробити, він не вмирає назавжди, а, зцілившись від фізичних та душевних ран у Чертогах Мандоса – своєрідному світі мертвих, повертається до життя у Валінорі, причому в такому самому тілі, як і до загибелі). Дж. Р. Р. Толкін так пише про долю своїх створінь: «Доля ельфів бути безсмертними, любити красу світу, доводити її до повного розквіту за допомогою власної витонченості та бездоганності, існувати, поки існує світ, ніколи не залишати його, навіть коли їх «вбито», але повертатися – і все ж таки, коли прийдуть Ті, що слідуєть (the Followers, тобто люди – *О. Ф.*), навчити їх і поступитися їм дорогою, «зів'яти» (fade) в той час, як Ті, що слідуєть, зростають і поглинають життя, з якого обидва роди постали» [267, с. xv].

Однак, оскільки ельфи так нероздільно пов'язані зі створеним світом, існує загроза, що вони зникнуть разом із ним, тоді як доля людей – абсолютна свобода від влади створеного світу через смерть, їхній особливий Дар від Ілуватара, і ельфи знають, що Творець має для людей якусь приховану мету, якої в них немає. Тому ельфи втішаються лише надією про обіцянку Ілуватара, що Друга Музика буде виконана всіма Дітьми Ілуватара, а вони його Первістки (the Firstborn). Однак, оскільки достеменно це не відомо, ельфи сповідують «Estel», як специфічну довіру до Бога, ту «надію поза всіма надіями» (*hope beyond hope*), на якій взагалі кожного разу тримається світ Дж. Р. Р. Толкіна на грані чергової катастрофи. Один із ельфійських королів Фінрод так пояснює цю (до)віру до Ілуватара людській жінці Андрет: «Estel we call it, that is "trust". It is not defeated by the ways of the world, for it does not come from experience, but from our nature and first being. If we are indeed the Eruhin, the Children of the One, then He will not suffer Himself to be deprived of His own, not by any Enemy, not even by ourselves. This is the last foundation of Estel, which we keep even when we contemplate the End: of all His designs the issue must be for His Children's joy» [262]. Звідси глибокий ельфійський песимізм і певна заздрість людям, адже вони знають від Валар, що Арда приречена ще у проекті, але люди після смерті вільні від цього тотального знищення.

Тим не менш, на відміну від ельфів, люди в толкінівському світі такі самі, як і ми, смертні, і життя їхнє швидкоплинне. Якщо душа ельфа (феа) настільки пов'язана з тілом (хроа) як частиною матеріального світу Арди, що не може без нього взагалі існувати і відтворює його знову (потенційно до нескінченності, а точніше, доки існує сама Арда), людська душа після смерті вирушає в невідоме, адже, як каже Фінрод Андрет, «you are not for Arda» [262]. Для людей це маловтішна перспектива, і в «Бесідах Фінрода та Андрет» із десятого тому «Історії Середзем'я» це розкрито послідовно і з надзвичайною силою. Така дивна метафізика є сутністю основного конфлікту між людьми та ельфами, з неї постають заздрощі людей щодо долі ельфів, які

й призводять до знищення Нуменору – найвеличнішого королівства людей. Адже людей не надто тішить обіцянка якогось неартикульованого посмертного існування невідомо де, а оскільки це світ ще до приходу Христа, то місцеперебування людських душ після смерті не визначене – це та частина проекту, яка відома тільки Ілуватару.

На певному етапі найкращі з представників людства вступають у боротьбу зі Злом на боці ельфійської спільноти, що не заважає іншим представникам людства регулярно переходити на бік Зла. Однак це також частина Дару – разом із безсмертною душею люди отримали дар вибору – на який бік пристати. В ельфів такого вибору немає – як справжні породження Арди, вони ніколи (або лише в поодиноких винятках) не можуть перейти на сторону Ворога – того, хто нищить і нівечить світ. Вони, можливо, найзапекліші супротивники Мелькора-Моргота, адже якщо Валар є все ж таки безсмертними духами, що лише на якийсь, хоч який довгий, час прив'язані до матеріального світу, в ельфів немає нічого, крім Арди, хіба що примарна «Estel». Тому доля ельфів у цьому світі надзвичайно трагічна. Вони найпрекрасніші створіння, що коли-небудь ступали поверхнею Арди, але й найсумніші. Проте, відповідно до толкінівської концепції «північної мужності», ельфи стоїчно борються зі Злом, хоча знають, що загибель Арди, а, можливо, і їхня власна повна анігіляція, неминучі.

Ця марна, але героїчна боротьба Дітей Ілуватара триває протягом Трьох Епох і, вірогідно, і в Четвертій, у якій людей буде залишено вже сам на сам із цією первинною і не виправною спотвореністю, адже ельфи, які почали боротьбу із Псуванням значно раніше, відчувають безсилля і повертаються у лоно спостерігачів-Валар. Останні, за планом Ілуватара, на певному етапі вже не втручаються у хід Історії. Тобто в цій космогонії від початку закладений принцип лінійного часу (іудео-християнська концепція часу) і песимістичний сценарій руху від Золотої доби співіснування на одній землі з богами до абсолютної буденності десакралізованої реальності людей. За герметичною логікою, цей спотворений Мелькором світ має бути врешті-решт знищено, і

новий кращий світ виникне з Музики, яку виконають Айнур, Майар і Діти Ілуватара, що увійдуть у його Чертоги і приєднаються до хору Небесних Сил. Це і є ідеальне герметичне завершення космо й антропогонії, якщо згадати гностичний міф про Поймандра, наведений нами раніше. Дж. Годвін порівнює Толкінівську космогонію з теософськими манвантарами – глобальними космічними циклами, кожен із яких поділяється на чотири епохи і закінчується тотальним знищенням, щоб потім відродитися знову. Однак дослідник зазначає, що, хоча Дж. Р. Р. Толкін дійсно має циклічне бачення історії, «всередині кожного оберту колеса час видається лінійним та прогресуючим» [187].

Тобто спостерігається певна циклічність створення, знищення і нового створення Всесвіту, присутня і циклічність подій Історії власне Арди – епохи, що змінюють одна одну, кожна з яких починається з катастрофи і нею ж завершується, – це ніби репетиція глобальної есхатологічної катастрофи, яка певний час відкладається через мужність тих, хто веде боротьбу зі Злом, і внаслідок серії екатастроф (від прибуття війська Валар на Битву Гніву з Морготом у кінці Першої Епохи, через майже випадкове відсікання Ісілдуром пальця з Перснем Всевладдя Саурона під час колосальної битви в кінці Другої епохи, до вчинку Голума та знаменитого прибуття орлів на порятунок Фродо і Сема у «Володарі Перснів»). Однак у цілому рух усього світу все ж таки низхідний, а перспективи досить песимістичні. Лише після кінця світу, здається, можливий привід для справжнього оптимізму, коли «the themes of *Ilúvatar* shall be played aright, and take Being in the moment of their utterance, for all shall then understand fully his intent in their part, and each shall know the comprehension of each, and *Ilúvatar* shall give to their thoughts the secret fire, being well pleased» [267, с. 4]. Доти боротьба триває.

Арду, як місце розгортання головної трагедії світу, Дж. Р. Р. Толкін створює через одивнення реальної дійсності – відсунення хронотопу далеко у часі (тип хронотопу «ухронія» – неіснуючий час), коли Арда у прямому сенсі була пласкою, – і присутність у ньому (принаймні до початку Третьої Епохи)



вже згадуваного нами едемічного регіону Аману / Валінору. У Валінорі дії законів нашого світу до певної міри призупиняються – це сакральний простір, плин часу тут не діє на світ так драматично, як у Середзем'ї, це ідеальна Арда – така, якою вона, вірогідно, мала бути, якби не підступи Мелькора. Всі інші землі, а ми достеменно знаємо з текстів тільки про Середзем'я, більшою чи меншою мірою зазнали згубного впливу Мелькора, вони спотворені або мають якусь приховану ваду, і саме з ними всіма можливими засобами борються ельфи. Щоправда, на початку Другої Епохи за наказом Ілватара з глибин Океану було піднято великий прекрасний острів, що отримав назву Нуменор (з ельфійської «Західна земля») – як дар людям, що допомагали ельфам у боротьбі з Мелькором-Морготом (окрім острова ці люди отримали надзвичайно довге життя, однак не безсмертя – і це стало ядром головного конфлікту Другої Епохи і ґрунтом для підступів Саурона). Острів було затоплено під час глобальної катастрофи, після того як нуменорці перекинулись на бік Зла. Глобальність цієї катастрофи мала справді космічні масштаби – це друга фаза космогонії Арди, коли цей світ було перетворено на сфероїд із винесенням Валінору у трансцендентну область, до якої Прямим Шляхом через Західне море могли потрапити тільки ельфійські кораблі.

Однак, незважаючи на такі фантастичні космогонічні події, через численні відсилки до різноманітних міфологічних традицій (германо-скандинавської, кельтської, гностичної, езотерико-герметичної, теософської тощо), до вічних тем та історій, що зберігаються в людській колективній культурній пам'яті, актуалізуючи їх через апеляцію до архетипних образів і ситуацій, і навіть лінгвістичні кореляції (одна з мов ельфів Квенья будується на системі фінської мови із греко-латинськими впливами, а інша ельфійська мова Синдарин має багато спільного з валлійською та скандинавськими мовами). Дж. Р. Р. Толкін провокує потужну ілюзію того, що його Історія насправді відбувалась у нашому світі, і, можливо, ще й досі відбувається. Тут доречно навести досить розлогу цитату зі вже згадуваної статті у філософському словнику: «Сюжет про розділення світів –

видимого світу людського існування і світу, доступного ельфам і вищим істотам, що передували створенню світобудови, Айнур, прописаний Толкіном настільки органічно, що легко приймається свідомістю представника сучасної техногенної культури. Картина світового процесу, змальована у трьох перших частинах циклу: "Айнуліндале" (музика Айнур), Валаквента (розповідь про Валар і Майар), "Сильмариліон" (Повість про Сильмарили), – завдяки сюжету про розділення світів у "Сильмариліоні" й наступних переказах "Акаллабет" (Падіння Нуменору), загалом не суперечить картині світу, що переважає в свідомості сучасної людини, скалькованій з адаптованої наукової картини світового процесу. Крім цього, в "Сильмариліоні" імпліцитно присутні відсилання до текстів, які лежать в основі західної культури» [64, с. 1042]. Тобто, Толкінівський варіант вторинного світу не є абсолютно автономною реальністю – це наш світ, але ще за часів, можна сказати, до «кроманьйонців» (і ця ідея повністю суголосна з езотеричною Примордіальною Традицією). Все це створює надзвичайну естетичну напругу, відчуття могутньої присутності Великої Таїни в Творінні (і саме це так притягує до цього тексту читачів із певними знаннями в галузі езотеричної культури). Тут ми стикаємося з проявом нумінозного надзвичайної сили, яке є найважливішою характеристикою магічних історій, особливо типу Faërie. Сугестивний потенціал цього фікціонального світу і текстів про нього настільки могутній, що подекуди змушує задаватися питанням, чи не відбувалася ця історія насправді в нашому світі, адже, як зазначає Дж. Годвін, «нам дають зрозуміти, що ти і я все ще живемо у Четвертій [епосі]» [187].

Отже, магія, що панує в світі Дж. Р. Р. Толкіна і має найбільший потенціал нумінозного впливу – це, безперечно, магія Faërie, як ми її описали у першому розділі. Відповідно, сам літературний світ створений в однойменному магічному модусі, що не виключає структурування окремих сюжетних ліній чи композиційних побудов різними магічними субкодами. Ця магія досить чітко і послідовно протиставляється тому європейському ренесансному образу магії, про який ми писали вище. Як зазначає Том Шиппі,

«Інклінгам» була конче потрібна якась «інша» магія, не та, про яку писав Фрезер, яку практикували маги доби ренесансу (власне людська *Magia / Goetia*), і не та, що суперечила б їхнім християнським поглядам (*Witchcraft*), – вони ясно відчували, що європейська магія постає з того самого кореня, що і європейська наука, яка виступає її послідовницею [247]. Недаремно Дж. Р. Р. Толкін у вже згадуваному листі до М. Волдмана наголошує, що людська жага влади, бажання ефективно здійснювати свою волю веде до «Машини (або Магії)» [267, с. хііі]. Для нього «Машина є нашою очевидною сучасною формою [магії], набагато ближче пов'язаною з Магією, ніж це зазвичай визнається» [267, с. хііі]. Що ж до магії ельфів, яку ще в есе «Про чарівні історії» він сам визначає як *Faërie*, то «їхня магія є Мистецтвом, позбавленим багатьох людських обмежень: вона потребує менших зусиль, вона більш швидка, більш завершена, повна (продукт і його візія досягають бездоганної суголосності). Об'єктом цієї магії виступає Мистецтво, а не Влада, співтворення (*sub-creation*), а не домінування і тиранічне перероблення Творіння» [267, с. хііі–хіv]. Галадріель, ніби вторуючи Дж. Р. Р. Толкіну, також не впевнена у правильності використання слова «магія» щодо її здібностей; коли вона показує Фродо і Сему Дзеркало Галадріелі, то зауважує: «*This is what your folk would call magic, I believe; though I do not understand clearly what they mean; and they seem to use the same word of the deceits of the Enemy. But this, if you will, is the magic of Galadriel*» [265, с. 362].

І хоча Дж. Р. Р. Толкін визначав мову як те, що лежить у основі світотворення, і його літературний універсум виник із бажання дати вигаданим ним мовам їхніх носіїв та історії, що можуть розповідатися цими мовами, він не робить Слово абсолютним утіленням креативної та магічної сили (остерігаючись певного пародіювання Святого Письма), а створює світ для Слова. Слова ельфійської мови можуть функціонувати як заклинання, якими користуються прибічники Добра. Так само як Чорна Мова Мордору виступає знаряддям чорної магії, але на матеріальному рівні *Faërie* проявляється як Музика та Світло. Ці потенції йдуть від Ілуватара, який

володіє «Незнищенним Полум'ям» /«Flame Imperishable» і створює Всесвіт за допомогою Музики. Магія Faërie толкінівського світу постає від першопричини світу – Деміурга Ілуватара, і має світлоносну й художню природу, що не виключає можливості перекинутися на свою бінарну протилежність через спотворення. Не тільки ельфи використовують Музику як магічний засіб (Фінрод і Лутієнь), але і Саурон; зачаровує не тільки мелодійний голос Галадріель, але і голос Сарумана, вогонь як утілення світла – це стихія майя Олоріна / мага Гендальфа, але й Мелькора та Саурона.

Уявлення про носіїв магічного у Дж. Р. Р. Толкіна досить ієрархічні й надзвичайно логічні. Найбільш могутніми носіями магічної сили Faërie як сили деміургійної є певний ряд істот, що населяють Толкінівський універсум. Перш за все, носіями Faërie є власне деміургійні істоти (Powers / Сили) вищого порядку – Валар, та дещо слабші за них Майяр, перших із яких можна прирівняти до язичницьких (або герметичних) богів чи архангелів, а других – до могутніх духів природи чи ангелів. І тут Faërie виступає магічною силою, здатною на світотворення і привнесення надзвичайних змін у матеріальні умови, навіть створення нових зірок (але не світів, бо це вже прерогатива виключно Ілуватара).

Нижче в магічній ієрархії Дж. Р. Р. Толкіна розташовані ельфи. Магія Faërie властива ельфам внаслідок їхньої природи – це властивість їхньої феа (душі), вроджена особливість, тому вони її не практикують, а ніби перебувають у ній. Щодо цього цікавими є спостереження гобітів Фродо і Сема під час перебування в ельфійському краї Лотлорієні: «<...> Whether they've made the land, or the land made them, it's hard to say, if you take my meaning. It's wonderfully quiet here. Nothing seems to be going on, and nobody seems to want it to. *If there's any magic about, it's right down deep, where I can't lay my hands on it, in a manner of speaking.*'

'You can see and feel it everywhere,' said Frodo.

'Well,' said Sam, 'you can't see *nobody working it*» (курсив наш – О. Ф.) [265, с. 360–361].

Проте ельфи своєю магією певним чином розвивають і навіть навчаються їй, але скоріше як мистецтву. Особливо в цьому досяг успіху ельфійський народ Нолдор, представники якого стали найкращими митцями та майстрами Арди і створили дивовижні магічні артефакти, такі, наприклад, як Сильмарили – три коштовні камені, що утримують світло знищених Морготом світлоносних Дерев Валінора, які створив найвеличніший майстер Ельдар – Феанор, і які в структурі великої Історії виступають як «прокляте золото». Тобто ця магія дійсно схожа на мистецтво, що не суперечить характеристикам Фаëтіє, як ми їх визначали раніше.

Магія ельфів також пов'язана зі Світлом, але це світло зірок – ельфи з'явилися в світі Арди ще до приходу Місяця і Сонця, і зіркове сяйво є для них священним, а валіє Варда, що створює зірки, є найбільш шанованою з усіх Валар. Це надзвичайно вдала метафора певної «сірості» магії ельфів – вона не чорна і не біла, не світло і не п'ятьма, вона – сутінки. Ця «сірість», «сутінковість» виражається через інтенсивно амбівалентне ставлення до ельфів у Третю Епоху. Так, про Галадріель говорять як про небезпечну «Enchantress» і навіть «Witch», а про Лотлорієн як про місце, з якого не повертаються.

Інші істоти, у яких також, певно, є якісь магічні здібності, але явно іншого типу – це гноми. Специфіка магії гномів достеменно не відома, але імплікується, що це скоріше якісь особливі технології, адже гноми надзвичайно вмілі ремісники і художники. Оскільки гноми не є Дітьми Ілватара, а створіннями одного з Валар – Ауле, якого можна розглядати як бога-ремісника, бога-коваля, близького до античного Гермеса-Вулкана, але з більшим деміургійним потенціалом (наприклад, він може створювати гори), то, вірогідно, магія гномів постає від нього.

Люди ж у Дж. Р. Р. Толкіна навчаються магії, і це магія-технологія, яку письменник послідовно зневажає. У всьому Легендаріумі ми не знаходимо жодної людської істоти, що практикувала б магію і була позитивним персонажем. Та магія, знову ж таки типу Фаëтіє, як вроджена потенція, яку має

Арагорн (здатність до зцілення майже смертельних ран), струмує в ньому з ельфійською кров'ю його пращурів, адже він походить із тієї ж стародавньої лінії, що й ельфи Елронд і Арвен. Єдині чарівники-люди, які згадуються в текстах Легендаріуму – це назгули, що стали рабами Персня Всевладдя, і головний серед них Witch-King (варте уваги використання специфічної магічної лексики). Гобіти ж, здається, взагалі позбавлені магічних здібностей, окрім надзвичайної стійкості щодо будь-яких магічних впливів: «little or no magic about them, except the ordinary everyday sort which helps them to disappear quietly and quickly when large, stupid folk like you and me come blundering along making a noise like elephants which they can hear a mile off» [264, с. 2]. У певному сенсі, вони в Дж. Р. Р. Толкіна більше люди, ніж його люди.

Щодо інших груп істот, таких як Енти та Том Бомбаділ або Орки, Гобліни, Балроги тощо, то тут відносно магії вони розпадаються на дві основні групи – носіїв чистої Faërie, бо вони є кимось на кшталт духів природи, як Енти і Том, або носіїв чорної магії, для якої в Дж. Р. Р. Толкіна є навіть власне слово «gûl» [267, с. 435], – Орки, ті ж назгули (в імені останніх навіть присутній корінь «gûl»). І на іншому краю Толкінової «лінійки» магічного відносно Валар і Майар розташовані Темні Володарі (Мелькор-Моргот і Саурон) як носії спотвореної Faërie, що стала могутньою руйнівною силою. Цікаво, що й орки – це спотворені Ворогом ще за часів до приходу Сонця і Місяця ельфи [267, с. 47], тобто їхня магія також є природною властивістю і це також спотворена Faërie. Адже зворотний бік Світла – це Питьма, тому в бінаризованому універсумі Дж. Р. Р. Толкіна найсвітліший Айну перетворюється на найтемнішу істоту у всесвіті (показовим у цьому сенсі є еволюційний рух Гендальфа, який є носієм стихії вогню, від «сірості» до статусу Гендальфа Білого).

Ті ж, кого називають саме магами, або, точніше, чарівниками-wizards, – не є, власне, людьми і навіть не є ельфами, хоча виглядають вони, як старі чоловіки (але інакше могутній маг як абсолютне втілення архетипу Мудрого Старця, здається, і не може виглядати): «In the likeness of Men they appeared,

old but vigorous, and they changed little with the years, and aged but slowly, though great cares lay on them; great wisdom they had, and many powers of mind and hand» [267, с. 360]. Це окрема група істот, які визначаються як «Істари», і вони є чимось на кшталт напівбогів, бо у Валінорі вони Майар, яких було відправлено у Середзем'я з місією протистояти Злу. Відомо, що їх п'ятеро: Саруман Білий, голова їхньої «магічної корпорації», Гендальф Сірий, Радагаст Брунатний і ще невідомі за іменами два Блакитні маги, що були відправлені на Схід із тією ж місією [267, с. 360]. Тобто їхня магія внаслідок їхньої природи також має бути Faërie.

Щодо того, як розповідається про магію в текстах Дж. Р. Р. Толкіна, то, як ми вже зазначали в першому розділі, для творів, написаних у модусі Faërie, не властиво розкривати основи магічного, говорити про те, як магія працює, що для цього треба зробити тощо, – магія тут просто є. Хоча на схилах Карадрасу Гендальф і натякає, що для того, щоб створити вогонь, йому потрібна якась матерія, він не може створити його з нічого [265, с. 291], однак у цілому ми не розуміємо, як він діє і що робить для того, щоб відбувалось щось магічне. Гендальф лише вимовляє якісь фрази ельфійською мовою, і то не завжди, та якось використовує свій посох. Єдине, що змінюється під час магічного акту, – Гендальф стає більшим, неначе виростає, темнішим або яскравішим, часто з'являється світло, і присутні відчувають силу, що струмує від нього. Те ж можна сказати й про Галадріель – усі відчувають її силу, але вона нібито нічого для цього не робить, вона така від природи. Оскільки основи магічного типу Faërie не можуть бути розкритими, то й оповідь у «Володарі Перснів» і «Гобіті» ведеться переважно з позиції гобітів, іноді людей або гномів, але ніколи не від ельфів (за винятком декількох моментів із позиції Леголаса) чи Гендальфа. Хоча Гендальф часто розповідає про те, що з ним відбувалось, але він розповідає це комусь, а не від себе, і його справжні думки та внутрішні мотиви від нас приховані. Щоправда, іноді проблискує «авторське всезнання» (як у сцені з Арагорном та Фродо на пагорбі Керін Амрот, у якій хтось ніби дає «коментар», що Арагорн більше ніколи у своєму

житті не повернеться в це місце [265, с. 352]), проте навіть цей «всезнаючий автор» не пояснює нам законів, за якими функціонує Фаєґіе.

Отже, можемо зробити висновок, що в цілому Легендаріум Дж. Р. Р. Толкіна створений у модусі Фаєґіе, де магія – властивість магічних істот, адже і Гендальф, і Саруман не є людьми, як і ельфи. Людська магія, яка була визначена письменником як «зусилля мага-технолога», призводить тільки до жахливих наслідків. Так, саме люди стають назгулами, саме люди з Нуменора під впливом Саурона починають практикувати темну магію. І хоча ельфійська магія також має виразно «сірий» відтінок, природа її, як вже зазначалося, інша, мистецька (згадати хоча б магічний поєдинок Саурона і Фінрода, який відбувався через пісні, що створюють потужні ілюзії-спогади, ілюзії-прівіщання; так само Лутієнь зачаровує / заколисує Моргота магічною піснею [267 с. 200–201; с. 212–213]) і має деміургійні властивості нижчого, ніж у Валар та Майяр порядку, але для людей вони все одно вражаючі.

### *3.2.3.2. Толкінівські образи магів: Гендальф та Саруман.*

У текстах Дж. Р. Р. Толкіна маги ніколи не є протагоністами, адже в кодї, що структурує «магічні історії», написані в модусі Фаєґіе, протагоністом зазвичай стає підопічний мага. Так, Гендальф має аж вісім підопічних із «Братерства Перснів», а також дев'ятого – Сміагола-Голума, якого теж у певному сенсі «веде» маг через його надзвичайно важкий і трагічний обряд переходу. При цьому Голум іде нібито «низхідною ініціацією», яка веде до остаточного занапащення його душі і фізичного знищення, але результат цього низхідного руху є певним апофеозом, адже саме останній вчинок Голума вирішує всю історію на користь перемоги Добра над Злом – це перший рівень евкатастрофи, коли для Фродо надія протистояти владі Персня вже втрачена.

Однак лінія Гендальфа структурується також і через просперіанський субкод. Існує вже певна традиція порівняльного аналізу образів Просперо і Гендальфа [261, с. 177–195], так само як і Гендальфа й Мерліна [261, с. 177–



214], яка йде ще від Т. Шиппі з його ремаркою в книзі «Толкін – автор сторіччя» щодо Просперо як певної моделі для Гендальфа, принаймні щодо його дратівливого характеру [245]. І дійсно, образ чарівника Гендальфа – з його любов'ю й розумінням природи та всіх живих істот, пильним наглядом за своїми підопічними (спочатку гобітом Більбо, а потім Фродо та його друзями), глибокою мудрістю і знанням щодо порядку й долі Всесвіту, могутньою, але стримуваною силою, і навіть його трансформацією з Гендальфа Сірого у Гендальфа Білого та своєрідною «відмовою» від магії й поверненням із символічного «вигнання» у Середзем'я «додому» до Валінору – поєднує риси чарівника Мерліна, який є фактично стандартною фігурою мага з модусу Faërie, та мага Просперо. Образ Гендальфа, беззаперечно, структурується двома архетипами – і Мудрого Старця, і Трікстера.

Про Гендальфа як Мудрого Старця пише у своїй дисертації Наталія Ситник [76], зазначаючи, що його самопожертва виходить за рамки цього архетипу. Однак тут можна не погодитись – Мудрий Старець, як ми довели у першому розділі, часто корелює з архетипом Трікстера, який, своєю чергою, може бути жертвовною фігурою. З іншого боку, задіяний механізм функціонування просперіанського субкоду, в якому маг – це не тільки Мудрий Старець, провідник / магічний помічник, але також і Герой. І як Герой, за логікою мономіфу, він має у певний момент «загинути», щоб відродитися в новій якості. Тим більше, що в образі Гендальфа до його «смерті» та відродження надзвичайно яскраво проступають характеристики Трікстера – він витівник і веселун (особливо в «Гобіті»), дратівливий і, часом здається, дещо неефективний як провідник / помічник / маг. Крім того, як Герой він має бути активним учасником квесту. На відміну від Просперо, який ніколи не залишає свого Острова, Гендальф весь час подорожує – відколи він прибув до Середзем'я і до того часу, коли він має його покинути. Тобто, ми бачимо динамічний варіант магічного коду, яким, з одного боку, часто буває субкод Faërie, а з іншого – фаустіанський субкод, що додає глибини і

складності образу Гендальфа, котрий не виглядає як просто добрий чарівник із казок.

Щоб стати Гендальфом Білим, який явно проявляє більш могутні здібності, ніж Гендальф Сірий, майя Олорін має бути «вигнаний» із Валінору в Середзем'я, де він вивчає свій магічний урок (виконує місію) і може повернутися в «Мілан» Валінору на кораблі. Він мусить пройти шлях самопізнання через зустріч із чудовиськом Балрогом, яке виступає його темним альтер-его, як Калібан для Просперо, адже і Гендальф, і Балрог обидва є Майар вогню (останній колись у давнину перекинувся на бік Пітьми). Він повинен також допомагати всім своїм підопічним на шляхах їхньої індивідуації, і навіть у певному сенсі пробачає свого ворога Сарумана, ніяк його не караючи за жахливі вчинки, а просто залишивши його на розсуд долі. Не існує тільки доньки, або хоча б жіночого персонажа, якого він також веде шляхом ініціації. Але тут Гендальфа дублює інший персонаж, який має віддати свою доньку королю задля зміцнення миру і також повернутися з «вигнання» – це батько Арвен напів-ельф Елронд.

На більш масштабній шкалі просперіанський субкод структурує взагалі всю Історію, що розгортається у міфосвіті Дж. Р. Р. Толкіна. Історія Просперо як історія про вигнання внаслідок інтелектуальної гордині за нехтування своїми обов'язками, перебування у лімінальній зоні, де є необхідність вивчити важливий життєвий урок, та, за умови успішного проходження випробувань, повернення назад і поновлення якостей, але вже з набутою мудрістю, досить легко розпізнається в історії ельфійського народу Нолдор. Гнаний бажанням помсти Морготу за викрадені Сильмарили, сповнений гордині й жаги до знання, цей народ покинув благословенний Аман задля Середзем'я, де, зазнавши нищівних поразок і вивчивши важкий урок мудрості, отримав право повернутися додому. Однак засвоєння цього життєвого уроку та приборкування гордині займає не дванадцять років, як у Просперо, а цілі Епохи. І саме повернення сповнене суму й меланхолії, йому передуює, у певному сенсі, відречення від магії, адже після знищення Персня Всевладдя

магія трьох ельфійських перснів, що допомагає їм призупиняти руйнівний плин Часу й зберігати красу світу, також зникає. І ельфи про це добре знають, але свідомо допомагають Фродо у його квесті зі знищення Персня.

Інша важлива магічна фігура – фігура Сарумана Білого. Його лінія, як це досить прозоро видно, структурується за допомогою фаустіанського субкоду. Як і Фауст, він має свого «вчителя»-спокусника Саурона, якого, як йому здається, він контролює (як нібито контролював Мефістофеля Фауст). Він так само інтелектуально зверхній і амбітний і є тим самим «industrious magician», який створює машинерію, тобто це той тип ренесансного мага, що скоро стане вченим, а далі Віктором Франкенштейном і доктором Моро (варте уваги й те, що Саруман також створює в Ізенгарді якихось гібридів людей і орків – це чи алюзія, чи карикатура на Г. Веллса, якого «Інклінги», за свідомством Т. Шиппі, не любили саме за його пропаганду науки [247]). Саруман не має підопічних, а лише слуг і рабів, тобто він «пустий маг», але має когось на кшталт *familiar* – Гриму Гнилоуста. Він нівечить природу, і гординя приводить його до помилкового уявлення про те, що він сам може протистояти волі Саурона. Порівнюючи образ Сарумана з Гендальфом, якого він вважає істотою близькою до індуїстських бодгісаттв, Дж. Годвін зауважує, що «перверзія Сарумана <...> скоріше нагадує, в меншому масштабі, зарозумілого гностичного деміурга Іалдаваофа, який переконався у своєму верховенстві й заперечував, що були якісь боги над ним, поневолюючи людство для задоволення своєї власної жаги до влади» [187]. Важливо зазначити, що відносини Саруман / Саурон дублюються в «Сильмариліоні» відносинами Саурон / Моргот, у якому Майа Саурон, тобто істота нижчого порядку, спокушається Морготом і стає «учнем» пропащого вали, і цей процес, врешті-решт, також веде через тисячоліття до знищення Саурона. Тобто, знаменита толкінівська циклічність присутня й тут, але вже в меншому масштабі, адже відбувається процес стадіального *disenchantment* у світу, в якому пропорційно зменшуються і Добро, і Зло.

Цікаво, що, незважаючи на такі яскраві фаустіанські характеристики образу Сарумана та його сюжетної лінії, його «просторове позиціонування» дуже нагадує Просперове. Як і Просперо, Саруман майже постійно перебуває в обмеженому локусі Ізенгарду, і всі самі до нього приходять (з власної волі чи внаслідок його магічних маніпуляцій), тобто це явно статичний варіант магічного коду, на відміну від динамічного фаустіанського. Є й інша спорідненість цих двох образів магів – Просперові зверхність і тиранія (щодо Аріеля та Калібана, яких він час від часу сприймає лише як інструменти для досягнення власних цілей), що на перший погляд не властиві Гендальфу, але притаманні Саруману. Ця особливість спричинила появу інтерпретацій, у яких амбівалентний образ Просперо ніби розщеплюється на два окремі персонажі, що складають бінарну опозицію добрий чарівник / злий чаклун, де «Саруман представляє темні, негативні, злі тенденції, тоді як Гендальф утілює позитивні аспекти» образу Просперо [261, с. 207]. Однак, якщо відсторонитися від такого дещо спрощеного погляду, то виникає два питання. По-перше, чи не використовує Гендальф тих же гобітів як інструмент для досягнення нехай і надзвичайно благих і нібито не його власних цілей, чи не жорстоко втягувати істот, які зовсім нічого не знають про глобальну катастрофу, що насувається, і взагалі дуже довго не розуміють ступеня небезпеки для власного життя, у смертельний квест. По-друге, хоча Саруман і потрапив під зловісний вплив Саурона, чи не було його первинним наміром бажання здолати Зло самотужки, не втягуючи в цей процес тих, хто не розуміє рівня небезпеки і не володіє достатньою силою, але його інтелектуальна гординя стала для нього фатальною. Якби не орли, що прилетіли забрати Фродо і Сема від неминучої загибелі в лавових потоках виверження Ородруїну, Гендальф видавався б не дуже добрим чарівником, бо прирік гобітів на неминучу страшну загибель. Отже, якщо спробувати відповісти на ці питання, то обидва маги вже не виглядатимуть так одномірно, що лише підтверджує складну, глибоко амбівалентну природу створених Дж. Р. Р. Толкіном образів, попри відому бінаризованість його світу.

При перенесенні структурування фаустіанським субкодом на більш глобальну шкалу стає помітно, що він знову працює паралельно з просперіанським – вони ніби два боки однієї медалі, як *Magia* і *Goetia*, що так бентежили «Інклінгів». І якщо просперіанський шлях – це шлях ельфійсько-майарського світу, то фаустіанський – це шлях людей, і ці шляхи остаточно розійдуться у Четвертій Епосі, яка, вірогідно, розвивається в напрямку самознищення людства – людства взагалі, як фігури сутнісно фаустіанської. Українська дослідниця Н. Ситник зазначає, що світ Середзем'я разом із героями проходить процес індивідуації, дорослішання: «архетиповий зміст індивідуації Середзем'я полягає в накопиченні сутнісних трансформаційних змін у процесі подолання тенденцій однобічного розвитку. На зміну раціоналізму й прагматизму, що свого часу охопили Гондор, прийшло символічне возз'єднання протилежних, взаємокомпенсуючих елементів неусвідомленого» [76, с. 14]. Із цією думкою можна погодитись лише частково – стосовно конкретної історії, що викладена у «Володарі Перснів», і більше для Середзем'я / Гондору, однак не для Арди в цілому.

На нашу думку, в еволюції толкінівського Легендаріуму закладено песимістичний сценарій – цілий світ рухається низхідною ініціацією: від епохи до епохи Арда втрачає сакральність, магія Вищих Сил Валар, Майар та ельфів – *Faërie* – витікає зі світу, і Арда перетворюється на Землю, де живуть лише люди, а вцілілі ельфи, як і передвіщала Галадріель, стають сільськими духами природи, стоншуються, зменшуються, сприймаються як вигадка, і на зміну магії / мистецтву приходять наука / технологія. Арда в Четверту епоху буде вже профанним світом людей, у якому присутність чарівного чи божественного майже не відчувається, адже із «Сильмариліону» ми знаємо, що Четвертій Темі в Музиці Айнуру не було, таким чином, естетичного сценарію для цієї епохи не передбачено. Як пише професор Ральф Вуд, «Толкін не вірить у прогресивне одкровення – уявлення про те, що Бог розкриває себе все більше і більше з плином часу, так що кожна епоха має більше розуміння божественної мети для Всесвіту. Може бути навіть

навпаки – радикальне зменшення наших знань про Бога, так що наша епоха видається надзвичайно необізнаною щодо божественного» [272].

Однак, із позицій гностично-герметичної космогонії такий сценарій видається логічним. Герметична історія не може мати щасливого завершення у матеріальному світі, тому абсолютна перемога Добра над Злом можлива лише шляхом остаточного знищення спотвореного Творіння – вихід із матеріального в абсолютну трансцендентність. Щодо другого акту Творення, то Толкін про це не надто поширюється: «Never since have the Ainur made any music like to this music, though it has been said that a greater still shall be made before Ilúvatar by the choirs of the Ainur and the Children of Ilúvatar after the end of days» [267, с. 4], хоча дещо глибші інсайти надаються в десятому томі «Історії Середзем'я». Тому ця міфологія Світла і Музики видається досить песимістичною, що не позбавляє її надзвичайної піднесеності й краси, просякнутості глибоким пасеїстичним сумом за Старими Днями, коли світ був ще молодий, ельфи – веселим народом, а люди з їхньою жагою влади і безсмертя в матеріальному світі ще не прийшли у світ Арди. Дж. Р. Р. Толкін взагалі песиміст і навіть трохи мізантроп, даремно світ остаточно рятує не людина, а гобіт(и), а якщо згадати історії з «Сильмариліона», то до знищення ельфійських королівств Белеріанду люди також доклали значних зусиль, причому часто нібито з благих намірів.

Люди в Дж. Р. Р. Толкіна, навіть найкращі та найблагородніші, заслабкі духом, щоб протистояти жазі влади. «Володар Перснів», окрім усього іншого, є також історією про неможливість опиратися цій жазі, адже навіть Арагорн не довіряє самому собі. Як людина, що пережила на своєму віці дві світові війни, в одній з яких брала участь і втратила близьких друзів, Дж. Р. Р. Толкін навряд чи був оптимістичним щодо людської природи. У цьому сенсі світогляд Дж. Р. Р. Толкіна корелює зі світоглядом письменників «втраченого покоління», до якого, хоча б суто хронологічно, він також належить.

Саме цей песимізм споріднює Дж. Р. Р. Толкіна і його тексти з постаттю В. Шекспіра та його магом, адже Просперо також не надто вірить у людську

природу, яка покращується тільки завдяки магічним маніпуляціям і навряд чи надовго (адже ми не знаємо, що відбувалося у Мілані після повернення Просперо). Історія, створена В. Шекспіром, як і історія, створена Дж. Р. Р. Толкіном, має нібито щасливий, але водночас сумний і меланхолійний фінал – це одна з причин, чому «Бурю» так важко класифікувати за жанровою приналежністю. Все, що чекає на Просперо, – це дожити решту років у десакралізованому світі Мілана, після того як він зрікся своєї магії, всіх її, нехай ілюзорних, але дивовиж і чудес. Все, що залишається світові Дж. Р. Р. Толкіна, – це рухатися далі стадіями десакралізації, стадіями витікання *Faërie* зі світу, руйнації земель, вирубування лісів, все більшої кількості труб, що димлять, і зникнення всіх інших розумних рас та істот, окрім людей. Навіть орки не вижили. В обох історіях магічний проект завершено успішно: ворогів подолано у той чи інший спосіб, світ, якщо не покращено, то хоча б врятовано від остаточного спотворення, але це все лише на деякий час – в обох історіях магія, чари мають остаточно зникнути.

Таким чином, через толкінівський текст можна перепрочитати просперіанський субкод як глибоко песимістичний, що ще більше виявляє його барокову складову, тоді як фаустіанський субкод функціонує відносно незмінно. Як і в часи Ренесансу / Бароко, вони протистоять один одному, і хоча структурно наявний натяк на взаємопроникнення, він швидше віддзеркалює проблематику європейської магії з її нетривкою межею між *Magic* і *Sorcery*. На нашу думку, це відбувається через зв'язок означених текстів із західною езотеричною традицією, у певній причетності авторів до цієї традиції, адже і Т. Шиппі наголошує, що XVI і XX століття надзвичайно суголосні у своєму ставленні до магії і науки. Дж. Р. Р. Толкіна та його колегу К. С. Льюїса питання магічного благочестя або можливості благочестивої магії, нехай тільки у літературних творах, бентежать так само, як і ренесансних магів [247].

Важливе зауваження щодо функціонування магічних кодів – це те, що, як і все, пов'язане з магією, вони функціонують приховано, таємниче, навіть

тоді, коли автор тексту свідомо протиставляє себе магичній традиції. Тому християнські за пафосом тексти Дж. Р. Р. Толкіна просякнуті магією язичницької Faërie, адже якщо в текст вводяться ельфи, то вони неминуче принесуть із собою і своє мистецтво, а історії про світлого й темного чарівників, навіть якщо вони вже не люди, будуть мати риси історій, що стали архетипними для літературно-культурної традиції, до якої належить автор.

### **Висновки до Розділу 3**

Підсумовуючи все сказане вище, можемо зробити висновок, що еволюція ренесансно-барокового «магічного коду» в англomовній літературі XIX–XX ст. відбувається за декількома векторами.

Насамперед, спостерігається тенденція до гібридизації варіантів цього коду, злиття їх у нове синкретичне або еkleктичне ціле, яке генетично має характеристики кодів, що їх породили, але водночас відрізняється від них, особливо на ідейно-тематичному рівні. Це пояснюється, по-перше, специфікою власне ренесансного магічного знання, в якому межа між Magic і Sorcery була досить умовною і базувалась на моральному виборі самого мага, тому ренесансно-барокові «магічні історії» іманентно мають потенцію до гібридизації, а по-друге, через певну спорідненість стану культури епохи Ренесансу / Бароко і XIX та XX століть, внаслідок активізації езотеричного та магічного дискурсів.

Як ми вже зазначали, «магічний код» може структурувати історію, що належить майже до будь-якого жанру. Проаналізовані нами ранні науково-фантастичні твори («Франкенштейн» та «Острів доктора Моро») виявляють тенденцію до того, що в науковій фантастиці гібридизація ренесансно-барокових субкодів відбувається на базі фаустіанського та просперіанського субкодів за двома сценаріями: динамічним, із фаустіанською базою та певним просперіанським «суперстратом» (класичний приклад – історія Франкенштейна), і статичним – просперіанський субкод із внесенням фаустіанських елементів (історія доктора Моро). Магічного виміру



така історія не отримує, адже магія в ній легко замінюється наукою, однак через генетичний зв'язок «магічного коду» з міфопоетичною традицією таким текстам властивий специфічний притчовий пафос, що перетворює їх на новітні романтичні, постгуманістичні або антиутопічні міфи.

Для творів, що тяжіють до міметичного модусу, ключовим стає немагічний сатліанський субкод із додаванням елементів двох інших, як ми могли спостерігати в романі С. Моема. Менш еклектичні варіанти передбачають гібридизацію сатліанського субкоду з просперіанським (яскравий приклад – роман Дж. Фаулза «The Magus») та сатліанського з фаустіанським (наприклад, «Будинок доктора Ді» П. Акройда). В таких історіях маг може перетворюватись на психоаналітика (текст Дж. Фаулза), що виглядає досить природно, враховуючи подібність їхніх функцій в «обрядках переходу» підопічних / пацієнтів. Але в будь-якому разі історія, що структурується за допомогою цих субкодів, якою б реалістичною вона не була, набуває певного ступеня одивнення, яке може спричинити як певну втрату контролю над розвитком тексту, і тоді він набуде не передбаченої автором форми (як у випадку із С. Моемом, чий роман із сатиричного перетворився на готичний), так і створення текстів надзвичайної естетичної напруги з високим сугестивним і навіть нумінозним потенціалом (як уже згадувані нами тексти Дж. Фаулза і П. Акройда).

Однак у ХХ ст. спостерігається гібридизація не тільки варіантів ренесансно-барокового коду, але і їхнє поєднання з іншими варіантами базового «магічного коду». Найбільш яскраво така гібридизація проявляється в літературі фентезі.

Для текстів фентезі, через генезу метажанру від міфопоетичної та середньовічної романсової традицій, неминучим є структурування субкодом Faërie. Однак, якою б сильною не була магія Faërie, якщо в історії з'являється маг-людина, то субкоди, що структурують суто людські магічні історії, будуть також привнесені в текст. І хоча у Дж. Р. Р. Толкіна його маги не є людьми, ця тенденція зберігається, вірогідно завдяки тотальності шекспірівського

інтертексту для англомовної літератури та загальноєвропейській впливовості фаустіанської моделі. Ще більш виразно вона виглядає у вторинному світі Земномор'я, створеному американською письменницею У. Ле Гуїн, де протагоністом первинної трилогії виступає маг-людина Гед-Сокіл. Творчість У. Ле Гуїн є яскравим прикладом того, як в історію типу Фаєгіє, що також структурується ренесансно-бароковими субкодами (насамперед просперіанським із елементами фаустіанського), проникає код Witchcraft. Це майже неминуче відбувається, коли автора цікавлять гендерні магичні відносини. Але треба зауважити, що в цілому «магічна історія» в метажанрі фентезі все ще залишається переважно патріархальною.

Друга важлива тенденція, що витікає з першої, – це трансформація ренесансно-барокового «магічного коду» через оповіді, які він структурує, а відтак і нова кодифікація. Цей процес призводить до появи нових гібридних кодів на базі ренесансно-барокових субкодів, наприклад, франкенштейнівського та моровіанського кодів, які надалі можуть розглядатися як самостійні, хоч і такі, що генетично постають із ренесансно-барокової традиції.

Третя тенденція цього процесу виходить за рамки суто формальних побудов і модифікацій і полягає у реактуалізації смислів (співвідношення добра і зла, божественного і диявольського, сакрального і профанного, раціонального й ірраціонального, міфічного й історичного тощо), які транслюються за допомогою цих кодів, та створенні нової проблематики вже тими історіями, що постають у процесі вищеописаної трансформації.

## ВИСНОВКИ

Стосунки магії та літератури завжди мали специфічний характер із двох важливих причин: по-перше, через генетичний зв'язок (література завдяки механізмам сугестивності – здатності навіювати певні змінені стани свідомості – може розглядатись як специфічна «магічна» діяльність), а по-друге, через специфічне для західноєвропейського культурно-історичного континууму ставлення до магії і наближених до неї явищ як до чогось поза межами загальноприйнятих культурних норм, що часто маргіналізувало магію, а відтак і літературні твори, де магія репрезентована.

Для західноєвропейського культурного континууму визначальними щодо створення літературного образу магії та носіїв магічних потенцій є уявлення, які формуються в період Ренесансу / Бароко. Специфікою цих уявлень є протиставлення людської магії та магії чарівних істот (у яких на той період ще вірять), а також магії вчених мужів та магії жінок і простолюдинів, із унікальною порівняно з іншими культурами демонізацією останньої, що спричинило свого часу феномен «полювання на відьом».

Ці уявлення знаходять своє відображення у літературних «модусах магічного», які ми визначаємо як *Faërie* (чарівна магія не-людей, властива їм від природи), *Magic* (власне магія – людська «вчена» магія з двома відгалуженнями – *Magic proper* / Біла магія і *Sorcery* / Чорна магія) та *Witchcraft* (дослівно «відьмине ремесло», чаклунство / відьмацтво – низова народна, переважно жіноча магія). Після підриву авторитету магії як дієвої практики та встановлення примату раціоцентричної парадигми мислення, що також поступово відбувається в окреслений період розвитку європейської культури, з'являється і четвертий модус, взагалі немагічний, але такий, що є ніби критикою магічних уявлень – *Mockery* / Осміяння.

У кожному з цих модусів виникають особливі типи історій та формуються ізоморфні їм «магічні коди / субкоди», що генетично постають від базового

«магічного коду», який лежить в основі багатьох міфів, чарівних казок та літературних «магічних історій». Сюжетною основою базового «магічного коду» є «мономіф» про Героя (за Дж. Кемпбеллом), а система персонажів має виразну архетипну структуру, включаючи передусім архетип Героя, Мудрого Старця, Тіні та Аніми (так звана «четвірковість», за К. Г. Юнгом).

Ці «магічні коди / субкоди» функціонують як певні *системи художніх конвенцій та набір поетикальних засобів*, що включають:

- хронотоп із яскравими лімінальними характеристиками (утопія або ухронія з майже обов'язковою гібридизацією з хронотопом типу ускевія, в якому «неіснуючою річчю» буде саме магія);
- систему персонажів (повний «четвірковий» склад, що постає з базового «магічного коду» і може бути розширений через подвоєння / потроєння або редукований);
- сюжетну матрицю (модифікації «мономіфу» – «ритуали переходу» та «обряди ініціації» або ж зовнішні та внутрішні квести);
- наративні стратегії (особливо важливо, як розповідається про магію);
- тип задіяної магії (ключова складова, що впливає на структуру твору та його проблематику);
- загальну проблематику твору та коло певних тем.

Такий «магічний код» може структурувати як цілий твір, так і окрему сюжетну лінію, або ж може бути присутній у редукованому вигляді.

Окреслені магічні коди існують у культурі та літературі досить давно. Однак найдавнішим і найбільш близьким до первісного базового магічного коду є чарівний субкод *Faërie*, який структурує майже всі середньовічні лицарські романи, особливо ті, що постають із кельтської традиції, а через генетичний зв'язок метажанру фентезі з середньовічною романсовою традицією логічно стає субкодом, яким переважно оперують автори фентезійної літератури та наближених до неї жанрових утворень (наприклад, літературної казки). Стосовно коду *Magic*, то обидва його варіанти (*Magic proper* та *Sorcery*), а також немагічний субкод *Mockery*, остаточно формуються

в період Ренесансу / Бароко під впливом західної езотеричної традиції та західного варіанту магії як її складової, що дає нам можливість визначати цей код також як ренесансно-бароковий. Те саме стосується й остаточного формування (через інтенсивну демонізацію, яка подекуди триває й донині) ще одного надзвичайно давнього варіанту «магічного коду», *Witchcraft*, однак аналіз цього модусу магічного та ізоморфного субкоду ми залишаємо за рамками цієї роботи, оскільки він потребує окремого дослідження.

Окрім суто часової прив'язки, ренесансно-барокова амбівалентність магічно-езотеричного дискурсу цього періоду визначається через його надзвичайну моральну і духовно-інтелектуальну напругу. З одного боку, присутній ренесансний ентузіазм і віра в людину, не даремно маг є втіленням ідеалу ренесансної людини – він і вчений, і митець, і провидець (Ф. Борхардт). З другого боку – сумніви щодо істинності благочестивих намірів адептів магії, певна меланхолія з приводу невинності людської природи. Тому саме в цей період виникають різноманітні образи магічного – від демонічних до майже божественних, але і ті, й інші мають потенціал до перетворення на свою протилежність.

У літературі Великої Британії кінця XVI – початку XVII ст. максимальне своє втілення ренесансно-бароковий код отримує у драматичних творах. Виникають три найважливіші «магічні історії»: про чорного мага-некроманта доктора Фауста («Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло), білого мага Просперо, що практикує теургію («Буря» В. Шекспіра), та шарлатана-алхіміка Сатла, що послуговується магічною риторикою та ритуалістикою задля досягнення своїх корисних інтересів («Алхімік» Б. Джонсона). Тому ми визначаємо варіанти коду *Magic*, що остаточно формуються у цих історіях, за іменами протагоністів як *фаустіанський*, *просперіанський* та *сатліанський* субкоди.

За спостереженням дослідників західного езотеризму, домінуючим езотеричним і магічним вченням епохи Ренесансу було таке еkleктичне явище, як Герметизм. Це вчення суголосне християнській доктрині через

генетичні зв'язки з тими самими витоками, що й християнство, насамперед із неоплатонізмом і близькосхідними релігійно-філософськими системами. Тому практика герметичної магії мала певну легітимацію в ренесансно-бароковій культурі, однак вимагала від мага дотримання певного кодексу магічного благочестя, адже ренесансний маг – це, в першу чергу, *християнський* маг. Порушення цього кодексу могло призвести до занапащення душі, як сталося із доктором Фаустом.

Важливою складовою цієї езотерично-магічної системи було поняття про гнозис, яке зумовило інтенсивну інтелектуалізацію цієї традиції, певний культ книги, необхідність оволодіння давніми мовами тощо. Через гнозис як пізнання Творіння та божественних законів, що ним керують, відбувалося своєрідне повернення до Бога – сходження в небесні сфери, зворотне давньому гріхопадінню через сходження Першолюдини в матеріальний світ. Ця нова цілком легітимна можливість пізнання законів Всесвіту, що знімала середньовічні гносеологічні обмеження, а відтак і логічна можливість використання цих законів для покращення матеріальних умов, у яких існує людина, породила серед ренесансних магів надзвичайний ентузіазм, що призвело до створення так званого «магічного проекту» – віри в покращення людської природи і Творіння через магічні впливи.

Однак звідси поставали дві серйозні для ментальності доби проблеми: по-перше, проблема межі влади магів над божественним Творінням, а отже – гордині та віри у власну всемогутність; по-друге, намічався вже вихід у раціональну площину, а відтак і створення протонаукового мислення, яке досить швидко відкинуло магічне марновірство, хоча багато дослідників виводить сучасну західну науку саме з Герметичної магічної традиції (Ф. Єйтс, Л. Торндайк та інші). Ця конфліктність магічного і християнського світоглядів призводить врешті-решт до відмови певного кола магів від свого мистецтва / науки – так зване повернення із «вигнання в окультне» (Ф. Борхардт) – та до потужної езотеризації магічного знання тими, хто

залишається в лоні цієї традиції, щоб уникнути можливості потрапляння небезпечного знання в нечестиві руки.

Отже, саме маг, занепокоєний окресленою проблематикою, стає протагоністом ренесансно-барокової «магічної історії», і його моральний вибір приводить до вирішення цього конфлікту – смирення чи гординя, відмова від магії або ж зловживання нею. Це рішення також впливає на специфіку його взаємодії з іншими персонажами і проблематику твору загалом.

Так, історія доктора Фауста у версії п'єси К. Марло стає ідеальним утіленням субкоду *Sorcery*, де спостерігається використання магії як інструменту задоволення власних потреб і примх, а відтак, відпадиння від Бога через пакт із його Ворогом, гординя і рух низхідною ініціацією, що веде до остаточного занапащення душі. Пізніше ця історія зазнає різних ідеологічних трансформацій, але структурно зберігає субкод, і перетворюється, мабуть, на найбільш експлуатовану серед трьох ренесансно-барокових «магічних історій» як елітарною, так і масовою літературою. Не останнє місце у стійкості цієї моделі займає варіант історії, створений Й. Гете, який, як зазначають дослідники, був написаний під впливом варіанту К. Марло, що потрапив у Німеччину разом із мандрівними англійськими театральними трупами, змушеними залишити Британію під тиском пуританської реакції [100, с. 30]. Щодо англомовної літератури, то вплив К. Марло виглядає цілком природним. Це дозволило критику Дж. Стейнеру ідентифікувати образ Фауста як великий літературний архетип, який займає центральне місце в європейській свідомості поряд із Дон Жуаном, Гамлетом і Дон Кіхотом [148, с. 346].

В історії Просперо як ідеальному втіленні ренесансно-барокового магічного коду, суголосного ідеології епохи (субкод *Magic proper*), магія використовується задля морального вдосконалення своїх підопічних і самого себе, після досягнення чого спостерігається добровільна відмова від неї. Маг має цілу групу підопічних, яких він успішно веде художньо

сконструйованими для них «ритуалами переходу», тобто повністю реалізує функцію містагога через моральне сходження своїх підопічних. Дж. Клют визначає образ Просперо як один із «underliers» європейської літератури [148, с. 973], тоді як Б. Стейблфорд зазначає, що «Буря» В. Шекспіра «створює ключову модель фігури Чародія – важливого архетипу схильних до філософії чарівників, і забезпечує його такою ж мірою впливовими образами домівців» [250 с. xvi]. Тобто, не тільки Фауст, але і Просперо стає специфічним літературним архетипом. Однак історія Просперо має більш гнучку природу, ніж історія Фауста, і, відповідно, функціонує в літературі більш приховано. Тому просперіанський субкод у тому чи іншому обсязі регулярно структурує історії про чоловіка-одинака, який усамітнено живе з донькою в певному маргіналізованому локусі (від острова до чужої планети).

Образ Сатла з п'єси Б. Джонсона «Алхімік» можна розглядати як засновника традиції осміяння магії, в якій маг виступає як хитрун-трікстер, чий проект, незважаючи на всі хитрощі, приречений на провал. Сатла можна побачити в будь-якому з брехливих або схильних до самообману й маніпуляцій шарлатанів, що видають себе за могутніх магів.

В епоху романтизму ключовим «магічним субкодом» стає фаустіанський, і через структурування такого важливого твору епохи, як «Франкенштейн» М. Шеллі, історія мага Фауста трансформується в історію про божевільного геніального вченого, що рухає науковий прогрес, але не замислюється над моральними імплікаціями. Таким чином, встановлюється потужна франкенштейнівська традиція, що дає нам можливість говорити про виникнення вже науково-фантастичного франкенштейнівського коду.

Наприкінці XIX ст. також посилюється тенденція до гібридизації зазначених магічних субкодів, коли вчений явно «фаустіанського» типу опиняється в історії Просперо та перекодує її на ідеологічному рівні, так що наука стає еквівалентом згубної магії-Sorcery, з усіма наслідками, що випливають звідси для протагоніста і його підопічних. Яскравий приклад



такої гібридизації ми можемо спостерігати в романі Г. Веллса «Острів доктора Моро» та його кіноадаптаціях у ХХ ст., із тяжінням окресленої проблематики до постгуманістичного виміру. Тобто, можемо також говорити і про «морівіанський» науково-фантастичний код.

У ХХ столітті гібридизація «магічних субкодів» досягає максимальної стадії, з проникненням навіть у тексти, що належать до міметичного модусу, де головним субкодом буде немагічний сатліанський із додаванням тих чи інших елементів фаустіанського та просперіанського субкодів. Доволі яскравим прикладом такої «магічної еkleктики» є роман С. Моема «The Magician». Однак, незважаючи на тяжіння таких історій до реалізму (існування магії в них може або взагалі заперечуватися, або осміюватися), структурування «магічними субкодами» призводить до певного одивнення тексту (наприклад, «Маг» Дж. Фаулза чи «Дім доктора Ді» П. Акройда) або втрати контролю над розвитком тексту, який може перетворитися, як у випадку з романом С. Моема, на свою протилежність – готичний роман, містичний трилер тощо.

Гібридизація відбувається не тільки щодо варіантів ренесансно-барокового «магічного коду», але і з іншими «магічними кодами / субкодами». Це особливо характерно для літератури фентезі. Як зазначають дослідники цього метажанру, «Буря» В. Шекспіра виступає «taproot text» / «корінним текстом» [148, с. 921] стосовно багатьох історій метажанру фентезі. І хоча зазвичай зразки цього жанрового утворення тяжіють до модусу і субкоду *Faërie*, проникнення ренесансно-барокового коду до структури фентезі-тексту дає цікаві моделі гібридизації. Таку тенденцію до структурування окремих сюжетних ліній, насамперед чарівників Гендальфа і Сарумана, просперіанським і фаустіанським субкодами ми можемо спостерігати у Легендаріумі Дж. Р. Р. Толкіна.

Подібна гібридизація призводить до трансформації ренесансно-барокового «магічного коду», що спричиняє виникнення самостійних літературних кодів – вже не обов'язково магічних, а також

реактуалізацію важливих для «магічної» проблематики смислів (співвідношення добра і зла, божественного і диявольського, сакрального і профанного, раціонального й ірраціонального, міфічного й історичного тощо) у новій площині.

Таким чином, ренесансно-бароковий «магічний код» виявляє свою універсальну природу, завдяки якій він в одному зі своїх варіантів або через певні гібридизовані форми структурує тексти, що належать до різних жанрових утворень, додаючи їм яскравої специфіки. А через інтертекстуальні зв'язки та впливовість англосаксонської літературної та культурної традиції може структурувати і твори, що належать до інших національних літератур.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии [Электронный ресурс] / Сергей Сергеевич Аверинцев. – Вопросы литературы. – 1970. – № 3. – С. 113–143. – Режим доступа :  
[http://www.krotov.info/library/01\\_a/ve/rinzev\\_008.htm](http://www.krotov.info/library/01_a/ve/rinzev_008.htm).
2. Аверинцев С. С. Архетипы / Сергей Сергеевич Аверинцев // Мифы народов мира : [Энциклопедия]. – М. : Российская энциклопедия, 1994. – Т. 1. – С. 110–111.
3. Аникст А. А. Синтез искусств в театре Шекспира / Александр Абрамович Аникст // Шекспировские чтения 1985 / [под ред. А. Аникста]. – М. : Наука, 1987. – С. 15–40.
4. Аникст А. А. Творчество Шекспира / Александр Абрамович Аникст. – М. : Издательство художественной литературы, 1963. – 615 с.
5. Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга / Александр Абрамович Аникст. – М. : Советский писатель, 1974. – 607 с.
6. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.
7. Армстронг К. Краткая история мифа / Карен Армстронг ; [пер. с англ. А. Блейз]. – М. : Открытый Мир, 2005. – 160 с.
8. Архетип [Электронный ресурс] // Психологос: энциклопедия практической психологии. – Режим доступа :  
<http://www.psychologos.ru/articles/view/arhetip>.
9. Архетип [Электронный ресурс] // Философия : Энциклопедический словарь / [под ред. А. А. Ивина]. – М. : Гардарики, 2004. – Режим доступа :  
[http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/105/%D0%90%D0%A0%D0%A5%D0%95%D0%A2%D0%98%D0%9F](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/105/%D0%90%D0%A0%D0%A5%D0%95%D0%A2%D0%98%D0%9F).

10. Баркова А. Л. Феномен «Властелина Колец» Толкина [Електронний ресурс] / Александра Леонидовна Баркова // Научная страница доцента А. Л. Барковой. – Режим доступу : <http://mith.ru/alb/tolkien/phenomen.htm>.
11. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пітер Баррі ; [пер з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
12. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – 542 с.
13. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / Михаил Михайлович Бахтин // Очерки по исторической поэтике. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
14. Бекарюков М. В. Роль западной эзотерики в формировании ценностно-смысловых миров культуры и личности : автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук : 24.00.01 «Теория и история культуры» / Бекарюков Максим Викторович. – Барнаул, 2012. – 22 с.
15. Блум Г. Західний Канон: книги на тлі епох / Гарольд Блум. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
16. Бовсунівська Т. В. Фентезі: метафізичні межі роману / Тетяна Володимирівна Бовсунівська // Основи теорії літературних жанрів : [Монографія]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – С. 397–409.
17. Бовуар С. де. Друга стаття / Сімона де Бовуар ; [перекл. з французької Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко]. – В 2 т. – Том 1. – К. : Основи, 1994. – 390 с.
18. Богатырева Е. Д. Герметическая философия и ее влияние на духовную культуру западного общества: постановка вопроса [Електронний ресурс] / Елена Дмитриевна Богатырева – Режим доступу : <http://www.phil63.ru/germeticheskaya-filosofiya-i-ee-vliyanie-na-dukhovnuyu-kulturu-zapadnogo-obshchestva-postanovka-voprosa>.

- 19.Большакова А. Ю. Литературный архетип / Алла Юрьевна Большакова // Литературная учёба. – 2001. – № 6. – С. 169–173.
- 20.Будний В. Порівняльне літературознавство : [Підручник] / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
- 21.Вёльфлин Г. Ренессанс и Барокко / Генрих Вёльфлин ; [пер. с нем. Е. Г. Лундберга]. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.
- 22.Геннеп А., ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов Арнольд ван Геннеп ; [пер. с франц.]. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с. – (Этнографическая библиотека).
- 23.Гермес Трисмегист и герметическая традиция востока и запада / [сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ., нем., польск. К. Богуцкого]. – К. : Ирис ; М. : Алетейа, 1998. – 623 с.
- 24.Герметизм. Православная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.pravenc.ru/text/164833.html>.
- 25.Гинзбург К. Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история / Карло Гинзбург. – М. : Новое издательство, 2004. – 394 с.
- 26.Горбунов А. Н. Шекспир и литературные стили его эпохи / Андрей Николаевич Горбунов // Шекспировские чтения 1985 ; [под ред. А. Аникста]. – М. : Наука, 1987. – С. 5–14.
- 27.Грейвз Р. Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии / Роберт Ранке Грейвз. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 656 с.
- 28.Гуньо Т. В. Концепція бароко і поетика романів Еухеніо Д'Орса : дис. ... кандидата філологічних наук : 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Тетяна Вікторівна Гуньо. – Миколаїв, 2014. – 215 с.
- 29.Дж. Р. Р. Толкієн про чарівні казки, мову, психологію фантазії і те, чому неможливо писати «для дітей» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bokmal.com.ua/people/j-r-r-tolkien-on-fairy-stories/>.

30. Дубин Б. В. Рецензия на книгу: Цветан Тодоров «Введение в фантастическую литературу» [Электронный ресурс] / Борис Владимирович Дубин // Обращенный взгляд / Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. – М. : НЛЮ, 2001. – С. 42–46. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/f-2/Fantasy.html>.
31. Жирмунский В. М. Легенда о докторе Фаусте / Виктор Максимович Жирмунский. – М. : Наука, 1978. – 430 с. – (Серия: Литературные памятники).
32. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство / Ніла Вікторівна Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
33. Зеленский В. В. Базовый курс аналитической психологии, или Юнгианский бревиарий [Электронный ресурс] / Валерий Всеволодович Зеленский. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/298000/read>.
34. Зимбардо Р. Моральное видение во «Властелине колец» [Электронный ресурс] / Роуз Зімбардо. – Режим доступа : <http://www.kulichki.com/tolkien/podshivka/930201.htm>.
35. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов [Электронный ресурс] / Илья Петрович Ильин. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения). – INTRADA, 2001. – Режим доступа : <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm>.
36. История всемирной литературы : В девяти томах / [под ред. И. А. Тертерян]. – Том шестой. – М. : Наука, 1989. – 880 с.
37. Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция / Френсис Йейтс ; [пер. с англ. Г. Дашевского]. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 528 с.
38. Йонас Г. Гностицизм (гностицистическая религия) [Электронный ресурс] / Ганс Йонас. – СПб. : Лань, 1998. – 402 с. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/History\\_Church/Jonas/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/History_Church/Jonas/index.php).
39. Канчура Є. О. Моделювання текстуалізованого світу в романах-фентезі Террі Претчетта : дис. ... кандидата філологічних наук : 10.01.04

- «Література зарубіжних країн» / Євгенія Орестівна Канчура. – К., 2012. – 233 с.
40. Категории поэтики в смене литературных эпох [Электронный ресурс] / [С. Аверинцев, М. Андреев, М. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : [Сб. статей]. – М. : Наследие, 1994. – Режим доступа :  
[http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka\\_CategoriesPoetics.htm](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_CategoriesPoetics.htm).
41. Ковтун Е. Н. Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантаствоведения [Электронный ресурс] / Елена Николаевна Ковтун. – Режим доступа :  
[http://slavcenteur.ru/Proba/Kovtun/kovtun\\_fantobjekt.pdf](http://slavcenteur.ru/Proba/Kovtun/kovtun_fantobjekt.pdf).
42. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века : [Учебное пособие] / Елена Николаевна Ковтун. – М. : Изд-во Моск. унта, 1999. – 484 с.
43. Колесова О. В. Анализ гносеологической значимости понятия «эпистема»: концептуальный аспект / Ольга Валентиновна Колесова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 6 (1). – С. 445–451.
44. Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира / Валентина Петровна Комарова. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1989. – 200 с.
45. Кузьменко Д. Християнський вимір творчості Дж. Р. Р. Толкіна [Электронный ресурс] / Дмитро Кузьменко. – Режим доступа :  
[http://theology.in.ua/ua/bp/theological\\_source/philosophy/38867](http://theology.in.ua/ua/bp/theological_source/philosophy/38867).
46. Левинтон Г. Инициация и мифы / Георгий Левинтон // Мифы народов мира : энциклопедия в двух томах / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Российская энциклопедия, 1994. – Т. 1 [А–К]. – С. 543–544.

47. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / Клод Леви-Стросс ; [пер. с фр.; вступ. ст. и прим. А. Б. Островского]. – М. : Республика, 1994. – 384 с.
48. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Клод Леви-Стросс ; [пер. с франц. В. В. Иванова]. – М. : АСТ : Артель, 2011. – 541 с. – (Philosophy).
49. Ле Гофф Ж. Герои и чудеса Средних веков / Жак ле Гофф ; [пер. с французского Дмитрия Савосина]. – М. : Текст, 2011. – 224 с.
50. Лем С. Мой взгляд на литературу / Станислав Лем ; [пер. с нем. В. И. Язневича, В. И. Борисова, К. В. Лушенко, К. В. Левшина]. – М. : АСТ: Артель, 2009. – 857 с.
51. Леманн А. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. От древности до наших дней / Альфред Леманн. – К. : Украина, 1991. – 400 с.
52. Линаск Л. Миф и реальность в литературных произведениях Дж. Р. Р. Толкиена [Электронный ресурс] / Лаури Линаск // Учёные записки Тартуского государственного университета. – Вып. 626. Проблема античной и зарубежной литературы. Миф и реальность. Труды по романо-германской филологии. Литературоведение. – 1982. – С. 14–25. – Режим доступа : <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/linask82r.shtml>.
53. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с. – (Nota bene).
54. Лихачева С. Миф работы Толкина (о творческом наследии английского писателя-филолога) [Электронный ресурс] / Светлана Лихачева // Литературное обозрение. – 1993. – № 11/12. – С. 91–104. – Режим доступа : [http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/about/lih.shtml#\\*](http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/about/lih.shtml#*).
55. Лосева М. А. Миры фэнтези: игровые сообщества в современном культурном пространстве / М. А. Лосева, О. Д. Козлова // Новые



- традиции : [Коллективная монография] / [под ред. Е. Э. Суровой и С. А. Рассединой]. – СПб. : ИД «Петрополис», 2009. – С. 318–326.
- 56.Лотман Ю. Литература и мифы / Ю. Лотман, З. Минц, Е. Мелетинский // Мифы народов мира : энциклопедия в двух томах / [главный редактор С. А. Токарев]. – М. : Российская энциклопедия, 1994. – Т. 2 [К – Я]. – С. 58–65.
- 57.Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.
- 58.Луков В. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / В. Луков. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 512 с.
- 59.Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и происхождение архетипических сюжетов [Электронный ресурс] / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Article/melet2.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Article/melet2.php).
- 60.Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. – 136 с.
- 61.Мелетинский Е. М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы / Елеазар Моисеевич Мелетинский.– М. : Наука, 1983. – 188 с.
- 62.Михайлова Т. «Против женщин, кузнецов и друидов...»: вера в женскую магию в традиционной ирландской культуре / Татьяна Михайлова // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. – М. : Индрик, 2005. – С. 322–334.
- 63.Назаренко М. Опыт классификации фантастических жанров [Электронный ресурс] / Михаил Назаренко. – Режим доступа : <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php>.

64. Новейший философский словарь. – [3-е изд., исправл.]. – Минск : Книжный Дом, 2003. – 1280 с. – (Мир энциклопедий).
65. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания [Электронный ресурс] / Эрих Нойманн. – Режим доступа : <http://readli.net/proishozhdenie-i-razvitie-soznaniya/>.
66. Носачев П. Г. «Отреченное знание»: изучение маргинальной религиозности в XX и начале XXI века: Историко-аналитическое исследование / Павел Георгиевич Носачев. – М. : Изд-во ПСТГУ, 2015. – 336 с.
67. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты, образы, мотивы / А. Е. Нямцу ; [Чернов. нац. ун-т им. Ю. Федьковича]. – Черновцы : Рута, 2001. – 158 с.
68. Олди Г. Мастер-класс. Генри Лайон Олди. Фантастическое допущение [Электронный ресурс] / Генри Лайон Олди // Мир фантастики. – 2008. – № 54. – Режим доступа : <http://old.mirf.ru/Articles/art2521.htm>.
69. Петров А. Женщина в религии и философии в античности [Электронный ресурс] / Андрей Петров // Астарта. – Выпуск I. Культурологические исследования из истории древнего мира и средних веков: проблемы женственности / [под ред. М. Ф. Альбедиль и А. В. Цыба]. – СПб., 1999. – С. 95–11. – Режим доступа : <http://centant.spbu.ru/centrum/publik/petrov/petr05f.htm>.
70. Подлубнова Ю. С. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской литературе [Электронный ресурс] / Юлия Сергеевна Подлубнова // Сервер конференций Ставропольского государственного университета. – 4.10.2006. – Режим доступа : <http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=518>.
71. Потницева Т. Н. Мэри Уолстокрафт Шелли: «последняя из славного поколения...»: [Монография] / Татьяна Николаевна Потницева. – Днепрпетровск : Изд-во ДНУ, 2008. – 128 с.

- 72.Пронкевич А. В. Код магического реализма и стратегии памяти в романе «Обабакоак» Б. Ачаги и фильме «Обаба» М. Амендариса [Электронный ресурс] / Александр Викторович Пронкевич // Магический реализм: традиция и современность : [Монография]. – Омск : Издательство Омского государственного университета, 2013. – 1 электрон. диск (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. – Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. – Назва з титул. екрану.
- 73.Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп / [научн. ред., текстологический комментарий И. В. Пешкова]. – М. : Лабиринт, 2001. – 192 с.
- 74.Ратиани И. Теория лиминальности. Проблема антропологии и современного литературоведения [Электронный ресурс] / Ирма Ратиани // Литература в диалоге культур. – Ростов-на-Дону, 2008. – С. 195–199. – Режим доступа : <http://www.irmaratiani.ge/teoria.htm>.
- 75.Сапковский А. Пируг или нет золота в Серых горах [Электронный ресурс] / Анджей Сапковский. – Режим доступа : <http://www.sapkowski.su/modules.php?name=Articles&pa=showarticle&articleid=65>.
- 76.Ситник Н. В. Фентезі Д. Р. Р. Толкіна: архетиповий вимір художньої структури : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Наталія Володимирівна Ситник. – Сімферополь, 2009. – 20 с.
- 77.Странден Д. Герметизм. Его происхождение и основные учения. [Электронный ресурс] / Дмитрий Странден. – Режим доступа : <http://luxaur.narod.ru/biblio/2/tr/stranden01.htm>.
- 78.Стругацкий А., Стругацкий Б. Фантастика – литература! / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий // О литературе для детей. – Вып. 10. – Л. : Детская литература, 1965. – С. 131–141.

79. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX–XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. І. Стужук. – К., 2006. – 14 с.
80. Тайлор Э. Б. Первобытная культура / Эдвард Бёрнетт Тайлор ; [пер. с англ.]. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.
81. Тирикьян Э. К социологии эзотерической культуры [Электронный ресурс] / Эдвард Тирикьян ; [пер. с англ. Юрия Халтурина] // American Journal of Sociology. – № 78 (3). – Р. 491–512. – Режим доступа : <https://independent.academia.edu/YuryKhalturin>.
82. Тихомирова Е. Альтернативная мифология для Англии, или Квест Профессора Толкина [Электронный ресурс] / Елена Тихомирова. – Режим доступа : <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/tihomir.shtml>.
83. Тихомирова О. Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна : дис. ... кандидата філологічних наук : 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Олена Володимирівна Тихомирова. – К., 2003. – 237 с.
84. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу [Электронный ресурс] / Цветан Тодоров. – Режим доступа : <http://www.iekharrypotter.narod.ru/TODOROV2.htm>.
85. Тодоров Ц. Поэтика [Электронный ресурс] / Цветан Тодоров // Структурализм: «за» и «против» : [Сб. статей]. – М. : Прогресс, 1975. – Режим доступа : <http://izmail.at.ua/load/14-1-0-59>.
86. Толкин Дж. Р. Р. Чудовища и критики / Джон Рональд Руел Толкин ; [пер. с англ. С. Лихачевой]. – М. : АСТ Москва: Хранитель, 2008. – 413 с.
87. Тюпа В. И. Жанр и дискурс [Электронный ресурс] / Владимир Игоревич Тюпа // Критика и семиотика. – Вып. 15. – Новосибирск – М., 2011. – С. 31–42. – Режим доступа :

- <http://philology.ru/literature1/tyupa-11.htm#17>.
88. Тюпа В. И. Художественность [Электронный ресурс] / Владимир Игоревич Тюпа. – Режим доступа : <http://studopedia.org/2-99617.html>.
89. Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / Владимир Игоревич Тюпа. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования ; Приложение, Серия «Лекции в Твери).
90. Уайт М. Джон Р. Р. Толкиен. Биография / Майкл Уайт ; [пер. с англ.]. – М. : ЭКСМО, 2002. – 320 с.
91. Уэллс Г. Предисловие к сборнику «Семь знаменитых романов» / Герберт Уэллс // Уэллс Г. Собрание сочинений : В 15-ти т. – Т. 14. – М. : Правда. – 1964. – С. 349–355.
92. Фарино Е. Введение в литературоведение : [Учебное пособие] / Ежи Фарино. – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
93. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии / Джеймс Джордж Фрэзер. – М. : АСТ, 1998. – 784 с.
94. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко ; [пер. с фр. В. П. Визигин, Н. С. Автономова]. – СПб. : А-сад, 1994. – 407 с.
95. Хализев В. Е. Теория литературы : [Учебник] / В. Е. Хализев. – [4-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высшая школа, 2004. – 405 с.
96. Циммерман М. Религиозные мотивы в технологическом постгуманизме [Электронный ресурс] / Майкл Циммерман. – Режим доступа : <http://integraltranslations.wordpress.com/2011/11/06/zimmerman-religiousmotifsposthumanism>.
97. Чернышева Т. А. Потребность в удивительном и природа фантастики / Т. А. Чернышева // Вопросы литературы. – 1979. – № 5. – С. 211–232.
98. Чернышева Т. А. Природа фантастики [Электронный ресурс] / Татьяна Аркадьевна Чернышева. – Иркутск : Издательство Иркут. ун-та, 1985. – Режим доступа :

- [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/CH/CHERNYSHEVA\\_Tat%27yana\\_Arkad%27evna/\\_Chernysheva\\_T.A..html](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/CH/CHERNYSHEVA_Tat%27yana_Arkad%27evna/_Chernysheva_T.A..html).
99. Чигиринская О. А. Фантастика: выбор жанра, выбор хронотопа [Электронный ресурс] / Ольга Александрова Чигиринская. – Режим доступа : <http://www.rusf.ru/star/doklad/2008/chigr.htm>.
100. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. : [Монографія] / Борис Борисович Шалагінов. – К. : Вежа, 2002. – 280 с.
101. Шекспир У. Буря / Уильям Шекспир ; [послесловие И. Рацкого]. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 215 с.
102. Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах / Уильям Шекспир ; [под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста]. – Том 8. – М. : Искусство, 1960. – 716 с.
103. Шиппи Т. Дорога в Средьземелье [Электронный ресурс] / Том Шиппи. – Режим доступа : <http://www.rulit.me/books/doroga-v-sredzemele-read-179313-1.html>.
104. Шмид В. Нарратология [Электронный ресурс] / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – Режим доступа : <http://yanko.lib.ru/books/lit/shmid=narratology=a.htm>.
105. Эко У. Откровения молодого романиста / Умберто Эко ; [пер. с английского А. Климина]. – М. : АСТ: CORPUS, 2013. – 320 с.
106. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко ; [перевод А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник / редактор М. Г. Ермакова]. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
107. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде ; [пер. с французского В. Большакова]. – М. : Инвест-ППП, СТ «ППП», 1996. – 240 с.
108. Элиаде М. История веры и религиозных идей : в 3 т. / Мирча Элиаде ; [пер. с фр.]. – Т. 1. : От каменного века до Элевсинских мистерий. – М. : Критерион, 2002. – 464 с.

109. Элиаде М. История веры и религиозных идей : в 3 т. / Мирча Элиаде ; [пер. с фр.]. – Т. 2. : От Гаутамы Будды до триумфа христианства. – М. : Критерион, 2002. – 512 с.
110. Элиаде М. История веры и религиозных идей : в 3 т. / Мирча Элиаде ; [пер. с фр.]. – Т. 3. : От Магомета до реформации. – М. : Критерион, 2002. – 325 с.
111. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Мирча Элиаде ; [пер. с англ. Е. В. Сорокиной]. – К. : София ; М. : Гелиос, 2002. – 224 с.
112. Элиаде М. Сакральное и мирское [Электронный ресурс] / Мирча Элиаде. – Режим доступа :  
[http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Relig/Elia\\_SvMir/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Elia_SvMir/index.php).
113. Юнг К. Г. Архетип и символ [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. – Режим доступа : <http://torrents.ru/forum/viewtopic.php?t=556254>.
114. Юнг К. Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание / Карл Густав Юнг. – М. : Олимп ; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. – 400 с.
115. Юнг К. Г. Концепция коллективного бессознательного. [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. – Режим доступа :  
<http://torrents.ru/forum/viewtopic.php?t=556254>.
116. Юнг К. Г. О психологии образа трикстера [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. – Режим доступа : <http://www.jungland.ru/node/1594>.
117. Юнг К. Г. Психология и алхимия [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. – М. : АСТ, 2008. – Режим доступа :  
<http://www.jungland.ru/node/1713>.
118. Юнг К. Г. Феноменология духа в сказках [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. – Режим доступа :  
[http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/Yung/fen\\_duh.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Yung/fen_duh.php).
119. Юнг К. Г. Человек и его символы / Карл Густав Юнг. – М. : Серебряные нити, 1998. – 368 с.

120. Юнг К. Г. *Mysterium Coniunctionis* [Електронний ресурс] / Карл Густав Юнг. – Режим доступу : <http://www.jungland.ru/node/2306>.
121. Ямпольский М. Экран как антропологический протез [Електронний ресурс] / Михаил Ямпольский // НЛО. – 2012. – № 114. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/ia6-pr.html>.
122. Яремчук В. В. Міфопоетичні моделі світу в творчості представників літературного гуртка «Інклінгів» : дис. ... кандидата філологічних наук : 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Вікторія Володимирівна Яремчук. – Львів, 2014. – 286 с.
123. 100 great British heroes [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2208671.stm>.
124. Alexander L. *High Fantasy and Heroic Romance* [Електронний ресурс] / Lloyd Alexander. – Режим доступу : [http://archive.hbook.com/magazine/articles/1970s/dec71\\_alexander.asp](http://archive.hbook.com/magazine/articles/1970s/dec71_alexander.asp).
125. Allen G. *Shelley's Frankenstein* / Graham Allen. – London : A&C Black, 2008. – 152 p. – (Reader's Guides).
126. Attebery B. *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth* / Brian Attebery. – New York : Oxford University Press, 2014. – 252 p.
127. Back B. *Shakespeare's The Tempest. A Jungian interpretation* [Електронний ресурс] / Barry Back. – Режим доступу : [http://pandc.ca/?cat=carl\\_jung&page=the\\_tempest](http://pandc.ca/?cat=carl_jung&page=the_tempest).
128. Baroque period [Електронний ресурс] // Encyclopædia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopædia 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.
129. Beer J. *Romantic Consciousness: Blake to Mary Shelley* / John Beer. – New York : Palgrave Macmillan, 2003. – 224 p.
130. Berman M. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* / Marshall Berman. – New York : Viking Penguin, 1988. – 381 p.



131. Berman M. *The Reenchantment of The World* / Morris Berman. – New York : Bantam Books, 1984. – 366 p.
132. Best S. H. G. Wells, Biotechnology, and Genetic Engineering: A Dystopic Vision [Электронный ресурс] / Steven Best and Douglas Kellner. – Режим доступа : <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/hgwellsbiotechgenetic.pdf>.
133. Bettelheim B. *Fear of Fantasy* / Bruno Bettelheim // *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. – New York : Vintage Books, 1975. – P. 116–123.
134. Bevington D. *Doctor Faustus. The Revels Plays* / David Bevington, Eric Rasmussen. – Manchester : Manchester University Press, 1993. – 298 p.
135. Borchardt F. L. The Magus as Renaissance Man [Электронный ресурс] / Frank L. Borchardt // *Sixteenth Century Journal*. – Spring 1990. – Volume 21, Issue 1. – P. 57–76. – Режим доступа : <http://www.compilerpress.ca/Competitiveness/Anno/Anno%20Borchardt%20Magi.htm>.
136. Bowman M. R. Refining the Gold: Tolkien, The Battle of Maldon, and the Northern Theory of Courage / Mary R. Bowman // *Tolkien Studies. An Annual Scholarly Review*. – 2010. – Vol. VII. – P. 91–115.
137. Brawley C. *Nature and the Numinous in Mythopoeic Fantasy Literature* / Chris Brawley. – Jefferson : McFarland, 2014. – 211 p. – (Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy. – Vol. 46).
138. Breton lay [Электронный ресурс] // *Encyclopædia Britannica*. – Режим доступа : <https://www.britannica.com/art/Breton-lay>.
139. Brown J. R. Shakespeare, William [Электронный ресурс] / J. R. Brown, T. J. B. Spencer, D. Bevington // *Encyclopædia Britannica*. – Режим доступа : <https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare>.
140. Burns M. *Spiders and Evil Red Eyes: The Shadow Sides of Gandalf and Galadriel* / Marjorie Burns // *Bloom's Modern Critical Interpretations*:

- The Lord of the Rings. – [New Edition]. – New York : Infobase Publishing, 2008. – P. 69–99.
141. Campbell J. Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation / Joseph Campbell. – Novato : New World Library, 2004. – 194 p.
142. Campbell J. J. The Hero with a Thousand Faces / Joseph John Campbell. – Princeton : Princeton University Press, 2004. – 403 p.
143. Carpenter H. J. R. R. Tolkien: A Biography [Электронный ресурс] / Humphrey Carpenter. – New York : Mariner Books, 2014. – 304 p. – Режим доступа :  
<http://libgen.io/book/index.php?md5=D1CDD62B7D0F09564C7D6CCA1E9336>.
144. Chandler D. Semiotics for beginners [Электронный ресурс] / Daniel Chandler. – Режим доступа :  
<http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/>.
145. Cheak A. Magic through the Linguistic Lenses of Greek μάγος, Indo-European \*mag(h)-, Sanskrit maya and Pharaonic Egyptian heka / Aaron Cheak // Journal for the Academic Study of Magic. – 2004. – Issue 2. – P. 260–286.
146. Christianson G. E. Kepler's Somnium: Science Fiction and the Renaissance Scientist [Электронный ресурс] / Gale E. Christianson // Science Fiction Studies. – March 1976. – № 8, Volume 3. – Part 1. – Режим доступа : <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/8/christianson8art.htm>.
147. Christopher Marlowe in Context / [ed. Emily C. Bartels, Emma Smith] // Literature in Context. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – 382 p.
148. Clute J. The Encyclopedia of Fantasy / John Clute, John Grant. – [1st UK edition]. – London : Orbit Books, 1997. – 1088 p.
149. Clute J. The Encyclopedia of Science Fiction / John Clute, Peter Nicholls. – New York : St Martins Press, 1995. – 2869 p.

150. Coletti T. Music and The Tempest [Электронный ресурс] / Teresa Colletti // Shakespeare's Late Plays: Essay in Honor of Charles Crow / [edited by Richard C. Tobias and Paul G. Zolbrod]. – Athens : Ohio University Press, 1974. – P. 185–199. – Режим доступа : <http://www.enotes.com/tempest/music-masque>.
151. Collins D. J. Magic in the Middle Ages: History and Historiography [Электронный ресурс] / David J. Collins. – Режим доступа : [https://www.academia.edu/10848332/Magic\\_in\\_the\\_Middle\\_Ages\\_History\\_and\\_Historiography](https://www.academia.edu/10848332/Magic_in_the_Middle_Ages_History_and_Historiography).
152. Colridge S. T. Biographia Literaria [Электронный ресурс] / Samuel Taylor Coleridge. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/ebooks/6081>.
153. Colridge S. T. The Tempest Essay [Электронный ресурс] / Samuel Taylor Coleridge. – Режим доступа : [http://absoluteshakespeare.com/guides/essays/tempest\\_essay.htm](http://absoluteshakespeare.com/guides/essays/tempest_essay.htm).
154. Crowley A. Liber AL vel Legis [Электронный ресурс] / Aleister Crowley. – Режим доступа : [http://en.wikisource.org/wiki/Liber\\_AL\\_vel\\_Legis](http://en.wikisource.org/wiki/Liber_AL_vel_Legis).
155. Curran S. The Cambridge Companion to British Romanticism / Stuart Curran // Cambridge Companions to Literature. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – 323 p.
156. Davenant W. The Tempest, or the Enchanted Island [Электронный ресурс] / William Davenant, John Dryden. – Режим доступа : <https://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/tempest.html>.
157. Davidsen M. A. The Spiritual Tolkien Milieu. A Study of Fiction based Religion [Электронный ресурс] / Markus Altena Davidsen. – Режим доступа : [https://www.academia.edu/25302152/The\\_Spiritual\\_Tolkien\\_Milieu\\_A\\_Study\\_of\\_Fiction\\_based\\_Religion\\_full\\_text\\_](https://www.academia.edu/25302152/The_Spiritual_Tolkien_Milieu_A_Study_of_Fiction_based_Religion_full_text_).

158. Dawkins P. *The Wisdom of Shakespeare in The Tempest* / Peter Dawkins. – Warwickshire UK : I C Media Productions, 2000. – 257 p.
159. *Defining Magic : A Reader* / [edited by Bernd-Christian Otto and Michael Stausberg] // *Critical Categories in the Study of Religion*. – Sheffield : Equinox, 2013. – 281 p.
160. *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism* / [edited by Wouter J. Hanegraaff]. – Leiden : Brill Academic Publishers, 2006. – 1230 p.
161. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* / [edited by J. A. Cuddon]. – New York : John Wiley & Sons, 2012. – 808 p.
162. Dijkhuizen, van J. F. Prospero's dream. *The Tempest and the Court Masque Inverted* [Электронный ресурс] / Jan Frans van Dijkhuizen. – Режим доступа : <http://shakespeare.let.uu.nl/masque.htm>.
163. Drout M. J. R. R. Tolkien encyclopedia. *Scholarship and critical assessment* / Michael D. C. Drout. – New York, London : Routledge Taylor&Francis Group, 2007. – 774 p.
164. Ebeling F. *The Secret History of Hermes Trismegistus: Hermeticism from Ancient to Modern Times* / Florian Ebeling ; [translated from German by David Lorton / foreword by Jan Assmann]. – Ithaca and London : Cornell University Press, 2007. – 158 p.
165. *English drama to 1710* / [edited by Christopher Ricks]. – Vol. 3. – London : Penguin Books, 1994. – 480 p. – (History of Literature).
166. Enright N. *Tolkien's Females and the Defining of Power* / Nancy Enright // *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Lord of the Rings*. – [New Edition]. – New York : Infobase Publishing, 2008. – P. 171–186.
167. Faivre A. *Eternal Hermes: From Greek God to Alchemical Magus* / Antoine Faivre. – New York : Red Wheel/Weiser, 2000. – 215 c.
168. Faivre A. *Western Esotericism: A Concise History* / Antoine Faivre ; [transl. by Christine Rhone]. – New York : Suny Press, 2010. – 215 p. – (Suny series in Western esoteric traditions).

169. Fanger C. *Magic / Clair Fange* // *The Oxford Guide to the Historical Reception of Augustine* / [ed. Karla Pollman, Willemien Otten, et al.]. – Vol. 1. – Oxford : Oxford University Press, 2013. – P. 860–865.
170. Faust [Электронный ресурс] // *Encyclopædia Britannica*. – Режим доступа :  
<https://www.britannica.com/topic/Faust-literary-character>.
171. Ferguson I. *Contradictory Natures: The Function of Prospero, His Agent and His Slave in The Tempest* [Электронный ресурс] / I. Ferguson // *Unisa English Studies*. – September 1990. – Vol. XXVIII. – №. 2. – P. 1–9. – Режим доступа : <http://www.enotes.com/tempest/prospero>.
172. Fike J. *The Role of Wizards in Fantasy Literature* [Электронный ресурс] / Justin Fike. – Режим доступа :  
<http://www.victorianweb.org/courses/fiction/65/tolkien/fike14.html>.
173. Fili [Электронный ресурс] // *Encyclopædia Britannica*. – Режим доступа : <https://www.britannica.com/art/fili-ancient-Gaelic-poets>.
174. Fimi D. *Later Fantasy Fiction: Tolkien's legacy* / Dimitra Fimi // *A Companion to J. R. R. Tolkien* ; [ed. Stuart Lee]. – Chichester : Wiley-Blackwell, 2014. – P. 335–349.
175. Fimi D. «Mad» Elves and «Elusive Beauty»: Some Celtic Strands of Tolkien's Mythology [Электронный ресурс] / Dimitra Fimi. – Режим доступа :  
[https://www.academia.edu/405468/Mad\\_Elves\\_and\\_Elusive\\_Beauty\\_Some\\_Celtic\\_Strands\\_of\\_Tolkiens\\_Mythology](https://www.academia.edu/405468/Mad_Elves_and_Elusive_Beauty_Some_Celtic_Strands_of_Tolkiens_Mythology).
176. Fimi D. *Tolkien's «Celtic' type of legends»: Merging Traditions* / Dimitra Fimi // *Tolkien Studies. An Annual Scholarly Review*. – 2007. – Vol. IV. – P. 51–71.
177. Flieger V. *Do the Atlantis story and abandon Eriol-Saga* / Verlyn Flieger // *Tolkien Studies. An Annual Scholarly Review*. – 2004. – Vol. I. – P. 43–63.

178. Florescu R. In Search of Frankenstein: Exploring the Myths Behind Mary Shelley's Monster / Radu Florescu. – [2nd ed.]. – London : Robson Books, 1997. – 287 p.
179. Foakes R. A. Coleridge on Shakespeare: The Text of the Lectures of 1811-12 / R. A. Foakes. – New York, London : Routledge, 2013. – 192 p.
180. Fornet-Ponse T. «Strange and free» – On Some Aspects of the Nature of Elves and Men / Thomas Fornet-Ponse // Tolkien Studies. An Annual Scholarly Review. – 2010. – Vol. VII. – P. 67–89.
181. Frankel V. E. From Girl to Goddess: The Heroine's Journey through Myth and Legend / Valerie Estelle Frankel. – Jefferson : McFarland, 2010. – 377 p.
182. Frye N. Anatomy of Criticism: four essays [Електронний ресурс] / Northrop Frye. – Режим доступу : [http://www.archive.org/stream/anatomyofcritici001572mbp/anatomyofcritici001572mbp\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/anatomyofcritici001572mbp/anatomyofcritici001572mbp_djvu.txt).
183. Garth J. When JRR Tolkien bet CS Lewis: the wager that gave birth to The Lord of the Rings [Електронний ресурс] / John Garth. – Режим доступу : <http://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/jrr-tolkien-bet-cs-lewis-wager-gave-birth-lord-rings/>.
184. Gilbert R. A. Occultism [Електронний ресурс] / Robert Andrew Gilbert // Encyclopædia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopædia 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.
185. Gioia T. The Island of Dr. Moreau by H. G. Wells [Електронний ресурс] / Ted Gioia. – Режим доступу : <http://www.conceptualfiction.com/islanddrmoresau.html>.
186. Gish D. A. Taming The Tempest. Prospero's love of wisdom and the turn from tyranny [Електронний ресурс] / Dustin A. Gish. – Режим доступу :

- [https://www.academia.edu/10520416/Taming\\_The\\_Tempest\\_Proseros\\_Love\\_of\\_Wisdom\\_and\\_the\\_Turn\\_from\\_Tyranny](https://www.academia.edu/10520416/Taming_The_Tempest_Proseros_Love_of_Wisdom_and_the_Turn_from_Tyranny).
187. Godwin J. Tolkien and the Primordial Tradition [Електронний ресурс] / Joscelyn Godwin. – Режим доступу :  
<http://hermetic.com/godwin/tolkien-and-the-primordial-tradition.html>.
188. Graça da Silva S. Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales [Електронний ресурс] / Sara Graça da Silva, Jamshid J. Tehrani. – Режим доступу :  
<http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/3/1/150645>.
189. Grossman L. Of Magic and Men [Електронний ресурс] / Lev Grossman. – Режим доступу :  
<http://content.time.com/time/printout/0,8816,678627,00.html>.
190. Guthrie T. Theatre [Електронний ресурс] / T. Guthrie, N. Chaillet // Encyclopædia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopædia 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.
191. Haddo O. (Crowley A.). How to write a novel! (after W. W. Maugham) [Електронний ресурс] / «Oliver Haddo» (Aleister Crowley) // Vanity Fair (UK). – 1908. – 30 December. – P. 838–840. – Режим доступу :  
[https://www.100thmonkeypress.com/biblio/acrowley/periodicals/write\\_a\\_novel/write\\_a\\_novel.htm](https://www.100thmonkeypress.com/biblio/acrowley/periodicals/write_a_novel/write_a_novel.htm).
192. Hammer O. Transgression Boundaries: Magic and Rationalism in Two Renaissance Philosophers [Електронний ресурс] / Olav Hammer. – Режим доступу :  
[http://www.sdu.dk/en/om\\_sdu/institutter\\_centre/ikv/videnskabelige+tidsskrifter/rescogitans/issues/no2](http://www.sdu.dk/en/om_sdu/institutter_centre/ikv/videnskabelige+tidsskrifter/rescogitans/issues/no2).
193. Hanegraaff W. J. Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture / Wouter Jacobus Hanegraaff. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – 478 p.

194. Hanegraaff W. J. How Magic Survived the Disenchantment of the World / Wouter Jacobus Hanegraaff // Religion. – 2003. – Vol. 33. – P. 357–380.
195. Hanegraaff W. J. Magic [Электронный ресурс] / Wouter Jacobus Hanegraaff. – Режим доступа :  
[https://www.academia.edu/25678359/Magic\\_2016\\_](https://www.academia.edu/25678359/Magic_2016_).
196. Hanegraaff W. J. New Age religion and Western culture: esotericism in the mirror of secular thought / Wouter Jacobus Hanegraaff. – Leiden : Brill, 1996. – 595 p.
197. Hanegraaff W. J. Some Remarks on the Study of Western Esotericism [Электронный ресурс] / Wouter Jacobus Hanegraaff. – Режим доступа :  
<http://www.esoteric.msu.edu/Hanegraaff.html>.
198. Hazlitt W. The Tempest Characters Analysis [Электронный ресурс] / W. Hazlitt. – Режим доступа :  
[http://absoluteshakespeare.com/guides/essays/tempest\\_characters\\_essay.htm](http://absoluteshakespeare.com/guides/essays/tempest_characters_essay.htm).
199. Holland N. N. Literature and the Brain / Norman N. Holland. – Gainesville : The PsyArt Foundation, 2009. – 474 p.
200. Honegger T. More Light than Shadow? Jungian Approaches to Tolkien and the Archetypal Image of the Shadow [Электронный ресурс] / Thomas Honegger. – Режим доступа :  
[https://www.academia.edu/12415836/\\_More\\_Light\\_Than\\_Shadow\\_Jungian\\_AP.roaches\\_to\\_Tolkien\\_and\\_the\\_Archetypal\\_Image\\_of\\_the\\_Shadow\\_](https://www.academia.edu/12415836/_More_Light_Than_Shadow_Jungian_AP.roaches_to_Tolkien_and_the_Archetypal_Image_of_the_Shadow_).
201. Hume K. Fantasy and Mimesis (Routledge Revivals): Responses to Reality in Western Literature / Kathryn Hume. – London : Routledge, 2014. – 232 p.
202. Hurley D. Imagining Alchemists and Magicians in New Atlantis, The Tempest, and The Alchemist [Электронный ресурс] / David Hurley. – Режим доступа :  
<http://web.archive.org/web/20030503003059/http://www.hirohurl.net/renaissance/magimagi.html>.



203. Isenberg S. R. The post-modern return of metaphysically repressed [Електронний ресурс] / Sheldon R. Isenberg. – P. 30–44. – Режим доступу :  
<http://www.esswe.org/uploads/user-files/A1213-05-The-Post-modern-Return-of-the-Metaphysically-Repressed.pdf>.
204. Jolly K. L. Magic [Електронний ресурс] / K. L. Jolly, R. A. Gilbert, J. F. M. Middleton // Encyclopædia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopædia 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.
205. Jonson B. The Alchemist / Ben Jonson // Elizabethan Drama in two volumes. – Vol. 2. – New York : P. F. Collier & Son Corporation, 1938. – P. 538–664.
206. J. R. R. Tolkien (Bloom's Modern Critical Views) / [ed. Harold Bloom]. – New York : Bloom's Literary Criticism, 2008. – 180 p.
207. J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings (Bloom's Modern Critical Interpretations) / [ed. Harold Bloom]. – New York : Bloom's Literary Criticism, 2008. – 217 p.
208. King C. Views of the Magus in the Renaissance [Електронний ресурс] / Cynthia King. – Режим доступу :  
<http://www2.cedarcrest.edu/academic/eng/lfletcher/tempest/papers/CKing.htm>.
209. Kodera S. Disreputable Bodies: Magic, Medicine, and Gender in Renaissance Natural Philosophy [Електронний ресурс] / Sergius Kodera. – Режим доступу : <http://cf.itergateway.org/es/>.
210. LaGrandeur K. Magical Code and Coded Magic: The Persistence of Occult Ideas in Modern Gaming and Computing [Електронний ресурс] / Kevin LaGrandeur. – Режим доступу :  
<http://ieet.org/index.php/IEET/more/lagrandeur20131026>.

211. Leech C. Jonson, Ben. [Електронний ресурс] / Clifford Leech // Encyclopædia Britannica. – Режим доступу : <https://www.britannica.com/biography/Ben-Jonson-English-writer>.
212. Le Guin U. The language of the night. Essays on Fantasy and Science Fiction / Ursula Le Guin. – New York : HarperPerennial, 1993. – 250 p.
213. Lewis C. S. English literature in the sixteenth century / Clive Staples Lewis. – Oxford : Clarendon Press, 1954. – 696 p.
214. Lewis C. S. On Stories [Електронний ресурс] / Clive Staples Lewis // Essays Presented to Charles Williams. – London : Oxford University Press, 1947. – P. 90–105. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.ca/ebooks/lewiscs-onstories/lewiscs-onstories-00-h.html>.
215. Lewis C. S. The discarded image: an introduction to Medieval and Renaissance literature / Clive Staples Lewis. – Cambridge : Cambridge University Press, 1964. – 243 p.
216. Lewis I. M. Witchcraft [Електронний ресурс] / I. M. Lewis, J. B. Russell // Encyclopædia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopædia Britannica, 2004. – 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. – Систем. вимоги : Pentium ; 32 Мб RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. – Назва з титул. екрану.
217. MacCulloch J. A. The Religion of the Ancient Celts [Електронний ресурс] / J. A. MacCulloch. – Режим доступу : <http://www.sacred-texts.com/neu/celt/rac/>.
218. Major-Poetzl P. Michel Foucault's Archaeology of Western Culture: Toward a New Science of History / Pamela Major-Poetzl. – Brighton : The Harvester Press, 1983. – 281 p.
219. Marlowe C. Doctor Faustus / Christopher Marlowe ; [edited by John D. Jump]. – New York, London : Routledge, 2005. – 184 p.
220. Marwik M. G. Witchcraft / Maxwell Gay Marwik, Robert Andrew Gilbert // The New Encyclopædia Britannica. Macropædia / [edited by Robert

- McHenry, Yutorio C. Hori]. – Vol. 25. – Fifteenth edition. – Chicago : Encyclopædia Britannica, Inc., 1994. – P. 92–97.
221. Mary Shelley's *Frankenstein* / [ed. Harold Bloom]. – New York : Bloom's Literary Criticism, 2007. – 150 p. – (Bloom's Guides).
222. Mary Shelley's *Frankenstein* / [ed. Harold Bloom]. – New York : Chelsea House Publications, 2006. – 265 с. – (Bloom's Modern Critical Interpretations).
223. Maugham S. *The Magician* (together with a fragment of autobiography) [Електронний ресурс] / Somerset Maugham // Electronic Classical Series Publication / [ed. Jim Manis]. – The Pennsylvania State University. – Режим доступу :  
<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/s-maugham.htm>.
224. McLean S. *The Early Fiction of H. G. Wells: Fantasies of Science* / Steven McLean. – London : Palgrave Macmillan, 2009. – 247 p.
225. Mebane J. S. *Renaissance Magic and the return of the Golden Age: the occult tradition and Marlow, Jonson and Shakespeare* / John S. Mebane. – Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1992. – 309 p.
226. Melton J. G. *Sorcery* [Електронний ресурс] / John Gordon Melton // Encyclopædia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopædia 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.
227. Middleton J. F. M. *Magic (Occultism)* / John F. M. Middleton, Robert Andrew Gilbert // *The New Encyclopædia Britannica. Macropædia* / [edited by Robert McHenry, Yutorio C. Hori]. – Vol. 25. – [Fifteenth edition]. – Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago, 1994. – P. 89–92.
228. Milburn M. *Coleridge's Definition of Imagination and Tolkien's Definition(s) of Faery* / Michael Milburn // *Tolkien Studies. An Annual Scholarly Review*. – 2010. – Vol. VII. – P. 55–66.

229. Mirrlees H. H. Lud-in-the-Mist [Електронний ресурс] / Helen Hope Mirrlees. – Режим доступу :  
<http://www.eithin.com/texts/Lud-in-the-Mist.pdf>.
230. Mortimer P. Tolkien and Modernism / Patchen Mortimer // Tolkien Studies. An Annual Scholarly Review. – 2005. – Vol. II. – P. 113–129.
231. Nemerov H. Poetry [Електронний ресурс] / Howard Nemerov // Encyclopædia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopædia 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.
232. New Webster's dictionary and thesaurus of English language. – Danbury : Lexicon publications, inc., 1993. – 1216 p.
233. Nicholl C. 'Faustus' and the Politics of Magic [Електронний ресурс] / Charles Nicholl // London review of books. – March 1990. – Vol. 12, № 5, 8. – P. 18–19. – Режим доступу :  
<http://www.lrb.co.uk/v12/n05/charles-nicholl/faustus-and-the-politics-of-magic>.
234. Nikolajeva M. Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern [Електронний ресурс] / Maria Nilolajeva. – Режим доступу :  
<https://ru.scribd.com/document/327797715/Nikolajeva-Fairy-Tale-and-Fantasy>.
235. Ohrvik A. Magic and Texts: An Introduction / Ane Ohrvik, Aðalheiður Guðmundsdóttir // ARV Nordic Yearbook of Folklore. – Vol. 70. – Uppsala : The Royal Gustavus Adolphus Academy, 2015. – P. 7–14.
236. Osborne P. Modernity Is a Qualitative, Not a Chronological, Category: Notes on the Dialectics of Differential Historical Time / Peter Osborne // Postmodernism and the Re-reading of Modernity / [ed. by Francis Barker, Peter Hulme, and Margaret Iversen]. – Essex Symposia, Literature, Politics, Theory. – Manchester : Manchester University Press, 1992. – P. 23–45.

237. Pasi M. *Magic* / Marco Pasi // *The Brill Dictionary of Religion* / [ed. by Kocku von Stuckrad]. – Vol. III [M–R]. – Leiden, Boston : Brill, 2006. – P. 1134–1140.
238. Priddle R. A. *More Cunning Than Folk: An Analysis of Francis Barrett's 'The Magus' as Indicative of a Transitional Period in English Magic* [Электронный ресурс] / Robert A. Priddle. – Ottawa : The University of Ottawa, 2013. – Режим доступа : [https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/23777/1/Priddle\\_Robert\\_A.\\_2013\\_thesis.pdf](https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/23777/1/Priddle_Robert_A._2013_thesis.pdf).
239. Renaissance man [Электронный ресурс] / *Encyclopædia Britannica*. – Режим доступа : <https://www.britannica.com/topic/Renaissance-man>.
240. Rogal S. J. *A William Somerset Maugham Encyclopedia* / Samuel J. Rogal. – London : Greenwood Press, 1997. – 398 p.
241. Romanticism [Электронный ресурс] / *Encyclopædia Britannica*. – Режим доступа : <https://www.britannica.com/art/Romanticism>.
242. Saunders C. *Magic and supernatural in Medieval English Literature* / Corinne Saunders. – Cambridge : D. S. Brewer, 2010. – 304 p.
243. Shakespeare W. *The Tempest* / William Shakespeare // [ed. Burton Raffel, Harold Bloom]. – New Haven : Yale University Press, 2006. – 192 p. – (The Annotated Shakespeare).
244. Shelley M. *Frankenstein: the original 1818 text* / Mary Shelley / [ed. Kathleen Scherf]. – Calgary : Broadview Press, 1999. – 365 p. – (Broadview Literary Texts).
245. Shippey T. J. R. R. Tolkien: Author of the Century [Электронный ресурс] / Tom Shippey. – New York : Harper Collins, 2010. – 384 p. – Режим доступа : <http://libgen.io/book/index.php?md5=482F6E1002E4AAA70D17F2893C80586B>.

246. Shippey T. Light-elves, Dark-elves and Others: Tolkien's Elvish Problem / Tom Shippey // *Tolkien Studies. An Annual Scholarly Review*. – 2004. – Vol. I. – P. 1–15.
247. Shippey T. New learning and new ignorance: Magia, Goeteia, and the Inklings [Электронный ресурс] / Tom Shippey // *Myth and Magic: Art According to the Inklings* / [ed. Eduardo Segura and Thomas Honegger]. – Zurich and Berne : Walking Tree Press, 2007. – P. 21–46. – Режим доступа :  
[https://www.academia.edu/10431634/Magia\\_Goeteia\\_and\\_the\\_Inklings](https://www.academia.edu/10431634/Magia_Goeteia_and_the_Inklings).
248. Smith E. Gothic Faustus? Marlowe and the gothic genre / Emma Smith // *English Review*. – April 2012. – P. 38–41.
249. Sørensen J. Ritual as action and spiritual expression [Электронный ресурс] / Jesper Sørensen. – P. 30–44. – Режим доступа :  
[https://www.academia.edu/934088/Ritual\\_as\\_Action\\_and\\_Symbolic\\_Expression](https://www.academia.edu/934088/Ritual_as_Action_and_Symbolic_Expression).
250. Stableford B. *Historical dictionary of fantasy literature* / Brian Stableford. – Lanham : The Scarecrow Press, 2005. – 567 p.
251. Steiner G. Tolkien, Oxford's Eccentric Don / George Steiner // *Tolkien Studies. An Annual Scholarly Review*. – 2008. – Vol. V. – P. 186–188.
252. *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel* / [ed. Robert L. Caserio]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2009. – 296 p. – (Cambridge Companions to Literature).
253. *The Cambridge History of Magic and Witchcraft in the West from Antiquity to Present* [Электронный ресурс]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2015. – 712 p. – Режим доступа :  
<http://universitypublishingonline.org/cambridge/histories/ebook.jsf?bid=CHO9781139043021>.
254. *The Edinburgh Dictionary of Continental Philosophy* / [ed. John L. Protevi]. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 641 p.
255. *The Faustbook* [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

- <http://lettersfromthedustbowl.com/Fbk1.html>.
256. The New York Public Library Literature Companion / [ed. Anne Skillion]. – New York : Free Press, 2001. – 784 p.
257. The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America / [edited by Brian P. Levack] // Oxford Handbooks in History. – Oxford : Oxford University Press, 2013. – 646 p.
258. Thomas K. Religion and the decline of magic / Keith Thomas. – London : Penguin Books, 2012. – 853 p.
259. Thorndike L. A history of magic and experimental science, Volume 2: During the first thirteen centuries of our era / Lynn Thorndike. – New York, London : Columbia University Press, 1958. – 1036 p.
260. Thorndike L. The place of magic in the intellectual history of Europe / Lynn Thorndike. – New York, London : Columbia University Press, 1905. – 129 p.
261. Tolkien and Shakespeare: essays on shared themes and language / [ed. by Janet Brennan Croft]. – Jefferson and London : McFarland & Company, Inc., Publishers. – 327 p. – (Critical explorations in science fiction and fantasy).
262. Tolkien J. R. R. Morgoth's Ring: The Later Silmarillion, Part One [Электронный ресурс] / John Ruel Ronald Tolkien, Christopher Tolkien. – Режим доступа : <http://libgen.io/book/index.php?md5=82908D595E1FA64634261B5146A924BD>. – (The History of Middle-Earth, Volume 10).
263. Tolkien J. R. R. On Fairy-Stories. In The Monsters and the Critics and Other Essays / John Ruel Ronald Tolkien ; [edited by Christopher Tolkien]. – London : George Allen and Unwin, 1983. – P. 109–161.
264. Tolkien J. R. R. The Hobbit / John Ruel Ronald Tolkien. – London : Harper Collins Publishers, 1999. – 310 p.
265. Tolkien J. R. R. The Lord of the Rings / John Ruel Ronald Tolkien. – London : Harper Collins Publishers, 2007. – 1178 p.

266. Tolkien J. R. R. *The Lost Road and Other Writings* [Електронний ресурс] / John Ruel Ronald Tolkien, Christopher Tolkien. – Режим доступу : <http://libgen.io/book/index.php?md5=7CA58325EC8244383C620B94B63FC5D4>. – (The History of Middle-Earth, Vol. 5).
267. Tolkien J. R. R. *The Silmarillion* / John Ruel Ronald Tolkien. – London : Harper Collins Publishers, 1999. – 348 p.
268. Valk Ü. *Magic, Participation and Genre: Narrative Experiences of the Supernatural* [Електронний ресурс] / Ülo Valk. – Режим доступу : [https://www.academia.edu/21449870/Magic\\_Participation\\_and\\_Genre\\_Narrative\\_Experiences\\_of\\_the\\_Supernatural.\\_-\\_When\\_Gods\\_Spoke\\_Researches\\_and\\_Reflections\\_on\\_Religious\\_Phenomena\\_and\\_Artefacts.\\_P.\\_Espak\\_M.\\_L%C3%A4nemets\\_V.\\_Sazonov\\_eds.\\_Studia\\_Orientalia\\_Tartuensia\\_Series\\_Nova\\_VI.\\_Tartu\\_University\\_of\\_Tartu\\_Press.\\_416-431](https://www.academia.edu/21449870/Magic_Participation_and_Genre_Narrative_Experiences_of_the_Supernatural._-_When_Gods_Spoke_Researches_and_Reflections_on_Religious_Phenomena_and_Artefacts._P._Espak_M._L%C3%A4nemets_V._Sazonov_eds._Studia_Orientalia_Tartuensia_Series_Nova_VI._Tartu_University_of_Tartu_Press._416-431).
269. Vogler Ch. *The Writers Journey: Mythic Structure for Writers* / Christopher Vogler. – Studio City : Michael Wiese Productions, 2007. – 452 p.
270. Wells H. *The Island of Doctor Moreau* / Herbert Wells. – London : Penguin Classics, 2005. – 209 p.
271. Williams P. L. *Science, history of* [Електронний ресурс] / P. L. Williams // *Encyclopædia Britannica Deluxe Edition*. – Encyclopædia 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.
272. Wood R. C. *Tolkien's Cosmogony* [Електронний ресурс] / Ralph C. Wood. – Режим доступу : <http://www.leaderu.com/humanities/wood-cosmogony.html>.



273. Yates F. Magic in the Last Plays: The Tempest in Shakespeare's Last Plays: A New Approach [Электронный ресурс] / Frances Yates. – London : Routleg & Kegan Paul, 1975. – P. 85–106. – Режим доступа : <http://www.enotes.com/tempest/magic>.
274. Yates F. The occult philosophy in the Elizabethan Age / Frances Yates. – London and New York : Routledge Classics, 2004. – 284 p.

**ДОДАТОК А**

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ**

**ЗАХІДНОГО ЕЗОТЕРИЗМУ ТА МАГІЇ**

Для розуміння специфіки відносин західної езотеричної традиції і, вужче, магії з соціумом, та особливої позиції фігури мага (що неминуче отримує своє відображення в літературі) є необхідність хоча б побіжно звернутися до історії розвитку західного езотеризму взагалі та магії зокрема. Важливо зазначити, що провідні дослідники західного езотеризму (А. Февр, В. Ганеграфф, Марко Пасі та інші) як предмет свого дослідження розглядають езотеричні течії та вчення (включаючи магичні уявлення і практики), що постають з епохи Модерну, починаючи з часів Ренесансу, і розглядають середземноморську античність і християнське та мусульманське Середньовіччя як епохи, з яких походить той «матеріал», що ляже в основу феномену західного езотеризму. Тобто західний езотеризм як особливе історико-культурне і релігійно-філософське явище є продуктом модерної епохи.

У нашому дослідженні ми спираємося на загальну періодизацію епохи Модерності, як її розглядають такі західні соціологи, як Маршал Берман [130] та Пітер Осборн [236]. Дослідники виділяють три періоди: Рання модерність (1500–1789), Класична модерність (1789–1900) та Пізня модерність (1900–1989). Щодо уточнення чи ревізії наведених часових рамок, то тут точаться певні дискусії, так само як і щодо необхідності виділяти добу Постмодерну в окремий період або ж розглядати її як варіант Пізньої модерності, однак стосовно цілей нашого дослідження наведена періодизація є плідною.

Важливо зазначити, що розвиток езотеричної культури не завжди співпадає з цією періодизацією і має власний внутрішній поділ на певні еволюційні ланки, що зумовлені особливостями власне езотеричної культури та впливом на неї явищ екзотеричної культури. Варте зауваження, що поділ на

певні періоди в розвитку езотеричної культури (через специфічні «водорозділи») майже повністю співпадає з поділом розвитку культури за Мішелем Фуко на епістемі: Ренесансну (XVI – середина XVII ст.), Класичну (XVII–XVIII ст.) та Сучасну / Modern (з межі XVIII ст. до наших днів) із виділенням періоду приблизно після 1950 року як Contemporary (те, що прийнято визначати як добу Постмодерну) [43, с. 446]. Виникненню цих епістем передували певні «водорозділи» / моменти трансформації – біля середини XVII та на початку XIX століть [218, с. 150]. Так, наприклад, період Ранньої модерності, за М. Берманом та П. Осборном, можна поділити на два важливих етапи, визначальною характеристикою яких буде ставлення до езотеричної культури і, насамперед, до Герметичної традиції як центрального езотеричного вчення названого періоду. «Водорозділ» припадає майже на той самий період, що й виникнення нової Класичної епістемі за М. Фуко, точніше – трохи раніше – на 1614 рік, коли швейцарський філолог Ісаак Казобон опублікував у Лондоні дослідження, яке з філологічної точки зору доводило, що Герметична література не є продуктом одкровення, яке отримав давньоєгипетський жрець Гермес Трисмегіст ще за часів до Мойсея, а постає вже з пізньоеліністичних, християнських часів [164, с. 91]. Для такого авторитету в галузі західного езотеризму, як Френсіс Сйтс, саме ця дата стала кінцем епохи Ренесансу, а Ентоні Графтон вбачає «певний розрив в історії Герметизму, оскільки у вчених колах майже не залишилось захисників легендарної стародавності Герметичних текстів» [164, с. 95]. Інший фукіанський «водорозділ», що відокремлює Класичну епістему від Сучасної, точно співпадає з певними трансформаціями в езотеричній культурі та практиці магії, що відбувалися в епоху романтизму.

Західний езотеризм взагалі генетично пов'язаний із середземноморською античністю, а західноєвропейська концепція магії вкорінена в іудео-християнській та греко-римській спадщині, хоча з часом через експансію європейської цивілізації і зіткнення з іншими культурами, що також мають свої езотеричні традиції, західний езотеризм та окультині

практики перетворюються на надзвичайно еkleктичне явище [204]. Однак можна констатувати збереження трьох характерних суто для Західного езотеризму тенденцій, які постають ще з античних часів. По-перше, це тенденція до «екзотизації» езотеричної традиції через її зв'язок із позаєвропейським культурним часопростором, зокрема сивою давниною чи Сходом (Вавилонія, Єгипет тощо) та (часто) східним походженням її агентів-магів. Ця тенденція спостерігається й пізніше – Середньовіччя (особливо через арабо-іспанські культурні контакти та після хрестових походів) апропріює здобутки арабської магії, алхімії та астрології (які, своєю чергою, багато в чому базуються на античній традиції), ренесансні маги звертаються у пошуках нового знання до, як їм здається, давньоєгипетської традиції, що йде від Гермеса Трисмегіста, у XIX та XX століттях шукачі таємного знання просуваються все далі на Схід, вбираючи езотеричні та містичні традиції Індії, Китаю, Далекого Сходу тощо. Стійкість уявлення про те, що таємне / магічне знання приходить зі Сходу, ми бачимо навіть у XXI столітті – існує надзвичайна кількість східних «вчителів» різних духовних / езотеричних традицій, що пропонують альтернативу прагматичному капіталістичному світобаченню в культурі. В літературі ця тенденція також знаходить своє відображення, навіть тоді, коли дія відбувається у «вторинному світі». Наприклад, в одному з найактуальніших явищ сучасної літератури фентезі, сазі «Пісня Льоду та Полум'я» Джорджа Мартіна, саме зі Сходу, зі східного континенту Ессос приходить на Захід, у Вестерос, магія та магичні агенти.

Друга тенденція – це інтенсивна «інтелектуалізація» європейського езотеричного дискурсу і магії як ментальної практики. Європейський маг (на відміну від чаклунів і відьом, що практикують народні й надзвичайно демонізовані в європейській традиції варіанти магії witchcraft) – це вчена людина, яка співвідносить себе з певною езотеричною традицією, володіє системою (окультних) знань і усвідомлює свої дії та їхні (моральні) наслідки, про що докладно пише американський дослідник культури Ренесансу Френк Борхардт в есе «Маг як ренесансна людина» [135]. У сучасних дослідження

магії щодо цього типу магічного набув поширення термін «вченої магії» / «learned magic» [235, с. 333]. І знову ми бачимо відображення цього уявлення в літературі від часів Ренесансу / Бароко, де функціонують маги-вчені (взяти хоча б Фауста – доктора теології), що вивчають стародавні книги, де черпають своє окультне знання, до сучасної літератури фентезі, де для того, щоб стати магом, треба йти навчатися у спеціалізовані школи / університети (найяскравіші приклади – школа магів на острові Рок У. Ле Гуїн та Гогвортс з «Поттеріани»).

Третя тенденція – маргіналізація езотеричного дискурсу та несприйняття магії як легітимної частини культури, що також іде ще з часів античності – від іноземного походження власне самого концепту до традиції неоплатонізму, що відкидала магію як марновірство, яке заважає пізнавати сутність речей. Останнє мало надзвичайний вплив на формування ставлення до магії у ранньому Середньовіччі [235, с. 8–9]. Саме в цей період формується «загострена асоціація між магією та ерессю (або навіть відступництвом від принципів християнської віри), яка призводить у наступні століття до шаленої занепокоєності з приводу диявольської природи магії та готує ґрунт для полювання на відьом у шістнадцятому та сімнадцятому століттях, а також просвітницький осуд магії як ірраціонального й ненаукового, що було іншим по суті, але за формою паралельним до ранньої християнської ворожості щодо магії як демонічного, аморального й нерелігійного» [235, с. 8–9]. І хоча деякі Отці Церкви досить прихильно ставляться до вчення Гермеса Трисмегіста, тим не менш магія завжди – до часів Ренесансу / Бароко, коли вона також переживає певне «відродження», балансує на межі забороненої, богомерзеної практики, особливо в періоди, коли вона зближується з іншим відгалуженням магічного – чаклунством / відьомством (witchcraft). І тут література знову дає цілий ряд прикладів – від небезпеки відьомських навіювань у «Макбеті» В. Шекспіра до осміяння магії у п'єсі Б. Джонсона «Алхімік» та Міддлтонової «Відьми», де яскраво зображений тип магії witchcraft, із надзвичайно

огидними подробицями та темною ритуалістикою, хоча, знову ж, у дещо іронічному модусі.

Однак, переживши певну кризу за часів Середньовіччя, у якому превалювала третя тенденція у ставленні до магії, дві перші тенденції активно відновлюються в період Ренесансу, частково витіснивши негативне ставлення до магії. Саме у цей час на авансцену західної езотеричної традиції виходить вчення нібито давньоєгипетського жерця Гермеса Трисмегіста і формуються, як зазначає німецький дослідник Флоріан Ебелінг, два типи європейського ренесансного Герметизму: більш уможливлені італійський філософсько-теологічний та північноєвропейський алхімічно-парацельсіанський, який характеризується пошуком дієвих магічних засобів. Саме в останньому зароджується уявлення, що «натурфілософія є також теологією, оскільки розуміти природу означає розуміти Бога» [164, с. 90]. На думку деяких дослідників (наприклад, Ліна Торндайка [259], Пірса Вільямса [271]), саме це переконання веде до зародження емпіричної науки. З'являються постаті, які визначають себе як маги, – такі як Генріх Корнелій Агриппа Неттесгеймський чи Джон Ді. Більшість із тих, кого ми вважаємо зараз вченими чи філософами, від Джордано Бруно та Марсіліо Фічіно до Френсіса Бекона й Ніколая Коперника, також були посвячені в Герметичну езотеричну традицію або якісь інші езотеричні течії (розенкрейцерство, теософія тощо), що зароджуються у цей період на хвилі загального езотеричного ентузіазму. Про це багато пишуть такі класики академічного вивчення езотеризму, як американець Л. Торндайк [260] і британська дослідниця західного езотеризму Френсіс Єйтс [37; 274], а також сучасні дослідники цього явища [167; 168; 193; 197]. Ф. Єйтс навіть висунула впливову серед дослідників езотеризму та культури Ренесансу так звану «парадигму Єйтс», «яка ґрунтується на двох ідеях: а) з п'ятнадцятого по сімнадцяте століття існувала "Герметична традиція", що перебувала в опозиції щодо домінуючих традицій як християнства, так і раціональності; б) парадоксальним чином вона становила важливий позитивний фактор у розвитку наукової революції» [168, с. 10]. Це

багато в чому пояснює специфіку інтелектуальної і духовної напруги періоду, хоча подальші дослідження заперечують таку точку зору.

Цей езотеричний і магічний ентузіазм процвітав недовго, оскільки знову загострився конфлікт магії та християнської релігії, причому як католицького, так і протестантського напрямків (а згодом і раціонального світобачення), підтриманий ще античною тенденцією. Як зауважує вже згадуваний нами Ф. Борхардт, визнавати себе магом стало життєво небезпечним, тому біля 1500 року багато магів зреклися своїх «богомерзенних» практик і магічне знання поступово перетворилось на прихисток лише утаємничених осіб. Звідти поступово постає розквіт ініціаційних спільнот, відомих як ордени (варто уваги, що саме на 1614 рік – рік розвінчання Герметизму І. Казобона – припадає поява першого розенкрейцерського маніфесту «Fama Fraternitatis» [168, с. 43]). Після розвінчання І. Казобона навіть серед посвячених осіб авторитет Герметизму, особливо в його італійському філософсько-теологічному варіанті, було істотно підірвано, а самого Гермеса Трисмегіста все частіше називали не магом, а видатним хіміком або медиком. Тобто, образ цього легендарного давньоєгипетського мудреця протягом XVII–XVIII століть підлягає певній раціоналізації навіть у езотеричних колах. Апогеєм цього процесу стає просвітницько-масонський варіант вчення Герметизму як давньої єгипетської *науки*, яка стояла на службі покращення людського життя, але все одно суворо охоронялася від зазіхань непосвячених [164, с. 121-124]. Сам Гермес Трисмегіст сприймається в цей час як історична фігура, і хоча він «зберігає ауру засновника алхімії, але буде також розглядатися як пророк Просвітництва» [164, с. 123]. У цей період починається те, що Макс Вебер визначає як «Entzauberung», або «disenchantment» англійською<sup>3</sup>, або ж, у термінах М. Еліаде [112],

---

<sup>3</sup> Обидва слова досить складно перекласти українською, варіант «розчаклування», який зустрічається в перекладах, можна сприймати як процес позбавлення від чаклунства, тобто негативного типу магії, тоді як в оригіналі це скоріше позбавлення від чарів, тобто втрата чогось позитивного.

десакралізація світу і культури, реакцією на що був і сплеск цікавості до окультного знання в епоху романтизму, і сучасне «окультне відродження».

Однак Герметизм у алхімічно-парацельсіанському варіанті (який навіть вже не завжди пов'язаний із фігурою давньоєгипетського мудреця) не зникає зовсім із поля актуальної культури. Періодично він виходить на «поверхню» культурних процесів, але вже ніколи з такою інтенсивністю, як в епоху Ренесансу / Бароко, і його все частіше заміщують інші езотеричні течії, які, тим не менш, мають багато спільного із ним в умонастрої. Тим не менш, його вплив на аристократичну культуру (а відтак і на літературу – наприклад, Й. Гете вивчав саме такий варіант Герметизму [164, с. 129-130]) та елітарні соціальні групи залишався досить вагомим через різноманітні окультні товариства й загальну зацікавленість окультним знанням протягом усього періоду Класичної модерності, навіть тоді, коли світоглядною моделлю, що превалювала, була позитивістська філософія. У 1888 році у Великій Британії було навіть засновано Герметичний Орден Золотої Зорі, членами якого стали не тільки такі одіозні фігури, як маг і автор езотеричних та магічних текстів Алістер Кроулі, але й видатні письменники доби, наприклад, Вільям Батлер Єйтс.

Переживши певний розквіт і визнання як більш-менш легітимної складової культури взагалі в епоху романтизму, найбільш яскраво езотерична культура проявляється на межі XIX–XX ст., підготована розквітом окультизму та масонських лож і паралельної зацікавленості письменників-романтиків і символістів у надприродному та чарівному в другій половині XIX ст. У XX столітті цей процес набуває масового характеру, як у контркультурних рухах, так і в панівній буржуазній культурі (поява таких неоезотеричних, неорелігійних та неомагічних рухів, як Телема, Вісса, Сатанізм, Нью-Ейдж тощо). Е. Тириак'ян наголошує, що не варто недооцінювати та маргіналізувати вплив західного езотеризму й магії на загальнокультурні та соціальні процеси. На його думку, «головна функція езотеричної культури полягає у тому, щоб бути "розсадником" та культурним джерелом змін і



масштабних інновацій у мистецтві, політиці й навіть науці» [81]. Американський історик і соціальний критик М. Берман наголошує на необхідності (і, в певному сенсі, неминучості) нового зачарування світу (re-enchantment of the world) [131], а російський дослідник релігії Павло Носачов, який визначає «західний езотеризм» як «маргінальну релігійність», зазначає, що «в Новий час вона починає являти собою третю сферу людського буття, відмінну від релігії та науки» [66, с. 7]. Все вищезазначене унеобхіднює докладне вивчення цього специфічного соціокультурного явища та його прямих і опосередкованих впливів на літературний процес.

## *ДОДАТОК Б*

### *ТИПИ МАГІЧНОГО І МАГІЧНІ ПРАКТИКИ*

В англomовній традиції існує широке розмаїття термінів, що описують коло явищ, яке охоплює концепція «магія» у своєму «парасольковому» функціонуванні. Однак спостерігається досить чітке протиставлення явищ, що англійською описуються як «magic» та «witchcraft» (дослівно «відьмине ремесло», «відьмацтво» або «чаклунство»). Найновіші (електронні) версії енциклопедії Britannica подають характеристику цих феноменів у різних статтях, а у паперовому виданні 1997 року, де підрозділ «magic» входить до статті, присвяченої більш широкому концепту «окультного» [277], «witchcraft» [220] описується в окремій статті – за рамками цього концепту. Таку специфічну дихотомію ми можемо спостерігати й у слов'янських мовах, де функціонують сталі звороти: українське «магія та чаклунство», російське «магия и колдовство».

«Witchcraft» є найдавнішим і тому, певною мірою, найпримітивнішим типом магії, який має універсальний характер, чиї ритуали та практики більш-менш подібні між собою, незалежно від регіону планети, де їх використовують [204]. У її адепта передбачається наявність певних надприродних здібностей (вроджених або отриманих внаслідок якоїсь події, проте для європейського культурного контексту це не обов'язково, цьому типу магії також можна навчитися, якщо є бажання) [216]. Однак у Європі – внаслідок демонізації магічних (і часто за суттю поганських) практик та так званих «полювань на відьом» – за цим типом магічної діяльності закріпилися негативні характеристики, що зближує його зі ще одним відгалуженням магічного, а саме «sorcery» – чаклунством, щодо дефініцій якого «New Webster's dictionary and thesaurus of English language» висловлюється досить категорично: «використання магічної сили, що походить від злих духів» [232, с. 947]. Асоціація відьом зі злими духами чи навіть самим

Дияволом та майже абсолютне асоціювання практик witchcraft із жінками є надзвичайно стійким західним культурним стереотипом, що превалює у масовій культурі й донині (незважаючи на всі спроби створювати образи добрих, «білих» відьом, що є надзвичайно цікавою темою для окремого дослідження). Інше визначення цього явища – Низька Магія, саме цим концептом оперує Френк Борхардт у вже згадуваному есе про ренесансних магів, протиставляючи ці практики Високій Магії вчених магів [135].

Якщо ж відсторонитися від негативного сприйняття цього типу магії, то вона традиційно (і майже у всьому світі) пов'язується з такими практиками, як замовляння та заклинання, приготування зілля і трунків, виготовлення та маніпулювання амулетами й «чарівними» предметами, дотримання складної системи заборон, виконання певних ритуалів, використання різноманітних речовин і тварин (курки, кішки тощо). Вочевидь, ця магія походить ще від первісного шаманізму, про що досить виразно пишуть Дж. Фрезер та К. Леві-Стросс, спираючись і на сучасний їм етнографічний матеріал [48; 93].

Стосовно слова «magic», то, крім його парасолькового значення, в англomовній традиції існує й розуміння «magic» як певного мистецтва, іноді науки (у Е. Тириак'яна ми знаходимо «occult arts and sciences» [81]), що «претендує на контроль і маніпулювання таємними силами природи за допомогою окультних і ритуальних методів» [232, с. 598]. Цей тип магічних практик передбачає насамперед навчання, інтелектуальне освоєння магічного / окультного знання та належність до певної езотеричної традиції (наприклад, ренесансного Герметизму). Він був відносно соціально прийнятним навіть за часів панування церкви, яка завжди надзвичайно антагоністично ставилася до магії взагалі.

Від адепта «magic» вимагається певний рівень інтелектуальної підготовки та втаємниченості, а не лише наявності магічних здібностей (які, до речі, у даному випадку взагалі необов'язкові). Це цілком інтелектуальна практика, їй може *навчитися* кожен, хто *хоче* і може докласти суттєвих зусиль, тобто цей тип магії віддаляється від первісного шаманізму настільки,

наскільки таке віддалення взагалі можливе. Структурно вона близька до наукового мислення (хоча магічна логіка базується на дещо інших засадах, ніж раціональне мислення), бо передбачає оперування певними причинно-наслідковими механізмами та раціональним осмисленням явищ [47; 93; 239], а у центр системи ставить людину та її свідомість. Цей тип магії остаточно сформувався в Європі у період Ренесансу [204], і саме така магія з'являється в «Бурі» В. Шекспіра й «Докторі Фаусті» К. Марло та пародіюється у п'єсі Б. Джонсона «Алхімік».

У науковій літературі цей тип магії часто отримує визначення Високої Магії [135] або ж Вченої Магії [253]. Ось яку характеристику дає «The Cambridge History of Magic and Witchcraft»: «вчена магія» – це класифікація, яка охоплює значну частину того, що більш точно можна визначити як природну магію (*natural magic*), магію зображень, пророкування майбутнього, алхімію та ритуальну магію. Подібність [цих практик] складається, наприклад, з загальної вихідної умови, що можна використовувати й маніпулювати прихованими, але природними силами, що присутні у створеному [Богом] світі; наявність експерта – мага або адепта – хто практикує їх; способів, за допомогою яких фахівець стає спеціалістом у цих практиках; галузей знань – лінгвістичних, математичних і технічних, необхідних для досягнення майстерності; витрат на атрибути та приладдя, необхідні для їх практики; виразного зв'язку – іноді реального, іноді уявного або надуманого – через джерела, тексти і поняття з Середземноморською старовиною; середовища – чернечого, академічного та придворного – де вони практикувалися; ролі книги як депозитарію відповідних знань і в якості певного інструменту в практиці; визначення цих практик як *Scientia*, тобто таких, що відповідають актуальним на той час поняттям про раціональність як критиків, так і захисників; і в цілому суперечливих і ненасильницьких способів, якими академічні, цивільні та церковні авторитети засуджували ці практики, якщо вони десь і колись взагалі засуджувались» [253, с. 333]. Тим не менш, і про це докладно пишуть Ф. Борхардт і Ф. Єйтс, можливість засудження і, більш того, сурового

покарання (навіть фізичної страти, як у випадку з Джордано Бурно) за причетність до окультних практик все ж таки існувала (а в літературі ми бачимо досить чітке ставлення авторів і, вочевидь, читачів / глядачів – на прикладі долі Просперо і Фауста), хоча не йшла у жодне порівняння з тим, що могло очікувати на людину, звинувачену в практиці чаклування (witchcraft / sorcery). Тому магія майже завжди (і в реальності, і в літературі) розрізняється також і за «моральними імплікаціями»: Біла Магія сприяє досягненню благодетельних результатів, а Чорна Магія використовується в нечестивих цілях. Однак адепти і Білої, і Чорної Магії могли використовувати ті самі методи та практики (як ми це бачимо на прикладі літературних магів Просперо та Фауста, які зналися на Високій / Вченій магії). Звідси ми можемо зробити висновок, що магія – іманентно амбівалентне явище, її природа, так би мовити, «сіра».

Ця «сірість», залежно від вибору носія магічних здібностей, може висвітлюватися до майже білого, або ж згущуватись до чорного. Визначення магічного як сутінкового досить поширене в літературі фентезі, і куди вийде з цих сутінок маг – у світло чи в п'ятьму – завжди є одним із вирішальних моментів історії. У цьому випадку література є ніби віддзеркаленням проблеми, що існувала і в реальності – на боці яких сил виступає маг чи чаклун, є питанням суто його вільного морального вибору. Цей факт, а також наявність у адептів магії «магічної» 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» (otherness) при зіткненні з магічними феноменами, а тих, хто практикує магію у будь-якому її варіанті, ставить – залежно від типу культури – або в маргінальну (що більш характерно для Європи), або у центральну позицію щодо суспільства [204].

Якщо ми звернемося до лінгвістичної реальності, то й тут цей поділ на Чорну та Білу магію буде мати своє відображення. Так, в англійській традиції «magic» використовується, окрім у значенні терміна, котрий описує все

розмаїття магічних практик, також і для номінації конкретного виду магії – тієї, що а) пов’язана з вивченням книг та окультних наук, і б) має позитивний характер, тобто є Білою (Вченою / Високою) Магією. Для цього ж типу магії може також використовуватися слово «theurgy» / теургія (хоча теургія все ж таки є окремим видом магії чи магічною практикою, про що мова піде нижче) або поняття «art» / мистецтво – саме цим словом називає свою магію Просперо. Чорна Магія найчастіше описується поняттям «sorcery» / чаклунство, а також «necromancy» / некромантія (так, наприклад, визначає свою магію Фауст Марло), «goetia» / гоетія. Прибічники того чи іншого типу магії, відповідно, будуть «mage», «magus» (українською – маг) та «sorcerer» (чаклун), «necromancer» (некромант), із «magician», «conjurer» та «wizard» (українською найчастіше перекладаються як «чарівник») як проміжними нейтральними варіантами, «чорність» чи «білість» яких буде визначатися відповідними прикметниками, що описують дихотомію добро / зло. У сучасній літературі, де з’являються магичні фігури, ці сталі конвенції можуть іноді порушуватися, однак загальна лінгвістична тенденція все одно зберігається, про що, наприклад, пише польський автор фентезі Анджей Сапковський щодо некоректного перекладу назви першого твору У. Ле Гуїн про Земномор’я: «"Wizard" у фентезі не може бути перекладений як "чаклун", "чорнокнижник", оскільки такий тип людини, що практикує магію, який має на увазі Ле Гуїн, у фентезі завжди визначається як "чарівник". "Чорнокнижник" або "чаклун" – ці визначення завжди несуть оцінний відтінок, який передбачає "погану" магію і перекладаються як "sorcerer", "necromancer". Найпоганіших чарівників називають "warlocs"» [75].

Цікавою і важливою є й гендерна специфікація, з відсутністю жіночих відповідників для «mage», «magus», «magician» (похідних від «magic») та «necromancer». У ситуації з «witchcraft» є «witch» (відьма) з відсутністю еквівалентного слова чоловічого роду (тому для того, щоб адекватно перекласти назву фентезі-роману поляка А. Сапковського «Відьмак», виникла необхідність створити неологізм «witcher», оскільки семантично найближчий

еквівалент чоловічого роду слову «witch» – «warlock» – все ж таки не є тим самим). У «The Cambridge History of Magic and Witchcraft» підкреслюється, що той, хто практикував вчену магію, латиною називався «*a magus*», і «маги (mages) були ще більше виключно чоловіками, ніж *maleficiae* (відьми) були жінками» [253, с. 333]. Про цей специфічний розподіл основних магичних царин на чоловічу і жіночу сфери, із закріпленням за жіночою сферою негативної та невченої магії, написано досить багато [51; 69; 258], однак тут ми зауважимо, що і в літературі жіночі магичні персонажі значно частіше, ніж чоловічі, є носіями негативних магичних потенцій (цікаво, що існує також лінгвістична відповідність *sorcerer* – *sorceress*).

Однак є ще одна специфічна царина магичного – той тип магії, який українською можна визначити як «чари», російською як «волшебство», а англійською все більше дослідників, з подачі Дж. Р. Р. Толкіна, визначають як «*Faërie*» («фаєрі», цей термін вже закріпився й у слов'яномовних перекладах – див., наприклад, переклад есе Дж. Р. Р. Толкіна «Про чарівні історії» російською мовою [86, с. 151–221]). Тобто це магія, що панує в чарівних казках, рицарських романах і літературі фентезі, й саме там найчастіше головний магичний агент описаний словом «*wizard*» або (рідше) «*enchanter*» і має жіночі еквіваленти «*wizardess*» (рідко) та «*enchantress*». Хоча відьми / *witches* у таких творах все одно присутні та, якщо безпосередньо не творять лихо, то виступають переважно виразно амбівалентними персонажами.

Щодо ролі магії, яку вона виконує в суспільстві, то, як доводять сучасні антропологічні дослідження, найбільш важливими є її «інструментальна» та «експресивна» функції. За визначенням, поданим в енциклопедії *Britannica*, інструментальна магія поділяється на *продуктивну*, *захисну* (тобто білу магію) та *деструктивну* (тобто чорну магію, чаклунство, *witchcraft*) [204]. *Продуктивна* магія має на меті створювати сприятливі умови для досягнення певних результатів (наприклад, багатий врожай чи вдале полювання), *захисна* покликана відвертати небажані події та зловісні впливи (природні катаклізми,

хвороби чи лихі наміри інших), *деструктивна* використовується з метою завдання шкоди і є соціально неприйнятною. Експресивна функція магії витікає з того символічного та соціального значення, яке приписується її практикам, що через спільні ритуальні дії покликані забезпечити почуття групової ідентичності й наділити силою членів тієї чи іншої групи [204], і саме тут активно включаються механізми несвідомого. У цьому відношенні навіть християнські церковні ритуали можуть розглядатися як тип експресивної ритуальної магії.

Окрім наявності в магичного агента вже зазначених специфічних окультних знань, здійснення магичних ритуальних дій задля отримання бажаних ефектів потребує маніпуляцій певними матеріальними об'єктами / артефактами та субстанціями, такими як різноманітний магичний інструментарій (наприклад, посох чи паличка), специфічний одяг (наприклад, Просперова мантия), амулети, різноманітні речовини та компоненти (від звичайних хімічних речовин чи лікарських рослин до таких химерних компонентів, як частини різних тварин чи «отруйна роса, яку круковим пером» збирала чаклунка Сікоракса у шекспірівській «Бурі» зі «згубних трясовин») для створення зілля тощо. Задля виконання деяких складних магичних завдань практикуючий має заручитися допомогою надприродних істот – язичницьких богів, духів, янголів, демонів тощо, як це й робить, наприклад, шекспірівський Просперо, реалізуючи свої задуми за допомогою духів, що населяють його чарівний острів, або Доктор Фауст, у служінні якого знаходиться демон Мефістофель. Також у якості «помічників» використовують таких тварин, як кішка, собака, сова, крук, жаба, кажан тощо (згадати хоча б «бестіарій» «Поттеріани»), які часто асоціюються з магичними практиками або взагалі сприймаються як магичні (демонічні) істоти, наділені чародійною силою, чи іпостасі певного духа або демона.

Магічна діяльність також має багато відгалужень і технік. Проаналізувавши ряд джерел [37; 48; 51; 69; 77; 108; 109; 110; 111; 135; 145; 151; 159; 160; 164; 167; 168; 169; 172; 184; 193; 194; 195; 196; 204; 208; 209;



216; 220; 226; 227; 237; 242; 253; 257; 258; 259; 260; 274], можна вивести таку таксономію магічних практик:

*віщування* – різноманітні практики отримання знання щодо перебігу майбутніх подій (ворожіння на картах, за летом птахів, нутрощами тварин, хіромантія тощо);

*заклинання* – використання магічних формул та заклинь (іноді в якості таких виступають вірші [173]) задля досягнення певних цілей і впливів;

*чаклунство* – магічні практики, покликані за допомогою магічних заклинь здобути владу над таємними силами або злими духами для досягнення надприродного впливу на світ (саме за допомогою цієї магічної практики Фауст отримав у служіння Мефістофеля);

*некрмантія (або негрмантія)* – різновид Чорної Магії, практика викликання духів мертвих, особливо з метою отримання знання про майбутнє (ця практика допомогла Фаусту викликати дух Єлени Троянської);

*теургія* – благодіюча магія, за посередництвом якої вважалося можливим підпорядкувати своїй волі дії (язичницьких) богів та добрих духів і за їхньої допомоги творити чудеса (магія Просперо може бути класифікована як теургія);

*астрологія* – вчення про вплив космічних тіл на земні події та долю людини й можливість пророкувати перебіг майбутніх подій за розташуванням небесних світил;

*алхімія* – вчення (псевдо- або протонаука) про взаємозв'язок усіх елементів космосу і людини, серед цілей якого були трансформація базових металів, таких як свинець та мідь, у срібло й золото, пошук «панацеї» – засобу від усіх хвороб та способів подовжувати життя (наприклад, «еліксиру молодості»).

У сучасній західній, особливо англомовній масовій культурі терміном «magic» також позначається мистецтво ілюзіоністів та фокусників (термін «magician» перекладається і як «чарівник, чаклун», і як «фокусник»).

Чотири останні з перелічених магичних практик (некромантія, теургія, а особливо алхімія й астрологія) належать до Високої, або Вченої Магії, яку практикувала інтелектуальна еліта і яка межує з наукою (наприклад, з алхімії історики науки виводять походження сучасної хімії [271]) на протигагу Низькій Магії, або witchcraft, послугами якої користувалися широкі верстви населення [51; 204].

Всі ці типи магії та практики ми можемо зустріти в літературних творах, де магія є обов'язковою (фентезі) або ж припустимою (романтизм, магичний реалізм) складовою, і навіть у письменників-реалістів, хоча у творах останніх спостерігається тенденція до розвінчання магії як дієвої практики.