

Міністерство науки і освіти України
Національний університет
«Києво-Могилянська академія»

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КАЛИТЕНКО ТЕТЯНА МИКОЛАЇВНА

УДК 821.09:125-029:7(091)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПРИНЦИПИ КОНСТРУЮВАННЯ МНОЖИННИХ ХУДОЖНІХ
(УСЕ)СВІТІВ У ЛІТЕРАТУРІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ Й МОДЕРНОСТІ**

035 Філологія

(теорія, історія літератури та компаративістика)

Подається на здобуття наукового ступеня докторки філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Т. М. Калитенко

Науковий керівник

Пронкевич Олександр Вікторович

доктор філологічних наук, професор

КАЛИТЕНКО
ТЕТЯНА
МИКОЛАЇВНА
Ідентифікаційний
код
3383713742
Підписано у Вчасно

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Калитенко Т. М. Принципи конструювання множинних художніх (Усе)світів у літературі середньовіччя й модерності. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія (теорія, історія літератури та компаративістика). – Національний університет «Києво-Могилянська академія», Київ, 2021.

Актуальність. Загадка законів Усесвіту є однією з тих, що повсякчас бентежить людську свідомість на кожному із етапів історичного розвитку. Цей тип зацікавлення та пошук відповідей відбивається у різних галузях життєдіяльності, зокрема і в явищах культури. Аналіз сучасного стану розвитку літератури й мистецтва надає такий масштабний висновок: художні світи й Всесвіти конструюються за допомогою принципу плуральності. Множинні структури (Все)світів стають основою багатьох художніх літературних історій та сюжетів: і фантастичних, і фентезійних, і кіберпанкових, і трилерних тощо. Також така схема розбудови Універсуму притаманна не лише мистецтву слова, а й жанровому кінематографу, галузі комп'ютерних ігор, графічній прозі, музиці, скульптурі, живопису, що вказує на гостру актуальність і затребуваність такої структури, яка може дати безліч варіантів та можливостей для вираження креативних ідей. Проте, як відомо, такий спосіб космогонії не є сучасним явищем, що заактивізувалося в 60-х рр. ХХ ст. разом із розвитком жанру наукової фантастики, наприклад. Бачення Всесвіту як множини альтернативних світів було притаманне епохам модерності, середньовіччя і дохристиянським формам суспільства.

Саме тому дослідження головних принципів розбудови таких плуральних (Усе)світів у літературно-історично-теоретичній перспективі

допоможе краще зрозуміти процеси, що відбуваються у сучасній літературі, розкрити їхні механізми творення, а також функціональні особливості такої структури.

Мета. Результат дослідження літературознавчих, культурологічних, історичних, теологічних, філософських та праць із інших галузей знань має обґрунтувати категорію «множинних художніх (Все)світів» як самостійне поняття, застосоване в теорії літератури. Також мета дисертаційної роботи передбачає створення нової схеми аналізу художніх літературних текстів, що вивчає їх з точки зору багатосвіття, а також практичне застосування цієї схеми на літературних зразках середньовіччя («Старша Едда», Києво-Печерський патерик, «Внутрішній замок» Терези з Авіли) й модерності («Мандри Гуллівера» Джонатана Свіфта, «Калевали» Еліаса Леннрота, «Марсіанських хронік» Рея Бредбері).

Предмет і об'єкт дослідження. Предметом поточної праці є категорія множинних художніх Всесвітів як окрема теоретико-літературна категорія. Об'єкт дослідження – способи структурування множинних світів у літературі середньовіччя і модерності.

Методи. Враховуючи особливості мети дисертаційного проєкту, в роботу були залучені такі методи: компаративістика; структурний метод; полікритична методологія культурних студій; міфокритика; новий історизм; аналіз простору; close reading.

Наукова новизна. Дисертаційна праця «Принципи конструювання множинних художніх (Усе)світів у літературі середньовіччя й модерності» вирізняється на тлі попередніх досліджень на дотичні теми тим, що намагається теоретично осягнути явище художнього багатосвіття, а також підібрати поняттєвий апарат, який відповідає запитам літературознавчої науки. Також робота є першою спробою в українському літературознавстві виокремити в струнку систему головні принципи, що формують множинну структуру

художніх (Усе)світів. Низка цих принципів лягає в основу методології аналізу літературних текстів, які репрезентують плюральність художніх світів, що дає змогу по-новому перепрочитати відомі тексти.

Теоретичне значення. Поточне дослідження прокладає місток між модальною логікою, що в 60-х рр. ХХ ст. ґрунтовно розробило поняття можливих світів, і літературознавством, акцентуючи увагу на літературно теоретичних засадах, дистанціюючись від логічних і філософських учень.

Науково-практичне значення. З огляду на вищезазначені мету, об'єкт, предмет, методи, а також матеріал дослідження, в праці розроблена методологія аналізу множинних структур художніх (Усе)світів у літературних творах. Тож науково-практичне значення полягає у подальшому використанні його результатів у межах таких дисциплін як «Теорія літератури», «Історія світової літератури», «Історія української літератури» тощо.

Перший розділ дисертаційного дослідження оглядає теоретичні засади, дотичні до поняття множинності світів, починаючи з літературознавчих шкіл і підходів. Діалогізм, поліфонія, компаративістика, історична поетика, міфокритика, рецептивна естетика, деконструкція – ці та інші галузі літературознавства яскраво демонструють багатоманіття світів у межах однієї структури, прямо не послуговуючись конкретним прикметником «множинний». Ця обставина зумовила розгорнути дослідження в бік середньовічної філософії, теології й астрономії, що більш докладно й повно вивчала Всесвіт як множину та нескінченність світів. Спираючись на вчення Миколи Кузанського та Джордано Бруна, модерні філософи, зокрема німецький класик Готфрід Ляйбніц, ще більше розвинули бачення Всесвіту як плюральності й обґрунтували його в своїх працях, що стали вирішальними у розбудові наукової думки середини ХХ ст.

Найближче до вивчення множинності світів у гуманітаристиці підійшли модальні логіки. Якко Гінтикка, Сол Кріпке, Девід Льюїз та інші науковці

сформували й теоретично розвинули поняття можливих світів, що втілюються в судженнях, які протистоять «дійсному» світу/реальності в певний відрізок часу. Для ілюстрування гіпотез дослідники послуговувалися прикладами з художньої літератури: циклами текстів про Шерлока Голмса Артура Конан Дойля, «Пані Боварі» Гюстава Флобера; тож цілком органічним є те, що категорія можливих світів «перекочувала» із модальної логіки до літературознавства завдяки працям Цветана Тодорова, Умберто Еко, Томаса Павела, Любомира Долежела тощо.

Далі в розділі, за допомогою попередніх теоретичних напрацювань, виокремлені головні принципи, що формують множинність художніх Усесвітів: конвенційність, ієрархія (соціально-політична, моральна, просторова) та взаємодія. Ця тріада принципів лягла в основу схеми нової методології аналізу, що допомагає не лише зафіксувати процес розбудови плюральної структури художніх світів на рівні моделей хронотопів й поділу простору на свій/чужий, а й глибше розглянути функціональні особливості кожної вище названої одиниці, закладеної в творі.

У другому розділі дисертаційного проєкту, за допомогою нової методології, проаналізовано твори раннього середньовіччя («Старша Едда»), високого середньовіччя (Києво-Печерський патерик) й проміжного періоду пізнього середньовіччя-ранньої модерності («Внутрішній замок» святої Терези з Авілі). Результати аналізу продемонстрували ключову роль окремих топосів у конструюванні множинної художньої моделі Всесвіту та спрощення структури Всесвіту та увиразнення ієрархії всередині літературних творів, що реалізувалися в результаті переходу від поганського до християнського світогляду.

У третьому розділі дослідження акцентується увага на модерному часі, за допомогою аналізу «Мандрів Гуллівера» Джонатана Свіфта, «Калевали» Еліаса Леннрота і «Марсіанських хронік» Рея Бредбері – творів, що іще більше віддалені одне від одного в часі, світоглядах, географії, у національних

культурах та способах нарації. Результати читання й осмислення текстів репрезентують заміну теологічно спрямованої свідомості на свідомість, що прагне до науки як до абсолюту. Також відмічено, що всередині текстів доби модерності яскраво зображується зміна конвенції всередині конкретного художнього Всесвіту, яка фіксує еволюцію людської думки й буття.

У висновку підкреслено, що аналіз художнього багатосвіття не лише демонструє механіку конструювання цієї плюральності, а й репрезентує глобальну епістемну трансформацію.

Ключові слова. Компаративістика, національна культура, наратив, хронотоп, моделі хронотопу, простір, свій/чужий простір, топос, діалогізм, двійники, реальність, модальна логіка, альтернативні світи, множинні світи, можливі світи.

Список публікацій здобувача:

1. Калитенко, Тетяна. "Перетин кордону як засіб конструювання множинних моделей світу в бароковій паломницькій літературі." *Наукові праці. Науковий журнал* Т. 289. Вип. 301. Серія «Філологія. Літературознавство (2017): 62-66. Друк.
2. Калитенко Т. "Принципи творення та роль множинності світів у літературному тексті (на основі творчості Льюїса Керрола)." *Наукові записки НаКМА. Літературознавство*, Том 3 (2022): 82-90. Друк.
3. Калитенко, Тетяна. "Топос печери як модель множинного простору в середньовічній літературі (на основі Києво-Печерського патерика)." *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство* Том 1 (2018): 9-13. Друк.
4. Калитенко, Тетяна. "Функціональні особливості множинного простору в циклі оповідань «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері." *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство* Том 2 (2019): 100-108. Друк.

5. Калитенко, Тетяна. "Функціональні особливості художнього простору епічної поеми "Калевала"." *Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies*. Volume XVIII (2019): 145-152. Друк.

SUMMARY

Tetiana Kalytenko. Principles of constructing multiple fictional Universes in the literature of the Middle Ages and modernity. – Manuscript. The Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) in the field of study 035 «Philology». National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv, National University of Kyiv-Mohyla Academy, 2021

The problem of the laws of the Universe is the one that permanently disturbs human consciousness at every period of historical development. This type of interest and search for answers are reflected in various spheres of life, including cultural phenomena. Analysis of the current way of development of literature and art provides the main conclusion: the fictional worlds and Universes are constructed by the principle of plurality. The multiple structures of the Universes are the basis of the plots of different current literary genres: sci-fi, fantasy, cyberpunk, psychological thriller, etc. Similarly, such a method of constructing of the Universe is inherent not only for literature, but also for cinema, computer games, graphic novels, music, sculpture, and painting. It represents the acute urgency and demand of such a structure that can provide many options and opportunities for the expression of creative ideas. However, as we know, this method of cosmogony is not a purely recent phenomenon that originated in the '60s of the XX century along with the development of science fiction, for example. The vision of the Universe as a plurality of alternate worlds is characteristic of modernism, Middle Ages, and pre-Christian forms of society. That is why the study of the main principles of development of such plural Universes in the literary, historical, and theoretical perspective will help to understand the processes occurring in modern literature, to reveal their mechanisms of creation and functional features of such a structure.

The purpose. The result of the investigation of literary, cultural, historical, theological, philosophical, and other works of the other fields of knowledge will

substantiate the category of “multiple fictional worlds/Universes” as a concept of the theory of literature. Also, the purpose of the dissertation project involves the creation of a new methodology of literary analysis which will focus on features of multi-worlds. The practical application of the methodology will be implemented on literary examples of the Middle Ages (*Poetic Edda*, Kyiv-Pechersk paterikon, and Teresa’s of Avila *Interior Castle*) and literature of Modernity (*Gulliver’s Travels* by Jonathan Swift, Elias Lönnrot’s *Kalevala*, and Ray Bradbury’s *The Martian Chronicles*).

Subject and object of research. The subject of current work is the category of multiple fictional Universes as a theoretical literary category. The object of the dissertation is the ways of structuring multiple worlds in the literature of the Middle Ages and Modernity.

Methods. There are the following methods involved in the research: comparative studies; structural method; polycritical methodology of cultural studies; mythocriticism; new historicism; spatial analysis; close reading.

Scientific novelty. PhD-project *Principles of constructing multiple fictional Universes in the literature of the Middle Ages and Modernity* differ from previous researches on plural worlds and Universes. Current work theoretically comprehends the phenomenon of fictional plural worlds and also fixes a conceptual apparatus which appropriate to literature studies. Also, in the context of Ukrainian literary studies, current research is the first attempt to identify the main principles that form the multiple structures of the fictional Universes. The system of these principles is the basis of the methodology of analysis of literary texts which represents the plurality of fictional worlds. As follows, this new system helps to re-read and re-interprets well-known literary fictional texts.

Theoretical significance. The current study builds a bridge between modal logic and literary studies, focusing on literary-theoretical principles, distancing from logical and philosophical doctrine.

Scientific and practical significance. The current paper developed a methodology of analyzing the multiple structures of the fictional literary Universes relying on purpose, object, subject, methods, and research materials have given the above. Therefore, the theoretical and practical significance lies in the further use of its results in the context of such disciplines as “Theory of Literature”, “History of Literature”, “History of Ukrainian Literature” etc. The first part of the research examines the theoretical principles related to the concept of plurality of worlds, starting with literary schools and approaches. Dialogism, polyphony, comparative studies, historical poetics, mythocriticism, receptive aesthetics, reconstruction – these and other branches of literary studies clearly demonstrate the diversity of worlds within one structure without directly using the specific adjective “plural”. This feature allowed us to turn to medieval philosophy, theology, and astronomy, which investigated the Universe as a set and infinity of worlds. Referring to the Nicholas of Cusa and Giordano Bruno doctrines, modern philosophers, including Gottfried Leibniz, developed the vision of the Universe as plurality and substantiated this idea in their work, which became crucial in building scientific thought in the mid-twentieth century.

In the humanities modal logicians were closest to the study of the plurality of worlds. Jaakko Hintikka, Saul Kripke, David Lewis, and others investigators theoretically developed the concept of possible worlds, which are embodied in possible judgments that oppose the “actual” world/reality in a certain period of time. To implement their hypotheses, researchers often used examples from the fiction literature, including the cycle of texts about Sherlock Holmes by Arthur Conan Doyle, and Gustave Flaubert's *Madame Bovary*. Thus, it was quite organic when the modal logic category of possible worlds “migrated” to the theory of literature with the assistance of Tsvetan Todorov, Umberto Eco, Thomas Pavel, and Lubomír Doležel.

As a result, in the first chapter of the project the main principles of designing the plurality of fictional Universes were identified. There are conventionality,

hierarchy (socio-political, moral, and spatial), and interaction. This triad of principles has become a scheme of a new methodology of analysis. It helps not only to capture the process of constructing a plural structure of fictional worlds/Universes at the level of models of chronotopes and the division of space into own/other space, but also to consider more deeply the functional features of each the above important unit embedded in the text.

The second chapter of the PhD project uses a new methodology to analyze fictional texts of the early Middle Ages (*Poetic Edda*), the High Middle Ages (Kyiv-Pechersk paterikon), and the intermediate period of the Late Middle Ages and Early Modernity (Teresa's of Avila *Interior Castle*). The results of the literary analysis clearly showed the key role of some topoi in the constructing of a multiple artistic model of the universe and the simplification of the structure of the Universe and the more distinct expression of the hierarchy, which were realized as a result of the transition from Pagan to Christian consciousness, and outlook.

The third chapter of the study focuses on the Modernity by an analysis of Jonathan Swift's *Gulliver's Travels*, Elias Lönnrot's *Kalevala*, and Ray Bradbury's *Martian Chronicles*. These fictions are extremely distant in time, ideology, geography, national culture, and methods of narration. The results of reading and comprehending these three texts represent the replacement of theologically oriented consciousness with consciousness which strives for science as an absolute. It is also noted that the texts of Modernity vividly depict the changing of the convention within a particular fictional Universe, which captures the evolution of human thought and being.

In conclusion part was emphasized that the analysis of the fictional plural worlds and Universes not only demonstrates the mechanics of constructing this plurality, but also represents a global epistemic transformation.

Key words. Comparative studies, national culture, the narrative, chronotope, the models of chronotope, space, own / other space, topos, dialogism, doubles, reality, modal logic, alternate worlds, multiple worlds, possible worlds.

Publications

1. Kalytenko, Tetiana. "Border Crossing as a Method of Multiple Worlds Constructing in Baroque Pilgrim Literature." *Scientific Works: Scientific journal*. 289.301 (2017): 62-66. Print. (In Ukrainian)
2. Kalytenko, Tetiana. "Functional Characteristics of the Fictional Space of "Kalevala"." *Spheres of Culture*. Vol. XVIII (2019): 145-152. Print. (In Ukrainian)
3. Kalytenko, Tetiana. "Functional features of multiple fictional space in the Ray Bradbury's "Martian Chronicles"." *NaUKMA research papers literary studies*. Vol. 2 (2019): 100-108. Print. (In Ukrainian)
4. Kalytenko, Tetiana. "Principles of creation and the role of the multiplicity of worlds in a fictional text (based on the Lewis Carroll's novels)." *NaUKMA research papers literary studies*. Vol. 3 (2022): 82-90. Print. (In Ukrainian)
5. Kalytenko, Tetiana. "Topoi of Cave as a Model of Multiple Space in the Context of Medieval Literature on the Basis of the Kyiv-Pechersk patericon." *NaUKMA research papers literary studies*. Vol. 1 (2018): 9-13. Print. (In Ukrainian)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ЯВИЩЕ МНОЖИННИХ СВІТІВ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ.....	23
1.1 Поняття множинних світів як літературознавча проблема.....	23
1.2 Категорія множинних світів у контексті модальної логіки.....	32
1.2.1 Множинні світи як можливі світи.....	39
1.3 Принципи реалізації множинних світів у царині художньої літератури.....	49
1.4 Методологія дослідження.....	68
1.4.1. Конвенційність як чільний принцип конструювання множинних світів.....	70
1.4.2. Ієрархізація як принцип конструювання множинних світів.....	73
1.4.3. Взаємодія як спосіб оприявлення множинних світів.....	79
1.4.4. Добір корпусу досліджуваних текстів.....	79
РОЗДІЛ 2. СПОСОБИ КОНСТРУЮВАННЯ МНОЖИННИХ СВІТІВ У ЛІТЕРАТУРІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ.....	89
2.1 Конвенційність як чільний принцип конструювання множинних світів.....	91
2.1.1 Погансько-середньовічна конвенційність «Старшої Едди».....	91

2.1.2	Особливості християнської східно-європейської конвенційності у Києво-Печерському патерику.....	98
2.1.3	Конвенційність «Внутрішнього замку» Терези Авільської як репрезентація світогляду помежів'я епох пізнього середньовіччя й ранньої модерності.....	101
2.2	Ієрархізація як принцип конструювання множинних світів.....	105
2.2.1	Комплексність ієрархізації «Старшої Едди».....	105
2.2.2	Небесна й земна ієрархії Києво-Печерського патерика.....	116
2.2.3	Особливості ієрархізації «Внутрішнього замку» Терези Авільської.....	128
2.3	Взаємодія як спосіб оприявлення множинних світів.....	141
2.3.1	Конфліктність взаємодії у «Старшій Едді».....	141
2.3.2	Місце людини у взаємодії світів у Києво-Печерському патерику.....	149
2.3.3	Діалогічність взаємодії світів у «Внутрішньому замку» Терези Авільської.....	156
РОЗДІЛ 3. СПРОБИ КОНСТРУЮВАННЯ МНОЖИННИХ СВІТІВ У ЛІТЕРАТУРІ МОДЕРНОСТІ.....		160
3.1	Конвенційність як чільний принцип конструювання множинних світів.....	160
3.1.1	Особливості конвенції доби просвітництва в «Мандрах Гуллівера» Джонатана Свіфта.....	160

3.1.2 Ковенційність як передумова створення «Калевали» Еліаса Леннрота.....	164
3.1.3 Перехід конвенції у «Марсіанських хроніках» Рея Бредбері.....	169
3.2 Ієрархізація як принцип конструювання множинних світів.....	174
3.2.1 Змінна ієрархія у «Мандрах Гуллівера» Джонатана Свіфта.....	174
3.2.2 «Калевала» Еліаса Леннрота як програма бажаної національної ієрархії.....	183
3.2.3 Механіка зміни ієрархії у «Марсіанських хроніках» Рея Бредбері.....	194
3.3 Взаємодія як спосіб оприявлення множинних світів.....	199
3.3.1 Герой як елемент взаємодії між світами у «Мандрах Гуллівера» Джонатана Свіфта.....	199
3.3.2 Взаємодія між старим і новим у «Калевалі» Еліаса Леннрота.....	201
3.3.3 Руйнівна взаємодія у «Марсіанських хроніках» Рея Бредбері.....	207
ВИСНОВКИ.....	210
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	218
ДОДАТКИ.....	255

**ПРИНЦИПИ КОНСТРУЮВАННЯ
МНОЖИННИХ ХУДОЖНІХ (УСЕ)СВІТІВ
У ЛІТЕРАТУРІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ Й МОДЕРНОСТІ**

ВСТУП

Уважний читач художньої літератури повсякчас стикається з низками Всесвітів і світів, які співіснують поруч із нашим, «об'єктивним» світом, немов утворюючи додаткову реальність, що є «суб'єктивним» світом відносно до світу «дійсного», де реципієнт живе й читає ту чи іншу книжку. Окремий текст, розглянутий як самостійний об'єкт, може бути цілим Усесвітом із безміром світів. Цей метод розбудови художнього Універсуму є ключовим у царині масової культури, що нині ґрунтується на жанрі наукової фантастики, літературі фентезі або кіберпанку. Також він вийшов за межі мистецтва слова і захопив галузі малярства, скульптури, відеоігор, коміксів, жанрового кінематографу тощо. Іншими словами, ймовірність, що будь-який відносно новий мистецький артефакт має множинну структуру Всесвіту, є майже аксіоматичною.

Звернення митців до множинної структури Всесвіту корелює із загальною траєкторією, якою рухається сучасна наука, оскільки фізика, астрофізика, філософія, логіка, лінгвістика, мистецтвознавство сходяться на припущенні: *наш Усесвіт є плюральним і складається з безлічі світів; також він не є самотнім у космічному просторі, а оточений безміром інших світів і Всесвітів.*

Принагідно звернімо увагу на те, що сприйняття Всесвіту як множинності відображається не лише на глобальному рівні світобудови, а й у буденності, зокрема у подорожах географічних і подорожах космічних, освоєнні магічних практик, захопленні екзотичними культурами та мріях про фантастичні світи.

На перший погляд, феномен множинності світів у популярній літературі репрезентує постмодерністську гру з багаторівневими художніми структурами, в межах яких одночасно співіснує кілька світів-реальностей: Земля і Марс у «Марсіанських хроніках» Рея Бредбері, світ людей і світ чаклунів у «Гаррі Поттері» Джоан Ролінг, планети Каладан і Арракіс у «Дюні» Френка Герберта, стара Земля, космічний корабель-дерево і планета Гіперіон у романі «Гіперіон» Дена Сіммонса. Сконструйовані художні світи часто наділені такою потужною силою, що не обмежуються галуззю літератури, переходячи у людську буденність. Рольові ігри шанувальників «Володаря пернів» Джона Р. Р. Толкіна або ж святкування Блумсдею читачами «Улісса» Джеймса Джойса – ці та інші явища є прямими прикладами інтеграції елементів художнього буття у буття «дійсне». З одного боку, учасники цих дійств розуміють, що грають тимчасову роль, але, з боку іншого, це можливість хоча б на кілька годин перетворити улюблений «суб'єктивний» світ на «об'єктивну» дійсність. Тож, одягаючи кольчугу чи надягаючи солом'яний капелюшок, людина власноруч наділяє себе ознаками Всесвіту, якому хоче належати.

Та занурившись глибше в історію явища плуральних світів, завдяки вивченню літературознавчих і мистецтвознавчих студій, філософських праць та спостережень за загальною тенденцією розвитку наук, стає очевидним той факт, що феномен багатосвіття є традицією, а не атрибутом сучасності, оскільки він акумулює в собі досвід багатьох епох.

Наведені вище тези зумовлюють **актуальність теми дослідження.**

Та все ж, попри тяглість традиції теоретичного вивчення й застосування на практиці явища множинних світів, термінологічна основа, що станом на сьогодні описує його, не є чітко встановленою. Це пояснюється молодістю багатосвіття як окремого напрямку філософських і літературознавчих досліджень, що чітко окреслилося в 60-х рр. ХХ ст. американськими та фінським модальними логіками Солом Кріпке, Девідом Льюїзом, Яакко Гінтиккою та іншими. Водночас, наявність цього явища в низці наукових

парадигм є перманентною, що й спровокувало дробність його вивчення у філософії, логіці, теології, астрономії, фізиці, лінгвістиці, літературознавстві тощо. У кожній із дисциплін плюральний Всесвіт утілювався в різні термінологічні шати: модальні логіки розробили поняття можливих світів; час комп'ютеризації, що припав на 80-ті рр. ХХ ст., приніс дефініцію віртуального світу; сучасна популярна культура оперує терміном «мультиверс»; дослідники фантастичних жанрів мистецтва часто послуговуються поняттям альтернативних світів або ж альтерверсів; фізиці відомий термін задзеркальних світів і антиматерії; астрофізика використовує когерентну космологію; прибічники езотеричних вчень послуговуються поняттями «потойбіччя», «паралельні світи» тощо. Та сама модальна логіка в межах гуманітаристики якнайповніше розвинула теорію можливих світів, що згодом перейшла й до галузі літературознавства, відображаючи радше модальні відношення між операторами та працюючи зокрема у царині семіотики й наратології, що не відповідає всім потребам науки про літературу. Саме тому відсутність коректного літературознавчого терміна є однією з найважливіших проблем поточної теми.

З огляду на вищевказані аспекти, **предметом дослідження** розвідки є категорія множинних художніх Всесвітів як окрема теоретико-літературна категорія, а **об'єктом дослідження** – способи конструювання множинних світів у літературі середньовіччя й модерності, а саме: «Старшій Едді», Києво-Печерському патерику, «Внутрішньому замку» святої Терези з Авілі, «Мандрах Гуллівера» Джонатана Свіфта, «Калевалі» Еліаса Леннрота і «Марсіанських хроніках» Рея Бредбері.

Мета дисертаційної роботи полягає в обґрунтуванні категорії множинних художніх світів як окремого поняття теорії літератури; у розробці методології аналізу літературних текстів, що містять в своїй основі багатосвіття; а також в апробації цієї методології на матеріалі згаданих вище творів. Реалізація мети потребує розв'язку таких **завдань**:

- здійснити аналіз категорії «множинні світи» у літературознавчій перспективі;
- розробити стратегію читання художнього літературного тексту, що зосереджується на його багатосвітній космогонічній структурі;
- застосувати розроблену концепцію-схему аналізу на прикладі художніх зразків літератури середньовіччя;
- застосувати нову концепцію-схему аналізу на прикладі художніх зразків літератури модерності;
- виявити тяглість традицій та новації у підходах конструювання множинних світів в художній літературі залежно від епістемних змін кожної культурної епохи.

Матеріалом роботи є літературні пам'ятки середньовіччя: «Старша Едда», Києво-Печерський патерик, «Внутрішній замок» святої Терези з Авіли. Також були відібрані для аналізу тексти доби модерності: «Мандри Гуллівера» Джонатана Свіфта «Калевала» Еліаса Леннрота і «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері.

Дисертація як комплексне наукове дослідження, що має чітко сформульовану тему, предмет, об'єкт, мету і завдання, передбачає застосування арсеналу методів, поданих нижче:

- Структурний метод, який ми виокремлюємо як чільний, допомагає простежити ієрархію тексту, зафіксувати бінарні опозиції в ньому, розглянути особливості просторовості художнього твору тощо. Також цей метод є принагідним під час формулювання нової концепції-схеми аналізу літературних художніх текстів.
- Полікритична методологія культурних студій включає в себе можливість оперувати постколоніальною, феміністичною, марксистською критиками.

- Міфокритика допомагає в роботі не лише з релігійними текстами, а й із текстами сучасними, жанровими.
- Компаративістика реалізує аналіз творів, що є віддаленими і в часі, і в просторі, але об'єднані плюральною системою Всесвіту.
- Новий історизм не лише вивчає досліджувані тексти крізь оптику історичної епохи, а й сягає світоглядних засад і буденності.
- Аналіз простору зумовлений потребою дослідження матеріального вираження художніх світів.
- Close reading в межах нової системи аналізу зосереджує увагу на літературному художньому тексті задля детальнішого дослідження всіх важливих аспектів, які творять множинність світів.

Методологічною основою дисертаційної роботи є різногалузеві вчення, об'єктом яких є множинність світів. Саме тому поточна розвідка звертається до модально логічного поняття «можливі світи», що масштабно розвивалося такими дослідниками як Яакко Гінтика, Сол Кріпке, Девід Льюїс, Джордж вон Райт, Девід Каплан, Роберт Сталнакер, Алвін Плантаґа та іншими. По-суті, це поняття є переосмисленням доробку Миколи Кузанського, Миколая Коперника, Френсіса Бекона, Томаса Дігеза, Йоганна Кеплера, Галілео Галілея, Імануеля Канта, Георга Гегеля, Мірчі Еліаде та головним чином – Готфріда Ляйбніца. У роботі наголошено на літературознавчих працях, де розглянута проблематика множинних світів, авторства Цветана Тодорова, Умберто Еко, Марі Лор Райян, Рут Ронен, Любомира Долежела, Томаса Павела, Вікторії Іваненко, Михайла Назаренка, Тетяни Гребенюк, Ірини Александрук.

Враховуючи весь попередній досвід досліджень множинних (і можливих) структур у літературознавстві, варто відзначити, що досі розвідки на цю тему або розгорталися в парадигмі модально-логічній, або зачіпали лише загальні категорії. До прикладу, Вікторія Іваненко у своїй дисертації «Конструювання можливих світів в інтелектуальному романі Йена Бенкса» репрезентує майстерне застосування модально-логічних конструкцій в аналізі художнього

літературного тексту. Фундаментальна монографія «Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація» за редакцією Романа Гром'яка порушує такі базові поняття як художній світ, двосвіття, інтертекстуальність.

Обидва приклади є важливими для українського літературознавства, оскільки вони демонструють зацікавлення плюральністю, що лягає в основу розбудови художніх світів і Всесвітів. Тож **наукова новизна** поточного дослідження полягає в тому, що вперше була проведена спроба зафіксувати головні принципи, які формують художнє багатосвіття, а також обґрунтувати доцільність використання поняття «множинні світи» як окремої літературознавчої категорії, розкрити її герменевтичний потенціал і сформулювати методологію аналізу літературного тексту, що дозволяє по-новому читати твори, акцентуючись на їхній космологічній структурі.

Теоретичне значення роботи полягає в перехідності між модальною логікою та літературознавством, що своїми предметом і об'єктом дослідження акцентуються переважно на теорії літератури, відходячи від логіки й філософії. **Науково-практичне значення** дослідження полягає у розробці нової методології аналізу художніх текстів, що акцентується на множинній структурі художнього Всесвіту, породженого художньою літературою.

Обґрунтованість і достовірність усіх елементів дослідницької роботи забезпечується обраною темою, набором методів і текстів для аналізу.

Апробацію результатів дисертаційної роботи було здійснено під час закордонного стажування в Гельсінському університеті (програма EDUFI), Європейському університеті Віадрина (програма EUTIM та стипендія фонду Volkswagen), а також на 10-х українських конференціях: «Дні науки», Національний університет «Києво-Могилянська академія» (лютий, 2017); Всеукраїнська наукова конференція «Кордони, межі й помежів'я в літературі» (28 квітня, 2017), ЧНУ ім. Петра Могили; PhD conference of «A Linea», Докторська школа ім. Юхименків НаУКМА (квітень, 2017);

Міжнародна наукова конференція «Українська література в загальноєвропейському контексті» (19–21 квітня, 2018); PhD conference of «A Linea», Докторська школа ім. Юхименків НаУКМА (травень, 2018); «Дні науки», Національний університет «Києво-Могилянська академія» (січень, 2019); Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» (12–13 квітня, 2019); «Літературознавство XXI століття: сучасні виклики та перспективи», Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (19–21 червня, 2019); «Дні науки», Національний університет «Києво-Могилянська академія» (січень, 2020); Міжнародна наукова конференція Colloquium mediaevale: Інтелектуальна історія України та Європи середньовічної й ранньомодерної доби (10–11 грудня, 2020). Додатково результати дисертаційного дослідження були продемонстровані на 3-х закордонних конференціях: конференція EUTIM, Потсдамський університет (травень, 2022); Inside/Outside Ukraine, Європейський університет Віадрина (липень, 2022); Network Meeting “Ukraine”, Тюбінгенський університет Еберхарда Карла (грудень, 2022).

Також результати дослідження були апробовані у формі **публікацій** – у 5 наукових статтях, що розміщені у фахових виданнях, 1 з яких надрукована у закордонному журналі.

Поточний дисертаційний проєкт має таку **структуру**: вступ, 3 розділи, висновки, список використаних джерел, що включає 350 одиниць, додатки. Обсяг праці складає 256 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ЯВИЩЕ МНОЖИННИХ СВІТІВ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ

*Якщо ви запитаєте: «Де перебувають неіснуючі об'єкти?» –
відповіддю буде: «У кожному з можливих світів»
(Hintikka and Hintikka 40).*

Множинні (Все)світи сьогодні є чи не найголовнішим механізмом, що рухає сучасну літературу й культуру загалом. Ця космогонічна система, до прикладу, поширена у популярній і жанровій літературі, графічних романах тощо. Всесвіти «Володаря пернів» Джона Р. Р. Толкіна, «Дюни» Френка Герберта, «Гаррі Поттера» Джоан Ролінг, «Вартових» Алана Мура не змогли би відбутися на основі пласкої, односвітньої структури. Проте глибше дослідження теми демонструє, що множинність (Усе)світів пронизує історію літератури, відбиваючись у текстах різних жанрів і гатунків. «Метаморфози» Овідія, сюжет про спокусу святого Антонія, «Декамерон» Джованні Боккаччо, «Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі» Мігеля де Сервантеса, «Еліксири сатани» Ернста Гофмана, «Лісова пісня» Лесі Українки – (Все)світи цих та інших творів розбудовані в перспективі багатосвіття, що оприявнює тяглість традиції, яку варто дослідити в історичному, культурно-філософському, теологічному та низці інших контекстів задля фіксування конкретних принципів, що зумовлюють цю множинність у літературі.

1.1 Поняття множинних світів як літературознавча проблема

60-ті роки ХХ ст. стали вирішальним часом для розвитку явища множинних світів у сучасному науковому дискурсі. З одного боку, метод зображення Всесвіту як плюральності сягає ще дохристиянських часів,

відображаючись у архаїчних текстах і у вченнях античних греків (Аристотель, Антіфонт, Мелісс Самоський). Зокрема Тарас Лютий влучно зазначає, що «піфагорійці не відкидали одночасного, чи то й почергового існування розділених порожнечою світів. Тоді як атомісти комбінації різних утілень найменших елементів світобудови пояснювали суворими законами, які не допускали чудернацьких витворів» (Лютий «Двійник. Про природу дублювання і множинності» 27). Для Аристотеля «нескінченність є неідеальним концептом і має негативні конотації» (Gambeta 8). Отже, різні точки зору на плюральність Всесвіту заклалися антично-грецькими мислителями, оскільки традиція бачення людиною Всесвіту як видимого й невидимого світів відображена в архаїчних сюжетах і ритуалах.

Проте 60-ті й 70-ті роки ХХ ст. вдихнули в традицію нове життя, розвинувши її в низці галузей науки, а також ширше інтегрувавши множинні Всесвіти у літературні й мистецькі явища. Ця динаміка змін відбилася і в літературознавчій перспективі, оскільки потреба виведення категорії множинних світів у теоретичну площину була нагальною. Проте ця потреба не завжди реалізувалася в теоріях, що чітко вербалізують тему плюральності, відбиваючись опосередковано в роботах представників різних шкіл. Діалогізм, поліфонія, дуальність, компаративістика, історична поетика, міфокритика, рецептивна естетика, деконструкція – ці та інші літературознавчі напрямки не артикулюють тему множинності світів напряду, але акцентують увагу на відсутності монофонії в аналізі художніх текстів.

Діалогізм як методологічна концепція була розвинена Михайлом Бахтіним, Володимиром Біблером і Мартіном Бубером. Появу цього терміна пов'язують із античністю, для якої форма розмови була чільною структуротворчою основою. Перегородом антична риторика й Платонові «Діалоги» розвинулися у середньовічні диспути, діалоги Джордано Бруно і барокові полеміки, що озвучили різні точки зору та відкрили шлях до їхньої взаємодії. На нашу думку, діалог – рушійний спосіб комунікації між світами,

що розкриває їхній взаємозв'язок. Окремий голос світу в діалозі оприявнює його ідеологію, закони й правила: Дон Кіхот пояснює Санчо Пансі природу злих велетнів, яких треба перемогти; Гуллівер опановує мови тих світів, куди він прибув, аби пізнати нову культуру й розповісти про свою; Афанасій Печерський, який побував у загробному світі, розповідає братам, що треба робити для спасіння. Це дає підставу до висновку, що діалог у контексті множинних світів – це можливість двом або більше світам висловитися, репрезентувати свої особливості й порівняти їх із особливостями інших світів.

Поруч із діалогізмом звернімо увагу на явище **поліфонії**. Цим терміном науковець позначає процес озвучення рівноправних голосів, що немов репрезентують різні світи, які не лише вступають у зовнішній діалог, а й лунають у внутрішньому діалозі чи монолозі задля встановлення власної онтології: «В його творах [творах Достоевського] розгортаються не множинність доль і життів в єдиному об'єктивному світі, в світі єдиної авторської свідомості, а саме множинність свідомостей, рівноцінних їхнім світам, що поєднуються тут, зберігаючи своє незлиття, в єдність певної події» (Бахтин «Проблеми творчества Достоевского» 14). Тут бачимо, що літературознавцю важливо підкреслити наявність плюральної структури, втілену в голосах окремих героїв, які репрезентують окрему ідеологію, окремого світу, множина яких співіснує в одному художньому вимірі.

Опираючись на бахтінське вчення про діалогізм, Володимир Біблер розвинув ідеї попередника та сформував власну концепцію. У статті «Культура. Діалог культур» радянський філософ озвучує одночасність різноманітності культур, наявних у ХХ ст., фіксуючи позачасовість, у якій перебувають явища культури. Тому не лише Шекспір доповнює Софокла, а й навпаки – ці два явища існують поза часовою лінією, взаємно розкриваючи одне одного: «Тут не лише Шекспір неможливий без Софокла, або Брехт – без Шекспіра, без внутрішньої переклички, відштовхування, переосмислення, але й обов'язково у зворотному напрямку: Софокл неможливий без Шекспіра; Софокл інакше, але

більш унікально осмислюється та інакше формується поруч із Шекспіром» (Біблер 111). Фактично цей діалог між культурними конструктами є діалогом між окремими (Все)світами, що попри віддаленість у часі все ж існують одночасно. Таким чином Біблер немов передбачає сучасне явище мультиверсу, в межах якого рівноцінно співіснують і «Старша Едда», і американські супергеройські комікси «Marvel» про Тора. І в цьому співіснуванні не лише коміксовий Бог Грому залежить від давньоскандинавського прототипу, а й існування давньоскандинавського Тора вже не є повним без сучасного варіанту.

Природу діалогу як процесу, що передбачає комунікацію між двома або більшою кількістю одиниць, вивчає Мартін Бубер у праці «Я і Ти», що починається роздумами про двоїстість: «Світ двоїстий для людини, згідно з двоїстим ставленням. Ставлення людини двоїсте згідно з двоїстістю засадничих слів, які вона може промовляти» (Бубер 25). Проте філософу на початку ХХ ст. бракувало термінологічного апарату, тож він описує діалогічний акт, не послуговуючись поняттям «діалог». Бубер, думка якого мала теологічне спрямування, називає взаємодію між Я і Ти «стосунком» чи «одкровенням», де «стосунок» є «святим засадничим словом» (Бубер 34). Йому було важливо окреслити нову систему цінностей, що виражається у комунікації рівноцінних одиниць: «Немає жодного Я самого по собі, а є лиш Я засадничого слова Я-Ти та Я засадничого слова Я-Воно» (Бубер 26).

Уважно проаналізувавши вчення Бахтіна й Біблера, приходимо до висновку, що діалог – акт, який потребує двох або більше учасників і залежить від **принципу дуальності**. В історико-політично-культурному контексті він є традиційним, оскільки притаманний і поганському, і християнському світоглядам, проте саме християнство глибше осмислило його та оформило в теоретичну форму. Дуальність була важливою смисловою складовою для давньоримського теолога Аврелія Августина. У «Сповіді» автор розвиває тему двоїстості й одночасності кількох типів буття Бога: «Той, хто завжди діяльний, і хто завжди відпочиває; той, хто збирає скарби, не потребуючи

нічого; хто носить, виповнює, охороняє, творить і годує, dokonує, шукає, хоча Тобі нічогісінько не бракує! Ти любиш, але без запалу; Твоя ревність без неспокою; Твій жаль без терпіння; Твій гнів спокійний...» (Святий Августин 5). Як відомо, питання дуальності часто втілюється у парі «тіло-душа», тож мислитель також опрацьовував існування та співвіднесення цих двох категорій, що були створені Богом і де «душа – це дух, а рука – тіло» (Святий Августин 141). Ця дуальність для нашого дослідження є найбільш цікавою, оскільки вона чітко постулює множинність світів.

Явище множинних світів у літературознавчій перспективі також корелює із **компаративістикою**. Якщо на початку становлення ця галузь розглядала літературні твори досить замкнено – в межах мови, – то перегадом польський науковець Генрик Маркевич акцентував увагу на текстах, що «належать до різномовних літератур чи одномовних, але різнонаціональних» (Будний 8). На початку 60-х рр. ХХ ст., на хвилі зацікавлення до феномену багатосвіття в різних галузях наук, американський компаративіст Генрі Ремак запропонував розширити поняття зіставного літературознавства: «Порівняльне літературознавство – це дослідження літератури, що виходить поза межі окремої країни, а також вивчення зв'язків між літературою з одного боку й іншими царинами знання і свідомості, такими як мистецтво (наприклад малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, гуманітарні дисципліни (наприклад політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо – з другого боку. Тобто це порівняння однієї літератури з іншою або іншими і зіставлення літератури з іншими сферами людського вираження» (Будний 8). Таким чином компаративістика стала галуззю зведення різних Усесвітів, часових відтинків або ж елементів цих Усесвітів задля діалогічного порівняння і взаєморозкриття особливостей досліджуваних явищ.

У схожому ключі тлумачить проблему множинних світів і **міфокритика**, що як «матір компаративістики» проголошує міф головним джерелом літературних явищ. Услід за Якобом Гріммом, що «вважав міф за первісну

форму з часів індоєвропейської мовної сім'ї» (Будний 26), Теодор Бенфей розробляє теорію мандрівних сюжетів, які поширювалися за допомогою спілкування між народами й культурного обміну, що по суті є взаємодію різних світів в межах одного Всесвіту. Нортроп Фрай окреслює міф як своєрідний каркас, на якому тримається вся світова авторська література: «Міфічний метод, тобто історії про богів, де персонажі мають найбільшу силу дії, є найбільш абстрактним і узагальненим з усіх літературних методів» (Frye *Anatomy of Criticism* 134).

Якщо зупинитися детальніше на міфокритичній теорії **Нортропа Фрая**, побачимо, що вона загалом тяжіє до репрезентації літератури як множинної структури. Визначною є праця «Анатомія критики», що розгортає плюральність світів, опираючись на низку аспектів. По-перше, дослідник опирається на троїсту систему класифікації міфів і архетипних символів, що відкриває три чільні типи світів художньої літератури: 1) тип «незміщеного міфу, який переважно пов'язаний із богами й демонами», що вже саме по собі є яскравим прикладом двосвіття; 2) романтичний, який переносить «міфічні патерни на людський досвід»; 3) реалістичний, що завдяки іронії повертає літературу до міфологічності (Frye "Anatomy of Criticism" 139-140). По-друге, спираючись на Біблію, Фрай розгортає поняття апокаліптичної та демонічної образностей, що, по суті, є відображенням наявності двох типів світів. Апокаліптичний біблійний світ можна було би назвати Всесвітом, оскільки він включає в себе низку світів-патернів: священний світ (суспільство божеств); людський світ (суспільство людей); світ тварин (кошара); світ рослин (сад або парк); світ каменів (міста) (Frye "Anatomy of Criticism" 141). Якщо говорити про єдність плюральності, то найяскравішим прикладом є образ Христа, що поєднує в собі всі ці категорії. Демонічний світ, який асоціюється з Раєм, є опозицією до демонічного світу (Frye "Anatomy of Criticism" 147). За своєю структурою демонічний (Все)світ віддзеркалює апокаліптичний, але в темних, зловісних тонах. По-третє, поділ

міфів за порами року – весна (комедія), літо (роман), осінь (трагедія), зима (іронія та сатира) – це також своєрідний розподіл сюжетів і патернів.

«Великий код: Біблія і література» простежує біблійний міф як головне й потужне джерело сюжетних, образних і символічних пластів у західній культурі. Власне, на нашу думку, міфокритика бачить авторську літературу як варіацію, перифраз відомого оригінального сюжету, що нагадує методи виконання дум кобзарями або рун руноспівцями. Тому міфи постають у ролі архетипів, які належать різним світоглядам і часовим відтинкам, а отже, є представниками різних світів. Набуваючи нових форм та інтерпретацій, вони не лише збільшують число своїх сутностей, а й помножують наявну множину світів. Зокрема популярний месіанський біблійний міф про Ісуса Христа водночас є одним із багатьох міфів про божественну саможертвність і воскресіння, а також є основою для нових тлумачень цього сюжету, що конструюють своєрідних двійників Ісуса. Таким чином кожен окремий (Все)світ отримує свого персонального спасителя.

Ще одне питання, цікаве для поточного дослідження, порушене у праці «Архетипний аналіз: теорія міфів» Нортропом Фраєм, стосується протиставлення двох світів – реальності та мистецтва, – що продовжує традицію вивчення проблематики міметичного мистецтва, яке є актуальним для світового літературознавства ще з часів «Поетики» Аристотеля. Це протиставлення реального та художнього яскраво актуалізує в дискурсі української літератури Григорій Квітка-Основ'яненко оповіданням «Салдацький патрет». Коли головний герой – маляр Кузьма Трохимович – малює портрет москаля і перекупки приносять цьому зображенню бублики, це чітко показує сходження двох начал, двох світів і конфлікт між ними. Фактично двійник солдата замінив його оригінал, що привнесло до реалізму промовистий романтичний настрій. Також у контексті вивчення множинних світів питання «реального» та «художнього» є одним із чільних, адже протиставлення таких

різних за онтологією світів і демонструє множинність світів, і активізує проблему ідентифікації «дійсного» та «альтернативного».

Рецептивна естетика розглядає літературний твір як неповне явище, що доповнюється досвідом читача, який має набір певних очікувань. Цей процес пояснює концепція горизонту сподівань Ганса Яусса, згідно з якою читач, приступаючи до певного мистецького явища, опирається на власний естетичний досвід. Вивчаючи та аналізуючи вчення Романа Інгардена у статті «Місця невизначеності у сюжетних конструкціях наративних текстів», Іван Фізер звертає увагу на явище лакун, які «реципієнт під час читання, не усвідомлюючи цього, не сприймає як порожні місця, а виповнює їх своєю уявою» (Фізер 370). Тетяна Гребенюк у тексті «Читач у стані невизначеності» акцентує увагу на тому, що Роман Інгарден встановлював єдино правильним саме той художній світ, що був закладений автором (Гребенюк 24). За Інгарденом, художній літературний твір є певним шаблоном або ж каркасом, який читач втілює у певну форму, «плоть». Цей процес польський філософ називає конкретизацією, що зводить дві сили: текст і досвід читача. Ця перцептивна особливість і зумовлює множинність одного й того ж художнього тексту, оскільки кожен новий акт читання новим реципієнтом породжує новий текст, новий художній (Все)світ. Таким чином Інгарден у статті «Літературний твір і його конкретизація» також порушував питання художньої множинності, що закладена в природі літературного мистецтва. У схожому ключі він говорить і про музику, вказуючи, що одна й та ж композиція звучить по-різному, оскільки її виконують різні музиканти. Ба більше, винайдення металевих струн і зміна діаметрів труб у духових інструментах стало революцією не лише через відкриття нових можливостей, а й через зміну звучання. Це означає, що сьогодні ми слухаємо не того «Моцарта» і не того «Баха», яких чули сучасники композиторів.

Завдяки поняттю «лакуни невизначеності» Вольфганг Ізер розвиває теорію Інгардена, стверджуючи, що невизначеність художнього твору є

перевагою, а не недоліком, що дозволяє реципієнту підключити психологічний аспект його сприйняття. Проте текст – це не лише схема, «кістяк», а структура, наповнена сенсами, які тримають інтерпретацію реципієнта в конкретних межах. Таким чином читання є творчим актом, а «продуктом цієї творчої активності є те, що можна було б назвати дійсним виміром тексту. Цей дійсний вимір не є самим текстом, ні не є уявою читача, він надходить разом із текстом і уявою» (Ізер 266). Як бачимо, Ізер послуговується поняттям «дійсний вимір тексту», що дуже важливо в контексті поточного дослідження про множинні світи, що класифікуються на «дійсні» та «можливі» або «неможливі», або ж «множинні». Проте цей аспект буде розглянуто нижче.

Ще одне філософсько-літературозначе явище, яке, на нашу думку, є суголосним ідеї множинності світів, – **деконструкція**, що пов'язана, в першу чергу, з іменем Жака Деррида. У праці «Про граматологію» французький філософ порушує питання реальності тексту і робить висновок: «Позатекстової реальності взагалі не існує» (Деррида 313). Поняття реального життя він вносить у лапки, вказуючи, що «істоти з “плоті й крові” – по той бік того, що можна було б назвати творами Руссо, – завжди були письмом і лише письмом» (Деррида 313). «Реальне» вводиться у текст як доповнення або заміна, проте існування цього «реального» також під питанням. Таким чином і «підпис» автора насправді є по суті відсутністю автора і відсутністю предмета (Деррида 161), оскільки автор не має узурпувати інтерпретацію свого твору.

Поруч із деконструкцією виникає концепт **ризми**, запропонований Жилем Дельозом, що порушує питання центру та постулює існування багатьох центрів. У книжці «Тисяча плато: капіталізм і шизофренія» філософ наводить приклад кореневища, яке постійно розростається, говорячи, що за аналогією книга як «духовна реальність» постійно множить. Зокрема описуючи принципи ризми, Дельоз підкреслює важливість множинності: «Множинності ризматичні, вони викривають древоподібні псевдо-множинності. Немає

єдності, яке виконувало б роль стрижня в об'єкті або розділялося б суб'єкті» (Делез «Тисяча плато» 13).

Отже, очевидним є те, що об'єктом дослідження перелічених концепцій та напрямків літературознавчої науки не є явище множинності. Проте огляд цих напрямків дає розуміння того, що множинність часто виконує роль найголовнішої характеристики, яка лежить в їхній основі.

1.2 Категорія множинних світів у контексті модальної логіки

Традиційно походження концепції множинних світів зводиться до постаті Готфріда Ляйбніца і його фундаментального вчення про можливі світи, хоча його дослідження простягається далі і вглиб філософської науки. Причина цього ляйбніцецентризму полягає в тому, що саме модальні логіки, розробляючи поняття «можливі світи», посилалися на ляйбніціанську теорію, хоча насправді зверталися до давнішої традиції. До прикладу, Макс Вебер, Рудольф Отто, Роже Кайюа, Мірча Еліаде й Пітер Бергер встановили, що середньовічний світогляд був розділений на дві складові: сакральний та профанний Всесвіти. Еліаде ж неодноразово підкреслював, що «розшарування» світоглядної моделі було притаманне ще протохристиянському суспільству. Еміль Дюркгайм у праці «Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії» також говорить про «поділ світу (первісним суспільством) на дві частини – одну святу й другу світську – такою є відмінна риса релігійної думки» (Дюркгайм 37). Скожого напрямку думки дотримувався і сам Ляйбніц, вказуючи, що історію речей, які ніколи не існували, вивчали найдавніші філософи, зокрема Епікур і Хрісіпп.

Проте зупинимось на середньовічних і пізньосередньовічних працях, оскільки ця епоха знаменується усталеним світоглядом, зафіксованим у літературі, а також передчувала прихід нового часу з його Великими географічними відкриттями, геополітичними зрушеннями та глобальною

зміною картини світу. Почнімо з доробку німецького філософа, теолога й кардинала **Миколи Кузанського** (1401-1464), що відобразив «перехід від середньовічного Космосу до сучасного нескінченного Всесвіту» (Койре 4). Проте, як відзначав Артур Лавджой у праці «Великий ланцюг буття. Історія ідей», Кузанському важила не так астрономія, як релігійний містицизм (Лавджой 117). Саме тому в центрі Всесвіту Кузанського вміщене не Сонце, а Бог, а у центр своїх теоретизувань німецький вчений поставив поняття нескінченності, реалізуючи його на різних рівнях. Зокрема нескінченність відбивається у проблемі визначення істини, яка є неможливою, якщо керуватися категоріями вищого та найвищого, адже вони є завершеними. Істина ж не передбачає кінцевої точки, а є нескінченною, а отже, недосяжною та незбагненою. Так само і сам світ не є досконалим, оскільки він «згортається у Бога й від Бога розгортається» (Кузанський 27), що суперечить довершеності. Ця незакінченість і стає причиною множинності світів всередині цього Всесвіту. Таким чином Бог є множинністю, втіленою у єдність, єдиним, яке означилось у множинність, адже, як говорив Августин: «Починаючи рахувати Трійцю, ти відходиш від істини» (Кузанський 79).

Також німецький теолог, посилаючись на діалог «Федон» Платона, реалізує теорію двійників, вказуючи, що в контексті множинності речей люди бачать праобрази: «І справді, – стверджує Кузанський, – коли я розглядаю лінію довжиною дві п'яді, лінію довжиною три п'яді й так далі, тоді постають дві речі, а саме: єдина й однакова основа у кожній іншій лінії та різниця між лініями довжиною дві й три п'яді, яка дає підстави думати, що дві лінії мають дві різні основи» (Кузанський 74). Пізніше, у 60-х роках XX ст., схожу думку розвинув модальний логік Яакко Гінтикка у ідеї перехресної ідентифікації, яка більш детально буде розглянута нижче.

Говорячи про середньовічні уявлення структури Всесвіту, варто вказати, що ґрунтувалися вони на Птолемеєвій системі. Давньоримський вчений у II ст. н. е. сформував теорію, за якою Земля була статичним небесним тілом у центрі

Всесвіту, де Сонце разом із іншими планетами й небесними тілами рухались навколо цього центру. Така структура пояснювалася тим, що обертання Землі спричинило б її розсіювання (Коперник 26). Така картина світу була панівною до XVI ст. – до заперечення польсько-німецьким астрономом **Миколаєм Коперником** Птолемеєво-Аристотелевої системи, що перевернуло полюси середньовічної картини світу. На відміну від Кузанського, Коперник не розвиває тему нескінченності Всесвіту, хоча й робить незначні коментарі стосовно існування безлічі небесних сфер. Натомість йому йдеться про формування стрункої завершеної структури із Сонцем у центрі (додаток №1). Можна припустити, що саме середньовічний світогляд вплинув на цю зміну центру від Землі до Сонця, адже така позиція резонувала з антонімічною парою Людина-Бог, де Земля дорівнює людському, а Сонце – світу божественному. Опираючись на працю «Обертання небесних сфер», варто вичленити такі тези, що є важливими для поточного дослідження. Отже, за Коперником: 1) Всесвіт є кулеподібним; 2) куля – ідеальна форма серед усіх можливих форм, оскільки є природною; 3) Земля є кулеподібною; 4) рух небесних тіл є колоподібним; 5) Всесвіт не піддається вимірам; 6) Всесвіт є завершеним і кінцевим.

Френсіс Бекон, вказуючи на низку протиріч вчення Коперника, заперечував факт обертання Землі навколо Сонця, адже якщо це відповідає дійсності, то у Всесвіті має існувати безліч систем, і наша, «дійсна» система не є єдиною. Проте для англійського астронома **Томаса Діггеза** ці обертовість і нескінченність стали можливістю відкрити закриту модель Коперника, додавши довкола Сонячної системи інші зірки (додаток №2).

У діалозі «Банкет на попелі» (1584) італійський філософ **Джордано Бруно** сумнівається у наявності центру Всесвіту та припускає ймовірність існування безмежної кількості світів: «таким чином велич Божого царства прославляється ще сильніше; Господь уславлений не в одному, а в безмірній множинності Сонць, не на єдиній землі, але на тисячах їй подібних, в нескінченній множинності світів» (Койре 31–34). У діалозі «Про

нескінченність, Всесвіт і світи» (1584) автор пояснює ідею нескінченності таким чином: 1) нескінченність неможливо охопити людським чуттям; 2) у нескінченному просторі існують нескінченні світи; 3) Всесвіт – «ціле нескінченне», бо він не має краю, межі й поверхні; 4) Бог – «ціле нескінченне», бо він виключає з себе межі, й кожен його атрибут єдиний і нескінченний; 5) Всесвіт є нескінченним і статичним, нескінченні світи рухаються за допомогою внутрішнього Начала; 6) єдиним є тільки небо – безмірний простір, ефірна територія, де все рухається й перетікає; 7) існує безліч Сонць, навколо яких обертається безліч Земель; 8) існує стільки центрів, скільки індивідів, куль, сфер і світів; 9) світи відрізняються за блиском і світлом; 10) світи розташовуються на таких відстанях, що не є ближчою за відстань між Землею та Місяцем; 11) світи – найбожественніші живі істоти у Всесвіті; 12) нескінченний Всесвіт – один; 13) нескінченна множинність світів потрібна Всесвіту для того, щоби Всесвіт зберігав своє існування та удосконалювався. Також важливою є відмова Бруно від ієрархічних категоризацій: «Ми маємо вважати достойними й хорошими всі інші незліченні світи» (Бруно 174), що значно випереджає час, заперечує «об’єктивність» і передбачає явище ризомі, до прикладу.

До критики робіт Бруно свого часу долучилися Тихо Браге, Йоганн Кеплер і Галілео Галілей. Зокрема німецький математик, філософ, оптик і письменник **Йоганн Кеплер**, критикуючи концепцію нескінченного Всесвіту Бруно, опирався на ідеї трійці й математичного порядку світу, який не може бути гармонійно реалізованим у нескінченному світі. Проте саме Кеплеру приписують чи не найперший фантастичний роман «Сон або місячна астрономія» (1634), який закладений на антиномії двох світів – Землі й Місяця. Іншими словами, вчений заперечував існування плюральності світів теоретично, але стверджував його практично, в художньому вимірі. **Галілео Галілей** заперечував концепт нескінченності світів, проте саме його *perspicillum* (зорова труба) наблизила сусідній світ і розглянути його ландшафт.

Кінець епохи середньовіччя і початок епохи модерності знаменується масштабними змінами європейського світогляду. Хоча німецький медієвіст Фердинанд Зайбт у книзі «Блиск і вбогість Середньовіччя» підважив значення Великих географічних відкриттів у зміні картини світу тогочасного суспільства, проте у перспективі вони все ж розширили не лише географічні горизонти, а й варіанти просторової множини у художній літературі. До прикладу, цей процес перевідкрив уяві автора топос далекого острова і мотив кораблетрощі як способу переходу до альтернативного світу, що особливо оприявнилось у «Бурі» Вільяма Шекспіра, «Критиконі» Бальтасара Грасіана, «Робінзоні Крузо» Данієля Дефо, «Мандрах Гуллівера» Джонатана Свіфта.

Всесвіт, на думку німецького філософа **Готфріда Ляйбніца**, не може бути порожнім, а отже, він заповнений низкою світів: «Нескінченність можливостей, якою б великою не була, є не більшою, ніж нескінченність мудрості Бога, який знає все можливе» (Лейбниц «Собрание сочинений в 4 т. : Т.4» 287). Саме тому Господь як наймогутніша істота сотворив у своєму розумі низку світів, серед яких обрав найкращий – той світ, де ми живемо. Та разом із тим він не знищив усі інші світи, які продовжують співіснувати зі світом нашим: «Світ не є об'єднанням кінцевого числа атомів, а радше машиною, де кожна з частин складається з воістину нескінченного числа пружин; але правда й те, що той, хто її створив і хто керує нею, володіє ще більш нескінченною досконалістю, тому що вона належить до нескінченної безлічі можливих світів, які вміщує його розуміння і з яких він вибрав той, що йому сподобався» (Лейбниц «Собрание сочинений в 4 т. : Т.4» 328).

Розглянувши вчення Ляйбніца про можливі світи, виокремлюємо тези: 1) світи створені у свідомості Бога; 2) творення Богом можливих світів є нескінченним і необмеженим; 3) нескінченний Універсум є заповненим; 4) Бог обирає тільки один «дійсний» світ; 5) конфлікт, боротьба – одна з головних умов існування можливих світів; 6) світ – упорядковане ціле; 7) можливе – це тотожне; 8) існування різних істот і сутностей є рівноцінним.

Ім'я **Григорія Сковороди** не вписане в загальну історію розвитку ідеї множинності світів у філософській науці, проте, на нашу думку, його вчення резонувало з духом епохи і є однією з найважливіших його частин. По-перше, традиційно сковородинську філософію розглядають в контексті трьох світів: Макрокосму, Мікрокосму та Світу Символів. Також ці світи самі по собі множаться на дві натури – видиму й невидиму. Проте байки, діалоги та біографія Сковороди Михайла Ковалинського вказує тяжіння філософа до ширшої структури, що включає значно більше світів – аж до нескінченності. Звернімо увагу на діалог «Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis. Сирѣчь Икона Алкївїадская»: «Взглянем теперь на всемірный Мір сей, как на увеселительный Дом Вѣчнаго, как на прекрасный Рай из безщетных Вертоградов, будто вѣнец из вѣночков, или Машинище, из Машинок составленный» (Сковорода 737). Тут спостерігаємо своєрідне відтворення Сонячної системи у флористичній образності – у втіленні вінка, що складається з інших віночків.

Тему множинності конкретизує «Разглагол о Древнем Мірѣ»: «Аще же едино в нем Древо с Коренем, с Вѣтвами, с Листами и Плодами сокрылося, тогда можеш там же обрѣсти безчисленныя Садов Милліоны. Дерзаю сказать: и безчисленныя Міры» (Сковорода, 480). Зухвалість Сковороди, що припускає незліченність і нескінченність світів тут можна порівняти із зухвалістю Бруно, хоча і Сковорода, і Ковалинський згадують у текстах переважно Коперника, який не впроваджував явища множинності, а зосереджував увагу на геліоцентризмі й розбудові оновленої системи світу.

Імануель Кант, розвиваючи тему множинності світів, приходять до таких припущень: «Дещо може існувати, не перебуваючи ніде, в жодному місці на світі, оскільки про існування в якомусь місці ми говоримо, коли є дійсний зв'язок, а він залежить від зчеплення з тим чи іншим видом простору» (Мамардашвили «Кантианские вариации» 149). У своїй основі умовивід філософа зводиться до утвердження існування світів і сил, які не мають

конкретної локалізації. Таким чином Кант випадково теоретизував країну Небувалію із роману «Пітер Пен і Венді» Джеймса Баррі, що є ідеальним простором, який попри свою характеристику ірреальності все ж існує. Це місце водночас і існує, і не існує. Це стає підґрунтям до ще однієї важливої проблеми кантіанського вчення – *raum*, простір. Аналіз простору як апіорного явища призвів до його множинної інтерпретації: «коли мова йде про багато просторів, маються на увазі лише частини одного й того ж єдиного простору» (Кант «Критика чистого розуму» 63). Тут знову-таки зачіпається тема плюральних одиниць, що зливаються в єдність.

Отже, Кант як філософ, що зробив важливий внесок у розвиток концепції багатосвіття, постулював таке: 1) простір є апіорним, неемпіричним явищем; 2) світ існує за умови, якщо у ньому є істота, яка мислить; 3) існуючим є той світ, частиною якого ми є; 4) упорядкованість і правильність світу неможлива, бо якщо такий світ і може існувати, то люди у ньому були б зайвими; 5) єдине виражається у множинності, і в намаганні розділити єдине ми рухаємося шляхом регресу; 6) світи є двох типів: ті, що піддаються чуттєвому й ті, що піддаються розуму; 7) нескінченність неможливо відміряти кроками, бо кроки є кінцевими; 8) нескінченність – не проблема, а завдання.

Філософія **Георга Гегеля** стала основоположною для романтизму, чітко окресливши двосвіття як теоретично обґрунтоване явище. Він розрізнив духовне царство від царства зовнішньої природи, де духовне царство є цілісним, завершеним і примиреним в собі та всередині себе, а царство зовнішньої природи є цілком емпіричною дійсністю, яке заперечує поєднання з духовним. «Визначеності духа загалом протистоїть визначеність природи», і тут важливо, що дух визначається як ідеальне, в той час як «визначальною рисою логічної ідеї, навпаки, є її безпосереднє, просте всередині-себе буття, а для природи – поза-себе» (Гегель 33).

Згадавши ім'я Гегеля, а також художній напрям романтизму, варто зупинитися на явищі **романтичного двосвіття**. Ідеологічно й структурно воно

стало логічним та еволюційним етапом розвитку і архаїчного, і середньовічного багатосвіття. Зокрема, як зазначає Борис Шалагінов у «Романтичному словнику», романтики сприймали простір як одну велику безконечну єдність, де одночасно співіснує низка частин цього простору (Шалагінов «Романтичний словник» 50). Федір Федоров у книзі «Художній світ німецького романтизму» виокремлює основу «ранньоромантичної часо-просторової структури, в центрі якої є дихотомія “час-вічність” і “завершене-нескінченне”» (Федоров 53). Творчість Ернста Теодора Амадея Гофмана привнесла до романтизму дихотомію «філістер-художник», де філістерський світ – гротескний приземлений світ, а світ художників – нескінченний міфопоетичний світ. Також відзначимо, що пізній німецький романтизм подвоює міфопоетичний світ, протиставляючи божественному сатанинське, що зокрема примітно в романі Гофмана «Еліксири сатани». Проте варто сказати, що романтичне двосвіття – є окремим виявом феномена плюральних (Усе)світів і заслуговує окремого масштабного дослідження. Хоча й поточна робота дотикається до цього напрямку лише побіжно під час аналізу карело-фінської епічної поеми «Калевала» Еліаса Леннрота.

1.2.1 Множинні світи як можливі світи

Філософія, теологія, астрономія – ці та інші науки розглядали явище множинних світів упродовж століть. Література, живопис, театр і навіть музика перманентно резонували зі світоглядними позиціями та розкривали бажання людини зазирнути за межі замкнених систем і побачити там новий незвіданий світ. Хор давньогрецького театру, агіографія, полотна Ієроніма Босха, поліфонія Баха – попри традицію осмислення Всесвіту як плюральності, цей аспект все одно лишався тільки частиною різних учень, а не окремою теоретично окресленою галуззю знань. Тільки у 60-х роках ХХ ст. модальна логіка активно дослідила й описала плюральні світи, означивши їх терміном

«можливі світи». Таке окреслення й викристалізування повноцінної теорії плюральних (Усе)світів не було випадковим, а спиралося на тогочасні запити.

Структуралізм і деконструкція, модернізм і авангард, жанрова література і постмодернізм, смерть Бога, смерть автора, неможливість поезії після Голокосту – середина ХХ ст. вже жила в змінених аксіологічних й естетичних вимірах. Повоєння, потреба «нового Бога», нової опори, незадоволення актуальною дійсністю – ці та інші чинники стали найвагомішими у формуванні тогочасного суспільства. Перш за все згадаймо освоєння космосу і вихід людини за межі земного простору в астрономічному контексті. Юрій Гагарін став першою в історії людиною, що відвідала космос, Олексій Леонов вийшов у відкритий космічний простір, а нога Ніла Армстронга ступила на Місяць. Паралельно, у світі художнього слова, відбувся розквіт жанру наукової фантастики, літератури фентезі й кіберпанку, що припав на 50-60-ті роки ХХ ст. й став своєрідним передбаченням зародження в науці нового поняття, пов'язаного з множинними світами. Також 60-ті роки ХХ ст. стали періодом ігор зі свідомістю та експериментів із її розширення, що зокрема були натхненними есеєм Олдоса Гакслі «Двері сприйняття» (1954), який у свою чергу цитував «Шлюб Пекла та Раю» англійського романтика Вільяма Блейка: «If the doors of perception were cleansed, every thing would appear to man as it is: infinite» (Blake 11) (Переклад – Калитенко Тетяна: «Аби двері сприйняття були очищені, кожна річ постала б перед людиною такою, якою вона є: нескінченною»). І, на нашу думку, це саме та нескінченність, що цікавила Кузанського, Діггеса, Бруно, Сковороду. Це саме та ймовірна безмежність, яка виникла у вченні Ляйбніца, щоби встановитись як повноцінна наукова теорія в модальній логіці, згодом – у літературознавстві.

Модальна логіка – розділ логічної науки, що вивчає «модальні висловлювання та відношення між ними, які би не суперечили ані в “об’єктивному” світі, ані у всіх можливих світах у іншому прочитанні, значенні, розумінні тощо» (Льюїз «Истинность в вымысле»). Праці модальних

логіків – Яакко Гінтикки, Сола Кріпке, Девіда Льюїза, Дани Скотта, Джорджа вон Райта, Девіда Каплана, Роберта Сталнакера та інших – вплинули не лише на окрему галузь, а й на логічну систему загалом, переформулювавши її таким чином: «Наш світ оточений нескінченністю інших можливих світів», проте «поле дискурсу не обмежується реальним, дійсним світом, а й поширюється на інші нескінченні можливі та неактивовані світи» (Doležel 13).

До прикладу, Євген Сидоренко пояснює це явище за допомогою атомарних (найпростіших) речень: «Різноманіття суджень, що утворені з усіх істинних атомарних речень і заперечень усіх неістинних, є описом станів реального (дійсного) світу на конкретний відрізок часу, момент. Згадка про конкретний момент не є випадковою, адже в певний інший момент дійсний світ може змінитися, і деякі істинні висловлювання можуть стати неістинними і навпаки. Якщо зупинитися на тому, що можливі світи є множинністю потенційно безкінечного числа атомарних суджень та їхніх заперечень. Відтак виникають складнощі, адже тоді маємо справу з величезним числом таких об'єктів, яке ми не можемо дослідити» (Сидоренко 252–255). Велике, майже нескінченне число, об'єктів є проблематичним для логіки, яка намагається приборкати і впорядкувати їх за допомогою низки математичних формул, що не завжди є ефективними в межах літературознавчого дослідження.

Після ретельного аналізу головних праць із модальної логіки вищевказаних авторів можемо окреслити базовий принцип конструювання можливих світів. Власне, для того, щоб таке явище відбулося в онтологічному вимірі, є низка вимог: 1) існування в межах одного Всесвіту 2-х або більше світів; 2) існування в межах Всесвіту дійсного (actual) світу і можливого (possible) світу; 3) відношення між світами, що зазвичай реалізується за допомогою взаємодії – протиставлення можливого (або можливих світів) дійсному; 4) наявність чітко проговореного контексту, в якому існують дійсний і можливий світи.

Фінський модальний логік і філософ **Яакко Гінтикка** – один із «батьків» теорії можливих світів, – приступаючи до викладу своєї теорії, наголошує, що поняття «можливих світів має справу з модальною логікою як метафора, що прийшла з літератури, адже **можливий світ – те, що описує окремий художній роман**» (Есо 65). Тому огляд і вивчення можливих світів у контексті літературознавства є не необґрунтованою екстраполяцією, а поверненням до джерела, яким послуговувалися модальні логіки.

У вступній статті до книжки «Логіко-епістемологічні дослідження. Збірка вибраних статей» Гінтикки «Я. Гінтикка та розвиток логіко-епістемологічних досліджень у другій половині ХХ століття» Вадим Садовський та Володимир Смірнов підкреслюють, що є два типові підходи до ієрархії та співвідношення дійсного та можливого світів: ляйбніціанський і кантіанський. «Перший підхід підводить нас до Ляйбніца, який постулював, що ідея можливого є більш фундаментальною, ніж ідея дійсного. Дійсне є одним із можливих. Дійсний, за Ляйбніцом, є найкращим із можливих світів. Інший підхід звертається до Канта. В своїй роботі “Єдино можлива підстава для доказів буття Бога” (1763) філософ розглядає можливе не як абсолютне, а як релятивне поняття. За Кантом, дещо є можливим відносно чогось. Поняття дійсного є більш фундаментальним, ніж поняття можливого. Можливе – це мисленнєве перекомбінування того, що вже існує. Друге розуміння є ближчим, наприклад, до Гінтикки, ніж перше, хоча в семантиці можливих світів домінує перше, ляйбніцівське розуміння. За Гінтиккою, можливі світи трактуються як “можливі напрямлення розвитку подій”» (Хінтикка 27).

Як модальний логік Гінтикка в першу чергу працював із поняттям семантичної теорії, яку пояснював як «поняття істинності» (Hintikka *Models for Modalities* 57). Примітно, що словосполучення «поняття істинності» за сенсом може ототожнюватися з поняттям «дійсний світ», який встановлює загальноприйняті закони й істини. Наступний важливий етап – визначення модальної системи як явища, пов'язаного з лінгвістикою та семантикою:

«Модальна система – це набір структур, які визначаються за допомогою дуальних співвідношень. Цей тип зв'язку можна назвати співвідношенням альтернатив, і набір, що відноситься до даного набору μ , може бути названий альтернативою до μ » (Hintikka *Models for Modalities* 72). Ця думка розкриває одну із найяскравіших ознак модальних одиниць, що реалізуються за допомогою опозиції й контрасту висловлювань та інших лінгвістичних структур. Наприклад, у літературних творах повсякчас помічаємо такі антонімічні пари художніх світів: Земля-Марс, стара Європа-Екзотичні країни, відкритий-закритий простори, ліс-пустеля тощо.

Взаємозв'язки цих модальних одиниць полягають у чіткому встановленні **дійсності й можливості**. Розгляньмо вислів «Успенська церква Києво-Печерської лаври була зведена на небі». Для «дійсного» світу він буде фіктивним, адже цей храм має точне географічне розташування. Проте для світу Києво-Печерського патерика цей вислів є «дійсним», адже зодчі вперше побачили модель храму в повітрі. До того ж, небесна церква для середньовічної свідомості є більш реальною, ніж церква земна. Гінтиikka стверджує, що «семантика можливих світів ґрунтується на тому, що коли в обговорення входять інтенційні поняття, – це потребує розгляду конкретної ситуації на тлі інших ситуацій, які схожі на неї, за винятком можливих обставин. Іншими словами, семантика можливих світів наполягає, що, крім варіації часо-просторових відносин, має бути інший вимір варіації у формі простої можливості. Така можливість легко і природно вводиться в дискурс через те, що виглядає як просторово-часова структура» (Hintikka & Hintikka *The logic of epistemology and the epistemology of logic. Selected Essays* 210).

Усі художні (Все)світи, що були створені всіма авторами, які існували в минулому чи існують зараз, вибудовують масштабну структуру художніх можливих світів із дійсним світом у центрі. Але ця композиція ускладнюється під час наближення до структур Всесвітів кожного окремого літературного тексту, який може складатися з художнього «реального» світу й художнього

«можливого» світу. Таким чином бачимо, що всі художні сюжети розростаються в гігантську ризому, яка має безліч центрів у різних місцях. «Декамерон» Джованні Боккаччо є класичним прикладом множинної космогонічної структури, де ізольована вілла репрезентована як «дійсний» світ, адже голоси персонажів лунають саме з цього простору. Опозицією до вілли є простір Флоренції, що потерпає від чуми. Всі десять історій від кожного героя репрезентовані як можливі світи, що протиставляються і дійсному, і можливому простору Флоренції: «той, хто підготував більш, ніж один хід подій, мав справу з декількома “можливими напрямками подій” або “можливими світами”. Звичайно, можливі курси розвитку були, з його точки зору, такою кількістю альтернативних ходів, які він міг би прийняти. Проте лише одна така подія є дійсною» (Hintikka *Models for Modalities* 90–91).

Контрастування двох видів світів порушує питання не лише відмінності, а й схожості. Тому Гінтиikka вивчав логічну дуальність за допомогою методу **перехресної ідентифікації** (дескриптивної та перспективної). Льюїз стверджував, що перехресна ідентифікація відбувається за аналогією до розпізнавання подібності: індивіди в різних можливих світах можуть визначатися як ідентичні («двійники», за Льюїзом) і є найбільш близькими одне до одного. «Подібність» не є примітивним поняттям, а порівняння за відповідністю може включати декілька різних суджень і об'єктів різної ваги схожості (Hintikka, Hintikka *The logic of epistemology and the epistemology of logic. Selected Essays* 161). Проте перехресна ідентифікація та перехресні зв'язки між світами ґрунтуються на відмінності. Наприклад, коли під час комунікативного акту мовець не знаходить точного слова для висловлення нюансу внутрішньої ідеї, він може використовувати іншомовні слова. Ця дія не тільки розширює «дійсну» мову, а й утворює зв'язки між ідеологіями та світами. У схожому ключі мислить філософ Тарас Лютий у праці «Двійник», наголошуючи на важливості асиметрії й бінарних опозицій, а також на їхній подібності: «протилежності не конче зводяться до антитез, оскільки

передбачають і рівновагу, зближення, взаємозалежність» (Лютый «Двійник. Про природу дублювання і множинності» 19).

За аналогією, компаративний аналіз художніх текстів відновлює зв'язки між різними контекстами. А тому подібність є двигуном перехресних зв'язків між світами. Крім того, метод порівняння світів є дієвим під час відкриття додаткових сенсів літературних сюжетів. Зокрема цикл текстів Туве Янсон про Мумі-тролів можна порівнювати з «Володарем перснів» Джона Р. Р. Толкіна, адже обидва художні (Все)світи були створені під впливом воєнних дій та виражають історичні події в алегоричному можливому ключі.

Отже, **можливі світи**, за Гінтиккою, – це «інакші можливі курси подій. Часом відповідні “можливі світи” можуть відрізнитися від можливих станів справ у конкретний відрізок часу, про який ми говоримо» (Hintikka *Models for Modalities* 154). Одночасність є однією з головних рис ідеї можливих світів. Однак одночасність – це лише частина переліку головних рис, адже можливість художніх світів може бути реалізованою за допомогою:

- **Конвенційності.** Кожен художній світ створює й диктує власні правила й закони. Під час читання реципієнт погоджується з цими правилами й робить вигляд, що він їх дотримується. Ба більше, навіть «дійсний» світ базується на загальноприйнятій домовленості, що встановила фактичні правила й закони, які є зрозумілими та об'єктивними у буденній дійсності.
- **Логічності.** Ідентифікація світу як «можливого» зумовлена протиставленням відносин між двома видами суб'єктів: «дійсним» і альтернативним. «Дійсний» світ проголошує основні засади окремого художнього всесвіту. Іншими словами, головний голос наратора є голосом реального світу. Звуки можливого світу традиційно представлені як щось «інше» або «чуже».
- **Лінгвістичності.** Коли йдеться про текст, семіологію і мовлення, мовний контекст виконує провідну роль у побудові множинних

художніх всесвітів. Світ літератури – це своєрідна «спонтанна словесна гра, на кшталт, коли, батько промовляє дочці “Я – волохате зелене чудовисько, і я збираюся з’їсти маленького пурпурового слонопотама”» (Ryan *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* 81).

Принагідно згадаймо, що Гінтиikka порушує питання неможливих можливих світів у статті «На захист неможливих можливих світів». **Неможливі можливі світи** – світи, існування яких можливе не логічно, а епістемологічно. У праці логік наголошує, що не всі можливі світи є можливими відносно до одного «дійсного» світу, не всі можливі світи є йому альтернативою. Таким чином модальна логіка звужує явище множинності до логічних структур. Проте Гінтиikka наводить висновки логіка Вейкко Рантали про те, що неможливі можливі світи насправді «не є неможливими, а постійно змінними» (Хинтиikka «Логико-епістемологические исследования» 235). Іншими словами, неможливий світ може стати можливим у момент зміни. Ця думка, до речі, корелює із гіпотезою Вольфганга Ізера про змінність художнього літературного тексту в процесі читання. Разом із тим вся перцептивна естетика як напрямок у літературознавстві закладена на думці, що кожен реципієнт технічно витворює новий художній Всесвіт на основі художнього тексту, що позбавляє його інваріантності.

Долучаючись до теми можливих й неможливих світів, літературознавець **Любомир Долежел** звернув увагу, що всі «модальні системи мають потенціал для побудови діадних світів» (Doležel 128). Це означає, що можливі світи в контексті модальної логіки є тим явищем, що ґрунтується на опозиції, протиставленні й порівнянні «реального» (актуального, дійсного) і художнього (вигаданого) світів. Відомий приклад Льюїза пояснює різницю між «дійсним» і художніми світами. Якщо проаналізувати такі два вислови як: «“Голмс носить шовковий капелюх” і “Ніксон носить шовковий циліндр” – у висновку є очевидним, що обидва речення є помилковими, адже референтному терміну

предмета – Голмсу або Ніксону бракує ознаки власності, що виражена предикатом носіння шовкового циліндра. Єдина відмінність полягає у тому, що предметні терміни “Голмс” і “Ніксон” є радикально різними видами, адже перший – художній персонаж, а другий – реальна особа з плоті й крові» (Lewis *Truth in Fiction* 261). Проте «багато речей, які ми можемо сказати про Голмса – потенційно неоднозначні вислови. Вони можуть або не можуть використовуватись як аббревіатури речень, що містять у собі префікс “У історіях про Шерлока Голмса...”. Контекст, зміст і здоровий глузд вирішують цю неоднозначність» (Lewis *Truth in Fiction* 263). Окрім контекстуальності, на цьому етапі варто також відзначити конвенційність, адже за Льюїзом, як і за Гінтичкою, «дійсний» світ – низка домовленостей і соціальних норм. Схожим чином, хоч і у поетизований спосіб, визначає «дійсний» світ Мераб Мамардашвілі в праці «Лекції про Пруста»: «Реальний світ – лише той, який є зараз, тепер і повністю» (Мамардашвили «Лекции о Прусте» 30).

Зупиняючись на важливості контексту, звертаємо увагу, що Кант також вказував на важливість обставин, які оточують об’єкт або світ. Наведемо до прикладу фрагмент листа філософа до Османа: «(...) але я не можу сприйняти те, чи перебувають речі одна поза одною або поряд одна з одною, не маючи уявлення про простір як чуттєву форму спостереження, за допомогою якої я можу вперше сприйняти перебування речей поза одна одною» (Мамардашвили «Кантианские вариации» 41). Продовжуючи цю думку, Кант виносить на береги два типи явищ. По-перше, є явища, які ми можемо усвідомити, не опираючись на сусідні явища. По-друге, є явища, які потребують попереднього знання (Мамардашвили «Кантианские вариации» 41). Наприклад, театр, косплей, перформанс сприймаються як такі лише за умови знання про театральне і перформативне мистецтва.

Двійництво – поняття, що йде обіруч із можливими світами. **Теорія двійників** Льюїза звучить таким чином: «Речі й події зі світів, що не ідентифікуються як дійсні, часто вважаються *entia non grata* переважно тому,

що вони не є ідентичні речам і подіям дійсного світу. Проте наголосимо, що кожен світ розглядає окремі категорії так само, як можливий світ. І звідси витікає, що речі з різних світів не є ідентичними. Тож двійникове відношення – це заміна ідентичності речей, що існують у різних світах» (Lewis *Counterpart Theory and Quantified Modal Logic* 26–27). Нагадаймо, що Льюїз розглядає можливі світи як такі, що реально існують і мають ознаки «об’єктивності». Таким чином дослідник пояснює теорію двійників на простому прикладі, що стосується читача: найближчою істотою для людини у дійсному світі є двійник із можливого світу (Lewis *Counterpart Theory and Quantified Modal Logic* 27–28). Ці дві істоти не є тотожними, хоча водночас вони є одним і тим самим об’єктом, але в різних вимірах. Іншими словами, двійник конкретної людини – це та сама людина, але за інших обставин.

Як було сказано вище, можливі світи як учення про множинність (Усе)світів стало об’єктом дослідження багатьох інших галузей знань. Таким чином виникає потреба розглянути, як саме кожна з наук пояснює це явище. **«Можливі світи у контексті логічної семантики є інтерпретаційними моделями**, що забезпечують територію референсу необхідності для семантичної інтерпретації умовних суджень, модальних формул, інтенційних контекстів тощо. **Можливі світи для філософії – послідовні космології**, що є похідними від деяких аксіом. Межі, які охоплюють **можливі світи з точки зору релігії**, є досить амбітними, але вони є конструктами загальних вірувань і зазвичай дані від космологічних наративів. **Можливі світи крізь оптику природничих наук є альтернативними конструкціями всесвіту**, що був створений за допомогою варіювання базових фізичних констант. Для історіографії **можливі світи є умовним, контрафактним сценарієм**, який допомагає нам зрозуміти історію дійсного світу. Аналогічним чином **можливі світи у контексті теорії дії** пояснюють людські дії завдяки передбачення різноманітних *можливих ходів* життєвої історії піддослідного. **Можливі світи під призмою художньої літератури є артефактами**, що були створені естетичними діяльностями:

поетичним і музичним komponуванням, міфологією та оповіданням, малярством і скульптурою, театром і танцем, кіно й телебаченням тощо. І оскільки вони побудовані за допомогою семіотичних систем – мови, кольорів, форм, тонів, дій, – ці конструкції можна виправдано називати семіотичними об'єктами» (Doležel 14–15).

1.3 Принципи реалізації множинних світів у царині художньої літератури

Незалежно від галузі знань, історичного контексту, картини світу й соціальних запитів, царина множинних світів все ж належить території мрій та фантазій. Модальні логіки були саме тими дослідниками, що спробували зробити прозорою умовну межу або ширму, що ділить кімнату на «свій» і «чужий» простори. І оскільки художня література конструює низки множинних Всесвітів і світів, літературознавці не могли оминати фундаментальних досліджень можливих світів у філософії та модальній логіці.

Теоретичного обґрунтування у літературознавстві поняття можливих світів набуло в 70-х роках ХХ ст. До цієї події стали причетними Цветан Тодоров, Умберто Еко, Любомир Долежел, Томас Павел та інші. Розробляючи власні концепції, ці науковці простежували природу множинних світів, структуру художнього Всесвіту, особливості вираження багатосвіття у мові. Марі-Лор Раян звертає увагу, що саме французький структураліст **Цветан Тодоров** був тим першим літературознавцем, який застосував аналіз моделі можливих (чи радше – множинних) світів у літературних студіях. Та найважливішою особливістю його студій було те, що досліджуючи «Декамерон» Джованні Боккаччо та літературу фантастичного жанру, Тодоров не вживає поняття «можливі світи», проте використовує методи модальних логіків, досліджуючи проблему взаємодії світів різних типів за своєю онтологією (Ryan *Possible-Worlds Theory* 449). Припускаємо, що ігнорування

терміна було обережною інтеграцією нового явища в літературознавчу галузь або (та) спробою дистанціюватися від модальної логіки. Опрацювавши формальне кодування «Декамерона» Джованні Боккаччо у роботі «Grammaire du Décaméron», філолог розглянув кожну історію у комплексі: «Кожне окреме оповідання є не чим іншим, як маніфестацією абстрактної структури, втіленням, яке містилося (у латентному стані) у певній кульмінації можливих втілень» (Todorov 35). Викриваючи зв'язки між мовними одиницями, Тодоров розробив перелік модальних операторів для кожної наративної події, яка не відбулася, а також застосував мовознавчі одиниці, щоби продемонструвати, що набір подій та їхня послідовність у романі не є випадковими. Окремого героя «Декамерона» Тодоров ототожнив із іменником, дію – з дієсловом, а його опис – з прикметником. Також дослідник побачив, що усі події, описувані в романі, були проговорені героями, що «встановило ці історії як можливі, проте вони ніколи не були зіграні як дійство, хоча суттєво вплинули на сюжет» (Ryan *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* 3–4).

Також французькому літературознавцю-структуралісту було важливо дослідити зв'язки між реальністю й художньою вигадкою. У «Вступі до фантастичної літератури» Тодоров звертає увагу, що «література включає в себе антитезу реального та ірреального» (Тодоров Введение в фантастическую литературу 138), а фантастична література розпізнається за допомогою взаємозв'язку, оскільки фантастичне ідентифікується як фантастичне лише у протиставленні до «реального». Тобто тут замість «можливого» Тодоров реалізує поняття «**фантастичне**», яке «визначається у протиставленні до реального та уявного» (Тодоров «Введение в фантастическую литературу» 25). Фантастичний жанр реалізується завдяки 3-м умовам, які репрезентують це протиставлення на практиці: 1) «текст має змусити читача розглядати світ персонажів як світ живих людей і змусити відчувати невпевненість у виборі між природним і надприродним поясненням подій, що зображені; 2) цю невпевненість може відчувати і персонаж, через що реальний читач може

ототожнювати себе із персонажем; 3) читач має зайняти позицію стосовно тексту, відмовившись від алегоричного і поетичного тлумачення» (Тодоров «Введение в фантастическую литературу» 31).

Невживання Тодоровим модально-логічного поняття для нашого дослідження є досить важливим прецедентом, оскільки проблеми літературознавчої науки очевидно відрізняються від проблем філософських і логічних, а отже, потребують більш коректної і вузької термінології. Вводячи в літературознавство дискурс логічної науки, дослідник вживав прикметник «фантастичне» замість «можливого», який ми не можемо застосовувати у сучасних літературних і наукових реаліях, оскільки воно може завдавати поняттєвих непорозумінь, ототожнюючись лише з жанром фантастики, хоча французькому вченому йшлося про загальний вияв фантастичного у літературі.

Умберто Еко в праці «Межі інтерпретації», послуговуючись результатами досліджень Гінтикки та Льюїза, розвинув концепцію малих світів. Тут примітно, що італійському семіотику й структуралісту йшлося про пошук модально-логічних інструментів, які водночас є і універсальними, перехідними від дисципліни до дисципліни, і такими, що формують суто літературознавчий підхід до питання множинних світів. Еко, як і Тодоров, намагається витворити власний поняттєвий апарат, створюючи та пояснюючи термін «малі світи». Він акцентував увагу на тому, що принципи модальної логіки не завжди працюють у літературознавчих студіях: «Художня необхідність відрізняється від логічної необхідності, адже художня необхідність – це принцип індивідуалізації» (Еко 73). Це спостереження вкотре підкреслює важливість не лише опрацювання матеріалу попередників-філософів, а й потребу застосування методологічного фільтра в подальшій роботі над поточним дослідженням.

Теорія можливих світів Гінтикки стала для Еко фундаментом концепції малих світів, що розкрита в праці «Межі інтерпретації». «Можливий світ – це те, що описує цілий роман» (Еко 65), – цитує Еко такі праці фінського модального логіка як «Індивідуальності, можливі світи й епістемологія» та «На

логіці сприйняття. В моделях для модальностей». Еко також вказує на надзвичайну важливість контексту, який і визначає світи як малі: «Описуючи можливий світ, ми маємо вказати дискурс, якого він стосується. Таким чином можливі світи – це завжди малі світи. А **малі світи** – “відносно коротке розгортання локальних подій у якомусь закутку нашого дійсного світу”. Це ж стосується і художніх світів: щоб спонукати читачів до уявлення можливого художнього світу, текст має включити їх до космогонічного акту» (Есо 67). Малість цих світів визначається їхньою обмеженістю, оскільки, на думку літературознавця, художні світи є неповними й семантично неоднорідними. Еко проголосив «художні Всесвіти світами-паразитами, адже коли альтернативні властивості окремого світу не є прописаними у літературному тексті, то ми позичаємо властивості у реальному світі» (Есо 74–75). Схожа думка закладена в рецептивно-естетичну теорію Романа Інгардена, зокрема поняття лакун, які реципієнт заповнює під час читання тексту, опираючись на власний досвід чи смакові особливості. У цій же книзі Еко наголошує, що поняття можливого світу варто застосовувати лише коли виникає потреба у зіставленні щонайменше двох альтернативних ситуацій.

Умберто Еко приходять до висновку, що **«можливий світ є культурним конструктором, хоча не кожен культурний конструктор є можливим світом»** (Есо 64), проте й дійсна **реальність може бути культурним конструктором так само, як і можливий світ**. У схемі (додаток №3), яка є класичним расселівським прикладом, бачимо носіїв різних світоглядів, між якими розгортається діалог про розміри двох човнів. Перший човен (В1) дорівнює 10 м, а другий човен (В2) дорівнює 5 м. У світі першого чоловіка $V1 > V2$, проте другому чоловіку здається, що два човни мають розміри по 5 м, тож В1 дорівнюватиме В2, а тому він припускає приблизну ймовірність того, що $V1 > V2$. Ця логічна схема наочно пояснює «розмовну проблему неоднозначності, що залежить від складності пізнання» (Есо 69–70). Два різні світогляди продукують відмінні закони, за якими працюють явища у світі, що

оприявнюються в момент зіткнення. Наприклад, із опису зовнішності Доріана Грея у однойменному творі Оскара Вайльда ми знаємо, що головний герой був блондином, проте у екранізації Олівера Паркера 2009-го року Грей має темно-русяве волосся. Не виключено, що у світогляді окремого режисера все волосся, яке не є чорним, світле або порівняно світле.

Отже, за Умберто Еко, можливий світ «1) це можливий стан справ, який виражає низка релевантних пропозицій, де для кожної пропозиції є p або $\sim p$; 2) як такий він окреслює низку можливих індивідуумів разом із їхніми властивостями; 3) оскільки деякі з цих властивостей або предикатів – дії, можливий світ є також можливим розвитком подій; 4) оскільки цей розвиток подій не є справжнім, він повинен залежати від чийхось пропозиційних позицій; інакше кажучи, можливі світи – це світи, в які вірять, які уявляють, яких бажають і так далі» (Еко «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів» 306).

Одна з чільних ідей, що пронизує працю американського літературознавця **Томаса Павела** «Художні світи», – рукотворність художніх реальностей: «Кожна дитина, яка була народжена у художньому світі, має за батька людську істоту» (Pavel 105). Науковець наголошує, що художній акт – це феномен, який був створений людськими руками й відкрив реципієнту нові, досі небачені землі, горизонти й небеса, – зокрема й небеса над чарівною школою магії Гогвортсом, яка є реальною, але не існує насправді. Відтак виникає проблема розмежування «реальності» й «вигадки», яку Павел пропонує вирішувати за допомогою різних шкіл і підходів. Зокрема прибічники сегрегаціонізму «пояснюють зміст вигаданих текстів як чисту уяву без істинного правдивого значення» (Pavel 11). Опоненти цього підходу репрезентують «інтеграційний погляд, стверджуючи, що дуже важко онтологічно відрізнити вигадані та справжні описи реального світу» (Pavel 11). На нашу думку, ці дві логічні лінії, що протистоять одна одній, розкривають природне протиріччя між такими поняттями як «правдиве» й «вигадане»,

«рідне» й «чуже», які є основою дискурсу явища можливих світів. Це й конструює одну з найпоказовіших ознак багатосвіття – антонімію.

Оскільки Павел, як Еко і Тодоров, послуговувався вченням модальних логіків про можливі світи, спираючись на їхні теоретичні надбання й переносячи їх у літературознавчу площину, він багато уваги приділяв мові, конструкціям висловлювань, які артикулюють явище. Працюючи з явищем художніх світів, Томас Павел вичленовує низку підходів фіксування відношень «реальності» й «вигадки»:

- класичний сегрегаціонізм;
- мовленнєва теорія художньої літератури;
- художні сутності й випадкова теорія імен.

Головним об'єктом **класичного сегрегаціонізму** є природа мови та її відношення до реального світу. Чільним і основоположним прикладом є умовивід Рассела стосовно встановлення істинності окремих висловлювань, яку можна встановити за допомогою логічних співставлень із реальним світом. Розгляньмо класичні твердження:

- 1) Теперішній президент Франції є мудрим.
- 2) Теперішній король Франції є мудрим.
- 3) Містер Піквік є мудрим.

За допомогою логічного співставлення цих висловлювань із різними варіантами реальностей британський філософ доводить правдивість першого і фіктивність другого й третього суджень. Структура кожного з трьох речень ідентична, проте їхні сенсові наповнення різоче відрізняються, і щоби показати це, Рассел перефразовує їх таким чином:

- 1) Тут і нині існує одна і тільки одна сутність, і ця сутність є президентом Франції. І яким би не було теперішнє – президент Франції є мудрим.

- 2) Тут і нині існує одна і тільки одна сутність, і ця сутність є королем Франції. І байдуже, ким є король Франції – він є мудрим.
- 3) Тут і нині існує одна і тільки одна сутність, і ця сутність є містером Піквіком. І попри все містер Піквік є мудрим.

Книжка «Художні світи» Павела була опублікована 1986-го року, тож вона репрезентує ту дійсність, у якій жив сам автор, а не Рассел. Станом на 1986-й рік президентом Франції був Франсуа Міттеран, тож посилаючись на «об'єктивну дійсність», Павел констатував: «Скануючи Всесвіт і зупинившись саме на цій часовій відмітці, ми знайдемо лице цього персонажа – Франсуа Міттерана і нікого іншого з наступних двох речень. Речення “Теперішній король Франції є мудрим” може бути істинним, якщо воно стосується Генріха IV, помилковим, якщо промовляється сучасником Карла IX, і хибним, якщо стверджується у сучасній республіканській Франції. Тож згідно з цим аналізом, впродовж монаршого періоду речення “Теперішній король Франції є мудрим” досягає цінності істини; на противагу речення “Містер Піквік є мудрим” ніколи не долає своєї вбудованої помилковості» (Pavel 13–15).

Наведений експеримент доводить, що істинність твердження неможливо встановити, якщо воно ізольоване. Його статус залежить від конкретних історичних, політичних, соціальних, культурологічних та інших аспектів. Розгляньмо, до прикладу, такий умовивід: «Укко – верховний бог-громовежець». З точки зору античного грека, воно є хибним, проте в контексті розмови з давнім фіном або карелом це судження набуває істинності.

Теорія мовленнєвого акту художньої літератури репрезентує взаємодію між аналітичною філософією і літературною критикою, що реалізується за допомогою трьох операцій: 1) «проголошення літератури як підкласу більш загального поля; 2) модель цього поля є детально описаною; 3) демонстрація того, що всі літературні явища не можуть бути охоплені діапазоном відмінностей, запропонованих моделлю» (Pavel 18). Тут рушійною є

ідея, що художні світи є рукотворними, а тому під час аналізу неможливо випускати присутність реального нехудожнього світу

Підхід **художніх сутностей і випадкової теорії імен** вирішує проблему остаточної ідентифікації об'єкта. Уявімо, до прикладу, світ, «де Гамлет одружується з Офелією і живе з нею довго та щасливо». І попри те, що ці герої в оригінальній шекспірівській драмі зазнали іншої долі, проте вони «так само лишаються Гамлетом і Офелією» (Pavel 31–35). На заперечення цієї теорії Кріпке у праці «Загадка контекстів думки» згадує ідею Джона Стюарта Мілля про те, що ім'я – це одиниця, яка не має функції, окрім позначення певного об'єкта. Готлоб Фреге висловлює протилежну думку про те, що у ім'я вшита певна «властивість, яка визначає його носія як унікальний об'єкт, що відповідає цій заданій властивості. Ця властивість (властивості) й складає “сене” імені» (Кріпке «Загадка контекстов мнения» 195). Рассел же стверджує, що імена не є справжніми іменами тих чи інших об'єктів, тобто «логічно власними іменами, а являють собою приховане означення дескрипції» (Кріпке «Загадка контекстов мнения» 196). Тож, як бачимо, поточна теорія може набувати різних інтерпретацій, проте, так чи інакше, вона апелює до того, що в імені уже міститься характеристика й опис того чи іншого предмета, об'єкта, явища.

Підхід Павела до проблеми множинних світів у літературознавстві є одним із найважливіших, оскільки просуває модально-логічне вчення далі у літературознавчу парадигму, вичленовуючи категорію художніх можливих світів. Він створив класифікацію моделей художніх світів, які можуть реалізовуватися за допомогою простої пласкої або складної структур, де проста пласка структура має в своєму активі один базовий «дійсний» світ, а складна структура об'єднує кілька світів або Всесвітів, створюючи відповідність між цими одиницями, що виражається у дуальності. Таким чином художній «Всесвіт складається з таких частин: *база – дійсний світ – оточення сузір'ям альтернативних світів*» (Pavel 51–64).

Павел здійснив важливу для літературознавців операцію – диференціацію художніх світів від світів інших типів. Ця різниця є важливою, адже можливі світи у загальному розумінні – це будь-які світи, що існують в межах фізичної, філософської, лінгвістичної та інших наук. Проте гіпотетична Земля-двійник, що перебуває в іншому Всесвіті як об’єкт досліджень астрофізиків, – це не та сама Земля-двійник, що може бути спродукованою уявою фантаста, адже онтологія цих двох об’єктів зумовлена різними механізмами. Тож таке уточнення є стратегічно важливим, а надто – в нашому дослідженні.

«Гетерокосміка: Художня література й можливі світи» чеського літературознавця **Любомира Долежеля** є однією з найважливіших праць, яка окреслює явище множинних світів у контексті літературознавства. Реалізуючи класифікацію стратегій, що пояснюють будову художніх світів, Долежел звернув увагу на те, що художній світ може влаштуватися в межах **односвітньої моделі** («One-World frame») або в межах **множинних можливих світів** («Possible Worlds frame»). Односвітня модель «ґрунтується на припущенні існування дискурсу, що розвивається на основі лиш одного легітимного Всесвіту, дійсного світу» (Doležel 2). Зокрема цю ідею у своїх працях розвивали Рассел, Фреге, Фердинан де Сосюр та інші. Рассел постулює, що сутності, які були породжені фантазією, «не існують, а вигадані терміни не мають посилань. А тому фрази “Емма Боварі вчинила самогубство” і “Емма Боварі померла від туберкульозу” мають однакову істино-цінність – вони є неправдивими» (Doležel 2–3), проте, як далі підсумовує Долежел, «художнє існування не залежить від “істинності” художніх речень, оскільки ці речення самі по собі наділені істино-цінністю» (Doležel 3). Фреге і його теорія чистого сенсу базується на тому, що «художність розмежовується двома аспектами: посиланням (референсом) і смислом. Посилання – позначення сутності у світі, а сенс – манера подачі посилання» (Doležel 3–4). Де Сосюру йшлося про мову, а не про поезію, тож «семантична структура мови є незалежною від структури світу чи Всесвіту. Тому поняття сенсу є незалежним від посилання» (Doležel 5).

Центральною для Долежела є наступна сходинка структури художніх Всесвітів – можливі світи, дослідженню меж яких чеський літературознавець і присвячує свою працю. Примітно, що він не шукає нової термінології для окреслення явища множинних художніх світів, відмінної від інструментів модальної логіки. Долежел, опираючись на здобутки Ляйбніца та його послідовників, постулює, що «можливі світи не чекають на відкриття у якомусь таємному сховку, а є продуктами творчої діяльності людських умів і рук» (Doležel 14). «Художня література, як і можливий світ, – це артефакти, що були створені за допомогою естетичної діяльності: поезією та музичною композицією, міфологією та оповіддю, живописом і скульптурою, театром і танцями, кіно й телебаченням тощо» (Doležel 14–15).

Долежел опирається на нарративну теорію, що дозволило йому зробити новий виток у вивченні можливих світів у літературознавстві: «Наратологія завжди визнавала, що художні й нехудожні оповіді характеризуються наявністю історії, комплексним ланцюгом подій. Основним поняттям нарративної теорії є не “історія” як така, а “світ розповіді”, що визначається типологією саме можливих світів» (Doležel 31). Дослідник зауважує, що світи розповіді апелюють до індивідуальності, яка розрізняє світи на такі типи:

- одноосібні світи (One-Person Worlds);
- багатоосібні світи (Multiperson Worlds).

Одноосібний світ передбачає існування у тексті однієї ідеології-голосу, що зазвичай лунає з вуст єдиного на весь художній світ персонажа. Проте «переважна більшість історій породжуються у **багатоосібних світах**» (Doležel 96). Головним механізмом є взаємодія, «що є головним джерелом історій» (Doležel 74), і перегукується з концепцією бахтінської поліфонії, адже підкреслює співіснування низки голосів-світів у межах художнього Всесвіту.

Аналізуючи теорію малих світів Еко, Долежел підкреслив особливості художнього світу, які остаточно відрізняють його від світу дійсного: 1) художні

світи не є міметичними; 2) художні світи є скупченням можливих станів справ, які не були реалізовані у дійсному світі; 3) перелік художніх світів є необмеженим; 4) доступ до вигаданих світів здійснюється за допомогою семіотичних каналів; 5) художні літературні світи є неповними; 6) художні літературні світи можуть бути неоднорідними за своєю макроструктурою; 7) художні літературні світи є конструктами текстового поезису (Doležel 6–23).

Як було сказано вище, Любомир Долежел вивчав і розвивав ідею можливих світів крізь призму літературознавства, міцно стоячи на ґрунті наратології. Попри те, що наше дослідження не апелює до цього напрямку літературних студій, варто зазначити, що дослідник зачепив багато принципово важливих аспектів для розуміння можливих (множинних) художніх світів і подальшого їх дослідження. Зокрема, розвиваючи проблематику багатоосібних світів, Долежел розкриває типи реалізації інтеракції між світами.

Літературознавиця й дослідниця віртуальних і можливих світів **Марі-Лор Раян** у роботі «Можливі світи, штучний інтелект і наративна теорія» визначає **теорію можливих світів** як «формальну модель, розроблену логіками з метою визначення семантики модальних операторів, які виражають необхідність і можливість» (Ryan *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* 3). Ця теорія «застосовується не лише до протиставлення реальності текстової системи до нашої системи, а й до внутрішнього опису семантичного Всесвіту, спроектованого текстом» (Ryan *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* 109). Раян не відмовляється від поняття «можливі світи», проте розглядає цей феномен як окремий тип взаємодії між реальним світом, художнім текстом і нарацією.

У праці «Наратив як віртуальна реальність і інтерактивність в літературі й електронних ЗМІ» Раян витворює поняття **віртуальних світів** як **варіант поняття можливих світів**. Термін «віртуальний» з'явився ще в описах буття можливих світів у текстах Ляйбніца, проте окреслився наприкінці 80-х років ХХ ст., відкривши людству феномен двосвіття, що складається з дійсного та

комп'ютеризованого складників. Раян запропонувала перенести концепти занурення в інтерактивність із технологічної у літературну царину, адже «технології, за аналогією до образотворчого мистецтва, акцентуються на підйомі та падінні ідеалів, а також прив'язані до естетики ілюзії» (Ryan *Narrative as Virtual Reality Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* 2–4). Іншими словами, Раян звертає увагу, що інформаційні технології працюють за принципом мистецтва, але передбачають більшу залученість користувача, порівняно з літературою

Віртуальний світ, як будь-який множинний світ, протистоїть «дійсному» світу. Французький філософ П'єр Леві зафіксував ознаки цього протиставлення: 1) «відношення віртуального до дійсного репрезентується за допомогою моделі ніщо-до-множини, адже можлива актуалізація віртуальних реальностей не має лімітованого обмеження; 2) перехід від віртуального до дійсного передбачає перетворення, а тому є незворотним; 3) віртуальна реальність не закріплена у просторі та часі; 4) віртуальність є невичерпним ресурсом» (Ryan *Narrative as Virtual Reality Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* 35–36). Звернімо увагу на третій пункт, який вказує на безпросторовість віртуального світу, оскільки попередньо актуальна праця посиляється на принцип просторовості як на чільний.

«Можливі світи й теорія літератури» Рут Ронен – іще одна фундаментальна праця, що вивчає явище можливих світів у мультидисциплінарному ключі та підбиває підсумки філософсько-логічної історії, надаючи більше опцій саме літературознавству, зупиняючись на проблемі визначення художнього світу як такого: «У філософії поняття “можливі світи” позначає теоретичну основу абстрактної категорії; у теорії літератури можливі світи трактуються як частина об'єкта теоретичного огляду» (Ronen 74).

Поняття можливих світів як літературознавча проблема примітна і в працях таких сучасних українських науковців і науковиць: Вікторія Іваненко,

Михайло Назаренко, Тетяна Гребенюк, Юлія Обелець. Важливою є монографія «Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація» за редакцією Романа Гром'яка. Принагідно згадаймо, що поняттям «можливі світи» оперують і українські лінгвісти, зокрема Оксана Ніка у своїй ознайомчій статті «“Можливі світи” і мовна концептуалізація», Надія Лисенко в тексті «Можливі світи у світлі філософських і лінгвістичних наукових підходів»; Олена Кагановська в праці «Можливі світи і наратив крізь призму текстових концептів» підходить до питання можливих світів з точки зору перекладознавства. Ганна Каратеева у роботі «Можливі світи крізь призму світопороджувальних операторів» розглядає творчість Жана-Марі Густава Ле Клезіо у лінгвістичному аспекті. Та зупинімося детальніше на українському літературознавчому контексті дослідження актуальної теми.

У статті «Конструювання реальності: література та теорія можливих світів» **Вікторії Іваненко** наголошує, що «якщо можливі світи – ментальні конструкти, ми можемо класифікувати їх відповідно до ментального процесу, якому вони завдячують своїм існуванням» (Іваненко «Конструювання реальності: література і теорія можливих світів» 6–7). У дисертаційній роботі «Конструювання можливих світів в інтелектуальному романі Йена Бенкса» Іваненко актуалізує в українському літературознавстві поняття можливих світів за допомогою логіко-гносеологічного підходу. Аналізуючи результати робіт модальних логіків, авторка наголошує, що Кріпке та Гінтикка «категорично заперечують онтологічний статус модальних світів, стверджуючи, що можливі світи “є виключно в своєму сенсі математичними структурними моделями, що відповідають певним логічним конструкціям і не мають жодної філософської інтерпретації”» (Іваненко «Конструювання можливих світів в інтелектуальному романі Йена Бенкса» 30). Таким чином модальні логіки немов відрізають себе від попереднього філософського й теологічного досвіду, який порушував проблему множинності світів у Всесвіті не лише за часів середньовіччя, а й у дохристиянській епосі. Проте модальним логікам не вдалося «законсервувати»

явище можливих світів у математичній парадигмі, оскільки його природа є широкою, множинною, а отже, наскрізною та універсальною.

У різноманітні дефініції поняття «можливі світи» Вікторія Іваненко також вбачає проблему, оскільки «Платінга, Ліхачов, Гаспаров, Халізов вказують, що можливий світ – власне художній світ; за Решером, це ментальний конструкт; культурний конструкт, за Еко; формальний конструкт, за Кріпке, Гінтикою; альтернативний світ із власним онтологічним статусом, за Льюїзом; та модальне семантичне поле, за Раян і Долежелом» (Іваненко «Конструювання можливих світів в інтелектуальному романі Йена Бенкса» 40). Сама ж літературознавиця характеризує можливі світи «як ментальний конструкт у модальному семантичному полі художнього тексту (в наративному світі) – у своєму мікроструктурному аспекті, як фікціонального світу – у своєму макроструктурному аспекті» (Іваненко «Конструювання можливих світів в інтелектуальному романі Йена Бенкса» 40).

Монографія **«Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація»** за редакцією **Романа Гром'яка** лише здалеку підходить до питання множинних і можливих світів. Та підкреслимо, що для нашої роботи особливо цінним є глобальний акцент не на модально-логічній специфіці, а на розкритті базових понять, що є важливими у досліджуваному явищі. Перший розділ, написаний Надією Денисюк, розглядає тлумачення й природу поняття художнього світу. Юлія Кіндзерська присвятила другий розділ монографії тлумаченню явищ героїчного та філістерського, ґрунтовно спираючись на історико-соціальний бекґраунд, що є важливою складовою для методології нашого дослідження. Також дослідниця розглянула явище інтертекстуальності, що зачіпає проблематику «іншого» та діалогу і разом із тим – поняття бахтінського діалогізму. У п'ятому розділі Мар'яна та Зоряна Лановик детальніше зупиняються безпосередньо на філософсько-естетичних аспектах текстуалізації поняття можливих світів. Головний фокус цього розділу

спрямований саме на епоху романтизму, для якого були чільними явища двосвіття, трансцендентного, нескінченності Всесвіту, що є всередині людини.

Михайло Назаренко у статті «“Можливі світи” в історичній прозі» наголошує, що такі поняття як «“можливий світ”, “можливий стан справ” та “функціональний світ” як естетична конструкція не тотожні одне до одного» (Назаренко «“Возможные миры” в исторической прозе» 105), а такі дослідники як Долежел, Еко, Павел і Ронен репрезентували проблему у контексті теорії функціональності, проте поєднання модально-логічних категорій із літературознавством, на думку Назаренка, є досить плідним, а надто для окремих жанрів. Тож, опираючись на вчення Гінтикки про «епістемічно можливі світи» (світи, що є альтернативами «нашого» світу) й «логічні світи», дослідник зводить категорію можливих світів до жанрової літератури, акцентуючи увагу на альтернативній історії. Варто відзначити інтенцію літературознавця вийти за межі модальності, звертаючись до особливостей історичної та псевдоісторичної прози, що для нашої роботи є більш плідним.

У статті «Читач у стані невизначеності: процес рецепції художнього твору в контексті теорії можливих світів» літературознавиця **Тетяна Гребенюк** посилається на праці Інгардена та Ізера, а також Долежела, Ронен, Раян, Еко, Павела та інших задля вивчення явища прогалин у художній літературі, а також механізмів заповнення цих прогалин, що є лише фрагментом масштабного вчення про художні можливі (й множинні) світи. Робота Гребенюк, що поєднує рецептивну естетику та модальну логіку, здебільшого схиляючись до першої, є важливою саме через акцент на науці про літературу, а не через намагання повністю підкорити літературу модально-логічній системі.

Літературознавство, дотикаючись до вивчення феномена множинної структури художніх (Усе)світів, застосовує різну термінологію та різні типи підходів. Така теоретична неоднорідність викликана багатогалузевим дослідженням явища, що спродукувало низку визначень, які, так чи інакше, зринають у літературознавстві. Найбільш уживаним є термін «**можливі світи**»,

що в «Роутледжівській енциклопедії наративної теорії» описаний як «потенційний стан справ, суб'єктивні реалії тощо, що, як правило, підпорядковані єдиному фактичному світу» (Ryan *Possible-Worlds Theory* 603).

Також у літературознавчих студіях, що дотикаються до аналізу структури художніх Всесвітів, трапляються такі поняття як паралельні світи, альтернативні світи, віртуальні світи і мультиверс. **«Паралельні світи»** у «Грінвудській енциклопедії наукової фантастики та фентезі» – це світи, що «у більшості випадків нагадують наш власний світ, але вони розташовані будь-де в просторі, в іншому плані існування» (*The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders* 581). Іншими словами, поняття паралельних світів часто не виявляє зв'язку з «об'єктивним» світом, що суперечить актуальному дослідженню, яке передбачає аналіз бінарних структур, які утворюються завдяки множинності світів, а також типів взаємодії між світами. Термін **«альтернативні світи/реальності»** або ж **«альтерсвіти»** є близьким синонімом до «паралельних світів», що найчастіше зустрічається в характеристиці літератури фантастичного жанру або у фанфікшені. До вжитку цього терміна вдаються Долежел і Еко, але радше задля розширення синонімічного ряду й чіткішого оприявлення сусідньої лінії, що тягнеться поруч із «головною» лінією. «Роутледжівський словник літературознавчих термінів» не має слова «альтернативний», проте тлумачить поняття **змінності** (*alternate*), що означає «стан буття інакшого чи відмінного; різноманітність, інакшість» (*The Routledge Dictionary of Literary Terms* 5). «Частково це явище марковане постколоніалізмом» (*The Routledge Dictionary of Literary Terms* 6), проте більшою мірою відсилає до картезії, що акцентує своє вчення на індивідуалізмі. **«Віртуальні світи/реальності»**, за Кембриджським словником, є «набором зображень і звуків, спродукованих комп'ютером, що репрезентують місце чи ситуацію, в якій людина може взяти участь» (*Cambridge dictionary Online*). У «Оксфордському словнику літературознавчих термінів», у контексті тлумачення явища кіберпанку, згадується поняття **«кіберпростір»** – «світова

комп'ютеризована інформаційна мережа» (*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* 56). Кен Піментел і Кевін Тексейра в книзі «Віртуальна реальність: Крізь нове задзеркалля» означають «віртуальну реальність» як «інтерактивний, захоплюючий досвід, породжений комп'ютером» (*Ryan Narrative as Virtual Reality Immersion* 2). Цей термін використовується у творах кіберпанку, який порушує проблеми штучного та природного, віртуального та реального, безпросторового та просторового. Тут припускаємо, що віртуальний світ – підвид множинних світів, який виражається у комп'ютеризованій реальності без залучення просторових конструкцій у звичній формі.

Також часто стикаємося з поняттям «**мультиверс**», як-от у праці «Мультиверс Стівена Кінга: вивчення жарів» дослідниці Гейді Стренгелл або у «Світі коміксів DC» Ендрю Фрадентала. Кембриджський словник тлумачить цей термін як «сукупність різних Усесвітів, що, на думку деяких людей, існують одночасно» (*Cambridge dictionary Online*). Отже, мультиверс – це загальна система, що об'єднує низку інших структур Усесвітів, в межах яких існують системи світів. Також примітно, що воно широко застосовується у комікс-studies або дослідженнях, які стосуються популярної жанрової літератури. Зокрема саме у мультиверс оформлюються Всесвіти популярних американських супергеройських коміксів «Marvel» і «DC», а також це один із найяскравіших феноменів сучасної фізичної науки та астрофізики. Британський математик і фізик Бернанд Карр у вступі до збірки статей «Всесвіт чи мультиверс?» пояснив, що поняття «мультиверс» з'явилося з «усвідомлення астрономами існування багатьох контекстів, у яких наш Всесвіт може бути лише одним із (можливо, нескінченного) ансамблю “паралельних” Всесвітів, в яких фізичні земні константи піддаються змінам. Інколи цей ансамбль характеризується як “мультивсесвіт”» (Carroll 4). Таким чином можна стверджувати про відносну універсальність поняття «мультиверс», яке застосовується і в літературознавстві, і в культурології, і в астрофізиці.

У результаті аналізу історії багатосвіття в перспективі філософської, теологічної, літературознавчої та інших наук, розглянувши різні методи й підходи вивчення феномену й порівнявши низку термінів, що позначають актуальне явище, для поточної дисертації було обрано поняття «**множинні художні світи**». Такий вибір пояснюємо тим, що в контексті дослідження важливо відійти від модальної логіки та наративної теорії, що найповніше вивчили явище множинних художніх світів під терміном «можливі світи». Проте в контексті теорії літератури воно є таким, що обмежує методи дослідження та звужує інтерпретаційне коло своєю математичністю й логічністю. Зокрема Тодоров і Еко не даремно намагалися відійти від термінології, заданої модальною логікою, у відчутті потреби створення унікального літературознавчого теоретичного апарату. Такі терміни як «віртуальні світи» і «мультиверс», що застосовуються у контексті жанрової літератури, також не відображають предмет дослідження на більш ширшому рівні, оскільки результати нашої праці частково базуються на зразках середньовічної літератури, що історично і жанрово є далекою від мистецтва ХХ і ХХІ ст. «Паралельні світи», як уже було сказано вище, не передбачають взаємодії між світами, також цей термін не відповідає меті й вимогам конкретного дослідження. Проте наголосимо, що поняття «альтернативні світи» може вживатися як синонім «множинних світів», а «мультиверс» – у контексті сучасних об'єднань систем художніх Всесвітів.

Перед тим, аби презентувати дефініцію поняття, варто згадати визначення художнього світу. У першому розділі монографії «Неймовірно можливі світи» наголошується на тому, що в англomовному науковому середовищі часто важко вийти на єдине загальне поняття («Неймовірно можливі світи» 45). Хоча, до прикладу, «Глосарій літературних термінів» Маєйра Абрамса розглядає *fiction* як «будь-який літературний наратив у прозі чи віршах, який вигадується, не будучи переліком фактичних (дійсних) подій» («Неймовірно можливі світи» 46).

Зайшовши на територію фантазії, звернімося до «Європейського словника філософій», що тлумачить поняття *imagination* та *fancy* таким чином: «*Imagination* позначає дію суб'єкта, який, виходячи з поточної ситуації, звертається до її наслідків або, навпаки, розглядає її як наслідок сполучення певних причин – тобто уявляє собі послідовну низку ситуацій убік минулого чи майбутнього» (Європейський словник філософій Т. 3 114); «*Fancy* менш систематичне, позначає радше конкретний акт ставлення до ситуації, в якій не перебувають реально» (Європейський словник філософій Т. 3 114). Також цікавим є слово *phantasia*, що це «насамперед відсилає до того, що являється», а також «до ментального образу, який має всі шанси виявитися хибним, як чиста видимість» (Європейський словник філософій Т. 3 116). І якщо *phantasia* є радше позначенням чогось примарного, неіснуючого, то *imagination* та *fancy* чітко відсилають до розбудови альтернативних, множинних реальностей.

В українському літературознавстві переклад слова *fiction* був поетапним і часто зводився до «фікції». У «Словнику літературознавчих термінів Івана Франка» Степана Пінчука та Євгена Регушевського є таке визначення: «Поетична фікція – художня уява. В окремих випадках уживання значення цього терміну поширюється на художню літературу взагалі» (Пінчук, Регушевський 184). До «фікції» й «фіктивності» тяжіє й Леонід Ушкалов у книзі «Світ українського бароко»: «Мистецький образ становить собою особливу ілюзію певної речі. Скажімо, створювати («*facere*», «*fingerere*») поетичний образ – значить наслідувати (*imitare*) ту річ, вигляд чи подібність якої зображується» (Ушкалов «Світ українського бароко» 6). «Словник української мови» тлумачить слово «фікція» таким чином: «1. Те, що не відповідає дійсності, не існує, або видаване з певною метою за дійсне; вигадка. 2. Рідко. Те саме, що вимисел» («Словник української мови: В 11 томах», Т.10 590). «Художній» інтерпретується як: «1. Який стосується мистецтва, відтворення дійсності в образах. 2. Який стосується діяльності в галузі мистецтва, пов'язаний з мистецтвом» («Словник української мови: В 11 томах»,

Т.11 169). Іншими словами, природа поняття художнього світу полягає в протиставленні світу реальному, в намаганні наслідувати його. Тобто у поняття художнього світу вже технічно закладена ідея множинності.

Таким чином ми визначаємо **множинні художні (Все)світи (багатосвіття)** як одночасне співіснування в межах одного художнього Всесвіту двох або більше художніх світів.

1.4 Методологія дослідження

«Чому ні?» – цим питанням Яакко Гінтиikka розпочинає свої розвідки, присвячені можливим світам, розвиваючи нове для 60-х років ХХ ст. вчення у модальній логіці, представники якої не відразу сприйняли тему через її «несерйозність» та «літературність». Це питання наштовхує на формулювання іншого питання: «Яким чином?».

По-перше, модальні логіки й літературознавці, що досліджують множинні (Усе)світи як можливі світи, пояснюють це явище як рукотворне, спродуковане уявою, мовою й логікою. І якщо Мігель де Сервантес або Тарас Шевченко є людськими істотами з плоті й крові, то Дон Кіхот або Катерина є дітьми їхньої розумової та лінгвістичної діяльності. По-друге, явище конструюється за допомогою протиставлення двох (або більше) світів: дійсного (об'єктивного) та можливих (множинних, альтернативних, суб'єктивних). Це протиставлення вибудовує «різні види зв'язків, що утворюються між ними: просторові, часові та зв'язки між більш дрібними й масштабними типами» (Hintikka, Hintikka 206).

Також як дослідник логіки мови Гінтиikka приділяв багато уваги мовному аспекту явища можливих світів і підкреслив такі його лінгвістичні особливості:

- глобальне й неминуче залучення;
- стабільна структура тексту й окремого можливого світу;
- нагальна потреба посилення, референсу;

- важливість контексту;
- робота сприйняття (Hintikka, Hintikka 183–214).

Отже, конструювання плюральної структури Всесвіту залучає комплекс чинників: соціальна домовленість (конвенція), розумова діяльність, просторові й часові зв'язки, розвиток альтернативних ситуацій, лінгвістичний аспект тощо. Тож детально вивчивши й проаналізувавши вчення Яакко Гінтикки, а також здобутки інших вищеперерахованих дослідників, ми вичленовуємо та фіксуємо три найголовніші принципи, що беруть участь у багато(все)світній космогонії:

1. Конвенційність;
2. Ієрархізація;
3. Взаємодія.

Принцип конвенційності або ж **соціальної домовленості** був винесений як чільний, оскільки, на нашу думку, конвенція є первинним ідеологічним чинником, який впливає на подальше формування ієрархічної структури і зв'язок між одиницями цієї структури. Саме конвенція визначає, яка категорія є «об'єктивною», а яка – «суб'єктивною». Проте конвенція, що затверджує конкретні світоглядні засади, не є буквальною одномоментною домовленістю, що відбулася в певній географічній точці, у певний часовий відтинок. Це певний список правил, зумовлений запитом конкретного часу й суспільства.

Принцип ієрархізації виокремлений як наступний етап після конвенції, адже розподіл структурних одиниць у системі відбувається на основі засад, які були спродуковані ідеями, заданими саме конвенцією. Ієрархія реалізується не лише на основі **ідеологічної та соціально-політичної** складової, а й доповнюється принципами **моральності й просторовості**, що і оприявнюють ідеї, закладені домовленістю. А оскільки ієрархізація розрізняє та розводить одиниці однієї структури, між ними виникають різні типи **взаємодії**, що дозволяють зафіксувати і конвенційні засади, і ієрархічний розподіл.

Розгляньмо ближче вищеперераховані принципи.

1.4.1 Конвенційність як чільний принцип конструювання множинних світів

Множинність світів пізнається у протиставленні. Плюральна структура потребує умовного «об'єктивного» світу, щоби порівняти його із умовним «суб'єктивним» світом. Іншими словами, нам потрібен ґрунт, аби побачити й усвідомити небо, і саме конвенція (або ж соціальна домовленість) допомагає визначити стовпи, на яких тримається «актуальна дійсність», хоча плин часу і зміна суспільних запитів часто змінює «актуальність». Інститут конвенції не гарантує певній «об'єктивній» одиниці стабільності у її об'єктивності, оскільки плин епох знаменується тектонічними зсувами у картині світу. Саме тому в поточній роботі поняття «об'єктивність» і «суб'єктивність» беруться в лапки.

Гінтикка, досліджуючи поняття «можливих світів», опирався на принцип конвенційності, що допомагало упорядкувати світи у логічних рівняннях і формулах. Як було вказано вище, на перше місце фінський філософ виводив «дійсний» світ, на відміну від Кріпке або Льюїза, для яких головним було поняття можливого. Та незалежно від точок зору на ці категорії, вони все одно піддаються ієрархічному структуруванню та виокремленню «об'єктивності» задля демонстрації плюральності Всесвіту. «Дійсний» світ, за Гінтиккою, можна визначити за допомогою голосу наратора, який звучить саме з «об'єктивного» світу.

Проблему конвенційності порушував Імануель Кант: «Уявлення, які можна назвати договірними, – це уявлення про суспільство як продукт певного контракту між індивідуумами» (Мамардашвили «Кантианские вариации» 274). Філософ не говорив про емпіричну домовленість між людьми, але разом із тим не заперечував цю домовленість як факт.

На нашу думку, конвенція є основою кожної ідеології, що формує світогляд, вказуючи на панівні та маргінальні одиниці в ній. «Дійсний», «об'єктивний» світ ґрунтується на загальноприйнятій домовленості, що

встановлює правила й закони, які є зрозумілими в межах буденної дійсності. Все, що не збігається з цими правилами, є «іншим», «чужим», «суб'єктивним». Говорячи про «дійсний» світ, Кант проголошував існуючим світом саме той, частиною якого є ми. Літературознавиця Марі-Лор Раян, яка опиралася на вчення модальних логіків, стверджувала, що «дійсний» світ є конвенційним, отже він є рецентрованим, тож може піддаватися трансформаціям і диспозиціям.

Щоби перейти до більш ґрунтовної розмови про конвенцію художнього Всесвіту, варто означити особливості розрізнення власне «дійсного» і художнього світів як таких. Отже, дійсний і художній світи – це два типи буття, що взаємопов'язані між собою, однак не є тотожними. Проте, як це було підкреслено вище, ці два типи реальностей переплітаються, викриваючи свою онтологію й доповнюючи одне одного. До прикладу, художньому тексту притаманні лакуни, які заповнює читач, а «дійсний» світ наповнюється поняттями й атрибутами, що пов'язані з художнім світом. Рухаючись у цьому напрямку, отримуємо відповідь про місце художнього світу як такого: **художні літературні світи є лише невеликою частиною нескінченної серії усіх інших можливих і неможливих світів.** Ця нескінченність складається з низки історичних та ідеологічних контекстів, креативної діяльності різних людей, а також широти вивчення явища множинних (Усе)світів у таких галузях як літературознавство, філософія, логіка, мовознавство, фізика тощо.

Раян запропонувала схему, що викриває художнього світу у Всесвіті: 1) «дійсний» світ, який є конвенційним, а отже, рецентрованим; 2) художній світ – можливий світ (або кілька можливих світів) у відношенні до «дійсного» світу, якому належить реципієнт; 3) у межах своєї онтології художній можливий світ є «дійсним» світом (Ryan Possible-Worlds Theory 446–449). Таким чином перед нами постає три модальні системи:

1) дійсний світ (actual world) – світ, у якому ми нині перебуваємо;

2) художній світ (textual actual world) – сума світів, яка вибудовується художніми текстами, в центрі якої постає дійсний світ конкретного тексту;

3) текстуально референтний (textual referential world), який і відображає художній світ і який існує окремо від художнього світу (Іваненко 8-9).

Зважаючи на рухливість якісних ознак світів, виникає проблема визначення «дійсного» світу. Вона не є новою, і зокрема Святому Августину в першій половині I ст. н. е. йшлося про конвенційність «об’єктивного» світу: «Нехай не ремствують на мене продавці або покупці літератури. Бо коли б я поставив їм запитання: “Чи правда, що каже Вергілій, ніби Еней прибув колись до Карфагена?” – то менш учені скажуть, що не знають, а більш учені навіть твердитимуть, що це неправда. Але коли б я запитав їх, як пишеться ім’я Еней, то всі ті, хто навчився цього, дадуть мені правильну відповідь, згідно з постановою і домовленістю, за якою люди встановили між собою значення певних знаків» (Святий Августин 15). Тобто говорячи про можливі події чи персонажів, ми сумніваємося або заперечуємо їх, проте переходячи до мови – чітко визначеної системи, – ми ступаємо на територію, що виключає сумнів.

Отже, кожен (Усе)світ, зокрема й художній, існує в межах власних законів. «Дійсний» нехудожній світ працює за тими правилами, що були встановлені людством або певною культурою. Певним чином цей процес суголосний із адамізмом, коли умовний перший чоловік наділив речі іменами, вказав на правила гри, яких ми дотримуємося у буденному житті, називаючи чашку «чашкою», до прикладу, а не якимось іншим чином. Схожий процес відбувається і під час занурення людини в художній Всесвіт, правила гри якого, як стверджував Еко, вона приймає на момент взаємодії з текстом.

1.4.2 Ієрархізація як принцип конструювання множинних світів

Отже, Всесвіт, що складається з двох або більше світів, передбачає існування «дійсного» світу (або ж «об'єктивного») і «можливого» світу (або ж «суб'єктивного»). Встановлення цих одиниць залежить від конвенції, що впливає на порядок розташування світів у ієрархічній системі. «Дійсний» світ, за замовчуванням, є «вищим» світом, базовим і стабільним пунктом, а «можливий» світ – світ альтернативний – є «нижчою» одиницею, що залежить від контексту «дійсного» світу.

Ієрархія як засадниче світоглядне явище є наскрізною в історії розвитку людства. Дюркгайм стверджує, що цей принцип притаманний релігійній свідомості як такій, проте «суто ієрархічна відмінність є якимось водночас надто загальним і невиразним критерієм» (Дюркгайм 37–38). З одного боку, дослідник має рацію, оскільки сама по собі ієрархія в межах вчення зокрема про релігійну двоїстість не є об'ємною. Та з іншого боку як складовий компонент вчення про множинність світів ієрархія стає одним із найважливіших принципів, що формують плюральність.

Ієрархічність закладена в самій Біблії, зокрема у реченні «Спочатку сотворив Бог небо й землю», де небесний простір є первиннішим за земну твердь. Саме ієрархія відіграла чільну роль у становленні геліоцентризму Коперника та ідей про нескінченні світи Бруно, попри те, що італійський філософ заперечує її. Більшість соціально-політичних структур звертаються до розмежування окремих верств населення, спираючись на різні ознаки. Строга індійська кастова система, ієрархія за Платоном, феодалізм, імперіалізм, капіталізм – ці та інші устрої передбачають розшарування соціуму на панівні та низинні сходинки.

На нашу думку, ієрархія за часів середньовіччя окреслилася в особливу форму, усталившись у текстах, які «теоретизували» це явище. Жак Ле Гофф

називає європейське середньовіччя періодом «панівного християнства», «християнства, яке водночас є релігією та ідеологією» (Ле Гофф «Середньовічна уява» 28), і християнство як джерело ієрархії об'єднувало всі галузі життя в щільній синергії. На теоцентричність європейського середньовічного світу вказує головний об'єкт дослідження тогочасних мислителів і науковців, починаючи від отців церкви й закінчуючи астрономами, які розглядали низку явищ під призмою Божественного буття. Зокрема Аврелій Августин у «Сповіді» не лише оповідає особистий досвід проходження шляху до Бога, а й розглядає природу Бога, його місце у світі. Тома Аквінський стверджував Бога як дійсну нескінченність і вічність (Gambeta 12). Пізніше, у праці «Про обертання небесних сфер» (1543), Миколай Коперник трактує небо як «видимого Бога» (Коперник 16), поєднуючи наукові відкриття із теологічним світоглядом.

Теоцентризм і феодалізм, що впливали на ієрархізацію світогляду, репрезентувалася за допомогою двох вимірів: земного й духовного. Земна ієрархія поділяла суспільство на чіткі верстви – від короля, князя, царя до підданих, – буття і діяльність яких були окреслені чіткими правилами й функціями, що вибудовували окремі мікросвіти. Духовна ієрархія постулювала вищість Бога над усіма земними істотами, а отже, вищість сакрального над профанним.

На нашу думку, ієрархічні системи в художніх текстах реалізуються не лише за допомогою елементів соціального розшарування, а й за посередництвом таких субкатегорій як:

- моральність;
- просторовість.

Детальне вивчення ієрархічних систем дало підстави до висновків, що **принцип моральності** є одним із таких, що безпосередньо впливають на формування ієрархії. Зокрема, розглядаючи руську філософію та світогляд,

медієвіст Вілен Горський виокремлює моральну концепцію святості як головуючу, а також виводить два типи слави: земної, марнотної і небесної, вічної. Ця етично-ієрархічна схема реалізувалася за допомогою двох моральних засад, «одна з яких закладена в лицарському кодексі честі», а «друга – відкидає чуття честі та власної гідності, обстоює ідеал співчуття» (Горський «Нариси з історії філософської культури Київської Русі» 139-140). Тому тут маємо моральну систему, в межах якої є дві чільні позиції: лицарство й святість. Одна полягає у вивищенні над стражданнями й недосконалістю, а інша потребує зречення власного «Я» задля Бога. Проте між цими одиницями, а надто в руському світогляді, відсутнє протиставлення й поляризація, оскільки земне лицарство є відбиттям, альтернативною армією небесних войовників. Зокрема лицар і Архістратиг Михаїл – це своєрідні двійники, що належать двом різним світам, де виконують однакові функції, але перебувають на різних щаблях у ієрархічній системі, адже, як зазначав Юрій Лотман: «Сенс будь-якого двійництва в тому, щоби на базі спільності виявляти відмінності» (Лотман «Внутри мыслящих миров» 262). Архієпископ Ігор Ісіченко в праці «Аскетична література Київської Русі» влучно підкреслює, що «У лицарському християнському етосі вірність сюзеренові інтегрується покорою вищому носієві релігійного авторитету – Богові, Церкві, а також своєму духовному отцеві, старцеві» (Ісіченко, І. А., архієпископ «Аскетична література Київської Русі» 227). Таким чином захист рідної землі від нападників, а також хрестові походи сприймалися як діяння во славу Божу, що відбивається у руській лицарській традиції цілування хреста.

Багатосвіття безпосередньо пов'язане з **принципом просторовості**, адже ця категорія надає явищу фізичності. У цій роботі недаремно загострено увагу на коперниківському перевороті, що змістив Землю із центру Всесвіту і поставив на її місце Сонце. На перший погляд, Птолемеєва геоцентрична структура є такою, що возвеличує простір людей і людину як таку. Проте Артур Лавджой підкреслює, що особливість середньовічного світогляду різоче

відрізняється від сучасного бачення світу: «Середньовічна свідомість вклала в геліоцентричну систему саме протилежний сенс. Оскільки перебування в центрі світу не було тим, чим варто було пишатися. Навпаки, це було місце, найбільш віддалене від Емпірей, дно творіння, дно, на якому осідали його сміття і вся ницість» (Лавджой 106). Це означає, що Земля виконувала роль околиці, периферії, а не панівної верхівки. Саме тому французький філософ Мішель де Монтень, який дотримувався докоперникової структури, стверджував, що людина поміщена «серед багнюки й нечистот світу» (Лавджой 106). Лавджой акцентує увагу на тому, що справжнім центром світу була не так Земля, як Пекло, тож середньовічний світ концентрувався навколо простору Диявола, що витворювало ще більший контраст у протиставленні Землі й Небес. Принагідно зафіксуємо, що Коперникова геліоцентрична модель Всесвіту насправді не є геліоцентричною, оскільки, як підсумовує Лавджой, центром Всесвіту є центр земної орбіти, а Сонце перебуває поза ним. Тож під пильним оком дослідника опиняється не Сонце, а знову-таки Земля, що ставить під сумнів карколомність революції польського астронома (Лавджой 109).

Отже, земне, тілесне й буденне порівнювалося з пекельним, адже Пекло знаходилося під земною поверхнею і мало безпосередній вплив на неї. Сонце та інші небесні тіла займали позиції далекого, недосяжного Божого Царства. Протиставлення земного й небесного є природним, але саме за середньовіччя воно набуло найяскравішого вираження і в літературних, і у візуальних зразках мистецтва. Ця опозиція продукує **висхідну траєкторію**, що, на нашу думку, є одним із найважливіших напрямків руху. Зокрема часто зустрічаємо прийом вивищення героя над землею і до небес у житійній літературі: на пагорбі проходили молитви преподобного отця Сави Освяченого; святий праведний Філарет Милостивий «прославився по всій країні, як місто, що красується на вершині гори» («Життя Святих» Т.7, 12); великомучениця Варвара від початку розвитку історії була поневолена власним батьком у вежі: «І жила дівчина у

своїй вежі, як самотня пташка на покрівлі, роздумуючи про небесне, а не про земне» (Життя Т. 7, 75), а стратили подвижницю на горі.

Висхідна траєкторія оприявнює **протиставлення гори та низу**: гори як якісно вищого світу, низу як якісно нижчого. Така позиція є традиційною не лише для середньовічної культури, а й для загального культурного дискурсу. Пантеон античних богів розташовувався на горі Олімп – на висхідній території відносно людей; язичницькі капища давніх слов'ян розміщувалися на найвищих точках міста: на Старокиївській горі, Хоревиці, Щекавиці або на видубицькій Лисій горі. Детально цю тему розвиває Еліаде, розглядаючи поняття священного та мирського, що втілюються у протиставленні неба й землі, що поєднуються в таких точках як *axis mundi* та храм.

Християнське середньовіччя своєрідно монополізувало й теоретизувало висхідну траєкторію, адже у порівнянні із дохристиянськими часами воно монополізувало освіту, а також закріпило свою панівну позицію за допомогою друкарства. Аврелій Августин у своїх працях підкреслював гостру важливість царства небесного та його вищості над мирським світом, адже «нетлінність треба ставити вище за тлінність» (Святий Августин 107). Юрій Лотман у книзі «Всередині світів, які мислять» наголошує, що середньовічна ідеологія за допомогою протиставлення земного й небесного життів здійснює оцінювання: «В середньовічній системі мислення сама категорія земного життя є оцінною – вона протистоїть життю небесному» (Лотман «Внутри мислящих миров» 239).

Проте це протиставлення не означає довічного й різкого розведення полярних одиниць. Кароль Клявза у «Богословській герменевтиці ікони» розглядає ікону як об'єкт, який об'єднує два начала: духовне і матеріальне: «Це сакралізація та спіритуалізація матерії, котра відбулася в момент, коли її торкнувся Бог в історичному існуванні. Особове об'єднання природ у воплощеному Слові означає, що в матеріальній іконі в якомусь сенсі може міститися духовний, вічний світ, котрий торкається Абсолюту, і в цьому немає (у сфері віри) внутрішньої суперечливості» (Клявза 24). А іконостас, на думку

теолога, – «це місце, де матеріальний світ торкається святого простору, у котрому здійснюється те, що символізують ікони та приносять таїнства» (Клявза 54).

Вілен Горський також розглядав простір як умістилище сакрального коду. Така територія є точкою особливого часо-просторового виміру, що здатна вмістити і втілити концепт святості – «найвищу дію життєвої сили»: «Місцем пробування святості у просторі й часі вважалися ті найвідповідальніші зони, які неначе збирали, зорганізовували довкола себе весь світ» (Горський «Нариси з історії філософської культури Київської Русі» 8). Святі місця, за Горським, то є «пункти ідеального світу, розташовані по всій землі» (Горський «Нариси з історії філософської культури Київської Русі» 145). Томас Павел підкреслював, що середньовічна дуальність є важливим прикладом «нарративної репрезентації», яку він назвав дуальною або багат шаровою онтологією. У цьому випадку дійсний світ у художній літературі поділявся на окремі «території» (місця), що підкорюються чітким правилам: священне і профанне, царство богів і царство людей, знане і непізнане» (Ryan *Possible-Worlds Theory* 449).

Принцип ієрархізації підтримується не лише висхідною траєкторією, а й формою простору. Зокрема символізм форми **кола** виражає ідеальне та завершене, на що звертав увагу зокрема й Коперник. Піфагорійське бачення кола возвеличує його циркульну будову, виводячи цю фігуру в абсолют. Зокрема дантівське Пекло, що розташоване внизу відносно Землі, за логікою траєкторії мало би бути ієрархічно нижче земного простору. Проте у даному контексті вирішальною є саме форма топосу, а не низхідний напрямок: «Коло – образ досконалості, але коло, що розташоване згори, – досконалість добра, а знизу – досконалість зла» (Лотман «Внутри мислящих миров» 258).

1.4.3 Взаємодія як спосіб оприявлення множинних світів

Якщо голос наратора, за Гінтиккою, звучить із «дійсного» світу, то множинні світи також наділені голосами, що відкриває можливість діалогічної взаємодії. Проте це не єдиний тип зведення двох або більше світів. Діалог, взаємообмін, взаємозаперечення, конфлікт, конфронтація тощо не лише відкривають унікальні можливості для розвитку художнього сюжету, а й розкривають наявність у художньому Всесвіті множинної структури та увиразнюють її складові. На нашу думку, бахтінський діалогізм може призводити до ознайомлення з культурами окремих світів і до взаємообміну ними. Також варто згадати такий тип взаємодії як протиставлення і конфлікт, що є одним із головних принципів і ознак конструювання можливих світів, за вченням модальних логіків.

Зокрема, якщо говорити про можливий діалог між світами, варто згадати бахтінський поділ на «своє» та «інакше». Ці дві категорії потрібні для зв'язку, що розкриває не лише особливості обох сторін, а й допомагає «своєму» у самопізнанні. Ця дуальність співвідносна з модально-логічною парою «дійсне»-«можливе» або ж «об'єктивне»-«суб'єктивне». Дуальна система, запропонована християнським європейським середньовіччям зокрема відображає одвічну боротьбу добра зі злом, Раю й Пекла, яка зазвичай опосередкована душею людини. Ця взаємодія, на думку архієпископа Ігоря Ісіченка, є «універсальним поясненням розвитку всесвіту, природи й людського суспільства», що реалізовувалося шляхом «боротьби Бога й Диявола, ідеального й матеріального, духовного й тілесного» (Ісіченко, архієпископ 186).

1.4.4 Добір корпусу досліджуваних текстів

Європейське середньовіччя як історико-культурний феномен – досить тяглий процес, що розвивався у різних країнах по-різному і не симультанно, піддаючись різноманітним гео-політичним, економічним і культурним

процесам. Тож для аналізу явища множинних світів у контексті літератури, що репрезентує середньовічну і модерну свідомості, експериментальним шляхом було обрано твори, що вписуються в так званий географічний трикутник і охоплюють якомога найвіддаленіші одна від одної території сучасної Європи: Ісландію, Україну та Іспанію. Також було важливо піддати дослідницькій оптиці зразки різних етапів середньовіччя: від раннього, що відображає поганську свідомість, до пізнього, що репрезентує свідомість помежів'я епох. Літературу Ісландії представляє давньоскандинавський епос «Старша Едда» (друга половина XIII ст.), що апелює до поганської культури й належить ранньому середньовіччю, України – руський текст Києво-Печерський патерик (перша половина XIII ст.) як представник високого середньовіччя, Іспанії – «Внутрішній замок» Терези Авільської (друга половина XVI ст.), що належить іспанському помежів'ю, себто пізньому середньовіччю й ранній модерності.

Такий часовий і географічний розриви вмотивовані також потребою демонстрації універсальності запропонованої схеми принципів конструювання множинних художніх (Усе)світів, яка водночас є новою методологією аналізу художніх текстів за ознакою багатосвіття. Також важливо, що тексти, які нижче піддадуться аналізу, є оригінальними творами й написані національними мовами, а отже, якомога повніше відображають локальні культурні впливи.

Проте корпус текстів епохи середньовіччя був сформований не лише за принципом віддаленості, а й на основі теоцентризму, який і вибудовує онтологію кожного із трьох. Рогляньмо ближче кожен із них.

«Старша Едда» – давньоісландська пам'ятка, найдавніший рукопис якої датується XIII століттям. Ця поема є однією з найпримітніших перлин світової середньовічної літератури. Відсилаючи до поганської культури, таємничі й фантастичні світи давніх північних народів зачаровували й досі зачаровують низку дослідників і дослідниць (див. № 215, 262, 284, 291, 292, 300, 325, 333), а також вона стоїть в одному ряду з «Іліадою» та «Одіссеєю», «Беовульфом», «Золотом Нібелунгів» та іншими епічними поемами. Проте, опираючись на

заданий географічний трикутник, звертаємо увагу на найбільш північний зразок тексту, який водночас відображає унікальний світогляд суспільства, що більш ізольоване від інших європейських культур, а також містить у собі їхні впливи.

Текст апелює до середньовічного поганського світу й репрезентує пізню скандинавську свідомість за епохи вікінгів і дофеодалного часу, а отже – родову свідомість. Примітно, що ця пам'ятка не зазнала потужного впливу християнства, адже на територію Ісландії, як наголошує Михайло Стеблін-Каменський у книжці «Культура Ісландії», нова релігія прийшла досить м'яко (Стеблін-Каменский «Культура Исландии» 25–26). Суспільство, що будувалося на народовладді та було далеким від імперського культурного тиску, досить толерантно поставилося до християнства, яке, у свою чергу, не надто змінило буденності давньої Ісландії, на відміну від Норвегії, де на ґрунті насаджування віри відбувалися кровопролиття. Відповідно ця світоглядна особливість, відбиваючись у збірці епічних пісень «Старша Едда», побудувала множинну структуру художнього Всесвіту, конвенція та ієрархічна система якого є відмінною від типової середньовічно-християнської структури.

Багатосвіття твору відбивається не лише у дев'ятиєдиній структурі Всесвіту і взаємодії язичництва та християнства, а й завдяки композиції. Текст поеми умовно складається з двох частин: «Пісень про богів» і «Пісень про героїв», що відображає перехід від бога (богів) на панівному щаблі Всесвіту до людини (конунга). Також часова етимологія пісень збірки є неоднорідною та апелює до різних епох і традицій, зокрема до давніх і ранніх язичницьких періодів. Різні пісні належать різним часовим відтинкам, а також відображають вплив германських культурних явищ, як-от «Пісні про Нібелунгів». Низка пісень про героїв, до прикладу, «Промова Хамдіра», має історичну основу.

Під час добору тексту із контексту історії української літератури на думку, перш за все, спадає творчість Тараса Шевченка («Тополя», «Сон», «Розрита могила» тощо), «Марко Проклятий» Олекси Стороженка, новоромантичні тексти Лесі Українки («Лісова пісня») та інші твори, в яких

багатосвіття є визначною рисою. Проте вважаємо, що нині надзвичайно важливим є зосередження уваги на українській медієвістиці, оскільки середньовічні тексти є такими, що формують літературну традицію, а передовсім – романтичну й модерністську; тож таким чином дослідження кореневища допомагає кращому розумінню стовбура й крони древа під назвою «українська література».

Києво-Печерський патерик – одне із найяскравіших джерел, що належить не лише початку XIII ст., а й XV, XVI і XVII століттям, якими датовані численні редакції тексту, що свідчить про його надзвичайну популярність, а також вказує на тяглість трансформації твору – від середньовіччя до бароко. Цей текст стоїть поруч із такими літературними пам'ятками Русі як «Ізборник» Святослава за 1076-й рік, «Повість временних літ», «Слово про закон і благодать» Іларіона, «Сказання про Бориса і Гліба», «Слово о полку Ігоревім», творчістю Кирила Туровського та іншими. Проте, на нашу думку, саме Києво-Печерський патерик відображає риси багатосвіття у багатьох аспектах, а тому є одним із найцікавіших матеріалів для дослідження на поточну тему, бо ж недаремно Вілен Горський назвав патерик «енциклопедією філософського життя» (Горський «Нариси з історії філософської культури Київської Русі» 63).

По-перше, динаміка трансформації патерика відображається у низці редакцій: у першій збірці (часовий відтинок між 1215-1230 рр.), Арсеніївській і Феодосіївській (кін. XIV – поч. XV ст.), двох Касіянівських редакціях (1460 та 1462 рр.), Сильвестра Косова (XVII ст.), Йосипа Тризни (XVII ст.) та інших. У межах поточного дослідження можна вважати, що всі ці редакції є окремими текстами, які відрізняються за структурою та змістом, а отже, є окремими Всесвітами, що потребують більш детального й глибшого дослідження. Проте в межах актуальної теми конструювання множинних (Усе)світів взято за основу другу Касіянівську редакцію 1462 року, що була упорядкована й адаптована Іриною Жиленко. По-друге, Києво-Печерський патерик є текстом, що акумулює

такі жанри як сказання, житіє і, власне, патерикові новели, що є черговим виявом плуральності світів. По-третє, в основу цього тексту закладено листування ченця Печерського монастиря Полікарпа й Володимиро-Суздальського єпископа Симона. Також наголосимо на постаті Нестора Літописця, а також окремих дописувачів, що працювали над редакціями патерика. Таким чином перед читачем постає низка голосів-світоглядів, що також формує багатосвіття.

Та найголовніше – Києво-Печерський патерик відображає передовсім духовне вираження світогляду середньовічної руської людини. Як у типовому зразку релігійно-християнського східноєвропейського тексту, в центрі Всесвіту патерика розміщений Бог і Царство Боже, що є опозицією до темних сил і царства диявола, а також до земного, профанного життя. Також Києво-Печерський патерик є історичним зразком, оскільки оповідає про закладення й розбудову Печерського монастиря й діяння його подвижників, репрезентує тогочасні політико-соціальні трансформації і характеризує діяльність князів Святополка, Ярослава Мудрого й Володимира Мономаха.

Сьогодні примітна велика кількість різноаспектних наукових праць, присвячених історії та окремим редакціям (див. №1, 25, 45, 67, 99, 101, 108, 182, 207, 243, 252, 253). Проте дослідження плуральності світів Усесвіту Києво-Печерського патерика буде здійснено вперше.

Зупиняючись на південно-західній частині експериментального географічно-літературного трикутника, один із кутів якого був установлений на території сучасної Іспанії, було важливо визначитися з постаттю й текстом, який би найкращим чином відображав свідомість переходу від середньовіччя до нового часу і відображав множинність художніх (Усе)світів. Потужний пласт лицарських романів авторства Монтальво або Хуана Луїса Вівеса, драматургія Лопе де Веги, «Життя – це сон» Педро Кальдерона чи, зрештою п'єси або ж «Дон Кіхот» Мігеля де Сервантеса, «Критикон» Бальтасара Грасіана – ці та інші літературні явища, безумовно, заслуговують на детальний аналіз крізь

призму нової методології. Проте наш дослідницький погляд упав на **«Внутрішній замок»** пера **Терези Авільської** – текст, що водночас лишається в теологічній християнській традиції, але вже відзначений духом нового часу.

Почнімо з того, що написаний цей текст жінкою – іспанською черницею, засновницею ордену босоногих кармеліток, реформаторкою і першою іспанською письменницею. Російський філософ Дмитро Мережковський називає її авторкою, що за масштабами впливу дорівнялася до Данте: «Майже те саме, що зробив Данте для Італії, а Лютер для Німеччини, робить і св. Тереза для Іспанії: перша або одна з перших заговорить не шкільною, мертвою латиною, а живою, простонародною старокастильською, *El habla vulgar*» (Мережковский 69). Для другої половини XVI ст. постать впливової жінки, а надто в контексті церкви та богослов'я, була вже сама по собі революційною. А її текст, що, спираючись на богословську традицію, описує містичний досвід і фактично переміщує Царство Небесне глиб людської душі, є цікавим для дослідження в межах теми поточного дослідження.

Життя й творчість Терези Авільської вивчали низка дослідників і дослідниць (див. № 100, 162, 190, 263, 264, 266, 273, 274, 289, 290, 293, 299, 304, 307, 310, 319, 323, 329, 351, 362, 364). Проте наша оптика більш детально зупиниться саме на просторовій образності внутрішнього замку і його складових (сім осель, сад, фонтан, кокон шовкопряда тощо), на актові усвідомленої молитви, смирення й самозаглиблення, ревність якого приводить до осяйного центру замку, центру душі, де перебуває Бог. Таким чином, множинність світів тут реалізується кількарівнево, де зовнішнє протиставлення духовного верху і земного низу екстраполюється безпосередньо в душу вірянина або вірянки.

Добір корпусу текстів доби модерності – завдання підвищеної складності, оскільки епоха триває до середини XX ст. і таким чином включає в себе ще

більше явищ художньої літератури. Безперечно, найбільш виражена множинна структура художніх (Усе)світів простежується у творах таких напрямів і течій як романтизм і символізм, проте, на нашу думку, своїм тяжінням до виміру мистецького й духовного вони завдячують середньовічним типом конструювання багатосвіття, хоча це припущення потребує додаткового окремого дослідження. В межах поточної розвідки ми зупинилися на таких літературних текстах: «Мандри Гуллівера» Джонатана Свіфта, «Калевала» Еліаса Леннрота і «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері. Кожен із цих творів оприявнює раціональний спосіб мислення, відкидаючи ірраціональність, духовність і релігійність. Таким чином ми зможемо зафіксувати різницю (якщо вона наявна) у конструюванні множинних художніх (Усе)світів теоцентричного спрямування і (Все)світів, що культивують рацію як абсолют.

Література доби просвітництва є найпотужнішою антитезою літератури теологічного спрямування. «Фауст» Гете, «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо, «Простак» чи «Кандід, або оптимізм» Вольтера, «Громадянин світу, або Листи китайського філософа, що проживає в Лондоні, своїм друзям на Сході» Олівера Голдсмита – ці твори так чи інакше культивують людське пізнання крізь науку або подорожі, що також стали науковим проривом і частиною Великих географічних відкриттів, які значно розширили горизонти людства. Роман **Джонатана Свіфта «Мандри до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера»**, що побачив світ у 1726-1727 роках, був своєрідною реакцією на ці географічні відкриття, а також намаганням встановити місце людини в новому раціональному світі.

Браян Тіппетт у книжці «Дебати критиків: Вступ до варіативності критики “Мандрів Гуллівера”» говорить, що «плюральна форма дає Свіфту можливість робити усе, що він забажає» (Tippett 32), що не лише дозволяє автору застосовувати сатиру в різний спосіб, а й витворювати множинні світи в межах свого художнього Всесвіту. Подорож Гуллівера є подорожжю низкою світів, звичаї та мови яких він вивчає й досліджує, водночас встановлюючи

власну онтологію. Художній Всесвіт Свіфта вже не виводить Господа в абсолют, замінюючи Божественне людським. Проте це людське не звичайне й приземлене, а таке, що стреміє своїм інтелектом до гармонії пізнання та розвитку. Проте така зміна у конвенційно-ієрархічній структурі не скасовує наявності плюральності світів у художньому Всесвіті, а розвиває її в іншому ключі, реалізуючи множинність у географічній перспективі, а не в духовній чи містичній. Ба більше, сатирична манера, у якій написаний роман, підважує не лише релігію, а й саме пізнання. Також важливо брати до уваги колоніальний аспект епохи, що впливав і на світогляд Свіфта, і, як наслідок, на його письмо. Власне, більшість досліджень, присвячених цьому твору, вивчають його з точки зору сатири, екокритики, постколоніальності, а також мапування (див. №5, 6, 281, 297, 298, 316, 339, 359, 367, 380, 389, 392, 411, 414, 416, 420, 424, 434).

Естетичний вимір романтизму, що ґрунтується на двосвітті, є надзвичайно плідним напрямком для дослідження художніх плюральних структур. «Франкенштайн, або Сучасний Прометей» Мері Шеллі, «Шлюб Пекла та Раю» Вільяма Блейка, «Манфред» Джорджа Гордона Байрона, «Еліксир диявола» Ернста Теодора Амадея Гофмана, а також його гіпнотизери й викрадені відображення, «Підступність і кохання» Фрідріха Шіллера, «Пан Тадеуш» Адама Міцкевича, «Рене» Франсуа-Рене де Шатобріана, збірки українських народних пісень Михайла Максимовича – доробок романтиків є надзвичайно строкатим, багатим на загадки й містифікації, а також окрилений бажанням сотворення націй і культур на основі пам'яті про славу минувшину. Наприкінці XVII ст. Олексій Мусін-Пушкін знаходить героїчну поему «Слово про Ігорів похід», оригінал якої згорів у московській пожежі 1812-го року. Через п'ять років, 1827-го року, у великій пожежі в місті Турку згоріла дисертація Еліаса Леннрота «Вейнемейнен, бог давніх фінів». Ці події зведені в один ряд не лише за ознакою нещасного випадку, а й опираючись на вагу знищених текстів. Перший закладає основу української національної, «об'єктивної» ідентичності; другий як дослідження фінської національної

ідентичності стає предтечею великого тексту, що окреслив подальший шлях її розвитку.

Епічна карело-фінська поема **«Калевала» Еліаса Леннрота (1835)** була обрана до матеріалу дослідження за аналогією до «Старшої Едди», оскільки репрезентує літературу північної частини Європи, а також віддзеркалює уявлення про світ давніх народів, хай хоч і в сучасному опрацюванні. Проте цей твір не лише став у ряд інших видатних епічних поем, а й виконав націєтворчу функцію.

Отже, «Калевала» – збірка народних пісень (рун), яка була упорядкована й доповнена Еліасом Леннротом на замовлення Фінської літературної спільноти. Таким чином автор став причетним до твору, де було упорядковано народну культуру, що вже починала знекровлюватися і відмирати під натиском багатовікового перебування карело-фінських земель під Шведським королівством. Зацікавлення фольклором був органічним для європейського романтизму кінця XVIII – початку XIX ст., засади якого частково ґрунтувалися на ідеї братів Шлегелів про самобутність національних культур та філософії Йоганна-Готфріда Гердера, який стверджував, що «нація може існувати лише тоді, коли вона має виразну культурну ідентичність, бозовану на мові й фольклорі – літературі звичайних, неолітературнених людей» (Branch 5). Таким чином романтизм став наріжним у витворюванні національних ідентичностей, збуривши цікавість до народної поезії, постулюючи рівність народів і культур. Цей процес став вирішальним у вибудовуванні «дійсності» й нашаруванні стійкого ґрунту «об'єктивного» на нехудожній світ, що відбувалося завдяки художнім текстам. Таким чином «Калевала» як проєкт із розбудови національної свідомості став успішним. Іншими словами, художній простір прямо вплинув на формування «дійсного» нехудожнього простору.

І попри те, що «Калевала» – яскравий зразок романтизму, можемо стверджувати, що цей текст був сформульований науковим пізнанням дослідника, який все своє життя присвятив народнопісенній творчості, маючи

на меті практичне завдання – окреслити самобутній, унікальний культурний простір окремої нації.

Сьогодні дослідження «Калевали» переважно акцентуються на порівняльному аналізі з творчістю Джона Рональда Руела Толкіна, а також на фольклорних витоках епосу (див. №54, 110, 120, 127, 174, 265, 269, 277, 278, 279, 282, 322, 326, 327, 328, 330, 345, 346, 347, 348, 349, 352, 357, 375, 384, 428).

Третій твір, обраний до корпусу текстів, виходить за межі європоцентризму та повертається до першопочаткової тези про те, що художнє багатосвіття притаманне сучасному популярному мистецтву й жанровій літературі. Звісно, плюральні літературні (Все)світи розквітають чи не в кожному художньому тексті ХХ ст., незалежно від мистецької течії та напрямку. Зокрема вартими уваги можуть бути такі твори як «Пісні Мальдорора» Лотреамона, «Аліса в Дивокраї» Льюїса Керрола, драми й поезія Гуго фон Гофмансталя, «Місіс Делловей» Вірджинії Вульф, «Біла» і «Портрет» Гната Хоткевича, «Хозарський словник» Милорада Павича, «Незримі міста» Італо Кальвіно, «Таємнича історія Біллі Міллігана» Деніела Кіза тощо. Та оскільки значна теоретична частина дисертаційного проекту тяжіє до вчень пізньосередньовічних теологів і астрономів, було логічно зупинитися на жанрі наукової фантастики, яка зокрема і виводить людське пізнання в абсолют.

Як було сказано вище, діячі 50-тих, 60-тих років ХХ ст. опрацювали нову реальність у різний спосіб. Не винятком став і американський письменник **Рей Бредбері**, публікація «**Марсіанських хронік**» якого припала на 1950-й рік. Тут множинність світів у межах художнього Всесвіту є очевидною та прозорою, оскільки сюжет базується на гострому протиставленні й конфлікті двох планет – Землі та Марсу. Та разом із тим Бредбері додає незвичної оптики, що водночас демонструє традиційну тяглість до підважування сталої конвенційно-ієрархічної моделі, а також додає твору свіжої постмодерної гри. Проте відзначимо, що головним фокусом досліджень «Марсіанських хронік» є постколоніалізм (див. №83, 109, 130, 271, 305, 386, 387, 433).

РОЗДІЛ 2. СПОСОБИ КОНСТРУЮВАННЯ МНОЖИННИХ СВІТІВ У ЛІТЕРАТУРІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Світогляд руського суспільства, як наголошує український медієвіст Вілен Горський, був ієрархізованим і двоїтим. Світ Русі «постає як поділений на дві ціннісно неоднакові частини, що протистоять одна одній – світ небесний і світ земний, царство Боже і сфера діяльності володаря шеолу диявола, “верх”, що співвідноситься з поняттям благородства, добра, чистоти, моральної досконалості, та “низ”, що має на собі відбиток неблагородства, нечистоти, неправедності, моральної меншовартості» (Горський «Святі Київської Русі» 8). Звісно ж, що в цій системі саме духовне й Боже займало панівний щабель. Дослідник руської філософії та український філософ Василь Зеньківський уточнює втілення цієї ієрархії в житті тогочасної людини, якому був притаманний «містичний реалізм», що «визначає всю дійсність емпіричної реальності, але бачить за нею іншу реальність; обидві сфери буття дійсні, але ієрархічно нерівноцінні; емпіричне буття тримається лише завдяки “причастю” до містичної реальності» (Зеньковський «История русской философии» 41 с.).

Духовне – не єдина одиниця, що вивищувалася у світоглядній ієрархії. Горський у циклі лекцій «Історія української філософії» наголошує також на «світі мудрості»: «Світ Софії мислився як світ “преподібності”. Тому мудрість – це осягнення вищого, але не заради знання істини самої по собі, а в ім’я житійного входження у світ значущих подій, вищих життєвих цінностей» (Горський «Історія української філософії» 31). Звісно, руська середньовічна мудрість – це не пізнання в уявленні просвітників, проте вона додає об’ємності й нових ціннісних елементів вищого, духовного світу.

За схожим принципом будувався й загальноєвропейський культурний контекст, на чому наголошує історик Жак Ле Гофф у праці «Народження чистилища»: «Християнство (...) дуже рано віддало перевагу опозиції Верх-Низ. За середньовіччя ця опозиція, надаючи думці просторової характеристики, визначатиме основну діалектику» (Ле Гофф «Рождение чистилища» 8). До

прикладу, у «Наслідванні Христа» Томи Кемпійського відчутним є протиставлення видимого й невидимого, себто тілесного й духовного, де невидиме постулюється як таке, чого варто прагнути: «Тому старайся відірвати своє серце від речей видимих, а звертайся до невидимих дібр» («Європейське Середньовіччя: літературний флорілегіум» 51).

Проте Ле Гофф наголошує на запиті західноєвропейського середньовічного суспільства спокути гріхів, що спровокувало перебудову картини світу від дуальної до тернарної, куди входили Рай, Пекло і Чистилище: «головна тенденція полягала в заміні бінарних схем потрійними, що заміщували брутальні опозиції, зіштовхування двох категорій більш складною грою трьох елементів» (Ле Гофф «Рождение чистилища» 335). На розширення подвійної системи звертає увагу й Тарас Лютий: «Деякі дуалістичні концепції розширюються, як-от гегелівська тріада: теза-антитеза-синтеза» (Лютій «Двійник. Про природу дублювання і множинності» 22). Як бачимо, відхід від дуальної системи за допомогою умноження світів є результатом зміни конвенції і глобально впливає на подальший розвиток картини світу. Хоча «третє» як територія домовленості й діалогу виникає ще в Біблії. Цитуючи пророка Єремію, Ле Гофф аналізує просторовий розподіл: «“боги, що неба й землі не / вчинили, / погинуть з землі та з-під неба / цього!” / Своєю він силою землю вчинив, Своєю премудрістю міцно / поставив вселенну, / і небо напнув Своім розумом» (Біблія 765). «Таким чином пророк розрізняє небо, піднебесний світ і землю (нижче світу)» (Ле Гофф «Рождение чистилища» 46). Проте у системі «Рай-Чистилище-Пекло» Ле Гофф розглядає землю як неподільність: «Земля – це, по суті, єдиний та неподільний світ живих і мертвих, це більшою мірою підземна оселя, аніж перебування на поверхні» (Ле Гофф «Рождение чистилища» 45).

Середньовічна дуальність не завжди різко розводила поняття й явища, а «утворювала парадоксальну єдність того, що неможливе до поєднання, злитність того, що не піддається злиттю» (Горський «Святі Київської Русі»

151), що можна було побачити на прикладі земного воїна й небесного янгола. Принагідно згадаймо й есхатологічний апокриф «Ходіння Богородиці по муках», який був поширений за періоду між XIV і XVIII століттями. Сюжет розгортається навколо страждань грішників у пеклі, куди спускається Богородиця у супроводі архангела Михаїла. З одного боку, вбачаємо в цьому антонімію, що розкривається завдяки зведенню протилежних за своєю природою елементів: жахи пекельних мук, протиставлені милосердю Богородиці. Та з іншого боку, це зведення полярностей вказує на ймовірність апокатастасису, порятунку грішників, що знову-таки заперечує різке й беззаперечне розведення різних світів.

У контексті дуальності варто згадати теорію двох тіл короля Ернеста Канторовича, коріння якого також тягнеться до середньовіччя. Два тіла короля – політична та юридична доктрина, що базується на ідеї, що король народжується двічі, а отже, має два тіла: фізичне й політичне. Король є найвищою, безсмертною істотою, оскільки юридично він не може померти і юридично він ніколи не буває неповнолітнім (Канторович 72). Політичне тіло має характеристики духовного, оскільки воно позбавлене мирських страстей, хвороб та інших мирських, низинних проявів: «політичне тіло королівської влади постає у подобі “святих і янголів”, оскільки воно, як і янголи, представляють Незмінність у потоці часу» (Канторович 75–76).

2.1 Конвенційність як чільний принцип конструювання множинних світів

2.1.1 Погансько-середньовічна конвенційність «Старшої Едди»

Європейське середньовіччя – епоха не лише християнської традиції, а й давніших, поганських, вірувань, репрезентованих у різних культурних артефактах. Таким артефактом є і «Старша Едда». Таким чином конвенція

Всесвіту «Старшої Едди» відмінна від конвенції християнського середньовічного тексту, що вимагає детального вивчення соціального договору, що реалізований у цьому тексті.

Для початку звернімо увагу на композицію (або ж, як її називає Урсула Дронке у книзі «“Старша Едда” частина II», грандіозну архітектуру) тексту, що виводить на чільне місце умовну частину «Пісні про богів», ще від самого початку книжки вивищуючи божественних істот над людьми. Ця особливість маркує природню висхідну траєкторію, що є спільною і для поганського, і для християнського світоглядів. Це спостереження підкріплюється тим, що релігійна система давніх скандинавських народів передбачає політеїзм і віру в духів природи, які головують над людиною.

Цей політеїзм цікаво відображається у структурі художнього Всесвіту «Старшої Едди», що складається з дев'яти світів. Детально про Всесвіт, його зародження й кінець дізнаємося з пісні «Пророцтво Вьольви», нараторкою якої є чарівниця-віщунка. Породжена древніми велетнями, вона є носійкою пам'яті про «дев'ять країв / і дев'ять початків / великого древа / межі у землі» (Старша Едда 15–16). Тут під «великим древом» йдеться про яsenz Ігдрасіль, який поєднує дев'ять країв, себто – світів:

- Асгард – найвищий, небесний світ, де живуть боги-аси.
- Ванагейм – світ ванів, богів, які поступаються першістю асам.
- Йотунхейм – світ йотунів, велетнів.
- Утгард – проміжний трансцедентний світ, який розташований близ Мідгарду; простір демонічної магії, куди мають доступ обрані люди.
- Альвгейм – світ світлих альвів, духів природи.
- Мідгард – земля, світ людей.
- Муспельгейм – вогненний світ вогняних велетнів.
- Ніфльгейм – туманний світ крижаних велетнів, один із першосвітів.

- Свартальфгейм (Нідавеллір) – світ двергів, карликів.
- Хельгейм – царство мертвих.

Принагідно звернімо увагу, що політеїзм впливав не лише на розбудову Всесвіту, а й на мови, множинність яких якнайкраще оприявнюють багатосвіття, оскільки кожна мова є носієм окремої ідеології, правил і функцій. Пісня «Промови Альвіса» якнайяскравіше демонструє цю особливість у діалозі між Альвісом і Тором, де Альвіс пояснює богу грому особливості багатомовності: «Вітер в людей, / Летючий в богів, / Иржання – у дужих, / Ревучий – у турсів, / Гуркіт – ув альвів, / Поривчастий в Хель» («Старша Едда» 195).

Наведена схема (додаток №4) демонструє розташування цих світів, які розміщені і по вертикалі, і по горизонталі. Верхівку космогонічної структури посідає Асгард – «об’єктивний» світ, батьківщина асів, простір, де розташована Вальхалла і престол Хлідск’яльв, на якому може сидіти лише Один і його дружина Фрігт. Посередині структури розташований Мідгард – світ людей і місце, де росте світове древо Ігдрасілль. На захід від Мідгарду бачимо Йотунхейм, а в самому низу – Хельгейм. Така конструкція Всесвіту є результатом конвенції, що затвердила на верхівці божественний рід асів із верховним богом Одіном на чолі. Важливим для давньоскандинавської міфології є й те, що крім асів існують й інші божественні роди, що не посідають панівного місця над геть усіма світами. Зокрема у тексті згадана боротьба між асами та ванами, що закінчилася перемогою перших. Така боротьба божественних начал наштовхує на думку про ймовірність гнучкої «об’єктивності» Всесвіту «Старшої Едди», і ця ймовірність підтверджується, по-перше, рухливою ієрархією актуального твору. По-друге – переходом від «Пісень про богів» до «Пісень про героїв», що також зміщує конвенційні акценти. По-третє, кожна окрема пісня формує мікрвсесвіт у межах базового Всесвіту. Пояснімо кожен із випадків.

Рухливість ієрархії «Старшої Едди» яскраво представлена в пісні «Бесіда з Вафтрудніром». Текст починається розмовою Одіна й Фрігт щодо його майбутнього змагання у мудрості з йотуном Вафтрудніром. Жінка радить йому лишитися вдома, бо «з-поміж йотунів / не відаю рівного / в знаннях Вафтруднірові» (Старша Едда 78). Та ця пересторога не завадила Одіну здійснити задумане: зокрема його бесіда з велетнем зачіпає основи будови Всесвіту і розкриває відмінності топонімів у різних світах. Закінчується вона тим, що Вафтруднір визнає Одіна переможцем, немов поступаючись, здаючись: «приречений смерті, / виніс я вирок собі, / долю богів провістив; / нині в речах / поступився я Одіну; / ти відтепер наймудріший» (Старша Едда 94).

Ця пісня, а надто її фінал, демонструє зміну «об'єктивних» вимірів. Рід йотунів існував іще до народження богів та людей, внаслідок чого Йотунхейм вважався «об'єктивним», «дійсним». Ба більше, найдавніший велетень Імір, тіло якого стало основою нового Всесвіту, першопочатково був єдиною живою істотою, а отже – й найголовнішою. Оновлення Всесвіту й утворення дев'яти світів трансформувало не лише його структуру, а й піддало метаморфозі конвенцію, що перенесла характеристику «об'єктивності» з Йотунхейму на Асгард. Отже, змагання в мудрості між велетом і верховним богом Одіном можна вважати символічним переданням влади, а поступ Вафтрудніра Одіну – жестом самостійного розкоронування й передачі престолу богу асів.

Схожої думки дотримується Кароліна Ларрінгтон, яка вважає, що «Бесіда з Вафтрудніром» і «Промови Грімніра» створені таким чином, аби продемонструвати перевагу Одіна (Larrington). Ця особливість, на нашу думку, має ідеологічне забарвлення і відображає ієрархічну структуру тексту.

Аналіз зміщення ієрархічних акцентів базується на переході від «Пісень про богів» до «Пісень про героїв». І якщо дія «Пісень про богів» переважно охоплює божественні простори, то фабули «Пісень про героїв» належать суто Мідгарду, абстрагуючись від світу асів й переносячи важливі ознаки із неба на землю, фіксуючи нову «об'єктивність», в межах якої

«дійсним» світом стає земля, де чільним героєм є конунг. Наприклад, на початку «Гренландської пісні про Атлі» Гуннар бенкетує разом із побратимами: «Там княжичі пили / вино у Вальхаллі, / ховали в мовчанні / ненависть до гунів» (Старша Едда 394). По-перше, бенкет у Вальхаллі натякає на скору загибель героя та його пошту в битві. По-друге, Вальхалла у цій пісні немов переходить із неба на землю, витворюючи новий високий простір. Далі конунг Гуннар характеризується кеннігом «Рогніра чвар». Рогнір – одне з імен Одіна, а «Одіном чвар», себто богом ворожнечі, названий воїн, і це ім'я наділяє героя ознакою вищості серед інших. Таким чином конвенція «Старшої Едди» у «Пісні про героїв», опираючись на норми, що закладені в божественному світі, відбиває їх у земному просторі. Асгард і Одін немов лишаються в історичній минувшині, а їхня «об'єктивність» тьмяніє у порівнянні з новою «об'єктивністю», представленою у «Піснях про героїв».

Розглядаючи кожен пісню окремо в контексті її етимології, вичленовуємо **мікросесвіт у межах базового Всесвіту**. Зокрема середньовіччя маркується впливом християнства, який примітний і в текстах «Старшої Едди». Звернімо увагу на посмертний світ Хельгейм, опис якого в «Пророцтві Вьольви» є інферналізованим: «інший горлає / у підземеллі / чорно-кривавий / з оселі Хель» (Старша Едда 29). У інших піснях, зокрема у «Бесіді з Вафтрудніром», Хельгейм згадується нейтрально, без пекельних конотацій: «дев'ять світів я навідав / пекельний Ніфльхель; / мертві туди потрапляють» (Старша Едда 89); у «Промові Грімніра»: «Гьолль і Лейптр, – / плинуть біля людей, / падають в Хель» (Старша Едда, 104); у «Промові Альвіса»: «Пиво в людей, / (...) / в Хель кличуть Медом» (Старша Едда 198). Таким чином Хель із «Пророцтва Вьольви» не тотожний Хелю з інших пісень, оскільки християнська оптика демонізувала цей світ, додавши йому жаху й темряви. Також припускаємо, що «християнізований» Хель не є «об'єктивним» у контексті Всесвіту «Старшої Едди», адже він відходить від канонів язичницького світосприйняття.

Говорячи про загробний світ, Ле Гофф у «Народженні Чистилища» наголошує, що скандинавський язичницький варіант пропонує два місця, куди потрапляють душі мертвих людей – у небесну Вальхаллу або підземний Хель: «підземний світ, де править богиня Хель, що досить близький до єврейського шеолу, похмурий, томливий, але без катувань, що омивається річкою, яку переходять через міст. А з іншого боку – небесне місце спокою і відпочинку, Вальхалла, що відведене для померлих героїв на полі битви, які достойні винагороди» (Ле Гофф «Рождение чистилища» 165). Цей момент також є надзвичайно важливим у конвенційно-ієрархічному ключі, оскільки Вальхалла маркується як привілейоване місце для полеглих героїв, проте історик припускає: «можливо, що до переміщення на небо Вальхалла також була підземною, як римський Елісій» (Ле Гофф «Рождение чистилища» 165). Таке ймовірне первинне розташування Вальхалли під землею знову-таки може вказувати на інакшу конвенцію Всесвіту за часів правління йотунів, які не вивищували воїнів так само, як аси.

У контексті витворювання двійників у межах одного художнього Всесвіту варто згадати про багатойменність богів. Одіна часто звать «Високий», «Харбард», «Рогнір», «Ігг», «Всебатько» тощо. Така особливість властива давньоісландській поетичній традиції, насиченій кеннігами, синонімами й пишними епітетами. Проте, на нашу думку, така особливість може вказувати і на багатолікість божества, на його множинність. У «Повчанні Високого» Одін розповідає, як він приніс себе у жертву самому собі, говорячи про себе водночас і в першій, і в третій особах: «Знаю, висів я / на вітрі холоднім / аж дев'ять ночей, / списом пробитий / Одіну в дар, / сам собі в жертву, / в гіллі того древа, / чиє коріння / сягає глибин, / людям незнаних» (Старша Едда 70). Оскільки ця подія відсилає до здобуття Одіном таємних знань, припускаємо, що вона стосується того періоду, коли верховний бог або був юним, або взагалі ще не посідав чільного місця у божественній ієрархії. Тож Одін, який не володів таємними знаннями, приніс себе у жертву Одіну з

майбутнього, що вже володіє ними, здійснивши рух у часовій петлі. Таким чином ми стикаємося з двома Одінами – Одіном-жертвою і Одіном-богом, – що співзвучно із сюжетом про самопожертву Ісуса Христа, який пішов на розп'яття на дерев'яному хресті, щоби принести себе в жертву заради людства.

«Бесіда з Вафтрудніром» знайомить читача із Одіном-Гагнрадом. У «Пісні про Харбарда» Один надягає на себе ім'я Харбард і репрезентується у більш іронічному світлі в контексті пересварки з Тором. Припускаємо, що два Одіни з «Повчання Високого», Один із «Бесіди з Вафтрудніром» і Один-Харбард із «Пісні про Харбарда» – це чотири різні Одіни, які не тотожні, але є близькими один до одного. Технічно вони є двійниками, виконуючи роль «об'єктивних» верховних богів у межах своїх пісень, але й виступаючи як «суб'єктивні» істоти у відношенні до Одінів із пісень інших. Та водночас ці постаті поєднані загальною конвенцією «Старшої Едди» як окремого твору-Всесвіту, а тому радше є різними часовими варіантами одного й того ж персонажа, оскільки жоден із Одінів не втрачає своєї панівної ролі.

Отже, з огляду на традиційне протиставлення священного мирському, домовленість Всесвіту «Старшої Едди» виводить Асгард як «об'єктивний» світ. Та перенесення центру подій із Неба на Землю, у Мідгард, зміщує конвенційні акценти – «об'єктивність» «Пісень про богів» стає другорядною у «Піснях про героїв». Другі ж репрезентують нову «об'єктивність», у межах якої саме Мідгард і конунг набувають ознак «дійсного», а Асгард і Один хоч і не втрачають ваги, але все ж відходять на маргінеси, наче славна історична минувшина. Геоцентризм, який у «Піснях про богів» не маркував Мідгард як справді центральний простір, став вирішальним у «Піснях про героїв». Опираючись на ці факти, можна стверджувати, що «Старша Едда» як репрезентатор поганського світогляду, на який у незначній мірі впливало християнство, репрезентує не лише складну систему Всесвіту, а й аналогічну комплексну конвенційну систему. Поза текстом наявна домовленість, за якою головними істотами є йотуни; перша частина «Едди» репрезентує Асгард як

«об'єктивний» світ, а згодом, у «Піснях про героїв», цієї об'єктивності набувають Земля та конунги. Варто наголосити, що «Пісні про богів» час від часу несуть у собі іронічний настрій, що віддзеркалює загальне ставлення творців «Старшої Едди» до всієї когорти божественних істот. Тому поняття «об'єктивності» й «суб'єктивності» в «Едді» постають у формі своєрідного спектра, яким рухається стрілочка «об'єктивності», що є нестійкою, підпадаючи під вплив динаміки зміни світоглядних основ давніх скандинавів.

Додатковим фактором змінної «об'єктивності» є різний час створення окремих пісень «Старшої Едди». Така особливість походження дробить один великий Всесвіт на окремі пісні-Всесвіти, де неможливо вичленувати найголовнішу пісню. Тому тут працює загальнотекстова конвенція, що об'єднує роздроблені тексти. Таким чином пісні «Старшої Едди», зібрані під однією палітуркою, можна порівняти з дев'ятьма світами, репрезентованими у ній, об'єднаними корінням світового дерева Ігдрасілл, які попри конвенцію все одно складають дев'ятиєдиність.

2.1.2 Особливості християнської східно-європейської конвенційності у Києво-Печерському патерику

Високе європейське середньовіччя – теоцентричне і розглядає Царство Боже як «об'єктивний» світ, що протистоїть світу пекельному, а також розглядає земне як марнотний, «суб'єктивний» світ. Тож ідея Яакко Гінтикки про те, що голос оповідача у тексті є голосом «реального» світу, не завжди працює в контексті літератури середніх віків. Наприклад, голоси нараторів Києво-Печерського патерики звучать не з Царства Божого, а з Царства Земного – зі стін Печерського монастиря. Герої патерики, з одного боку, є земними істотами, але пік їхнього тілесного буття припадає на життя у просторі, що найбільш пов'язаний із небесним топосом. Таким чином припускаємо, що «об'єктивний» простір у контексті Києво-Печерського патерики – це монастир,

оскільки саме це місце стає головним героєм твору і саме його назва винесена на титул. Та звертаючись до концепту оповідача як маркера «дійсності», варто наголосити, що наратор патерика власноруч нівелює свою вагу й вагомість у Всесвіті, що є традиційним жестом у релігійній літературі. Наприклад, Полікарп мовить: «Я ж, недостойний, ні розуму істинного не досяг, і нічого ж такого не бачив, але згідно з почутим – розказаним мені преподобним єпископом Симоном – це написав до твого отецтва» («Патерик Києво-Печерський» 147). Нестор-літописець називає себе «грішним» і «недостойним», «грішним» себе називає і Феодосій Печерський. Цей прийом смиренного, скромного самозречення в парі з вищезгаданою концепцією Гінтикки прямо вказує на «дійсний» простір. Локалізація голосу наратора справді допомагає зафіксувати «об'єктивну дійсність», але у випадку Києво-Печерського патерика він сам скасовує свою «об'єктивність», наголошуючи на власній «суб'єктивності». Оповідач, репрезентуючи традиційний топос самоприниження, маркує саме небесне як «дійсне», відкидаючи особисту оптику як «об'єктивне». Зі схожим прийомом стикаємося і у «Внутрішньому замку» Терези Авільської, яка також називає себе «недостойною» і «мізерною».

Храм, як постулює Мірча Еліаде, для релігійної свідомості є своєрідним «філіалом» неба на землі, а Печерський монастир у Всесвіті Києво-Печерського патерика є найсвятішим місцем у Русі, що якомога тісніше наблизилося до Бога завдяки ще й ландшафтним особливостям. Простір Києво-Печерського монастиря у контексті патерика є радше помежів'ям між земним і небесним, найближчим топосом до Царства Божого, адже монастир розташований на святій горі. Святість і чуда маркують цей художній простір як «об'єктивний» у порівнянні з мирським світом, що перебуває за межами монастиря. Також він є «дійсним» і у протиставленні до демонічного світу, який перманентно втручається у життя монастиря та його послухників. Проте у співвідношенні з Царством Небесним Печерський монастир все ж утрачає свою «об'єктивність».

Опираючись на середньовічну ідеологію та аналізований текст, фіксуємо Царство Небесне як «дійсний» простір. Коли Феодосій Печерський звертається до пресвітера Даміана у Слові 8, він фактично висловлює бруно-ляйбніціанську ідею плюральності світів у Всесвіті, виокремивши «об’єктивний» світ як базовий, справжній: «Усе, про що молився ти, про що просив, збудеться, і до святих Його причислений будеш, і з тими разом у Царствіі Небесного Владики перебуватимеш. І коли Господь Бог повелить мені покинути цей світ і прийти до тебе – тоді вже не розлучимось, але разом будемо в світі тому» («Патерик Києво-Печерський» 49–50). «Об’єктивне» в межах патерика є джерелом нескінченності й світла: «Царство Небесне, яке вготував Бог тим, хто Його Люблять – безкінечне» («Патерик Києво-Печерський» 103). Хоча «об’єктивності» досягає не кожен, проте її можна досягнути праведним земним життям, проведеним у смиренності, посту, молитві й любовмудрії.

Також цікавою є історія зведення Успенської церкви. Богородиця явилася до зодчих із проханням збудувати храм на її честь, продемонструвавши їм небесну церкву, яка, власне, і була відтворена на землі. Тому земну Успенську церкву можна назвати двійником небесної церкви-прототипа, адже будівельники побачили «об’єктивний» храм і відтворили його «суб’єктивну» версію. У «Піснях про героїв» «Старшої Едди» ми простежили схожий процес – перенесення асгардської Вальхалли у Мідґард, що знаменувало перетворення «суб’єктивності» на «об’єктивність». Божественний простір разом із Одіном не стерся із колективної пам’яті «Пісень про героїв», але значно відступив назад. Для Києво-Печерського патерика зведення Успенської церкви за образом небесної церкви не означає передачу «об’єктивності» з неба на землю. Тут князь або священнослужитель не набуває ознак Бога або божественної істоти, адже вони продовжують існувати над землею і активно демонструвати свою велич. Монахи час від часу прирівнюються до янголів, але ця ознака є результатом наслідування: «отці, котрі у плоті життя янгольське наслідують» («Патерик Києво-Печерський» 29). Це, на нашу думку, не тотожне метафорам

«Пісень про героїв» «Старшої Едди», які прирівнюють конунга до Одіна, адже у цьому варіанті конунг і є Одіном, зливаючись із небесним началом. Печерський монах може зіллитися з божественним лише після смерті, за аналогією до злиття воїна із небесною Вальхаллою у «Піснях про богів».

Отже, Києво-Печерський патерик як текст високого середньовіччя фіксує чітку конвенційну структуру, що встановлює Царство Небесне як «дійсний» світ над Печерським монастирем, миром і демонічним світом. Та оскільки простір храму є помежів'ям, серединним простором, то у співвідношенні до мирського монастир набуває рис «об'єктивності», поки мир завжди є «суб'єктивним».

2.1.3 Конвенційність «Внутрішнього замку» Терези Авільської як репрезентація світогляду помежів'я епох пізнього середньовіччя й ранньої модерності

Якщо християнське середньовіччя постулювало Бога й Царство Небесне як «об'єктивні» одиниці, то за нового часу напрямок «дійсного» згорнувся до людини і в людину. Це впливає і на конвенцію твору Терези Авільської «Внутрішній замок». Письмо авторки тримається на стійких середньовічних ногах, але його руки – прозорі; блукаючи, вони проникають всередину душі людини і стреміють ввись. Свята Тереза від Ісуса повсякчас шукає нового письма і мови для висловлення невисловлюваного, для опису того, що неможливо піддати дескрипції.

Розгляньмо уривок вірша святої Терези з Авіли, який дослідник-іспаніст Олександр Пронкевич згадує у своїй статті «Тереза Авільська і українська література»: «Живу, не живучи в собі, / і на таке високе життя я жду, / що я вмираю, бо не вмираю» (Пронкевич 226). Ці слова вказують на подвійність, що закладена в людському бутті: «Земне життя – це смерть, бо воно є несправжнім життям, а справжнє життя – це вічність, яка розпочинається після фізичної

смерті; земне життя – це помирання, бо ґрунтується на фальшивих цінностях» (Пронкевич 226). Ця концепція справжнього, «об’єктивного» життя, яке розпочинається після смерті земного, тлінного тіла, корелює з думкою Аврелія Августина про те, що все навколо існує та не існує: «І я придивився до всього, що нижче за Тебе, і переконався, що вони ні безумовно існують, ні безумовно не існують. Вони існують тому, що походять від Тебе; вони не існують тому, що вони не те, що Ти. Бо тільки те справді існує, що триває незмінно» (Святий Августин 117). Тобто усе, що закуте у фізичну оболонку й марковане земною змінною вторинністю – все це існує, бо Господь дозволив це існування, але водночас і не існує, бо це не є Богом. Цей мотив розвиває й Тереза Авільська у «Внутрішньому замку», наводячи приклад із шовкопрядом, який будує навколо себе кокон, де помирає його бридке тіло, щоби відродитися прекрасним метеликом і полетіти в небо. Метаморфоза комахи – це переступ межі між небом і землею, намагання злитися з Богом з поміччю власної праці. Так само й людина перероджується, коли входить у внутрішній кришталевий замок своєї душі, розвивається у праці й рухається оселями на зустріч до Бога.

Світ, у якому жила й працювала Тереза Авільська, жив у апріорних світоглядних домовленостях: з огляду на вплив релігії та культури людина за замовчуванням знала, що Царство Боже – «справжній», «об’єктивний світ», якого треба прагнути. Іспанський дослідник Фідель Себастьян Мед’явілья у статті «Свята Тереза від Ісуса та іспанська містика Золотого віку» влучно підкреслює, що Тереза Авільська йде геть «від ман’єристського богослов’я, від схоластики, що втратила зв’язок зі своїм корінням та загубилася серед холодних і мудрованих понять» та підкорюється «бажанню інтимнішої й інтенсивнішої релігійності, котра обперлася б на читання Біблії та духовних книг про шляхи пошуків і знаходження Бога», адже «тут мовиться про пошуки Бога не так інтелектуальними, як емоційними шляхами» (Мед’явілья 67). Саме тому у «Внутрішньому замку» авторка намагається вибудувати альтернативу старій конвенції, описавши практику злиття з Богом за допомогою осмисленої

молитви й самозаглиблення. Проте шлях до нього не такий легкий, адже душа може збиватися на манівці й піддаватися диявольському впливу. Наприклад, на неї чекає гаддя й темні істоти у першій оселі внутрішнього замку, або ж у 5 чи 6-й, душа не завжди впевнена, хто саме постав перед нею – Бог чи Диявол. Але безперервний рух і самовдосконалення в молитві укріплює її віру та знання.

Сумнів душі під час подорожі внутрішнім замком можна співвіднести з важливим кроком переходу межі між тілесністю й духовністю, який не відбувається різко й відразу. Проте поступовий рух не лише очищує душу від мирської дріб'язковості, а й змінює її внутрішні переконання та орієнтири. «Душа праведника – це рай, де Господь, за Його власними словами, радо перебуває» (св. Тереза з Авіли 32), – стверджує авторка, переносячи Рай всередину людини. Перегодом вона підкреслює, що розглядає людську душу не як темне, гріховне місце, а як місце, де живе Бог: «цей дім – то оселя Христа» (Св. Тереза з Авіли 94). І тому рух углиб себе є символічним рухом нагору, який уже і не потрібно здійснювати, адже «дійсне», «об'єктивне» перенеслося з неба вглиб людської душі.

Живучи за часів помежів'я, Тереза Авільська сама пережила стан, що межував зі смертю. У віці близько 20-ти років її розбив параліч, і сестри вже готували для неї могилу, проте Тереза одужала, щоби повністю присвятити своє життя служінню Богу. Також переломним для неї стала трансверберація – містичний акт, під час якого херувим пронизує серце людини полум'яним списом: «А проте душа розуміє, що це був поклик Божий, і розуміє це так добре, що аж уся тремтить, особливо спочатку, і навіть стогне, хоч їй нічого й не болить. Вона відчуває, що їй завдано найсолідшої рани, але не знає, хто її поранив і як; ясно усвідомлює лишень, що рана ця достоту коштовна, тож не має жодного бажання її гоїти» (Тереза з Авіли 119). Джованні Беніні у скульптурі «Екстаз Терези Авільської» розкрив цей сюжет у чуттєвому, еротичному ключі, проте образ пронизаних списом грудей може бути влучною метафорою хвороби, оскільки відомо, що авторка потерпала від мігрень, шуму

у вухах, гарячки, болів у серці, а також туберкульозу. З іншого боку, ця чуттєвість має описову функцію містичного досвіду.

Іще одним цікавим мотивом є недосказаність, яким Тереза Авільська передчуває ідею тиранії мови, що виникла в першій половині ХХ ст. Тут авторці йдеться про неможливість описати духовне, оперуючи звичним словником, адже ця категорія не є раціональною: «Беру папір, мов безглузду річ, і не знаю, що сказати, як розпочати» (варіант поданий за перекладом проф. О. В. Пронкевича) (Св. Тереза з Авілі 39). Бог приходить до нас як образ, і щоб осягнути його, дух має відмовитися від мирських чуттів. Та вочевидь, Тереза Авільська пізнала нестримний потік щирих переживань присутності Господа, що піддало метафорику «Внутрішнього замку» надривній чуттєвості, яку часто піддавали еротизованому трактуванню: «Коли Він захоплює душу, подих у неї затримується, і вона не може зронити ні слова, хоч інші її чуття ще якийсь час здатні щось сприймати. Часом трапляється, що всі властивості людини зненацька наче завмирають, руки й усе тіло холодіють, як у мертвих, і важко навіть з'ясувати, дихає вона чи ні» (св. Тереза з Авілі 137). Проте тут вбачаємо неможливість чіткої дескрипції переживання духовного екстазу, а надання трансцендентному досвіду земних рис краще пояснює спектр переживань. За аналогією, Тереза від Ісуса послуговується образом замку, щоб точніше описати сховок у душі, місце ескапізму, що не залежить від зовнішнього і не потребує втечі від соціуму. Ця особливість також маркує процес конвенційної метаморфози, переносячи духовні категорії на земне й чуттєве.

Отже, вищезгадана думка про голос наратора, який лунає з «об'єктивного» світу, що не працює на повну силу в контексті аналізу Києво-Печерського патерика, є актуальною для «Внутрішнього замку». Тут нараторкою є сама Тереза Авільська, яка особисто пережила досвід входу у внутрішній замок, руху оселями і, вочевидь, зустрічі з Богом в осяйному центрі замку. Цей голос-погляд звернений не так у небеса, як у людину, вглиб її душі, де відбувається кульмінація її шляху до Всевишнього. Цей перехід від Бога до

людини також було зафіксовано і в «Піснях про героїв» «Старшої Едди», проте «Внутрішній замок», базуючись на християнському світогляді, все одно чіткіше відділяє духовне від мирського. «Внутрішній замок», лишаючи в основі середньовічну традицію, репрезентує божественне як «дійсне», проте вплив модерної думки починає зміщувати центр Всесвіту із гори у глибину людини, адже недаремно Тереза Авільська називає душу людини Раєм. А вхід у цей Рай доступний лише тим людям, що відмовились від земних чуттів, удосконалюють себе у молитві, стаючи самими для себе «об'єктивними» світами.

2.2 Ієрархізація як принцип конструювання множинних світів

2.2.1 Комплексність ієрархізації «Старшої Едди»

Дистанція від королівського престолу й високорозвинена військова галузь дозволили давньоісландському суспільству вибудувати унікальну ієрархічну модель, що була нетиповою для решти світу, адже головні місця у суспільній структурі посідали не лише боги, а й конунги – військова еліта: «Після 1319 року Швеція й Норвегія мали одного короля, а це означало, що Ісландія як центр створення саги перейшов у периферію, відколи політичний центр перемістився на схід» (Orning 119). Порівняно з норвезьким суспільством ісландці продукували горизонтальний тип взаємодії, який забезпечував рівність, «вивищуючи поняття честі, що було несумісним із життям під монархією» (Orning 121). Такий стан справ відображений у пам'ятці «Старша Едда», де спродукований не лише релігійний аспект давньоскандинавської свідомості, а й суспільно-ієрархічний.

Явище ієрархії художнього Всесвіту «Старшої Едди» розглядала низка дослідників (див. №325, 333, 354, 395, 413). Гру Стейнсланд у праці «Ідеологія та влада у вікінгській та середньовічній Скандинавії, Ісландії, Ірландії, Оркнейських і Фарерських островах» описує уявлення про владу середньовічних вікінгів, де королі були нащадками богів або істот із

надприродними силами (Steinsland 6). Маргарет Клуніс Росс у статті «Королівська ідеологія ранньої Скандинавії: Теорія проти тексту» вступає у полеміку з Гру Стейнсланд та її роботою «Сакральний шлюб і нордична королівська ідеологія». Стейнсланд розгорнула теорію, засновану на «Промовах Скірніра», постулюючи, що норвезький і шведський світогляди бачили «королівську владу як шлюб між богом і велеткою», що й складало воєдино два світи (Ross 21-22). Росс заперечує цю думку, по-перше, не вбачаючи у заданій пісні жодних «зв'язків у ідеології королівської влади й людського суспільства», а по-друге, у ній «відсутня згадка про будь-яке потомство або ж навіть союз між богом Фрейром і велеткою Герд» (Ross 22-23).

Вивищення умовного розділу «Пісні про богів» в композиції «Старшої Едди» яскраво відображає ієрархію, задану конвенцією теоцентричного суспільства. Як було сказано вище, панівний щабель ієрархічної системи посідають боги у Асгарді – у просторі, що розміщений над усіма іншими світами. Проте «Пісні про героїв», де конвенційні аспекти зміщені на Мідгард, репрезентують давньоскандинавське розшарування суспільства, за яким привілейоване місце посідали конунги. Конунг переймає риси Одіна, Мідгард посідає чільне місце у Всесвіті тексту, а божественне відходить на другий план радше як історична минувшина.

У цілому ієрархізація множинних світів у Всесвіті «Старшої Едди» здійснюється таким чином:

- Акцентування на давнішому датуванні тексту.
- Конструювання композиції.
- Вивищення божественних сил;
- Оспівування військової еліти.

Моральність «Старшої Едди»

Поганський світогляд, репрезентований у «Старшій Едді», очікувано значно відрізняється від світогляду християнського, зокрема відбитого у Києво-Печерському патерику та «Внутрішньому замку». Питанням моралі в «Старшій

Едді» займався медієвіст Джеремі ДеАнджело. У праці «Незаконність, обмеженість і святість ранньосередньовічної північної Атлантики» він розглядає поняття злочину й злочинності на прикладах «Старшої Едди» й «Молодшої Едди» Сноррі Стурлусона, де убивства є частиною міжусобиць, шлюб є частиною патріархального суспільства, а кровозмішувальний союз є неможливим. Сьогодні, на жаль, бракує повноцінних наукових розвідок, що стосуються суто моралі в «Старшій Едді». Проте є можливість аналізу етичних вимірів твору за допомогою загальних характеристик давньоскандинавського суспільства та власних спостережень й результатів читання.

На нашу думку, в «Старшій Едді» головною цінністю є ані життя, ані милосердя, ані святість у клерикальному трактуванні цього слова. Мораль цього твору радше локалізується такими явищами як: перехід до табу, непорушність клятви, священність артефактів.

У «Пересварці Локі» Локі приходять на бенкет богів, але не отримують місця серед гостей, через що починає капостити, викриваючи «гріхи» кожного із присутніх і звинувачуючи їх у перелюбі, інцесті й «жіноподібності»: «Мовчала б ти, Фрейє, / відьмо, замішана / в блуді великім, / з братом твоїм, / богом прегарним, / заскочили Фрейю – / перділа від страху» (Старша Едда 166). Перекладач «Старшої Едди» Віталій Кривоніс звертає увагу, що про зв'язок між Фрейром і Фрейєю насправді нічого невідомо, але ці два божества є ванами, що культивували матріархат, який не табував інтимних зв'язків між близькими родичами. Також бог брехні згадує про походеньки бога Нйорда: «Годі вже, Нйорде, / нема чим хвалитись! / Не стану мовчати я далі: / з сестрою своєю / ти сина зробив, / то діло негідне» (Старша Едда 167). Під «сином» тут мається на увазі Фрейр, а ці рядки співвідносяться з гіпотезою про народження Фрейра та Фрейї, за якою брат і сестра справді були породжені сестрою Ньорда, а Скаді стала їхньою мачухою. Таку поведінку Локі характеризує як негідну. Також бог-трикстер закидає зраду Сіф, дружині Тора: «Єдину тебе / не став би

ганьбити, / коли б ти з чужими не зналась; / знаю одного, / і в тому я певен, / з ким зрадила Тору, – / то був злостивий Локі» (Старша Едда 172–173).

З одного боку, тут Локі є богом хаосу і розбрату, тож його слова можуть бути лише дошкульними жартами і брехнею. Проте можна припустити, пісня «Пересварка Локі» зазнала потужного впливу християнства, хоча і Арон Гуревич, і Михайло Стеблін-Каменський наголошують, що пісня датується язичницьким часом. Проте, так чи інакше, у цій пересварці, що обертається довкола сексуальних практик, простежується **перехід від старої моралі до нової**, де божественні перелюб та інцест маркуються як щось негідне, як табу.

Також варто підкреслити важливість **священних артефактів**, які мають для героїв «Старшої Едди» і давніх скандинавських народів особливе значення, позначаючи приналежність до найвищого світу. Зокрема руни – не лише писемні знаки, а й обереги й атрибути ритуалів. За версією «Старшої Едди», руни вирізали самі боги: «То грамоти руни, / руни підмоги, / і всі руни пива, / й руни могутности, / ти не забудь їх / і не зіпсуй їх / для власного ж блага; / згодяться вони, як зятмиш, / до самого скону богів» (Старша Едда 319–320). Самі ж боги у «Пророцтві Вьольви» названі «священими родинами», річки, що течуть у Асгарді, названі «священими водами», а Вальхаллу звать священною оселею. **Клятва** або ж **присяга** – ще один важливий елемент моральності «Старшої Едди», який є показником найвищої цінності та етичної вищості. Зазвичай серйозність клятви підтримується тим, що її дають на священному артефакті, як-от перстень, на якому присягав Одін. У «Третій пісні про Гудрун» згадуються священні білі камені, на яких героїня бажає поклястися Атлі, що у неї не було сексуального зв'язку з Тйодреком. Зрештою священний суд, який полягав у діставанні з киплячої води дорогоцінного каміння, довів Атлі те, що Гудрун не чинила перелюбу. Сігрдріва у «Промовах Сігрдріви» дала «непорушне слово не виходити за будь-кого з мужів, кому відомий страх» (Старша Едда 315). Гуннар із «Короткої пісні про Сігурда» хоче помсти для Сігурда: «Дав мені Сігурд / певну клятву, / клятву певну, / й порушив її; / так

він зволів / зі мною вчинити, / слово зламати / і щирю довіру» (Старша Едда 326). Брюнхільд мстить Сігурду за зламану клятву, адже конунг зрадив валькірії та побрався з Гудрун. У «Гренландській промові Атлі» Вінгі клянеться Глаумвьор, дружині Гуннара, у тому, що не порушуватиме миру, й така словесна обіцянка має вагу довіри: «Вінгі тоді / жваво поклявся: / хай мене йотун / візьме, як брешу, / буду повішений / як зло в ми на думці» (Старша Едда 418). Ще одним виявом давньоскандинавської моралі є **помста**, що яскраво відображена у «Гренландській пісні про Атлі», де Гудрун убиває своїх синів, а потім – і свого чоловіка Атлі за те, що він погубив її братів.

Просторовість «Старшої Едди»

У світах «Старшої Едди» переплітаються території фантастичні, міфологічні й вигадані із територіями реальними, справжніми, географічними. З одного боку, топос «Старшої Едди» дистантний, максимально віддалений від читача у просторі та часі, проте, з іншого боку, він постає як щось цілком реальне, буденне, звичне. Всесвіт досліджуваного тексту – це гори, фіорди, море, річки, поля, ліси, поля, небесні простори, підземні царства тощо. І кожен із просторів має свою функцію, виконує особливу роль у конструюванні величної множинності давніх світів.

Категорія простору в «Старшій Едді» є найбільш дослідженою (див. №132, 166, 300, 325, 240). Кофлер у статті «Міфологічна образність еддичних текстів як форма вираження світоглядних уявлень давньоскандинавських племен» підкреслює важливість поділу давнього Всесвіту на «свій» та «чужий» світи, а також висловлює припущення, що дев'ять світів у «Старшій Едді» насправді є потроєними трьома світами (Кофлер 160), що, на нашу думку, є слушним зауваженням у контексті вчення про плуральність художнього Всесвіту. Припущення стосовно потроєння трьох світів у «Старшій Едді» не заперечує множинної космогонічної системи, але наближає її до християнської тернарності. Дейл Кедвардз у статті «Географія» збірки «Критичний супутник до давньоскандинавського літературного жанру» звертається до географічного

простору. Дослідник стверджує, що «географія в сагах є радше вигадкою, а світ не так описується, як вигадується» (Kedwards, 144). Це означає, що простір художнього літературного твору не дорівнюватиме пейзажам Ісландії, наприклад.

Складна система Всесвіту «Старшої Едди», що постулює вертикаль і центровість як чільні напрямки, прямо відображає ієрархією, що зумовлена конвенцією. Проте ця система ускладнюється ще й тим, що окремі світи також діляться на окремі простори. Зокрема Асгард складається з низки земель: Трудгейм, Ідалір, Альвхейм, Валаскьяльв, Сокквабекк, Гладсхейм, Трюмхейм, Брейдаблік, Хімінбьорг, Фолькванг, Глітнір, Ноатун. Арон Гуревич у передмові до російськомовного перекладу «Старшої Едди» 1975-го року пояснює таку плуральність тим, що художній Всесвіт моделювався за зрозумілим тогочасній людині принципом «системи садиб» («Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах» 17). Медієвіст наголошує на троїтній будові системи Всесвіту: «“середня садиба” (Мідгард), тобто світ людський, оточена світом чудовиськ, велетнів, які постійно загрожують світу культури; цей дикий світ хаосу йменували Утгардом (дослівно: “те, що розташоване за огорожею, поза межами садиби”). Над Мідгардом височіє Асгард – твердиня богів – асів. Асгард поєднується з Мідгардом мостом, утвореним веселкою. В морі плаває світовий змії, тіло його оперізує увесь Мідгард. В міфологічній топографії народів Півночі важливе місце обіймає ясен Ітдрасілл, який пов’язує усі ці світи, в тому числі й нижній – царство мертвих Хель» («Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах» 17). Між цими світами-садибами розгорталися пустища й скелясті простори, що відтворювало розташування людських жител у «дійсному» світі.

На противагу цій думці Кароліна Ларрінгтон стверджує, що «Світи розташовуються не лише горизонтально, як припускає Гуревич, а й вертикально, за віссю Ітдрасілля та його коріння, що визначає просторові відношення “нижчих” світів» (Larrington). У схожому напрямку рухається й

думка радянського філолога Елезара Мелетинського у статті «Скандинавська міфологія як система», де дослідник звертає увагу на те, що в «Старшій Едді» взаємодія реалізується за допомогою просторової траєкторії: вертикальної та горизонтальної. До прикладу, у горизонтальній взаємодії відсутня пара Мідгард-Асгард і відношення до неба як до такого; вертикаль породжує протиставлення Мідгард-Асгард як двох альтернатив (Мелетинский). На нашу думку, ідеї Гуревича й Ларрінгтон не є взаємовиключними, оскільки схема Всесвіту «Старшої Едди» є хрестоподібною, а тому горизонтальна площина також відіграє значущу роль у досліджуваній космології. Та підкреслимо, що саме вертикальний напрямок є чільним у розбудові конвенційних та ієрархічних конструкцій.

Аналізуючи Всесвіт у комплексі, скандинавіст Михайло Стеблін-Каменський припускає, що до конкретного художнього світу важко застосувати поняття «Всесвіт», оскільки у тексті немає давньоісландського слова *heimr*, яке означає «світ», а також художній простір є кінцевим, замкненим і презентований окремими «шматками», що пояснюється відсутністю уявлення про цілісний, впорядкований і стабільний Всесвіт. Проте брак окремого слова у свідомості давніх скандинавських народів і замкненість структури не дає права відкидати існування Всесвіту як такого, оскільки у творі наявна стала кількість множинних світів, об'єднаних корінням **світового дерева**. *Axis mundi*, земна вісь, поєднує відмінні за онтологією світи: духовне і земне, сакральне і профанне. Це особлива точка, що наближає людину до божественної сутності, а божественну сутність до людини. Для скандинавської міфології Ігдрасілль має надзвичайно велике значення, тож у «Пророцтві Вьольви» воно детально описане: «Бачу, ген ясен, / наймення Ігдрасілль, / древо, омите / білим потоком; / звідти роса / падає в доли, / вічнозелений / став над Урдбрунні» (Старша Едда 21). Також стикаємося зі згадкою про магічні властивості дерева: воно не лише поєднує усі світи й збирає під своєю кроною богинь доли, а й також здатне бути носієм і передавачем давнього, таємного знання. Вище уже було згадано сюжет із пісні «Повчання Високого» про жертвопринесення Одіна

самому собі задля отримання знань рун. По-перше, це відсилає до давніх поганських шаманських практик, а по-друге, вкотре виокремлює Ітдрасілл як особливе місце, що пов'язане з помиранням і воскресінням. Бог, перебуваючи між життям і смертю, набуває ще більших божественних ознак у формі таємних древніх знань. У результаті *axis mundi* тут виконує роль своєрідної антени, що, пронизуючи всі світи, передає інформацію достойному.

Ієрархія Всесвіту «Старшої Едди» є досить комплексною й чутливою до змін конвенції. Також враховуючи особливості його структури, варто наголосити, що просторове вираження ієрархії реалізується передовсім за допомогою траєкторії. По-перше, їй властиве вираження у традиційній висхідній траєкторії, а по-друге, вона також реалізується відцентрово.

Висхідна траєкторія вказує на вищі щаблі у системі світогляду, а приналежність героя до божественного топосу реалізується за допомогою просторів-вертикалей: небо, узвишшя, гора, акт польоту тощо. На противагу цій думці, Олександр Хлевов у статті «Про географію міфологічного простору архаїчної Скандинавії» наполягає, що світ асів у тексті не виділяється з-поміж усіх інших світів, не підноситься над ними: «Його небесна локалізація, швидше за все, стосується більш пізньої деталізації міфу – напевно не без впливу не германських (християнських) міфологічних систем» (Хлевов 226). Дослідник припускає, що першопочатково Асгард був сакральним лісом (Хлевов 227). Цей висновок є досить суперечливим, оскільки у «Старшій Едді» Асгард не лише повсякчас маркується висхідністю, а й має в межах своєї території висхідні структури: «Зустрілися аси / на Ідавеллі, / капища й храми / високі звели» (Старша Едда 17). Тут Ідавелль – це поле, а «hof» – не лише замок, а й великий двір, що формує в межах високого простору яскраве проставлення площини й височини. Також цікаво, що влада Одіна у небесному Асгарді здійснюється над самим божеством, оскільки два його круки Хугін та Мунін щоранку пролітають над небом, над царством усіх богів, оглядаючи всі світи згори: «Хугін та Мунін / щодня пролітають / над Йормунгандом» (Старша Едда 101–102).

Отже, з точки зору людини всі боги перебувають на **небі**. У Всесвіті «Старшої Едди» це простір божественних істот, місце пересування валькірій і територія спочинку воїнів, що пали у бою: «Бачить вона – / будинок стоїть, / гарний мов сонце, / златом сяє на Гімлі. / Там мають жити / воїни вірні, / там же довіку / будуть щасливі» (Старша Едда 36). Віщунка Вьольва, оповідаючи про загибель богів, говорить, що один із роду Фенріра (із роду вовків) «тіла шматуватиме / мертвих людей, / оселю богів / багрянитиме кров'ю» (Старша Едда 28). У «Першій пісні про Хельгі Вбивцю Хундінга» згадуються норни – скандинавські версії мойр, – які «пряли старанно / вони долі пряжу, / аж у Бралунді / стіни здригались; / нитку вони / звили золоту, / до місяця зали / її прив'язали» (Старша Едда 230). Живучи у Мідгарді, вони спряли нитки долі, які тягнуться від землі до неба, забезпечуючи зв'язок богів і людей, що й вибудовує висхідну траєкторію. Своєрідними двійниками неба, меншими земними осями, можна вважати **кручу** або ж **пагорби**, які вивищують персонажів «Старшої Едди» над іншими героями, щоби показати їхнє панівне місце: «Сів там на кручі / та грав на арфі / велетки пастир, / радісний Егтер» (Старша Едда 28). У «Пісні про Харбарда» підвищений простір також виконує роль джерела знань, хай навіть це знання і не є величним: «Тор мовив: / “Де ти набрався / слів тих глузливих? / Не чув я ніколи / подібного глуму!” / Харбард мовив: / “Набрався й затямив / слів, звіку не чуваних, / від мешканців хатніх курганів”» (Старша Едда 137–138).

Висхідна траєкторія пліч-о-пліч супроводжує героя Хельгі, виконуючи роль маркера, що позначає вищий статус героя. На одній із гір Хельгі убив йотуна Хаті, а також вів бій на горі Логафьолль із синами конунга Хундінга: «Схожий був Хельгі / з-поміж героїв / на ясен поставний / високий над тернами / чи на оленя, / росою кропленого, / що височіє / над дичиною / і сяє рогами / до самих небес» (Старша Едда 263). На честь Хельгі було насипано курган, і коли герой потрапив до Вальхалли, сам Один запропонував герою правити нарівні з собою. Підвищення або ж гора допомагає не лише відтінити особливості

ієрархічного розподілу, а й стерти межі між світами, адже саме на **кургані** Сігрун спілкується з загиблим коханим Хельгі, а у перетині кордону між світами допомагає нічна пора. А у «Промовах Фафніра» і «Промовах Сігдріви» розгортається сюжет про скандинавську «сплячу красуню», що починається тим, що на горі Хіндарфйоллі спить валькірія, яку Один приспав, уколівши шипом за те, що вона помилково вбила не того воїна. Сігурд, зійшовши на гору, пробуджує діву, звільнивши її від обладунків. Після пробудження валькірія дає низку життєвих порад Сігурду, що вказує на те, що під час сну вона, подорожуючи різними світами, оволоділа таємними знаннями.

Головна прикмета скандинавської міфології – кінцевість божественного начала, його смертність і тлінність. Рагнарок зображується драматичним руйнуванням саме тих просторових атрибутів, які маркують ієрархічно найвищий зі світів: «Сурт іде з півдня / з губителем листя, / сяють мечі / на сонці богів, / гори зіткнулися, / відьми пощезли, / до Хель люд рушає, / тріснуло небо» (Старша Едда 32). Зіткнення гір, розкол неба – ці образи руйнування висхідної траєкторії якомога інтенсивніше передають страхітливу безвихідь кінця світу, від якого нікому немає спасіння – навіть найвеличнішим істотам.

Також цікавим є процес **перетворення героя на простір**. Цей поширений у фольклорі троп можна відстежити у кількох місцях «Старшої Едди», і всі вони пов'язані з велетнем Іміром, тіло якого після смерті стало основою для Всесвіту. Зустрічаємо цей сюжет у «Бесіді з Вафтрудніром»: «З Іміра плоті / земля утворилась, / а гори – з кісток, / небо – із черепу / інистохладного троля, / а з крові – моря» (Старша Едда 83–84); і у «Промові Грімніра»: «З Іміра плоті / створено землю, / море – із крові, / гори – з кісток, / ліси – із волосся, / а з черепу – небо. / Бровами його / огороджено Мідгард / богами для роду людей; / з мозку його / хмари важезні / зробили на небі» (Старша Едда 107–108). Така поганська метаморфоза співзвучна із центральним образом «Внутрішнього замку» Терези Авільської, який ми розглядатимемо пізніше, де людська душа

сама по собі стає повноцінним простором, світом, повноцінним елементом Всесвіту.

Всесвіт «Старшої Едди» багато в чому повторює природу Ісландії та Норвегії, проте топос **лісу** в межах художнього тексту виконує роль віддаленого, таємничого простору, місця сховку. Зокрема у ліс боги проганяють Локі зі свого бенкету. У лісі Хельгі зустрічає духа-двійника, який карає героя за відмову супроводжувати його. І найголовніше – ліс є ворожим місцем, оселею відьом і злих духів та джерелом всесвітньої загибелі: «На сході сиділа / стара у Ярнвіді, / там породила / Фенріра рід. / Стане один / з того родоводу / нищити місяць / у троля подобі» (Старша Едда 28). Ярнвід – Залізний Ліс, який розташований між Йотунхеймом і Мідгардом, і де народився вовк Фенрір – дитина Ангрбоди й Локі, – що розпочав Рагнарок.

Таке бачення лісу є традиційним, архетипним. Зокрема Володимир Пропп у праці «Морфологія чарівної казки» вказує, що ліси найчастіше пов'язані з дорогою, вигнанням, актом ініціації, з відьмою Бабою-Ягою – себто з темною древньою магією, ритуальним дійством, межовим станом життя й смерті. Дослідник наголошує, що за античності лісу приділялася велика увага й найчастіше він виконував функцію «входу в підземний світ» (Пропп 152). Власне, такі ж функції лісу фіксуємо і в «Старшій Едді», який є або частиною дороги, або місцем вигнання, або місцем початку кінця світу. Зокрема розташування Залізного Лісу свідчить про перетин межі між двома світами.

Море у тексті виконує функцію транспортного шляху, адже і повітрям, і морем пересуваються валькірії. Воно є життєтворчою силою, зокрема з пісні «Бесіда з Вафтрудніром» відомо, що йотуни походять від Елівагару – холодних і бурних хвиль, що й пояснює їхній жорстокий норов: «Елівагару / крапали бризки, / йотун із хвиль утворився; / з нашого лютого роду / всі так з'явилися, / тому ми й жорстокі» (Старша Едда 86). Герої пісень знаходять у морі свою загибель, а перетин морської затоки на човні знаменує перехід із світу живих у світ мертвих, як-от у «Пісні про Харбарда», де роль перевізника виконує Одін,

асоціюючись із Хароном. Головна героїня пісні «Підбурювання Гудрун» опісля вбивства Атлі хотіла накласти на себе руки, втопившись у морі, проте вода винесла її в землі конунга Йонакра, з яким вона й одружилася. І у цій героїчній пісні море водночас маркується і як простір загробного життя, і як межа між життєвими етапами, і як спосіб долання кордонів між землями та світами.

Наостанок звернімо увагу на райдужний міст **Біфрест**, що сполучає Асгард із Мідгардом і таким чином іще більше зближує божественне з людським, враховуючи наявність світового древа і ниток долі.

2.2.2 Небесна й земна ієрархія Києво-Печерського патерика

Як було сказано вище, Києво-Печерський патерик відображає європейську християнську середньовічну ідеологію, що розгортає теоцентричну ієрархію. Найвищий щабель земної ієрархії посідає князь, що є покровителем монастирського комплексу. Зокрема у патерику згадується Святослав, який пожертвував 100 гривень на будівництво собору: «Заснована ж була сія божественна церква Богородична в літо 1073. У дні благовірного князя Святослава, сина Ярославового, який своїми руками почав рів копати, стала будуватися церква ця. Христолюбивий князь Святослав дав ще 100 гривень золота на допомогу блаженному» («Патерик Києво-Печерський» 18). Антоній Печерський попросив у князя Ізяслава дозвіл на побудову храму над печерами, і той радо його надав: «послав одного з-поміж братії до князя Ізяслава, кажучи так: “Княже благочестивий! Бог помножує братію, а місце мале. Просимо у тебе, аби дав нам гору ту, яка є над печерою”. Князь же Ізяслав, почувши це, дуже зрадів і, пославши до них боярина свого, дав їм гору ту» («Патерик Києво-Печерський» 31). Часто натрапляємо на шанобливі згадки про князя Ярослава «нашого благочестивого»: «Боголюбивий же князь Ярослав любив Берестове, і церкву, [що була там, в ім'я] святих Апостолів, і про попів немало піклувався» («Патерик Києво-Печерський» 29). Святополк постає і як «благовірний великий

князь», і як князь, дії якого спричинили голод у руських землях: «Багато насильства людям вчинив Святополк – доми бо знатні до ноги без вини викорінивши, майно численне відняв» («Патерик Києво-Печерський» 142).

Архієпископ Ігор Ісіченко наголошує, що «монастир займає досить незалежну позицію щодо князівських чвар, активно втручаючись у боротьбу між різними претендентами на київський престол» (Ісіченко, Ю. А. «Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI-початку XVIII ст. на Україні» 25). І справді, аналізуючи текст пам'ятки, зауважуємо, що князі часто здійснювали візити до Печерського монастиря, спілкувалися та радилися з духівниками і навіть сперечалися з ними. Згадаймо Слово 8-ме, що містить сюжет про Никона Великого, який постриг у монахи скопця без дозволу князя Ізяслава, через що Ізяслав дуже обурився й пригрозив ув'язнити Никона та обвалити печеру. Та на захист священнослужителя стала жінка князя, яка мудро порадила йому стримати норів, аби не накликати гніву Божого. Принагідно відзначимо і вплив Феодосія Печерського на князя Святослава: «І посилає до блаженного [запитати], чи дозволить йому прийти до свого монастиря, чи ні» («Патерик Києво-Печерський» 59); «А по тому прийшов благочестивий князь Святослав відвідати блаженного. Той же відкрив правдиві свої вуста і почав повчати його про благочестя, і як триматися православ'я та опікуватися святими церквами» («Патерик Києво-Печерський» 61).

У наведених прикладах фіксуємо феодальну систему, що розташовує князя у найвищій точці в соціальній піраміді. Середньовічна християнська ідеологія головує над цією системою і постулює верховенство неба, вивищуючи духівника над мирським правителем, а Печерський монастир над князівськими палатами. Горський в «Історії української філософії» зазначає, що «святому відводилась роль опосередковуючої ланки між земним світом людей і потойбічним, трансцендентним світом. Він – обранець серед людей, але, по суті, належить не їм, а світу Божественному» (Горський «Історія української філософії: курс лекцій» 39). Тому кожен праведний чоловік, який належить

священному простору, виходить за межі земної ієрархії, просуваючись вище над князем, оскільки головним паном над проповідником є тільки Бог.

Ще одним цікавим виявом ієрархії у досліджуваному тексті є розрізнення імені мирського та хресного імені, де останнє заміщує перше. До прикладу, на Афоні чернігівець Антипа отримав ім'я Антоній, завдяки чому немов вийшов за межі земної ієрархії, зв'язавши себе з духовним світом. Архієпископ Ігор Ісіченко зауважує, що «В аскетичному житті реалізується особливий духовний зв'язок між носієм християнського імені та небесним опікуном, чие ім'я приймає подвижник» (Ісіченко, І. А., архієпископ «Аскетична література Київської Русі» 218). Таким чином подвижник як носій імені святого немов виконує його роль на землі, поширюючи слово та мудрість Божу і стаючи своєрідним земним двійником свого небесного покровителя.

Опираючись на назву досліджуваного тексту – Києво-Печерський патерик – можна припустити, що вона вказує на найважливішу точку в конкретному художньому Всесвіті. Розглядаючи твір у контексті образу святості, Вілен Горський наголосив, що «головне місце відводиться сфері святості як вищій ієрархії земних просторових зон, яка організовує земну периферію й спрямовує її за межі природного світу до іншого, Божественного плану буття» (Горський «Нариси з історії філософської культури Київської Русі» 73). Тож, з одного боку, Києво-Печерський патерик оповідає про Печерський монастир, виходячи за географічні межі та спрямовуючись ввись, до Царства Небесного. Акцентуємо увагу, що в географічних межах простір святині в XI ст. розташовувався за Києвом, а також на одній із найвищих точок в околиці, немов вивищуючись над містом. До того ж печерний комплекс, що входить в гору, є простором, який водночас існує та не існує для мирського світу. Тож Печерський монастир у Всесвіті Києво-Печерського патерика є ієрархічно найвищим простором у межах міського ландшафту.

Отже, ієрархія у Києво-Печерському патерику реалізується таким чином:

- Возвеличення політичної верхівки.
- Зіставлення духовного та мирського світів.
- Вивищення святого простору монастиря над мирським Києвом.
- Вивищення духівництва над князівством.
- Приналежність до Царства Божого.

Моральність Києво-Печерського патерика

Моральний аспект тексту висвітлили низка літературознавців (див. №44, 45, 46, 47, 99, 101, 243).

До прикладу, архієпископ Ігор Ісіченко вказує, що пам'ятка сама по собі була своєрідним умістилищем морально-етичних засад: «твір мав знайомити читача з морально-етичною та соціальною концепціями» (Ісіченко, Ю. А., «Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні» 16). Головною цінністю патерика є святість, а «святість виявляється не в молитовному самозаглибленні, а в спілкуванні з іншими, поширенні істини, опорі несправедливості» (Ісіченко, Ю. А., «Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні» 29–30). Тетяна Чайка у статті «Києво-Печерський патерик: у душі любові» підсумовує, що найголовнішим етосом у текст є любов, що, за словами дослідниці, не є традиційною інтерпретацією моральних засад Києво-Печерського патерика, але цікавою.

Житіє Феодосія Печерського та патерикові новели, що є носіями середньовічної християнської моралі, орієнтувалися на широку аудиторію, а отже, мали просвітницьку функцію та множили в суспільстві морально-етичні норми. Ця мораль у патерику яскраво презентується центральним явищем **святості**, яке, за визначенням Горського у статті «Етика смиренномудрості», є «мрією культури», фантазією ідеалу, до якого треба прагнути. Ця святість реалізується за допомогою місця, героїв, вчинків, які були сотворені цими

героями, чуд тощо. Етика смиренної мудрості – це той ідеал, який постулює Києво-Печерський патерик як документ, що засвідчує картину світу епохи.

Святість – це ознака конвенційної середньовічної «об’єктивності», обіруч із якою працює і географічне розташування, і просторовість, і вертикальність, і особистісна характеристика героя. Подвижники Києво-Печерського монастиря стверджують цю святість двома шляхами: перший притаманний тим, хто від самого народження був обранцем Божим, а другий шлях досягається завдяки доланню гріха й спокус. Прикладом обранця Господа зокрема є Феодосій Печерський, який з малих літ поривався до духовного розвитку й служіння Богу.

Ще одним цікавим і яскравим показником святості є посмертні характеристики тіла подвижника, що поміщають у печеру і яке мироточить та виділяє приємний пахощі. Ці ознаки говорять про праведне життя монаха, а також про возз’єднання з Царством Небесним – тобто свідчать про крайнє вираження святості.

Вище було підкреслено важливість **мудрості** для подвижників, що втілювалося в любомудрії, поширенні християнського слова. Архієпископ Ігор Ісіченко з цього приводу стверджує, що «місією Києво-Печерського монастиря стає несення правдивого слова християнського навчання, вільного від запобігливості перед владою і високим суспільним становищем» (Ісіченко, І. А., архієпископ, «Аскетична література Київської Руси» 175). Це спостереження українського дослідника вкотре доводить незалежність простору монастиря від мирської ієрархії, а також наголошує на важливості розвитку не лише духовного, а й розумового.

Важливо наголосити, що моральні чесноти мали втілення на практиці у допомозі нужденним. Відомо, що монахи Києво-Печерського монастиря практикували медицину, поширювали знання, а також піклувалися про прихожан. Дотримуючись повздержливості, Прохор-чорноризець відмовився

від пшеничного хліба і пік дивовижно смачний хліб із лободи. А коли в Київ прийшов голод, він молитвами перетворював попіл на сіль і роздавав її мирянам, а також ділився з ними лободовим хлібом. Агапіт Печерський, безкоштовний лікар, славився своїм даром, зцілюючи хворих намоленими вареними овочами. Серед його пацієнтів був і Володимир Мономах: «дав йому овочів зі свого харчу для хворого. І коли князь спожив овочі – зразу видужав» («Патерик Києво-Печерський» 125). На знак удячності князь вирішив винагородити Агапіта, який відмовився від золота й мирської слави: «Нині ж роздай все, що маєш, нужденним, оскільки задля того вибавив тебе Господь від смерті. Я бо нічим тобі не допоміг би [без Нього]» («Патерик Києво-Печерський» 125). Цей вибір є класичним, адже фабула героя, який прагне святості, не передбачає стремління до золота й високих чинів, а прагне возвеличитися духовно у служінню Богу і людям. Принагідно наголосимо на бережливому ставленні до тіла, на увазі, яку монахи приділяти медицині й зціленню.

Просторовість Києво-Печерського патерика

Продовжуючи тему святості, наголосимо на думці Ігора Ісіченка в статті «Сакральний простір церковної молитви в художньому світі Києво-Печерського патерика» про роль монастиря в Києво-Печерському патерику, а точніше – «особливу святість простору» (Ісіченко, Ю. А., «Сакральний простір церковної молитви в художньому світі Києво-Печерського патерика» 9). Тобто простір Києво-Печерського монастиря є безапеляційним джерелом святості.

Простір досліджуваного художнього тексту є чи не найважливішою складовою цього твору, хоча досліджень на цю тему зустрічаємо не так багато (див. №24, 207). На думку Оксани Білоус, часо-просторові координати твору зміщені чудесами (Білоус «Чудеса в Києво-Печерському патерику» 217). Дослідниця підкреслює, що більшість чуд мають форму видива, що зокрема відображається у слові про заснування церкви Печерської. Та, на нашу думку,

зміщення до висхідної траєкторії завдяки богородичній появі, до прикладу, не є зміщенням, а навпаки – поверненням до «об'єктивної» траєкторії.

Детальніше аналізуючи просторовість у руській пам'ятці, по-перше, варто згадати, що вона апелює до локації, яка справді існує на мапі Києва і яку можна відвідати. Себто цей простір відбитий у «об'єктивному» світі, водночас відображаючись у світі художньо «об'єктивному». По-друге, назва твору відсилає до конкретного простору, акцентуючись на його заснуванні, діяльності й житті подвижників. Тому опис монастиря набуває особливої детальності, задля розгортання перед читачем повного уявлення про святиню. З цією метою в тексті оповідається про розширення монастиря, згадується монастирський хлів, трапезна, двір, ворота тощо. Художній Києво-Печерський монастир по суті є Всесвітом, що складається з низки функціональних просторів, які разом із принципом ієрархізації, моральності й дуальності вибудовують священну територію, що відрізняється від інших місць мирського світу. Зокрема гора, печера, церква, келія – найпоширеніші типи просторів у тексті, які маркують Всесвіт тексту як множинний.

Розпочнімо з **гори та висхідної траєкторії**. Життя й діяльність Антонія Печерського, як відомо, пов'язані з підвищеними місцевостями – від чернігівських узвиш, київських гір і до Афону, що є найсвятішим місцем для православного вірянина-християнина. Саме на Афоні Антоній прийняв постриг і отримав духовне ім'я. У Києві він спочатку обрав для свого скиту Берестове, а потім «ходив з Берестового на Дніпро, на гору, де нині старий монастир Печерський» («Патерик Києво-Печерський» 29). Тут особливо відчутний паралелізм Афону й Київської гори, де згодом був закладений Печерський монастир, адже обидва простори є місцями наближеними до Бога, а тому й найвищими у ландшафтній ієрархії земного світу.

Гора у світовій культурі та літературі – топос, що традиційно маркований ієрархією та божественною присутністю. Карл Юнг описує архетип і символ гори, охоплюючи різні етапи розвитку людських культури й світогляду: «Боги

жили колись у свої надлюдській силі й красі на вершинах гір, зодягнених у сніги, у темряві печер, лісів і морів. Пізніше вони зіллялися в одного Бога, а згодом цей Бог став людиною» (Юнг 143). Олімп, Парнас, Кіферон, Сіон, Афон, Арарат, Старокиївська гора, Голгофа, Меру, Юйшань – ці та інші узвишся, які належать різним типам міфів, однаково репрезентують верхній світ. Російський філолог Володимир Топоров у статті «Гора» в «Енциклопедії міфів народів світу» відзначає, що цей тип простору генетично походить від образу світового дерева, місце й розташування якого пов’язує в одній точці небесний і підземний світи (Топоров 311-315). Гора, на якій розташований монастир, – ще одне священне місце, що немовби віддзеркалювало Афон. Також гора контрастує із площиною. Саме цей контраст і оприявнює різницю між небесним, земним і пекельним завдяки надприродним явищам, втіленню святості й найвищої моралі. Гору як символ творить **висхідна траєкторія**. Принагідно відзначимо, що Юнг інтерпретував сходження на гору як синонім зростання, величі й сили. А у поєднанні із середньовічним контекстом ця сила й велич набувають божественної конотації.

Висхідна траєкторія у досліджуваному тексті реалізується завдяки сходженню на гору, голосам, що линуць із неба, і вогненным стовпам. Одним із найбільш потужних образів, які репрезентовані у патеріку, є образ небесної церкви: «І побачив церкву в небі, і думав, що то за церква. І був нам з висоти голос, який мовив: “Має вона сотворитися преподобним в ім’я Божої Матері”» («Патерик Києво-Печерський» 12); «І побачили церкву в повітрі, і, повернувшись, поклонились їй, і питаємо: “О, пані, а яке ім’я [дати] церкві?”. Вона ж відповіла, що “в Своє Ім’я хочу назвати”» («Патерик Києво-Печерський» 15). Згадаймо Слово 1-ше, яке розпочинається історією про варязького воїна Шимона, що служив князю Ярославу, і який поранений побачив у небі велику церкву. Це видіння принесло зцілення воїну, велику віру й бажання відтворити небесну церкву, а тому зміряв він її своїм золотим поясом і звернувся до Антонія: «І розміром та висотою вона – 20 завширшки, 30

завдовжки, а 30 у висоту. Стіни ж з верхом – 50» («Патерик Києво-Печерський» 12). Тут образ небесної церкви – це втілений «дійсний» світ, який герой побачив на власні очі, перебуваючи на межі життя й смерті. Небесна церква являлася також у Слові 2-му чотирьом грецьким церковним майстрам через посередництво цариці Влахерни – Богородиці. Вона показала зодчим у повітрі церкву-прототип, дала золота, намісну ікону й мощі святих, аби закласти основу святині. Цей сюжет реалізує не лише з'яву божественної істоти, не лише репрезентує момент осяйного моменту творчості й натхнення, що дароване Богом, не лише оприявнює «об'єктивний» світ, а й викриває матеріальне покровительство з боку ієрархічно вищої сили. Також фіксуємо, що церква Успіння Богородиці, що наявна і в «об'єктивному» світі, і в «об'єктивному світі» художнього тексту, є віддзеркаленням небесної церкви, що являлася багатьом героям патерика.

Отже, у цьому випадку висхідна траєкторія витворює своєрідне просторове дзеркало. Святе місце, яке належить світу людей, наслідує небесний простір, відтворюючи небесні «дійсні» конструкції. Відповідно храм Києво-Печерського монастиря є двійником церкви-прототипа, яку бачили зодчі й Шимон: «І можна було бачити на землі людей, житієм подібних до янголів. І монастир той – подібний Небу!» («Патерик Києво-Печерський» 44-45). Ця проекція конструювалася за принципом Небесного та земного Єрусалима. Саме тому найвищий ієрархічний статус території монастиря фіксується не лише висхідною траєкторією, а й тим, що вона дублює небесний світ: янголи – печерські подвижники; небесна церква – земна церква; янгольські співи – чернеча молитва тощо.

Простір **печери** – основоположний в історії Києво-Печерського монастиря. Саме Антонієва підземна келія, що почала поглиблюватися і розростатися підземними вулицями, стала основою того величного храмового комплексу, який ми знаємо сьогодні. Фундаментальна монографія «Дива печер Лаврських» від упорядниці Ірини Жиленко розкриває простір печер Києво-

Печерського монастиря в історичному, чудотворному та структурному ключах, що відкриває великий потенціал цього об'єкту дослідження, тож далі ми продовжуємо розвивати його вивчення в ключі багатосвіття.

Печерництво – один із видів відлюдництва, який приймає людина, що повністю присвячує своє життя служіння Богу, проте історія печери як топосу є набагато глибшою й давнішою. Зокрема образ печер був активно розвинений мислителями античної Греції. Наприклад, в «Одіссей» вона є способом переходу в потойбіччя, а також виконує роль жертovníка, що відсилає до хтонічного періоду розвитку людства. Платон у «Державі» уособлює в печері темницю людського незнання. Середньовічна думка, переосмислюючи функціональні можливості цього простору, трактує його як такий, що уособлює знання, самопізнання та містичний досвід. Мудреці у поемі «Парціфаль» (1200-1210) Вольфрама фон Ешенбаха і у романі «Смерть Артура» (1485) Томаса Мелорі пов'язані з простором печери. Вони або ув'язнені у ньому (як чаклун Мерлін зі «Смерті Артура»), або ж перебувають у печері як у відлюдному молитовному місці (Тревірцент із «Парцифалья»). Києво-Печерський патерик максимально розгортає функціональні можливості печерного простору, який розквітає на сторінках доробку низкою функцій:

- простір для поховання;
- асоціація зі знанням;
- простір аскези, самозаглиблення та спілкування з Богом;
- простір скорботи, скромності й утримання;
- простір чуд і видінь (Калитенко «Топос печери» 12).

Та перш за все печера – це місце, що матеріалізує духовну практику самозаглиблення. Нижче, аналізуючи «Внутрішній замок» Терези Авільської, ми продемонструємо, як печера трансформується у образ внутрішнього простору, переносячись у духовний світ авторки. Патерик як пам'ятка високого середньовіччя ще не звертає такого пильного погляду на людину, акцентуючи

увагу на демонстрації духовних місць у матеріальному світі. Та все ж, коли монах входить у печеру і затворюється у келії задля відлюдної молитви, він фактично зникає із мирського світу, стикаючись із потойбічними силами добра і зла: «І коли надходив Великий Піст, тоді воїн Христів Феодосій, всім земним гидуючи, від зібрання відлучившись, ішов від братії, і в печері сам затворявся. І там усю Чотиридесятницю перебував і сам на сам молитвою розмовляв [з Богом]» («Патерик Києво-Печерський» 75); «Ось час життя мого вичерпався, як явив мені Господь, коли був я у печері» («Патерик Києво-Печерський» 61–62); «Сидів же він (Феодосій), – як уже сказано, – і ось зачув шум кроків у печері од безлічі бісів, котрі колісницями їхали, а інші у бубни били чи на дудках грали, і так кричали, аж тряслася печера од шуму, який здіймали злі духи» («Патерик Києво-Печерський» 43). Надзвичайно цікавою є історія про святого Афанасія Затвірника зі Слова 19-го. Коли Афанасій помер після довгої важкої хвороби, брати омили його тіло, загорнули, але забули поховати. У такому стані він пробув день, поки до нього не прийшов ігумен, якому напередодні бачив видіння, що сповіщало його про смерть чоловіка. Ігумен застав Афанасія, який ожив, сидів, плакав і казав «Спасайтеся!», а потім «Пішов же до печери і, загородивши за собою двері, пробув [там], не кажучи нікому нічого, дванадцять років» («Патерик Києво-Печерський» 100), після чого помер удруге, сказавши: «Блажен є той, кого тут (у печерах) покладено буде» («Патерик Києво-Печерський» 100). Цей сюжет про дві смерті ілюструє ідею смерті тіла задля духовного життя. Після воскресіння Афанасій більше не зміг лишатися у земному світі, навіть у найсвятішому місці. Померши вперше, святий помер для мирського простору й повністю занурився в печеру, в молитву, в себе.

Важливим є ще те, що печера – невід’ємний від гори простір. Гора як носійка божественного коду, висхідна траєкторія, що стремить до Царства Небесного, опираючись на твердь земну і стикаючись із потойбіччям, – надзвичайно потужний за своїм смислом образ. Печера – топос, який пронизує гору, заглиблюється у висхідну траєкторію, «а тому стає своєрідною зв’язковою

“станцією” між мирським та божественним світами» (Калитенко «Топос печери» 12). А «занурення углиб завжди передує підйому» (Юнг 86), – стверджував Карл Юнг у «Архетипі й символи». Цю цитату прямо ілюструє занурення углиб печери монахом задля долання людських, тілесних слабкостей, набуття святості й духовного здіймання до Бога.

Виокремлення і маркування напрямків простору в руській культурі, як і в архаїчних культурах інших народів, знаходить свій вираз в образі світового дерева, де «верх» – напрям росту дерева – символізує життя й розвиток, а «низ» – згасання, смерть. Упорядкування картини світу за координатами світового дерева передбачають також виокремлення трьох координаті: верх – центр – низ. Щоправда у Всесвіті Києво-Печерського патерика світове древо еволюціонувало в активні простори храму, церкви, храмових споруд, келій тощо. Еліаде, який розвивав ідею **храму** як *axis mundi*, наголошував, що священний і мирський світи перетинаються в храмових точках, зокрема як у «Старшій Едді» з’єднувалися світи ясенем Ігдрасіллем. На це возз’єднання вказують численні чуда, янгольські співи всередині порожньої церкви, що описуються у Слові 6-му, вторгнення бісівських сил. Зокрема у Слові 5-му оповідається про чоловіка Сергія, що після смерті свого духовного брата Іоана не виконав волю померлого – не віддав синові Іоана його спадок. І коли ж Сергій прийшов до Печерської церкви, щоб поклястися перед Богородичною іконою, Божественна сила викрила брехуна. Цей сюжет корелює зі «Старшою Еддою», а саме із сюжетами про порушення клятви, які були зафіксовані нами як ознаки морального виміру. Брехня, порушене слово, дане на священному артефакті у священному місці, і для християнського, і для поганського світоглядів, що репрезентовані в аналізованих текстах, є зламом моралі, адже «сакральні речі або навіть їхні частини, будучи внесені в реальний світ, перетворюються на знаряддя його підкорення» (Ісіченко І. А., архієпископ, «Аскетична література Київської Русі» 196).

Архієпископ Юрій Ісіченко підкреслює, що церква є втіленням небесного простору на землі: «Храм як місце відправи Святих Таїн організує сакральний простір, уподібнюючись цим до райського саду» (Ісіченко, І. А., архієпископ «Аскетична література Київської Русі» 196). Як сакралізований трактується і келія – місце, яке подвижник освячує молитвою і своїм скромним життям.

Архієпископ Ігор Ісіченко визначає **МОЛИТВУ** як спосіб моделювання священного простору. Визначенню місця для Успенської церкви передувала триденна молитва, молитва відгороджує келію Григорія Чудотворця від злодіїв, намолені овочі Агапіта Печерського мають цілющі властивості. Богослов Володимир Лосський у своїй праці «Нарис містичного богослов'я Східної церкви» підкреслює, що «містичний досвід, невід'ємний від шляху возз'єднання з Богом, може реалізуватися тільки в молитві й молитвою» (Лосский 318), і молитва ця має бути постійною, повторюваною, безперервною. А колективна молитва, на якій наголошує Ісіченко і яка наповнює простір монастиря, множить благодать і забезпечує нерозривний зв'язок місця з Царством Небесним. Таким чином трансцендентний молитовний досвід є способом вияву святого топосу, який належить духовному світу.

Отже, порівняно з ієрархічною системою «Старшої Едди», система Києво-Печерського патерика є простішою та прозорішою, оскільки тут багатосвіття зведене до дуально-тернарної структури, а конвенція є сталою, не зазнає метаморфоз. Очевидним є превалювання Царства Божого над земними царями і над людьми, а також ієрархічної вищості духівника над князем, що маркується моральними якостями, а також просторовими вираженнями.

2.2.3 Особливості ієрархізації «Внутрішнього замку» Терези Авільської

Ієрархія «Внутрішнього замку» Терези Авільської також репрезентується на різних рівнях. Земна ієрархія оприявнюється опосередковано: «Напевне, сам

Господь зволив, щоб мені звеліли все це написати» (Св. Тереза з Авіли 109). Ця цитата вказує на Петра Алькантрійського – монаха-францисканця, який давав черниці настанови щодо написання її текстів, що свідчить про його статус духовного наставника і вищість його чину. Апелюючи до духовної ієрархії, авторка зберігає типову середньовічну теоцентричну структуру, вивищуючи Бога у «Внутрішньому замку» як найважливішу істоту, а небо – як найцінніший простір, що протиставляється земному і зокрема диявольському впливу: «людина, припускаючись смертного гріха, намагається догодити не Богу, а дияволу; оскільки ж останній – суцця п'їтьма, то й бідна душа стає п'їтьмою» (Св. Тереза з Авіли 37).

Повернімося до вже згадуваної цитати із «Наслідування Христа» Томи Кемпійського: «Тому старайся відірвати своє серце від речей видимих, а звертайся до невидимих дібр» («Європейське Середньовіччя: літературний флорілегіум» 51). «Невидимі дібра» звертають нас до поняття внутрішнього, що корелює із вченням Терези Авільської, для якої найбільшої ваги мало саме внутрішнє, глибинне, а не зовнішнє, поверхнєве. Для теологині важить саме входження вглиб власної душі, а не відлюдництво, що передбачає вихід за межі міста. Єднання з Богом, за святою Терезою від Ісуса, є можливим і в межах міських мурів. Ба більше, Тереза прагне перебування серед людей на відміну від Антонія Печерського, що повсякчас прагнув і шукав самотнього життя.

Під впливом помежів'я епох і пошуку нових засобів вираження духовного авторка переміщує «об'єктивний» центр Всесвіту в людину: «У нас всередині – цілий світ» (св. Тереза з Авіли 70). Тереза від Ісуса порівнювала душу із діамантовим замком, у якому багато осель, що складають умовну систему із центром: «Уявімо собі, що в цьому замку, як я вже сказала, сила-силенна покоїв, одні – вгорі, інші – внизу, ще інші – обабіч; посередині ж – найголовніша світлиця, де й відбувається щонайсокровенніше спілкування між Богом і душею» (св. Тереза з Авіли 33). Всередині духовного світу вибудовується особлива ієрархія, адже структура внутрішнього замку не є

однорідною, а складається з низки осель, що ведуть до осяйного центру, де перебуває Бог. Тереза Авільська описує у своїй праці сім осель, але наголошує, що їх може бути більше, а до того ж вони можуть бути оточені садами, лабіринтами, фонтанами – об’єктами, що за своїми функціями відсилають до світськості, до міського простору, до прикрашальної та розважальної функції. «Перші три (житла) слугують для приготування, очищення життя, для готовності душі позбутися гріхів і для практики чеснот. Четверте житло відповідає першим двом рівням осмисленої молитви – зосередженню та спокою. У п’ятому відбувається молитва єднання – єднання ума і волі з Богом. У шостому душа вінчається з Богом: тут вони – заручені й повінчані – складають обітницю. І, нарешті, у сьомому житлі звершується сам шлюб: “Душа стає, – каже дух тієї душі, – одним цілим із Богом”» (Мед’явілья 79). З огляду на наведені вище характеристики, бачимо, що окремі оселі є своєрідними «рівнями» ініціації, які ведуть до умовної «винагороди», до центру душі, де можливі діалог і злиття з Богом.

«Внутрішній замок» Терези Авільської як богословська пам’ятка пізнього середньовіччя – ранньої модерності реалізує ієрархічні структури за допомогою:

- взаємодії Терези з Авілі та її наставника Петра Алькантрійського;
- зіставлення духовного та мирського;
- перенесення структури Всесвіту всередину людини;
- розробки структури всередині ієрархічної одиниці.

Моральність «Внутрішнього замку» Терези Авільської

Аналіз богословських трактатів так чи інакше торкається вивчення поняття моралі й етики у конкретному тексті. Дослідження «Внутрішнього замку» Терези від Ісуса проводяться крізь призму не лише християнського світогляду, а й гендерних студій, оскільки богословський трактат часів ранньої модерності, написаний жінкою, є нетиповим явищем (№251, 253, 270, 284, 288,

312, 345). Досліджуючи вчення Терези як модерної постаті й жінки, можна говорити про трансформацію християнської моралі в більш гуманістичному ключі, зосередження уваги на категоріях любові та краси.

Переклад «Внутрішнього замку» Андрія Маслоуха з англійської містить умовивід: «Смирення – ось наша зброя!» (Св. Тереза з Авілі 61). Такий варіант може заплутати дослідників, оскільки дослівний переклад з мови-оригіналу такий: «Смирення – ось бальзам для наших ран» (переклад речення наданий проф. О. В. Пронкевичем). І попри те, що сенс змістовно змінився, проте центральним поняттям все одно лишається смирення, що є не зброєю, а ліками душі людської. Тут збережено середньовічно-християнську риторичку, адже зближення з Богом можливе тільки через смирення, ревну молитву й відречення від усього мирського. Святість – вищий рівень моральної ієрархії, який, за Терезою від Ісуса, займають не лише Бог і божественні істоти, а й святі: «Погляньте на святих, які увійшли до царської світлиці, і побачите різницю між ними і нами. Не просіть, чого не заслужили, і не думайте, що ми, які ображали Бога, достойні того ж, що й вони» (Св. Тереза з Авілі 56).

Рух дорогою смирення внутрішнього замку до осяйного центру не є простим, адже благочестиву душу в окремих оселях повсякчас підстерігає диявол і намагається знівелювати всю її кропітку працю: «Уникайте нагод для гріха, бо диявол, намагаючись звабити таку душу, докладає значно більше зусиль, ніж коли спокушає інших, які зазначеної ласки від Бога не отримали; така душа може завдати йому великої шкоди, ведучи за собою інших і відтак приносячи Божій Церкві неабияку користь» (Св. Тереза з Авілі 83). Нечистий прагне спокусити саме ту людину, яка вже отримала милість Божу, адже її душа набагато цінніша, аніж душа, яка ще цієї милості не пізнала. А піддавшись силам зла, людина опиняється поза межами замку й заново розпочинати свою внутрішню роботу, яка значно ускладнюється. Зайти заново в замок – справа не з легких, оскільки тут замок виконує роль мілітарної, оборонної споруди, яка відкривається не кожному і не відразу.

Бог завжди винагороджує людину за її смирення, але варто пам'ятати, що благочестя має бути щирим, а не чинитися задля здобуття благ і відзнак: «Нехай душа забуде про втіхи та винагороди, бо не годиться з цього розпочинати, коли заходимося зводити таку величну й красну споруду» (Св. Тереза з Авілі 49–50). Земна слава – це не те, чого має прагнути благочестива людина. Проте авторка наголошує на потребі золотої середини в духовних практиках, оскільки послушниці можуть надто ревно віддаватися омертвлянню плоті, що є не так ознакою святості, як диявольською спокусою. Надмір у служінні не гарантує святості: «не вважайте, що ви у безпеці. (...) Не покладайтесь надто ні на затворництво, ні на покаєння, ні на незмінні бесіди про Бога, ні на перебування у молитві, ні на віддаленість від мирської суєти, ні на те, що вам здається, буцім ви цю суєту зневажаєте (Св. Тереза з Авілі 55). На думку авторки, надмір – це бісівська спокуса, яка може спіткати навіть найвищих у ієрархії черниць. Надмірна самопожертва лише шкодить здоров'ю та унеможлиблює подальше служіння Богу. Це стосується й надмірної слізливості, адже така реакція не є показником духовної вищості, а радше ідентифікує вплив диявола на людину. Темні сили радіють, коли людина сумує або тривожиться, оскільки саме так вона слабне і не може продовжувати свій шлях до Бога. Проте якщо практика має божественне начало, то сили не покидають тіло й душу. Тож Тереза з Авілі встановлює та просуває **гуманний підхід до послушництва**, адже якщо за часів високого середньовіччя людина прагла смерті, то помежів'я прагло радісно й довго служити Богу, а отже, не шкодити своєму тілу. Власне, авторка «Внутрішнього замку», яка повсякчас боролася з туберкульозом і мігренями, щоб продовжувати свою діяльність, знала ціну здоров'ю та радості.

Отже, категорія моралі, за Терезою Авільською, опирається на кілька стовпів:

- 1) поняття святості й благочестя;
- 2) відкидання мирської слави;

- 3) гуманний акцент на важливості здоров'я;
- 4) тяжіння до мілітарно-лицарської етики.

Смирнення тут є способом перетину кордону, що пролягає між мирським і священним, та є головною умовою наближення до Бога. Також смирення – це головна чеснота, що вирізняє благочестиву людину з-поміж інших, які живуть в монастирі або в миру. Людина, яка важкою молитовною працею здобула цю святість, відмовляється від марнославства і бажання винагороди у формі Божої милості, адже земна слава – це тягар, який унеможлиблює перебування у духовному світі. Проте Тереза Авільська не ставить до тіла зневажливо, а навпаки закликає стежити за здоров'ям і уникати надміру в практиці умертвіння плоті, оскільки без тіла неможливе поняття внутрішнього замку.

Просторовість «Внутрішнього замку» Терези Авільської

Для трактату Терези Авільської «Внутрішній замок» принципово важлива просторовість, адже її вчення про внутрішнє переміщення збігається із зовнішнім вимушеним переміщенням авторки. Роботу над текстом Тереза від Ісуса розпочала в Толедо, але через критику папського нунція в Іспанії вона приїхала до Авілі, де й завершила працю. Порівнюючи Терезу з Авілі та її «Внутрішній замок» із Києво-Печерськими патериком і Антонієм Печерським, що повсякчас тікав із міста й від людей, бачимо разючу відмінність, адже Тереза від Ісуса навпаки ішла в міста, засновуючи монастирі не за їхніми межами, а всередині мирського виру, розбудовуючи урбаністичний простір.

Також на важливість просторовості вказує назва тексту, за аналогією до Києво-Печерського патерика. Таким чином трактат присвячений конкретному простору, але тут він стосується не реальної географічної точки, а звертається до трансцендентних, містичних практик і понять нематеріального. Проте щоби виразити духовний вимір, св. Тереза послуговується образністю земного світу, реалізуючи три основні види простору: замок, оселя (житло) і кокон.

Проблему простору у «Внутрішньому замку» Терези від Ісуса оприявнила низка дослідників (див. №162, 290, 310, 351, 364, 431). Урбан Волл у праці «Краса “Внутрішнього замку”» влучно звертає увагу, що замок Терези Авільської – це оборонна споруда, а не романтична декорація (Voll 303–304). Таким чином духовний простір виконує ще й роль простору опору, роль мілітарної споруди. І тут важливо підкреслити не лише раціоналізацію духовного, а й процес контрреформації, боротьби проти протестантів, у контексті якого внутрішній замок і Тереза з Авіли виступають як військова споруда і лицарка, що боронить свою віру.

Повертаючись безпосередньо до тексту святої Терези, варто зауважити, що простір **внутрішнього замку** описується як цільна, міцна споруда із дорогоцінного прозорого каменю, що є втіленням людської душі: «Нашу душу можна порівняти із замком із цільного діаманта або прозорого кристала, в якому багато покоїв, як ото на небі – багато жител чи осель» (св. Тереза з Авіли 32). Принагідно відзначимо, що образ замку тут набуває сюрреалістичних форм, оскільки цільні кристали або діаманти – нетиповий будматеріал, але досить міцний. Шейла Гасселл Г'юз звертає увагу на цікаву деталь в описі – на множинність та нелінійність матеріалу, з якого «побудований» замок, а саме – кристал, а також на «важливість абсолютного центру може навіть вказувати на сферичність форми» (Hughes 377). А сферична форма, як відомо, є результатом важкої та майстерної праці – шліфування, – що додає ще глибшого сенсу центральному просторовому образу.

Побіжно наголосимо на відмінності між замком, а особливо іспанським, і православною церквою або ж монастирем. Простір, на який посилається у своїй роботі Тереза з Авіли, має суто оборонну функцію, оточуючи місто. Простори монастиря й храму виконують, перш за все, функцію духовну, проте на Русі вони також долучалися до оборонного комплексу Києва. Наприклад, Кирилівська церква була частиною фортечної оборонної споруди. Також у

«Дивах печер Лаврських» значиться, що монастир неодноразово потерпав від нападів ворожих військ, зокрема хана Батия.

Тож зміщуючи акценти «об'єктивного» світу згори вглиб людини, авторка вдається до алегорії, надаючи духовному ознак матеріального, земного. Побіжно авторка наявно ілюструє читачу велич людської душі та пояснює його замкнену структуру. Замок-душа Терези Авільської є не лише потужною військовою спорудою, а й алюзією на середньовічний замок із лицарських романів, які свого часу читала Тереза від Ісуса. Цей замок, окрім оборонної функції, вміщував у собі верхівку соціуму, яка сидить за товстими, непорушними мурами. Але замок Терези від Ісуса вміщує у собі набагато вищу сутність – Господа. Це не той замок, який є генеалогічним продовженням Платонової печери. Це не той простір сліпоти й незнання із «Повісті про Варлаама та Іоасафа». Це не в'язниця і не топос, який приховує від головного героя справжній світ. Проте зауважмо, що занурення у внутрішній простір за допомогою медитативної молитви є своєрідною втечею від «об'єктивного» світу в пошуках світу ідеального і священного. Ця втеча всередину себе не потребує ізоляції у пустелях чи відлюдних печерах, а навпаки вона можлива серед соціуму чи залюдненого міста. Це схоже до оборонної практики, що опирається спокусі й дозволяє розвивати духовну міць і допомагати людям, і як результат – звертати ще більше людей до святості й благочестя.

Замок-душа складається з низки **осель**, що оточують центр, де можливе пряме спілкування з Богом: «У цьому замку сила-силенна покоїв, одні – вгорі, інші – знизу, ще інші – обабіч; посередині ж – найголовніша світлиця, де й відбувається щонайсокровенніше спілкування між Богом і душею» (св. Тереза з Авілі 33). Рух оселями є шляхом духовного самовдосконалення і наближення до найчистішої та наймогутнішої істоти. Перша оселя, найбільш дальня, є найтемнішою і найнижчою в ієрархії, але не тому що до неї не сягає світло, а через демонів і зміїв, які населяють її і перетягують на себе усю увагу. Перехід до другої оселі потребує відмови від мирських клопотів і проблем. Третя оселя

– «це ласка достоту велика, оскільки звідти не так уже й далеко до вищих осель», і перехід до неї потребує, на думку авторки, повного послуху. Четверта оселя дуже пишна, оскільки ближча до покоїв Царя, а тому показує людині таку красу, яку неможливо описати. П'ята оселя потребує відмови від почуттів. Шоста оселя слугує своєрідним чистилищем перед найважливішою, сьомою оселею. Сьома оселя – друге небо, місце куди Господь приводить душу перед тим, як показати їй своє царство. Тут, у сьомій оселі, людина бачить святу Трійцю – всі три обличчя, осяяні полум'ям. Тут немає відречення від почуттів, але почуття вже не є такими, якими вони були на початку подорожі.

Згадку про оселі в домі зустрічаємо у Євангелії від Івана: «Багато осель у домі мого Отця» (Біблія, Новий завіт 132), що вказує на запозичення теологинею біблійних образів та їхній розвиток у власному вченні й творчості. Фідель Себастьян Мед'явілья також наголошує на можливих мусульманських джерелах основи вчення святої Терези з Авілі: «Арабіст Мігель Асін Паласіос припускає вплив на св. Терезу мусульманської містики, підтвердити який Лусе Лопес-Баральт вважає можливим через символіку семи замків або осель душі, що слугували джерелом натхнення для тривалої літературної традиції суфізму, в котрій ця символіка є загальноживаною» (Мед'явілья 78). У праці «Повернення до містичного» Пітер Тайлер вказує на те, що слово «оселя» англійською перекладене як room, а св. Тереза вживала лексичні одиниці moradas (укр. – дім), aposentos (укр. – кімнати) і piezas (укр. – частини), що «вказують на кімнати чи інші житлові місця в межах замку» (Tyler XVI). Вхід у внутрішню кімнату є інтенсивною метафорою, що описує процес занурення в себе, медитативне перебування у собі. Ідею душі як кімнати розвинув французький філософ ХХ ст. Гастон Башляр у своїй роботі «Поетика простору», розглядаючи поняття внутрішньої кімнати не лише як фізичної, об'єктивної дійсності, а й як підсвідомої моделі: «Наше несвідоме має “місце проживання”. Душа є оселею. І коли ми згадуємо про “будинки”, про “кімнати”, ми вчимося “жити” самі в собі» (Башляр 17). Башляр робить

висновок, що нескінченність простягається саме всередині людини, всередині її уяви: «В таких мріях, які оволодівають людиною, що занурена у роздуми, деталі розмиті, фарби тьмяніють, не чути цокання годинника і простір розширюється безмежно. Такі мрії можна назвати мріями нескінченності» (Башляр 88). Карл Юнг у праці «Архетипи і колективне несвідоме», описуючи свої сновидіння, часто згадував образи кімнат, у які він заходив, немов глибше й глибше занурюючись у своє несвідоме. Таким чином оселі Терези Авільської є репрезентацією традиційного образу замкненого підсвідомого простору, у який можливо увійти під час сну або сконцентрованого роздумування, самозаглиблення, а у варіанті «Внутрішнього замку» – за допомогою молитви.

Принагідно згадаймо працю Ляйбніца «Теодіцея», центральною метафорою якої є лабіринт безперервності. Це пірамідоподібний палац, верхівка якого стреміє догори й не має завершення. Жиль Дельоз у своїх лекціях про Ляйбніца примічає, що кожна секція цього палацу-піраміди сама по собі є окремим палацом: «А потім я пильно приглядаюся в піраміду і в секції піраміди з самого верху, поруч із верхівкою, і бачу персонажа, який дещо робить. А прямо внизу бачу того самого персонажа, який робить дещо зовсім інше та в іншому місці. А ще нижче – знову той самий персонаж у іншій ситуації» (Делез 45). Французький філософ доходить до висновку, що на кожному рівні цього гігантського палацу міститься можливий світ, втілений у форму окремого палацу, що вписаний в один гігантсько-нескінченний палац. Продовжуючи вивчення образу лабіринту, принагідно згадаймо фреску церкви святого Зіґфріда у фінському місті Сіпоо кінця XV ст. (додаток №5). На ній зображена фігура в центрі мозкоподібного лабіринту, а навколо неї немов розлито золотаве сяйво, що доповнює метафору входження всередину себе у духовно-містичному контексті, який розвивала Тереза від Ісуса.

Ще один важливий простір, який корелює із характеристикою внутрішнього, захищеного і таємного, – це **кокон шовкопряда**, що виконує роль своєрідного просторового синоніма замку. Авторка розповідає про

крихітну зернинку, з якої «постає гусениця». А гусінь ця будує навколо себе кокон із шовкових ниток, у якому неприємна, відразлива плоть комахи перетворюється на прекрасного метелика. Тож тут засвідчуємо два стани буття: тлінне тіло і дух, що злітає у небо. Проміжним етапом цих двох станів є шовковий кокон, у якому відбувається метаморфоза – відмирання огидної плоти задля зростання прекрасного духу. Це дає можливість провести паралель між замком і коконом, оскільки обидва простори є замкненими й слугують топосами праці, самозаглиблення й перетворення. Людина, як шовкопряд, за допомогою ретельної молитви занурюється вглиб себе, рухається до центру, відрікаючись від земних спокус, і протистоїть диявольським силам. У результаті людська душа перетворюється, зливається з Господом: «Коли душа, поринувши у молитву, помирає для світу, то з кокона з'являється маленький білий метелик» (Св. Тереза з Авілі 95).

Щоби дійти до центру, де живе Бог, треба подолати низку осель і перепон на шляху до божої милості й благості. Виникає логічне запитання: якщо наша душа і є цим замком – навіщо в нього заходити? Відповідь авторки така: «Багато душ туляться просто за зовнішнім муром, там, де й сторожа; їм і на думку не спадає спробувати потрапити до самого замку, вони не знають, що можна побачити всередині, хто живе у такому дивоглядному домі, ба навіть – скільки у ньому кімнат» (Св. Тереза з Авілі 34–35). Ця думка підкреслює важливість осмисленої молитви, яка є провідником до внутрішнього замку. Без послушництва й щоденної кропіткої праці неможливе поєднання з Богом, адже «душі ж ці так звикли мати діло знай із гаддям та комашнею, що роїться поміж зовнішніми мурами замку» (св. Тереза з Авілі 35). Отже, **молитва** є способом перетину межі між мирським і духовним, а також входу у духовну обитель: «Брама до нашого замку – то молитва і роздумування» (св. Тереза з Авілі 35).

Авторка дотримується традиційних засобів репрезентації ієрархічної системи як основи свого вчення, оскільки базовою антитезою є протиставлення гріховності смиренню, землі – небу, тіла – духу, низу – верху. Опираючись на

останню пару, варто підкреслити важливість **висхідної траєкторії** для «Внутрішнього замку». Зокрема Тереза Авільська згадує про верхню частину душі, яка перебуває в голові людини, що вказує на просторову локалізацію: «найвище, у голові, перебуває найвища частина душі» (за перекладом проф. О. В. Пронкевича) (за перекладом Андрія Маслюха: «вища частина душі знаходиться у верхній частині голови» (Св. Тереза з Авілі 71)). Та найбільше богословині йдеться про висхідну траєкторію, що реалізується за допомогою «духу», який «сильно поривається догори» (Св. Тереза з Авілі 71). Душа авторки прагне до неба і це стреміння пульсує зсередини, як внутрішня потреба. Небеса – це джерело світла, чистої води, достатку й благості; це те місце, яке здатне одарити скарбами й радістю кожного праведника. Земне часто зображується Терезою Авільською як простір бруду, хвороб і гріха: «Якщо будемо постійно потопати в убогості земного світу, то нам ніколи не вибратися з драговини страху, легкодухості і боягузтва» (св. Тереза з Авілі 41). Таким чином чітко відрізняються й розділяються поняття душі й тіла у намаганні авторки зрозуміти, чи є в тілі душа або чи тіло є бездуховним: «Навіть не знаю, в тілі душа чи ні, коли все це відбувається; принаймні, ледве чи я зважилася б заприсягнути, що душа – в тілі або що там її немає» (Св. Тереза з Авілі 143). Тіло – це джерело сум'яття, слабкості, болю, а душа – це те начало, яке крізь молитву долає шлях до Бога вглибині самої себе. Бог як вища істота винагороджує втіхами смиренну душу, що рухається внутрішніми оселями.

Замок – це простір, що стоїть на горі, стремить догори і є найвищою точкою в місті. Аналогічну висхідну позицію ми спостерігали і в Києво-Печерському патерику, адже комплекс печер храму були викопані в київській горі, що є простором, найближчим до Царства Божого. Вхід у печеру монахом і затворництво задля сконцентрованого моління трактуємо як занурення вглиб себе, що реалізоване на матеріальному, видимому рівні. Вхід у внутрішній замок не є видимим для зовнішнього зору, але є відчутним для зору внутрішнього. Під час зосередженої молитви все земне навколо зникає і втрачає

своє значення: «Кажуть, що душа входить у себе, а іноді – що здійснюється над собою» (Св. Тереза з Авіли 78). Таким чином вхід углиб душі й здійснення над собою, над власним тілом ототожнюється, а усамітнення переноситься не назовні, а вглиб себе.

Оскільки Тереза від Ісуса репрезентує людину як умістилище духовного замку – тут можна також виокремити **тіло як простір**. Схожий процес ми вже зустрічали у «Старшій Едді», проте тіло-простір Терези відмінне від язичницьких тропів, хоча й еволюційно споріднене. Тіло, за Терезою з Авіли, не бере участі в прадавньому акті сотворення світу, а виходить на новий рівень самоперевершення і самоперетворення. Тут кожна людина має потенціал заглибитися в себе та поєднатися з Богом, але за умови молитви й важкої праці. Зокрема Катержина Кутарньова припускає, що стіни замку і є нашим тілом (Kutarňová 393), тож кожна людина може стати оборонним муром і вести боротьбу проти темних сил зла. У цьому контексті цікаво працює простір кокона, а також образ метелика, враховуючи досвід левітації авторки. Принагідно згадаємо містичний досвід трансверберації, що, по-суті, є божественним вторгненням у людську тілесність. А піком перетворення тіла на простір можна вважати різну локацію мощей святої, фрагменти тіла якої тепер фактично творять священний простір.

Детальний аналіз простору «Внутрішнього замку» Терези з Авіли в контексті багатосвіття продемонстрував цікаву трансформацію християнської просторовості, що межує з мілітарною риторикою, з риторикою опору, втіленою в образі замку – оборонної споруди. Також важливим є той факт, що множинність художнього Всесвіту тут переноситься вглиб людини: кожна душа є окремим замком, окремим світом, який може злитися з Богом за виконання певних названих вище умов. Також маємо зафіксувати розвиток образу *axis mundi*, його еволюцію від дерева Ігдрасілля у «Старшій Едді», що уособилося в церкву у Києво-Печерському патернику, а згодом постало в образі кришталевого внутрішнього замку Терези із Авіли.

2.3 Взаємодія як спосіб оприявлення множинних світів

2.3.1 Конфліктність взаємодії у «Старшій Едді»

Як було означено вище, в багатосвіття «Старшої Едди» вкладаються не лише дев'ять світів, що підпорядковані конвенції та ієрархії, а й зокрема те, що у цій збірці епічних творів представлені оригінальні твори язичницького середньовіччя, які мають різне датування, походження й інтенсивність впливу християнства. Таким чином фіксуємо взаємодію пари «язичництво-християнство», яка, з огляду на контекст досліджуваного твору, реалізувалася не протистоянням, а взаємопроникненням. Релігійне спрямування та складна будова Всесвіту реалізує традиційний поділ на священне та мирське не лише за дуальним принципом «Небо-Земля» («Асгард-Мідгард» або ж «боги-герої»), а й «більш священне – менш священне» («аси-вани»), «високе-низьке», «центральне-бічне», «своє-чуже/іноземне» тощо. Також подвійність зумовлена композицією «Старшої Едди», оскільки її можна умовно поділити на сюжети про богів і героїв, ускладнюючи принцип взаємодії. Композиція пісень «Старшої Едди» у більшості випадків реалізується за допомогою діалогів, пересварок і змагань, на що вказують і самі назви пісень: «Повчання Високого», «Бесіда з Вафтрудніром», «Пересварка Локі», «Промови Альвіса». Зокрема поради-настанови Одіна із «Повчань Високого», які є за своєю природою монологічними, все одно тяжіють до діалогу, оскільки кожна порада передбачає адресата. Подвійний діалог міститься у «Бесіді з Вафтрудніром», яка починається розмовою Одіна зі своєю дружиною Фрігт і переходить у словесне змагання Одіна з йотуном Вафтрудніром. Зокрема Арон Гуревич у примітках до російськомовного видання «Старшої Едди» 1975-го року наголошує, що текст «Бесіди з Вафтрудніром» тяжіє ритуальний діалог жерця з учнем. «Пісня про Харбарда» також є розмовою й апелює до давнього жанру пересварки. Словене змагання у тексті виникає між Тором і Харбардом, себто між Тором і Одіном – старшим і молодшим представниками одного роду.

Глибокий аналіз тексту «Старшої Едди» дозволив зафіксувати низку логічних пар, між якими утворюється взаємодія. Ці пари вибудовуються у бінарні опозиції, де спочатку розміщені конвенційно «об’єктивні» або ж ієрархічно вищі одиниці, а далі – «суб’єктивні», нижчі:

- «Старша Едда»-наближені тексти;
- божественне-героїчне;
- небесне-земне (Асгард-Мідгард);
- захід-схід;
- вертикаль-центр;
- вертикаль-периферія;
- небесне-пекельне (Асгард-Хель);
- священне-мирське;
- клятва-зрада;
- висхідна-низхідна траєкторії (гора-рівнина);
- мертво-живе;
- народження світу-Рагнарок.

Почнімо з пари **«Старша Едда»-наближені тексти**. Досліджуваний твір проявляє свою дуальність, починаючи з назви, оскільки поняття старшого передбачає наявність поняття молодшого або ж віршована форма передуює прозовій. «Молодша Едда» Сноррі Стурлусона датована XVIII ст. Цей твір на відміну від «Старшої Едди» є прозовим, більш структурованим та повним. Сюжети обох текстів перегукуються, і часто «Молодша Едда» більш розгорнуто оповідає окремі сюжети, які в «Старшій Едді» прописані лише одним словом або рядком. Для прозорішого розуміння усіх сенсів «Старша Едда» потребує контексту: додаткових едичних пісень, коментарів, досліджень тощо. Тому «Старшу Едду» можна назвати самобутнім твором, що цілком занурений у контекст своєї культури і який веде діалоги з іншими текстами, що пояснюють перший. На нашу думку, «Старша Едда» – це розлогий кеннінг, значення якого уповні розуміють або носії давньоскандинавської культури, або

її дослідники. Діалог текстів також перетікає у діалог часів і культур. До прикладу, «Гренландська пісня про Атлі» має спільний сюжет із німецькою епічною поемою «Пісня про Нібелунгів», і особливості їхніх фабул дозволяють провести у цих текстах археологічну роботу. У першій йдеться про помсту Гудрун своєму чоловікові Атлі за те, що він убив її братів. У середньовічній німецькій пісні героїня Крімгільда також мстить, але своєму братові Гунтеру за те, що він убив її чоловіка Зіґфріда. Як підкреслює Арон Гуревич, «Гренландська пісня про Атлі» є зразком давнішого часу, адже відбиває мораль родового суспільства. Вчинок героїні «Пісні про Нібелунгів» вказує на панування феодального суспільства, яке трактувало чоловіка як ріднішу людину, ніж кровних братів. Тож можна припустити, що Крімгільда є молодшою двійницею «об'єктивної» героїні Гудрун. Це дві різні персонажки, що діють в межах схожих, але неідентичних сюжетів. І попри свою відмінність, Крімгільда і Гудрун є найближчими істотами, аніж будь-хто інший у їхніх світах.

«Промови Хамдіра» – зразок «Пісень про героїв» – одне з найстаріших героїчних сказань, в основу якого, ймовірно, закладено історичну подію. Вона оповідає про помсту братів за вбивство їхньої зведеної сестри Сванхільд, яку жорстоко стратив Йормунрекк. В основу цього тексту лягла реальна історія про остготського короля Германаріха, що володів землями північного Причорномор'я і який наклав на себе руки, дізнавшись про наступ гунів. Йормунрекк гине і в «Промові Хамдіра», оповідаючи перед смертю своїм воїнам, як можна перемогти братів Сьорлі і Хамдіра, яких не брало залізо. Таким чином фіксуємо тут два типи взаємодії: власне, діалог як розмова, діалогізм культур між «дійсним» і «дійсним художнім» та конфлікт-битва між «своїми» та «іншими».

Пара **«божественно-героїчне»** реалізується завдяки двоїстій композиції поеми. Як було підсумовано вище, «об'єктивність» «Старшої Едди» зміщується від «Пісень про богів» до «Пісень про героїв», проте персонажі другого циклу

діють із озиранням на божественне як на зразковий тип буття. Бенкет у земній Вальхаллі, сконструйованої за образом і подобою Асгардійської, у «Гренландській пісні про Атлі» – це знак, що Гуннар от-от потрапить у Вальхаллу небесну. Та водночас це маркер нової «дійсності», що розглядає конунга як найвищу постать у земній ієрархії.

Взаємодія-діалог між парою Божественне-Героїчне реалізується у напрямку «герой → бог» не лише завдяки перенесенню божественного простору на земний або стреміння до Вальхалли. Діалог відбувається за допомогою священних артефактів, зокрема рун, а також священних клятв, які були дані у священних місцях.

Для аналізу пари «небесне-земне» варто звернути увагу на образ світового древа Ігдрасілля, яке сполучає всі дев'ять світів, поєднуючи небесне із земним, притягуючи ці два полюси одне до одного: «Кореня три / ростуть на три боки / з-під Ігдрасілля; / Хель попід першим, / другий – над турсами, / третій над родом людей» (Старша Едда 105). Також під дровом сидять три норни, що плетуть і обривають золоті нитки, які пов'язують людей із небом, забезпечуючи діалог між світами і постулюючи верховенство небесного над земним.

Для світів Усесвіту «Старшої Едди» принципово важливим є означення сторін світу, що вказують на локалізацію тих чи інших топосів: «Стоїть на півночі у Нідавеллірі / палац золотий / родичів Сіндрі / інший стоїть / ув Окольнірі, / йотунів хутір / наймення Бримір» (Старша Едда 27). Тут у поемі розписане північне розташування Нідавелліра – місця, де живуть карлики – і Бриміра – хутора велетнів. Таким чином реалізується контраст між карликами й велетнями, які не розведені сторонами світу, а навпаки розташовані на одній площині, щоб оприявити близьке співіснування двох протилежних рас-народів. Аналізуючи пару «схід-захід», варто відзначити, що сторони світу в «Старшій Едді» мають оцінну характеристику: кожен важливий простір зображується в центрі, а на маргінесах розташовані топоси другорядні й негативно конотовані.

Мідгард розташований у центрі структури Всесвіту, а Йотунхейм – на захід від Мідгарду. По-перше, геоцентричність у «Старшій Едді» є досить знаковою, попри важливість висхідної траєкторії, що мислиться як щось важливе, але дистанціюється з кожною подальшою піснею. По-друге, за повір'ям, захід вважається нещасливою стороною світу, а схід – навпаки: «Людам не варто / в бій вирушати / проти заходу / посестри Місяця» (Старша Едда 297).

Взаємодія між парами «вертикаль-центр» і «вертикаль-периферія», де вертикаль – це Асгард, центр – Мідгард, а периферія – Ванагейм або ж Йотунхейм, реалізується через діалог і конфлікт. Діалогічний тип зв'язку між «вертикаллю-центром» реалізується за допомогою ниток долі, сплетених нонрами, мостом Біфрестом, віруванням людей у богів і тим, як Один згори оглядає свої володіння.

Пара «вертикаль-периферія» реалізується переважно конфліктно. Війна між асами та ванами зображає прагнення асів довести своє верховенство, адже за легендами саме Один розпочав війну, метнувши списа у Ванагейм. Зіткнення Асгарду з Йотунхеймом відбувається у такі способи: велетень Трюм краде у Тора молот, у богині Ідунн велетні цуплять молодильні яблука, а бесіди-змаганню Одіна з велетнем Вафтрудніром відведена пісня. Проте кожна суперечка між асами та йотунами закінчується перемогою асів, що закріплює верховенство божественного роду над родом, який панував раніше.

Проте зауважимо, що воєнні конфлікти виникають і в межах одного світу, зокрема у Асгарді чи Мідгарді. Пісня «Хлодсквіда» або ж «Битва готів з гунами» відображає конфлікт між двома звідними братами – Хльодом і Ангантюром – і битву поміж двома земними народами – готами й гунами. Гуревич акцентує увагу на тому, що цей сюжет зустрічається і в ісландській сазі про «Одда Стрілу», і в данському історичному тексті «Діяння данів», і в давньоанглійській поемі «Вісдід», що вказує на важливість сюжету і на діалог культур та взаємообмін фавулою.

Взаємодія традиційної середньовічної бінарної опозиції «**небесне-пекельне**» (**Асгард-Хель**) також наявна у досліджуваній поемі. Проте якщо Пекло у свідомості середньовічного християнина – це покарання за гріхи, які чинила людина впродовж життя, то пекло у свідомості давньоскандинавських народів – це радше один зі світів, царство мертвих, куди потрапляють після смерті: «дев'ять світів я навідав / пекельний Ніфлхель; / мертві туди потрапляють» (Старша Едда 89). В Асгарді є місце, що також пов'язане із життям після смерті – Вальхалла, місце для воїнів, що загинули у бою. Здебільшого Хель зображено досить нейтрально, та інколи його опис набуває похмуріших тонів: «Хрунгніра вбивця / тебе відпопровадить у Хель / під браму мерців» (Старша Едда 175); «крокують в Хель люди, / тріснуло небо» (Старша Едда 32). Вальхалла ж – це місце радості, своєрідний скандинавський варіант «Раю»: «Гладсгейм – то п'ятий, / де златосяйна / Вальхалла стоїть; / збирає там Хрофт / кожного дня / збройноубитих мужів» (Старша Едда 98). Ця опозиція «Вальхалла-Хель» демонструє і ставлення давніх скандинавських народів до битв, і ставлення до смерті. По-перше, воєнна справа і справді була чільною у житті й побуті давніх скандинавських народів. По-друге, очевидно, що ставлення до смерті не маркувалося надлишковим трагізмом, а загибель у битві була справжнім щастям для воїна.

Складова пари «**клятва-зрада**» клятва тяжіє до поняття священного, виразниками якого є руни й присяги. Володіння цими елементами властиве не лише людям, які за допомогою артефактів тримають зв'язок із духовним виміром, а й для богів, які самі користуються рунами або ж порушують дані клятви, що демонструє «людськість» богів.

Головування богів над людьми та іншими істотами, тяглість до небес, яка дозволяє світу людей зв'язатися з духовним, – ці та інші вияви антиномії є традиційними для світової культури як дохристиянського, так і християнського періоду. Пара **висхідної-низхідної траєкторій** є й універсальною у досліджуваних творах, і особливою у контексті «Старшої Едди». Тут діалог між

верхом і низом є не так конфліктним, як комунікативним. Комунікацію між верхнім і нижнім світами забезпечують: 1) споглядання Одіном усіх дев'яти світів, сидячи на престолі Хлідск'яльв; 2) золоті нитки долі, сплетені норнами; 3) райдужний міст Біфрест, що з'єднує Асгард і Мідгард. Така мирна взаємодія оприявнює близькість існування двох різних світів, аналоги яких у християнських середньовічних текстах, зокрема у Києво-Печерському патерику, розведені набагато різкіше й очевидніше.

Взаємодія пари **«мертве-живе»** найяскравіше представлена «Другою піснею про Хельгі Вбивцю Хундінга», де змальовується туга Сіґрун за загиблим Хельгі. Побачення двох закоханих, які належать різним світам, – це ще один вид зв'язку, діалогу різних площин, який завдяки гострому розведенню героїв виражає найвищий ступінь їхньої емоційної прив'язаності. Традиційний сюжет про кохання, яке перемагає смерть, є не лише зворушливою історією, а й репрезентацією природної взаємодії Еросу й Танатосу – сил, які властиві давнім ритуальним практикам. «Спершу волю / поцілувати я / конунга мертвого» (Старша Едда 265), – звертається Сіґрун до Хельгі під час першої зустрічі після його смерті. Згодом валькірія застелила постіль для Хельгі, аби спочити на грудях героя так, наче він є живим, що натякає на еротизм: «Ось тобі, Хельгі, / ложе готове, / горя позбавлене, / Ільвінга чадо, / жадаю я спокою / в княжих обіймах, / так, мов була б я / з героєм живим» (Старша Едда 267).

Продовжуючи тему смерті, варто звернути увагу на пару **«народження світу-Рагнарк»**, що розкривається у «Пророцтві Вьольви», де віщунка описує зародження усього живого, а також бачить кінець усіх світів – Рагнарк. Подальші сюжети, зображені у піснях «Старшої Едди», – це фактично події, що відбувалися між народженням світу і його смертю, й поєднали ці дві точки. Таким чином можна припустити, що події, описані у «Старшій Едді» після «Пророцтва Вьольви» – це один великий діалог між двома поворотами ключа – між початком світу і його кінцем, – які вирішують подальший курс всієї історії.

Народження й смерть світу можна вважати подіями-двійниками, які у своїй основі є протилежними явищами, проте мають багато спільного. І появу, і загибель Всесвіту пов'язує смерть, адже «матеріалом» для розбудови Всесвіту послугувало тіло велета Іміра, що був убитий своїми дітьми. Історія самої нараторки – віщунки Вьольви – також пов'язана із воскресінням і зникненням. Один розбудив Вьольву із мертвого сну, щоби вона виголосила пророцтво, після чого вона знову відходить у небуття: «Тепер вона щезне» (Старша Едда 36).

Отже, для «Старшої Едди» притаманна розлогість дуальних структур, які розростаються за аналогією до крони ясеня Ігдрасілль. Ці пари, які виступають у різних типах взаємодії, реалізовані у діалогічності або бінарній опозиції. Діалогічним типом взаємодії є:

- діалог-розмова;
- споглядання;
- ритуал.

До бінарно-опозиційного виду взаємодії у «Старшій Едді» належать:

- війна;
- суперечка;
- пересварка;
- повчання.

Складність будови Всесвіту «Старшої Едди» відбивається і в типах взаємодії його світів. Переважно ця взаємодія відображається у конфліктах, які передбачають переможця й переможеного або того, хто вчить, і того, кого навчають. Така модель є цілком природною для давньоскандинавського суспільства, яке будувалося на військовій справі. Гострий конфлікт і для художнього тексту, і для історичної дійсності давніх скандинавських земель – це форма жорсткої бесіди, яка неминуче зіштовхує два полюси у шалі пересварки. Проте варто наголосити на розмові, ритуалі, повчанні як на таких типах діалогу, що зводять світи, репрезентуючи не полярність, а близькість.

2.3.1 Місце людини у взаємодії світів у Києво-Печерському патерику

Порушуючи тему взаємодії у Києво-Печерському патерику, насамперед варто наголосити, що в основу цього тексту покладено листування Полікарпа й Симона, що вносить у нього очевидну діалогічну складову.

Далі варто звернути увагу на інтенсивну дуальність, яка є основою ідеології високого середньовіччя, що протиставляла не лише духовне мирському, а й божественне демонічному. Цю особливість підкреслив Жак Ле Гофф у праці «Середньовічна уява»: «Скрізь у цьому довгому середньовіччі бачимо боротьбу в людині або довкола людини двох майже рівновеликих сил, хоча одна з них теоретично підпорядкована другій, – Сатани і Господа. Довге феодальне середньовіччя – це боротьба Диявола і Господа Бога» (Ле Гофф «Середньовічна уява» 28). Матеріальний, мирський світ пов'язаний із Пеклом тим чином, що Царство Люциферове розташоване прямо під Землею, а тому вплив сил зла на людей є значно більшим, ніж вплив сил добра. Ця особливість впливає на те, що в середньовічному зразку літератури Русі, Києво-Печерському патерику, протиставлення добра злу виражене не прямо, а у посередництві земного. Та варто зазначити, що це не єдина структура, одиниці якої вступають у взаємодію, адже під час аналізу особливостей художніх світів Всесвіту Києво-Печерського патерика були виявлені схеми:

- божественне-демонічне;
- Бог-людина;
- диявол-людина;
- святість-гріх;
- Царство Боже-Пекло;
- небо-земля;
- печера-зовнішній світ;
- Києво-Печерський монастир-мир;

- смирення-гординя.

Пара **«божественне-демонічне»** є типовою не лише для середньовічних релігійних текстів, а й також по-новому розгортає традиційний троп протистояння добра та зла, природа якого, зокрема у поемі «Старша Едда», значно відрізняється від християнських моральних засад. Зло для героїв «Старшої Едди» – це порушення клятви, а зло для героїв Києво-Печерського патерика – життя во гріху. Протистояння божественного-демонічного є універсальним, оскільки включає в себе низку комунікативних актів, що проявляються в різних формах, зокрема у взаємодії бісів із людьми та грішників із праведниками. Проте відзначимо, що Царство Боже і Пекло у Києво-Печерському патерику не стикаються у прямому конфлікті, а послуговуються посередництвом людей.

Вторгнення бісів у земний і монастирський простори у досліджуваному тексті найчастіше нагадує дрібне побутове шкідництво: вони розсипають борошно і розливають закваску на кухні, не дають їсти худобі, радіють гніву праведника, скидають дерево, яке собі заготував святий Федір для облаштування келії тощо. І найчастіше таке вторгнення бісів можна припинити молитвою або суворим словом, як це робив Феодосій Печерський: «Відтоді підступні біси, відігнані молитвами преподобного отця нашого Феодосія, не сміли наблизитися до місця того, і втекли швидко» («Патерик Києво-Печерський» 48). Проте біси можуть завдавати і сильнішої шкоди. Гостре протистояння, майже битва, між бісами й духівником зображене у Слові 36-му «Про преподобного Ісакія Печерника». Ісакій, ставши монахом, затворився в одній із печерних вулиць. Після семи років молитов і найстрогішого посту Ісакію явився натовп бісів у подобі янголів, які здійснили над святим мужем моральну та фізичну наругу: «І була повна келія бісів, і вулиця печерна. І каже один із бісів, якого називали “христосом”: “Візьміть сопілки, і бубни, і гуслі, і вдарте, а Ісакій нам затанцює”. І вдарили [музики] в сопілки і в гуслі, і в бубни, і почали вони грати. І, втомивши його, залишили його ледве живого, і, наругу

сотворивши над ним, пішли» («Патерик Києво-Печерський» 170). Після цього Ісакій довго хворів, а коли став на ноги – почав юродствувати й мучитися бісівськими видіннями. Ця гостра й драматична взаємодія представників двох світів є не лише природним конфліктом полярних начал, а й репрезентацією витривалості духа праведника. Ця конфронтація слугує прикладом того, «як у вогні загартовується золото» («Патерик Києво-Печерський» 170). Також конфлікт у житті Ісакія зображає справжню війну за людську душу, а оскільки душа праведника є набагато ціннішою, ніж душа пересічної людини, то і війна ведеться не на життя, а на смерть.

На початку Слова 15-го йдеться про духовного сина пресвітера Онисифора, який видавав себе за смиренного праведника, але «таємно ж їв і пив, і нечисто жив» («Патерик Києво-Печерський» 90). Після смерті лжесвятий був похований у печерах, але дуже швидко наповнив їх жахливим смородом. Дуалізм божественного і бісівського тут проявляється у конфлікті пари **«святість-гріх»**. Праведник-облудник зумів перехитрити своїх братів, але святе місце, яке належить світу вищого порядку, оприявило брехуна. Ця колізія двох світів викриває цікаву проблему: святі мужі хоч і наближені до духовного світу, але все одно лишуються людьми – навіть ті, що наділені даром прозорливості. Втративши земну оболонку, слабка душа грішника не може опиратися святості місця і здається у цій боротьбі. Тож, по суті, заголовний сюжет 15-го Слова – історія тихої боротьби, що відбувалася на вищих, невидимих тілесному зору рівнях, результати якої оприявилися у земному, чуттєвому світі.

Пари **«Бог-людина»** і **«диявол-людина»** є проміжним станом між глобальним явищем сходження божественного з демонічним. Спільна точка у цих структурах – людина, яка у кожному із варіантів займає позицію нижчу в ієрархії, адже саме вона підпадає під впливи цих сил, а не навпаки. І тільки внутрішні якості людини визначають: піддаватися цьому впливу чи опиратися йому. Зокрема Ісакій Печерник, який спочатку піддався натиску бісівському, в

конфлікті вивищується у ієрархії, даючи бісам відсіч, змінюючи таким чином структуру «диявол-людина» на «людина-диявол».

Розгляньмо далі антитезу **«Царство Боже-Пекло»**. Посланцями пекельного простору є біси, що проникають на територію храмового комплексу, здійснюючи капості різної тяжкості. Це може бути дрібна побудова неприємність: «І по тому якось капостили також біси у домі, де пекла братія хліб: коли борошно розсипали, коли ж закваску для хліба розливали, й інші численні паскудства творили» («Патерик Києво-Печерський» 44); або ж наруга над монахом, що заточений у печері або живе в келії. Цій активності є пояснення, адже Києво-Печерський монастир, який розташований на горі, є своєрідним помежів'ям між світами. Гора, що генетично пов'язана з образом світового дерева, зв'язує між собою і земне, і духовне, і підземне царства, як Ітдрасілл зв'язує всі дев'ять світів. Отже, монастир є не тільки провідником до неба, до Бога і його царства, а й чутливою точкою, де сходяться представники усіх можливих світів Всесвіту Києво-Печерського патерика. Проте сходження світів і взаємодія не означає їхню рівність, а навпаки – наближення одиниць демонструє їхню віддаленість одне від одного.

Протиставлення і діалог **«небо-земля»** реалізується від самого початку патерика, де оповідається про закладення Печерського монастиря й будівництво Успенської церкви. Остання є земним відтворенням небесної церкви; з неба після ревних молитов Антонія і Феодосія надходили знаки, де саме варто зводити церкву. Ця присутність Бога і божественних істот демонструє покровительство, благословення Небом земного простору. Низка чуд, які ставалися на території монастиря, є ознаками наявності найвищої сили, що маркує конкретне місце як святе, як найближче до Бога. Вілен Горський принагідно згадує в «Історії української філософії» «переосмислену в патристиці неоплатоністську ідею “кеносису” (сходження потойбічного у поцейбічне)». Цей процес «обґрунтовує причетність світу земного до світу Божого. Світ земний тим самим зображується не як осердя зла, гріха, що

протистоїть ідеальному, творящому й абсолютно доброму началу, а як співпричетний до добра, що з'єднує світ цей з його творцем» (Горський «Історія української філософії» 32).

Печера для Києво-Печерського патерика є одним із найголовніших топосів, що витворює протиставлення **«печера-зовнішній світ»**. Невеличка Антонієва печерка розрослася разом із братією у великий комплекс, який пронизав київську гору ходами-вулицями, келіями і підземними церквами. Занурення у печеру було не лише втечею від миру, а й символічним похованням людини для земного світу й народження у світі духовному. Після фізичної смерті тіло подвижника клали у печеру, немов остаточно затверджуючи його перехід у Царство Небесне і злиття з Богом. Це свідчить про те, що печера як топос, який пронизує висхідну траєкторію гори, є викривленням у часо-просторі. Це місце посту, мовчання, молитви й духовного самовдосконалення монаха. Та шлях до Бога повний перешкод, а тому в печері темні сили підстерігають монаха, щоби збити його зі шляху. Ось як житіє Феодосія у Слові 8-му описує протистояння святого злу: «В такій темній печері перебував сам, не боячись незліченних полків невидимих бісів, але міцно стояв, як могутній сміливець, молячись Богу, і Господа Ісуса Христа на поміч собі закликаючи» («Патерик Києво-Печерський» 43).

«Києво-Печерський монастир-мир» – пара, що є логічним продовженням попередньої конструкції. Мирське тут виступає як нижчий щабель у світоглядній структурі й характеризується як зовнішня, бридка, позбавлена Божих законів і наповнена земних спокус територія. Мир і життя в миру унеможлиблює досягнення святості й Царства Небесного: «Дякую ж Господові, оскільки звільнив мене від мирського рабства і зробив мене слугою рабів своїх, блаженних цих чорноризців» («Патерик Києво-Печерський» 104); «мних, котрий повертається думкою до світу й піклується про мирське, не досягне Життя Вічного» («Патерик Києво-Печерський» 39). На противагу миру, який маркується як «чужий», монастирський простір репрезентований як

святий, наближений до Бога, а тому позначається як «свій». Тому ми часто стикаємося зі згадками про облаштування монастирського побуту, його потреби й звичаї. Зображення простого чернечого життя не нівелює його високого статусу, а навпаки – детальний опис возвеличує скромність.

Поруч зі згадками про Печерський монастир фіксуємо низку прикметників: славний, святий, чесний, блаженний, великий тощо. Та попри протиставлення монастиря й миру, між цими складовими виникає перманентний і надзвичайно важливий діалог. Саме з миру в монастир приходять нові брати й миряни у духовній чи тілесній потребі, а князі допомагають розвитку храмового комплексу. Таким чином забезпечується органічна взаємодія двох світів, яка не переходить у різкий конфлікт чи суперечку, а лишається на рівні взаємообміну.

Остання, але не менш важлива пара – «смиренність-гордия», що формує ідеологічний корінь актуального тексту: «Така гордим відплата, їм же Господь противиться, смиренним же дає Благодать» («Патерик Києво-Печерський» 131). Смирення – це синонім святості, скромності, благочестя й служіння Господу. Саме смирення наближає людину до Небесного, священного, а гордия – навпаки, віддаляє. Зокрема у Слові 14-му Симон звертається до Полікарпа, який мав амбіцію до досягнення сану єпископа, аби той відкинув мирські спокуси й слідував своєму духовному покликанню: «Ти бо до наготи покликаний – і ось одягом красивим прикрашаєшся, і задля цього роздягнутий маєш бути від нетлінного одягу, і оскільки не маєш шлюбного одягу, тобто смирення, засудженим будеш» («Патерик Києво-Печерський» 106). Результатом цього діалогу став відступ Полікарпа від своїх прагнень у просуванні ієрархічною драбиною, що не дає тексту патерика розвинути у повноцінний полемічний твір. Проте діалог між двома духівниками, а не суперечка, є червоною ниткою, що пов'язує усі тексти патерика, зачіпаючи одну із головних чеснот, якими має володіти людина, що рухається до Бога.

Отже, порівняно зі «Старшою Еддою», представником поганського світогляду, типи конфліктів у Києво-Печерському патерику відрізняються на ідеологічному рівні. Язичницька дійсність продукувала протистояння божественних сутностей, зокрема асів, ванів і йотунів, які не підпадали під звичні для сьогодення категорії добра та зла. Зло для героїв «Старшої Едди» – не дотримати священну обіцянку або вкрасти молот у бога Тора. Християнська картина світу зображує масштабне вертикальне протистояння двох сил: світла й темряви; двох характеристик: вічності й тлінності; двох типів буття: праведного і гріховного. Проте в обох творах спільною рисою є ієрархічне протиставлення гори й низу. Також фіксуємо єдність усіх світів, яка у «Старшій Едді» є більш інтенсивною, оскільки дев'ять земель нерозривно пов'язані коренем світового дерева. Небесне, земне і пекельне у Києво-Печерському патерику більш розведені, але все одно взаємодіють між собою на горі і в печерах.

Взаємодія світів у Києво-Печерському патерику реалізується неодноманітно, а за допомогою діалогізму та бінарної антиномії. Діалогізм розкривається за допомогою:

- молитви;
- розмови;
- повчання;
- чуда;
- реалізації властивостей мертвого тіла подвижника.

Антиномія оприявнюється у:

- конфлікті;
- взаємовиключенні.

Отже, порівняно зі «Старшою Еддою», фіксуємо, що текст високого християнського середньовіччя презентує менш складний спектр взаємодій між світами, оскільки й сам художній Всесвіт включає в себе меншу кількість одиниць.

2.3.3 Діалогічність взаємодії світів у «Внутрішньому замку»

Терези

Помежів'я – це перетин світів, що передбачає зміну ідеологічної основи світогляду, а також метаморфозу конвенції. Свята Тереза з Авілі, що народилася й жила після відкриття Америки і в період переходу від середньовіччя до нового часу, вочевидь, шукала нових засобів опису спіритуальних досвідів. За допомогою перенесення ознак духовного на фізичне і поняття внутрішнього замку авторці вдалося змістити конвенційні акценти й перенести «об'єктивний» світ з неба вглиб людської душі. Цей процес активізується за допомогою таких пар:

- внутрішнє-зовнішнє;
- Бог-людина;
- диявол-людина;
- небо-земля;
- благочестя-гординя.

У словосполученні назви тексту «Внутрішній замок», як і у випадку зі «Старшою Еддою», вшита антитетичність «внутрішнє-зовнішнє», адже поняття внутрішнього, духовного замку передбачає опозицію замку зовнішньому, фізичному. Тому реалізація таких дуальних одиниць як небесне та земне, духовне та тілесне підкреслюється з нової метафоричної точки зору. Водночас ця особливість оприявнює ще одну провідну думку вчення Терези Авільської про те, що досягання духовного світу є неможливим без земного. По-перше, авторка, описуючи трансцендентний досвід, звертається до дескрипції тілесних відчуттів, а по-друге, саме зречення від земного – найважливіший етап у розвитку духовних ознак. Самозаглиблення, самопізнання, тілесні практики (входження в міський простір, медитативна молитва, левітація, трансверберація) є чільними передумовами досягнення священного буття й простору: «Безглуздо вважати, що потрапиш на небо, не увійшовши спершу у себе, не спізнавши себе і не збагнувши, які ми нікчемні

створіння і скількома речами завдячуємо Богові, та не благаючи у Нього – і то не раз і не два – милосердя» (Св. Тереза з Авілі 52).

Також авторка формує ідею внутрішнього зору як антитези зору зовнішньому. Внутрішній зір – зір духовний, що може бачити те, чого не бачать тілесні очі, зокрема святих і Бога. Таким чином внутрішнє і зовнішнє є взаємозалежними одиницями, що у протиставленні доповнюють одна одну.

Діалогічний зв'язок між одиницями «**Бог-людина**» є для тексту Терези Авільської одним із чільних. Душа долає низку осель, аби дістатися до центру замку, «де й відбувається найсокровенніше спілкування між Богом і душею» (Св. Тереза з Авілі 33). Тобто головна мета руху до Господа – діалог із ним.

У парі «**диявол-людина**» авторка відтворює дихотомію «зло-добро»: «біле здається ще білішим, коли покласти його поряд із чорним, і, навпаки, чорне виглядає чорнішим коло білого» (Св. Тереза з Авілі 41). Якщо Бог – це істота, яка рятує й лікує душі, то диявол губить і нівечить їх. Це та підступна сила, що підстерігає людину на кожному кроці, спокушаючи її, затуляючи своєю чорнотою світло, що йде від осяйного божественного центру замку. Проте саме співіснування цих двох начал підсилює ознаки одне одного.

Як було сказано вище, внутрішній замок уподібнюється мілітарній фортеці, що обороняє душу від зла, та водночас він є метафоричним місцем, де здійснюється спілкування душі з Богом. І тому перші оселі таять у собі натовпи гаддя і чортів, «щоб перешкодити душам переходити з одного покою до іншого» (св. Тереза з Авілі 42), адже душа праведної людини є ласою здобиччю для диявола, оскільки її вага набагато вища, ніж вага душі пересічної людини: «така душа може завдати йому (Дияволу) великої шкоди, ведучи за собою інших і відтак приносячи Божій Церкві неабияку користь» (св. Тереза з Авілі 83).

Множинність світів у «Внутрішньому замку», як у і «Старшій Едді», і у Києво-Печерському патерику, підкріплюється висхідною траєкторією, що

втілюється в діалогічній парі «небо-земля». Земля – це відправна точка людини до духовної досконалості. Це територія, що населена спокусами і суєтою, що відволікають людину від щирого служіння Господу, проте вона є важливою, адже без тіла неможливо розвивати чистоту духовну. Проте небо – це саме той простір, куди стреміє душа праведника, а замок – це топос, спрямований угору, що розміщений вглибині людини. Недаремно свята Тереза з Авілі наводить приклад із коконом шовкопряда, у якому комаха перетворюється і який можна порівняти із внутрішнім замком: «безглуздо вважати, що потрапиш на небо, не увійшовши спершу у себе» (св. Тереза з Авілі 52).

Дихотомія «небо-земля» виражається у поєднанні, адже, за Терезою Авільською, без землі неможливо досягнути неба. Проте за принципом перехресної ідентифікації фіксуємо розбіжності цих двох просторів, перший з яких – небо – асоціюється зі смиренністю, свободою, божою милістю, а другий – земля – з марнотним буттям, наповненим спокусами і марнославством. Тож наголосимо ще на одній важливій парі в досліджуваному тексті – «**благочестя-гординя**», що резонує із парою «смиренність-гординя» в Києво-Печерському патерику. Благочестива людина – духовна людина, та, яка удосконалює свої духовні якості, перебуває у скромності й молитві, адже духовне життя не любить марнославства, а перебування в замку потребує відречення від зовнішнього світу, емоцій та інших мирських дрібниць. «Нехай же Господь визволить вас від гордині і марнославства» (св. Тереза з Авілі 83), – ось одна із найчастіше повторюваних настанов богословині своїм сестрам, оскільки пиха – найбільший ворог смирення, що не допускає душу рухатися далі оселями внутрішнього замку, а отже, перешкоджають злиттю душі з Господом. Діалог благочестя й гордині – це конфлікт двох рис: чесноти, яка возвеличує людину, і вади, яка заважає їй звільнитися від спокус диявольських. Смирення – «квиток», який допомагає душі рухатися оселями, а марнославство викидає душу за межі замку. Та варто наголосити, що модерність дає людині поняття

гідності, що притаманне святій Терезі з Авіли, оскільки вона, безумовно, була успішною та впливовою жінкою – першою у «чоловічій» духовній царині.

Отже, розглянувши пари, репрезентовані у «Внутрішньому замку» Терези Авільської, фіксуємо низку діалогічних і дуальних видів узаємодії. Діалогічність тут більш інтенсивна та демонструється за допомогою:

- повчання;
- молитви;
- злиття з Богом.

Дуальність реалізується:

- протиставленням;
- конфліктом.

У порівнянні з попередніми двома текстами Тереза Авільська подає, на перший погляд, більш спрощену систему взаємодії між світами, оскільки типів взаємодії, як ми бачимо, тут значно менше, ніж у пам'ятках, аналізованих вище. Проте така невелика кількість типів взаємодій, на нашу думку, навпаки загострює конфлікт і зв'язки між одиницями в парах, роблячи їх інтенсивнішими. Також попри дуалістичний складник авторка все одно інтенсивніше продукує діалогізм, розмову й поєднання з Богом, повчання до посестер, самопізнання і самовдосконалення. Тобто порівняно із поганською конфронтацією між світами пізнє середньовіччя не лише вибудовує набагато простіші множинні структури художніх Всесвітів, а й змінює генеральний тип взаємодії одиниць цих Всесвітів – від гострого конфлікту і взаємовідторгнення до злиття з Богом.

РОЗДІЛ 3. СПРОБИ КОНСТРУЮВАННЯ МНОЖИННИХ СВІТІВ У ЛІТЕРАТУРІ МОДЕРНОСТІ

Модерність як історично-філософсько-культурна епоха є надзвичайно широким та розгалуженим явищем, що включає в себе і просвітництво, і бароко, і романтизм, і реалізм, і модернізм із авангардом тощо. Найбільш очевидними для аналізу художнього багатосвіття є твори романтизму або символізму, але, на нашу думку, для того, щоби продемонструвати універсальність нової методології читання, варто обрати корпус текстів, які демонструють науковий тип людського пізнання, що є опозицією до духовного типу, відбитого в релігійній середньовічно-європейській літературі.

«Мандри Гуллівера» Джонатана Свіфта оприявнюють європейське просвітництво і критикують його; епічна поема «Калевала» Еліаса Леннрота як романтичний текст, відбиває пізнання національне, результат якого формує державу; «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері як мрія сучасної американської людини про підкорення космосу є видом науково-фантастичного пізнання, демонструючи механіки роботи багатосвіття в популярній культурі, яка сьогодні твориться переважно на такій основі художнього Всесвіту. Ці віддалені в часі й просторі тексти об'єднані і багатосвітньою структурою художніх Усесвітів, і відбиттям різного типу пізнання. Тож розгляньмо детальніше принципи конструювання плюральних (Усе)світів.

3.1 Конвенційність як чільний принцип конструювання множинних світів

3.1.1 Особливості конвенції доби просвітництва в «Мандрах Гуллівера» Джонатана Свіфта

«Безперечно, філософи мають рацію, коли кажуть, що уявлення про велике й мале – відносні, що вони визначаються в порівнянні» (Свіфт 109) – наведена цитата є однією з ключових для розуміння тематичних і

проблематичних особливостей актуального твору. Таким чином роман Джонатана Свіфта «Мандри Гуллівера» є своєрідною одою теорії відносності й модально-логічним структурам, що культивують відносність, контекстуальність, взаємодію у протиставленні, порівнянні, діалозі тощо. Гуллівер, який постає то велетнем, то дрібним чоловічком, то розумною істотою у тілі егу, прямо демонструє цю відносність і залежність від контексту.

Контекст також часто є важливим у межах аналізу конвенції, оприявлення якої неможливе без точного опису умов тієї чи іншої соціальної домовленості, що часто також піддається відносності й зміні, як це було зафіксовано у «Старшій Едді». Гуллівер як художній персонаж належить художньому Всесвіту, що є наближеним до нашого «дійсного» нехудожнього Всесвіту. Джонатан Свіфт повсякчас підкреслює це різними історичними фактами, одиницями виміру та мореплавними термінами, що наведені зі скрупульозною точністю: «Ми опинилися на 30 градусах і 2 мінутах південної широти» (Свіфт 16); «Коли буря вщухла, ми поставили бізань, грот і формарсель. Ми йшли на ост-норд-ост при південно-західному вітрі. Ми маневрували бізанню, стараючись використовувати вітер, і поставили кілька вітрил» (Свіфт 106). Ліліпутів герой описує як людей зростом у шість дюймів, але звернімо увагу, що це вимір зі світу Гуллівера, а не зі світу ліліпутів. З одного боку, це пояснюється незнанням законів іншого світу. Та з точки зору постколоніальної критики, практика входження «до чужого монастиря зі своїм уставом» є типовою для завойовників. Таким чином колонізатор встановлює «об'єктивність» свого «об'єктивного» світу, перебуваючи в іншому світі.

У другій частині дослідження, на прикладах середньовічної літератури, були зафіксовані конвенції художніх Всесвітів, що формували норми й поведінку суспільства чи художніх героїв. Загалом вони відображалися у релігійному світогляді: середньовічно-поганському або середньовічно-християнському. Ця соціальна норма була загальноприйнятою і фіксувалася або літературою, або переказами й легендами, або низкою писаних і неписаних

законів. У «Мандрах Гуллівера» як у тексті-представнику другої половини XVIII ст. затвердження конвенції відбувається на юридичному рівні, що є найвищою формою раціональності. Зокрема у Ліліпутії місцеві секретарі й повноважені особи склали договір із умовами, за якими ліліпути звільняли Гуллівера з-під ув'язнення. Ці умови фактично є фіксуванням норм поведінки чужинця у нових для нього умовах життя.

Розвиваючи сюжет, Свіфт намагається вкласти свій художній Всесвіт у географічну площину, вводячи у картину «дійсного» світу: «Континент, частину якого становить королівство Белнібарбі, тягнеться, як у мене є підстава гадати, на схід у напрямку до тієї недослідженої частини Америки, що розташована на захід від Каліфорнії і на північ до Тихого океану від Лагадо до океанського берега не більш ніж на сто п'ятдесят миль» (Свіфт 244). Проте це розміщення на мапі не наділяє ані Ліліпутію, ані Лапуту, ані Белнібарбі характеристикою «дійсності», оскільки всі ці землі розташовані у художньому вимірі, а також на невивченій території – на «недослідженій частині Америки», що у «дійсній» історичній перспективі справді було «можливим» світом, який, на думку сучасників, міг приховувати в собі низку екзотичних країв.

Також відомим фактом є те, що за допомогою свого тексту Свіфт критикував сучасне суспільне й політичне життя Англії. Зокрема в частині про Ліліпутію йдеться про конфронтацію між Ліліпутією та Блефуску, де Ліліпутія є прибічниками Тупоконечництва, а Блефуску – Гостроконечництва. Іншими словами, ці два народи воюють на основі суперечки, з якого боку варто розбивати яйце, проте під цією сміховинно-відносною поверхнею ховається конфлікт між Англією та Францією – себто між країнами «об'єктивного» Всесвіту. Автор і наратор немов заграють до читача, намагаючись викликати у нього відчуття, ніби той читає історичний документ, що належить «реальній» нехудожній дійсності. Зокрема у «Листі капітана Гуллівера до свого кузена Сімпсона» Гуллівер згадує, що «жив деякий час в Англії за правління її величності» (Свіфт 6), побіжно вказуючи на міністрів лорда Годольфіна та

лорда Оксфорда. Ці алюзії до «дійсного» нехудожнього світу додатково маркують Європу і Англію із художнього Всесвіту Свіфта як «об'єктивний».

«Об'єктивність» є головною потребою Свіфтового героя, адже, попри свою жагу до нових подорожей та пригод, він повсякчас прагне повернення додому. Це йому необхідно, щоби встановити зв'язок із «реальною дійсністю», щоби відчутти ґрунт під ногами й далі вирушати на пошуки нових світів, оскільки саме відчуття «об'єктивності» дарує можливість розпізнавати у інших світах можливе, альтернативне: «Я прожив у цій країні три місяці – тільки для того, щоб догодити його величності, який щедро вшановував мене своєю високою ласкою і робив мені вельми чесні пропозиції. Але я вважав за розумніше й справедливіше прожити решту своїх днів з дружиною та дітьми» (Свіфт 262). Ця позиція зберігається з персонажем упродовж перших трьох частин, проте вона докорінно змінюється у «Подорожі до країни гуїґнґнів». Прибуваючи до країни розумних коней гуїґнґнів і zdeґрадованих людей еґу, Гуллівер переживає трагедію трансформації внутрішньої конвенції, оскільки усвідомлює, що його земляки насправді не дотримуються просвітницьких цінностей, що його світ насправді не є «об'єктивним»: «Численні чесноти цих чудових чотириногих порівняно з розпустою людською розкрили мені очі й так розширили мій світогляд, що людські вчинки й пристрасті я почав бачити в зовсім іншому світлі і вирішив, що з честю мого роду нема чого церемонитися» (Свіфт 328). Саме мандрівка до гуїґнґнів стала першою, з якої Гуллівер не захотів повертатися. І якщо із попередніх країн головний герой утік, хоча міг і лишатися, то саме у місці, де він волів би лишитися, його вигнали через порушення природного закону, що забороняє гуїґнґнам товаришувати з еґу.

Із часом, проведенням на острові, у Гуллівера випрацьовується огида до еґу, а також до себе як до представника цієї раси. Він рухається в бік асиміляції й наслідування істот, яких поставив на верхівку внутрішньої ієрархії та ієрархії просвітницької: «Розмовляючи з гуїґнґнами і захоплено спостерігаючи за ними, я почав наслідувати їхні манери та рухи і, зрештою, так засвоїв їх, що мої

приятелі ще й тепер з осудом кажуть, нібито я бігаю по-кінськи» (Свіфт 356). Мова Гуллівера нагадує іржання, а вдома, в Англії, він купує двох коней і дистанціюється від родини у незмозі витримати відрази від їхнього запаху і усвідомлення їхньої спорідненості з єгу. Люди, які розмовляють, здаються йому неприродними, а також герой забуває слово «брехня».

Отже, Гуллівер три перші розділи вважає свій світ «дійсним», а себе мислить як «об’єктивну» істоту. Проте саме світ гуїґнґнів і його мешканці стають носіями просвітницького ідеалу, який для себе перевідкрив головний персонаж. А отже, він може себе співвіднести лише з гуїґнґнами, які є більш «об’єктивними», ніж сам «об’єктивний» Гуллівер. Ця зміна конвенції, стрімке переміщення центру викриває найбільшу трагікомедію головного героя – усвідомлення власної неідеальності й фактичну неможливість дорівнятися до омріяного ідеалу. Таким чином, зміщуючи центри дійсності художнього Всесвіту, автор оголошує вирок своєму суспільству, що, культивуючи рацію, все ж не вміє жити за його законами, не відповідаючи взірцям модерності. А те, що Свіфт наділяє коней розумом, аж ніяк не заперечує і не критикує модерність і раціональне, а навпаки – робить критику суспільства іще дошкульнішою.

3.1.2 Конвенційність як передумова створення «Калевали»

Еліаса Леннрота

Соціальний договір для «Калевали» є вирішальним фактором, який зумовив існування цього тексту. Щойностворене Велике князівство Фінляндське потребувало базового тексту як націєтворчого каркасу, оскільки під багатовіковим впливом Шведського королівства Фінляндія не мала не лише великої книги, а й національної літератури як такої і зразка літературної мови, яку б викладали у школах. Тож Спільнота фінської літератури сформувала «замовлення» на такий текст і довірила його Еліасу Леннроту, який більшу частину свого життя займався дослідженням і збиранням фінського фольклору:

«Я почув одне бажання, / я одну охоту маю, / щоб до співу готуватись, / щоб почати швидше слово, / щоб на голос взяти пісню, / що наш рід співає здавна» (Калевала 21). Леннрот, зорієнтований на досвід філологів-науковців братів Грімм та інших романтиків-фольклористів, у свою чергу, дібрав матеріал, зібрав його у стрункий сюжет і очистив від діалектів, аби продемонструвати багатство й функціональність фінської літературної мови. Наведена ретроспектива презентує запит Спільноти фінської літератури на націєформуючу книгу, яка мала стати ґрунтом «об'єктивного» світу, якого Фінляндія як країна з амбіцією на незалежність не мала, адже ця «об'єктивність» стосувалася або Шведського королівства, або Російської імперії. Еліас Леннрот як виконавець цього запиту, опираючись на власний досвід дослідження народо-пісенного спадку, сформував цей ґрунт: «Хоч би й як було, а все ж я / показав співцям дорогу, / путь їм дав, нагнув верхів'я, / скинув віти, дав їм стежку, / на прийдешне дав їм вихід; / тут от стежечка відкрилась / для співців мудріших, кращих / і на співанки багатших / в плем'ї тім, що літ доходить, / в підростаючім народі» (Калевала 337). «Підростаючий народ» радо прийняв «Калевалу» як зразок літературної мови, як націєтворчий міф і як основу для подальших мистецьких починань, адже саме цей текст надихнув і надихає письменників, драматургів, режисерів, малярів, скульпторів, архітекторів і композиторів. Отже, таким чином художній Всесвіт став частиною «об'єктивного», «реального» світу, не лише потужно сформувавши художні виміри, а й відбившись і в урбаністиці, і географії, і в літературній мові.

Аспект впливу художнього твору на «реальну» дійсність хоч і не надто широко, але цікавить сучасних дослідників (див. №306, 320, 327, 348). Зокрема Лаурі Гонко в праці «Проблеми інтерпретації та ідентичності» порушив питання підходу Еліаса Леннрота, а також його тяглість як християнина, що відбилася у тексті «Калевали»: «Леннрот бачив первісну історію фінського народу на одну ступінь більш християнською та евгемеристичною, ніж усна

поезія, з якої вона зародилася» (Honko *The Kalevala: Problems of Interpretation and Identity* 559). Це спостереження є досить влучним, адже під час читання «Калевали» завжди варто пам'ятати, що цей текст був написаний людиною, що все ж належала християнізованому модерному суспільству, а не була оригінальним носієм прадавніх пісень.

У другому розділі дослідження було виявлено, як саме такі твори як Києво-Печерський патерик і «Внутрішній замок» апелюють своїми назвами до «об'єктивних» світів або до таких, що підпорядковані «об'єктивному» простору. «Калевала» відсилає до «об'єктивності», у центрі якої розміщена міфічна країна та її герої, проте ця країна була спроектована не поганською свідомістю, а розумом науковця-філолога. Калева – найважливіший топос поеми, земля героїв і плодючості, якій протистоїть країна-антипод Пох'я, що є північною, холодною і туманною територією, куди головні герої приїздять свататися з Дочкою Півночі або ворогувати з Владаркою Півночі.

Перша руна «Калевали» описує творення світу, який зачався саме у Калеві, коли з неба спустилася богиня Ілматар (в українському перекладі Євгена Тимченка її звати Люоннотар, хоча в оригіналі цю персонажку звати Ілматар – Ілматар) і завагітніла від моря, де вона перебувала сімсот років. У цей час над морем літала качка, що не могла знайти місця для гніздування, тож Ілматар підставила пташці своє коліно, де та звила гніздо та відклала шість золотих яєць і сьоме яйце із заліза. Згодом гніздо почало обпикати шкіру богині, й вона мимохіть скинула його з себе, в результаті чого яйця попадали у воду та розбилися і трансформувалися у матерію найвищого порядку: «Із яйця, з самого споду, / Суходіл – земля постала; / Із яйця, з гори самої – / Став високий склеп небесний, / Із жовтка, з його вершини, / Стало в небі сонце ясне; / Із білка, з його вершини, / Став на небі срібний місяць; / Із рябенького в яєчку / Зорі в небі зазоріли; / Із темного в яєчку – / На повітрі хмари стали» (Калевала 24). Згодом і сама Ілматар долучилася до світотворення: «Там, де руку простягала, / зараз виступи створились; / де, було, ногою ступить, / ями виріє для риби; / де

ж у воду опускалась, / глибочінь ставала глибоша. / Де землі торкалась боком, / рівний берег там простягся; / дотикалась де ногою, / стали заводі лососям; / головою де торкалась, / там саги малі ставали. / Відпливла від суходолу / та на хвилях зупинилась, – / споруджала скелі в морі, / від очей укриті рифи, / щоб човни там розбивались / і щоб гинули там люди» (Калевала 24). Утворивши береги й морські скелі, Ілматар нарешті народжує Вейнемейнена – головного епічного героя фінського фольклору та вірувань, деміурга-співця, віковічного старця, що продовжує формування світу.

Під час насадження безлюдної пустелі деревами та іншими рослинами Вейнемейнену допомагає верховний бог Укко: «Укко, бог отой високий, / той міцний отець небесний / раду радить собі в хмарах, / раду праведну на небі; / посилає східну хмару, / з півночі він другу суне, / з заходу він гонить хмару, / а найшвидшу із полудня; / їх кінці він сполучає, / б'є одну об одну краєм, / посилає дощ небесний, / крапле медом з хмар високих, / щоб колосся піднеслося, / щоб рілля зазеленіла» (Калевала 31). Цей уривок вказує на вищий простір, простір-батьківщину його матері, де живе верховний бог. Проте для Всесвіту «Калевали» небесний простір не є об'єктивним, а радше відходить у сферу історичної минувшини. Такою позицією «Калевала» нагадує «Пісні про героїв» зі «Старшої Едди», де конвенційні акценти змістилися з гори до низу. І якщо для поганського й середньовічно-християнського світоглядів небесний простір може постулюватися як «об'єктивний», то для «Калевали» як репрезентатора світогляду нового часу небо втратило чільну позицію, а ознаки «об'єктивного» перемістилися на землю, на фінський народ. На це зокрема вказує превалювання не висхідної позиції і не спрямування вглиб печери або душі люди, а низхідна траєкторія, що перегадом буде розглянута детальніше.

На перший погляд, конвенція «Калевали» є досить простою, закладаючи Калеву як «об'єктивний» простір, а Вейнемейнена як верховну істоту, що належить цьому простору. Проте під час аналізу твору примічаємо два головні зрушення суспільної домовленості. Перше зміщення відбувається у Першій

руні, де Ілматар занудившись самотнім життям на «повітряній країні», спускається долу, щоби завагітніти від моря: «От на діл зійшла та панна / і спустилася на хвилі, / на хребти прозорі моря, / на площину безбережну» (Калевала 22). Цей момент і подальша розбудова світу свідчить про відхід від старої поганської конвенції і про становлення нової конвенції, що, вочевидь, використовує риторичку пізнього язичництва, на що вказують морально-етичні засади тексту, які будуть розглянуті нижче. Друге зміщення конвенції відображене у П'ятдесятій, останній, руні, яка репрезентує перехід від язичництва до християнства. Тут Еліас Леннрот інтерпретує біблійний міф про народження Ісуса Христа у дещо іронічній тональності. Дівчина Мар'ятта «дитина гожа, / неторканна, непорочна» (Калевала 330) надзвичайно цнотлива й благочестива: вона не їсть яєць, м'ясо вівці, яка гуляла з бараном, не доїть корів і просить запрягати їй лише шестимісячних лошаток, які ще не парувалися. Скуштувавши ягідку, вона вагітніє, і батьки проганяють її з дому. Для пологів не знаходиться вільної сауни, тож героїня народжує у хліві. По народженню син Мар'ятти зникає, і пошуки сина є ключовими. Коли персонажка звертається до зорі, місяця й сонця із питанням, чи вони, бува, не знають, де її син, ті відповідають, що саме її син і сотворив їх. І таким чином нібито іронія над біблійним текстом переходить у вищу міру національної патетики, оскільки герой, прототипом якого є Ісус Христос, причетний до створення оновленого світу, нової Фінляндії. Таким чином Перша і П'ятдесята руни «Калевали» віддзеркалюють одна одну, зображуючи оновлення й розбудову світу, репрезентуючи різні парадигми: поганську й християнську.

Перехід від поганства до християнства відзначається пересваркою. У заключній руні «Калевали» сходяться Вейнемейнен і син Мар'яти, або ж, іншими словами, давній фін і фін модерний. Віковичний старець характеризує хлопчика так: «Якщо син почавсь в болоті / і від ягоди з'явився, / то його тра закопати / в лузі, де тих ягід сила, / чи нехай йому в болоті / києм розіб'ють голівку» (Калевала 335). Після дотепної відповіді, що принесла дитині

перемогу над Вейнемейненом, син Мар'ятти стає володарем Кар'яли (тобто Карелії), а Вейнемейнен сідає у човен і зникає за небокрай, віддавши народу Суомі своє кантеле, що знаменує перехід не до середньовічного християнства, а відразу до модерної епохи. Це відповідає запитам ХІХ ст. – часу, для якого було важливим становлення нації тут і зараз.

Варте уваги також і те, що у П'ятдесятій руні змінюється назва світу – від Калеви до Кар'яли або ж Карелії, що суголосно зі зміною конвенційної структури. Це узгоджує перехід від міфічного простору до «реальної» території, жителі якої мають далі вибудовувати свою національну ідентичність. Таким чином наприкінці епічної поеми розуміємо, що «об'єктивний» простір переноситься з тексту в простір читача «Калевали» ХІХ ст., який мусить творити нову державу, опираючись на великий національний міф, поява якого і уможливила існування цієї держави.

3.1.3 Перехід конвенції у «Марсіанських хроніках» Рея Бредбері

Зазвичай дослідники, що торкаються принципу конвенції в «Марсіанських хроніках» Рея Бредбері, акцентують увагу на колоніальній тематиці твору (див. №83, 271, 283, 305). Цікавими є праці Марка Рабкіна та Джонатана Еллера. Рабкін у статті «Чи є Марс Раєм? “Марсіанські хроніки”, “Фаренгейт 451” та “Пейзаж туги” Рея Бредбері» говорить про тимчасовість Марсу, що корелює із нашими роздумами про конвенцію цього твору. Еллер у книжці «Бредбері поза Аполло» розглядає есей Бредбері «Бог у науковій фантастиці», де письменник наголосив на перенесенні божественного у космос: «Люди повернуть Бога назад у Всесвіт і знайдуть людство у жахливій Інакшості чужих світів» (Eller, 73). Цей важливий напрямок думки Бредбері висвітлює його прагнення раціоналізувати звернення до неба, зробити тяжіння до Бога менш містичним і більш виправданим наукою.

Структура художнього Всесвіту «Марсіанських хронік» Рея Бредбері є чіткою й прозорою, включаючи в себе дві планети: Землю та Марс. Серед цих двох світів Земля є «об'єктивним» світом, за замовчуванням, адже для свідомостей читачів 40-50-х років і читачів сучасних планета Земля постає як «дійсність», у відношенні до якої Марс є «суб'єктивністю», можливістю, що фігурує в мріях землян про колонізацію. Це бажання нової ідилічної території підкреслив також і Бредбері, втіливши його у своєму художньому вимірі.

Якщо дивитися на Марс, навіть на художній, з точки зору землянина, то він є «суб'єктивним» світом, одним із можливих, а Земля, навіть художня, – «об'єктивним». Проте від початку циклу текстів наратив «Марсіанських хронік» репрезентує поступову зміну конвенції в межах окремого Всесвіту, внаслідок якої «суб'єктивний» світ набуває ознак «об'єктивного», а «об'єктивний» втрачає свою «дійсність» і перевтілюється на «суб'єктивний», можливий. Себто в результаті розвитку сюжету в тексті Земля набула ознак Марсу, перетворившись на далекий простір. До прикладу, читач дізнається марсіанську назву Марсу – Тірр, а також те, що «на третій планеті від Сонця життя неможливе» (Бредбері 8). Своім твором автор наголошує, що наш Усесвіт і його структура є продуктом соціальної домовленості. Почнімо з того, що сюжет першого оповідання «Ракетне літо» розгортається в земному штаті Огайо. Події в наступному тексті «Ілла» переносяться на Марс, який далі лишається головною платформою, де розвивається фабула. Голос наратора, що звучить спочатку із Землі, а потім із Марсу, прямо вказує на майбутню зміну соціального договору, яка проходить в тексті плавно й поетапно, що можна також екстраполювати на події, пов'язані з колонізаціями земель англо-саксами:

- 1) вторгнення землян (колонізаторів);
- 2) знищення унікальної культурної ідентифікації завойованих народів (перейменування місць, перебудова ландшафту);
- 3) знищення корінного населення;

- 4) втрата пам'яті колонізаторів про рідну планету;
- 5) зміна самоідентифікації колонізаторів (Калитенко «Функціональні особливості множинного простору в циклі оповідань “Марсіанські хроніки” Рея Бредбері» 107).

Як було сказано вище, простір Марсу перетягує на себе голос наратора, що змінює оптику для читача-землянина, який починає дивитися на ситуацію з точки зору марсіанина, на планету якого вторгаються чужинці-косміти, приносячи катастрофу. «Літня ніч» оповідає про раптову подію – у свідомість марсіан втручається пісня невідомою мовою. Ця пісня лунає з дитячих вуст, вуст марсіан, які сплять, з концертних залів, вона сіє тривогу і передчуття чогось страшного: «Жінки раптом прокидались у своїх віллах і пронизливо кричали. – Ну ж бо заспокойся. Засни, – умовляли їх чоловіки. – Що з тобою. Певно наснився поганий сон? – Вранці станеться щось жахливе! – Не бійся. Нічого не станеться. У нас усе гаразд. – Воно ближче й ближче, – істерично схлипувала жінка» (Бредбері 20). Вторгнення землян на Марс викликає у марсіан негативну і жорстоку реакцію, яка сягає свого жаского апогею у «Третій експедиції», де описується черговий візит землян. По прибуттю експедитори ще не знають, що їхніх попередників було убито, а тому не підозрюють, що вже потрапили у жорстокі тенета. Земляни під дією телепатії, якою володіють марсіани, думають, що опинилися у дорогих їхньому серцю й пам'яті місцях. Персонажам здається, немов вони опинилися у своєму минулому, наприклад, у часах дитинства; їхня пильність притлумлюється, і вони гинуть від рук марсіан, які прикидаються близькими людьми землян: «Дідусь та бабуся Лестінги теж були тут, і риси їхніх облич плавилися наче віск, і мерехтіли, як у гарячий день мерехтить усе навкруги» (Бредбері 53).

Бредбері демонструє відносність і вагу конвенції також і за допомогою візуальності й поверхні. Марсіанці, якій наснився землянин, здається, що зовнішність чужинця є незвичною, але привабливою. Та коли вона описує побачене своєму чоловікові, йому здається, що це є неймовірним і

неприємним: « – Сині очі?! Оце сон! Ти, може, ще скажеш, що він мав чорне волосся? – Як ти вгадав? – схвильовано вигукнула вона. – Я просто взяв найнеймовірніший колір, – холодно відповів він» (Бредбері 7).

Земляни, прибуваючи на Марс, переживають не лише досвід колонізаторів, а й міграційний досвід, рухаючись до втраченого раю, який обіцяє героям нові горизонти й нове життя: «Він пригадав день прибуття на Марс. Як і тисячі інших людей, він вслухався в тихий марсіанський ранок і думав: “Чи зможу я тут жити? Що я робитиму? Чи знайдеться тут для мене діло?”» (Бредбері 78); «Коли ви бачили, як ваше рідне місто зменшується до розмірів кулака, потім до розмірів яблука, нарешті стає завбільшки з макове зернятко і зникає за вогняним хвостом ракети, у вас з’явилося відчуття, ніби ви ніколи не народжувалися на світ, ніби міста взагалі не існувало...» (Бредбері 76). Через певний час, після винищення марсіанської раси землянами, тривалого перебування на чужій планеті й початку ядерної війни на Землі, земляни забувають про свою батьківщину, про свій «об’єктивний» світ, який непомітно став «суб’єктивним»: « – Коли я був хлопцем, – відповів отець Перегрін, – ми чули про війни в Китаї, але ніколи не вірили в них. Вони були надто далеко від нас. І там гинуло надто багато людей. Це здавалося неможливим. Навіть коли ми бачили кінокартини, ми їм не вірили. Отак воно й зараз. Земля – це Китай. Вона так далеко, що ми в неї не віримо. Вона не тут. Ви не можете торкнутись її. Ви навіть не можете побачити її. Ви бачите лише зелений вогник. Два мільярди людей живуть на тому вогнику? Неймовірно! Війна? Ми не чуємо вибухів» (Бредбері 134). Тож після довгого перебування на Марсі, після зміни архітектурного ландшафту планети, перейменування локацій на земний лад Марс поступово й плавно посів місце Землі у свідомості людей, набувши ознак «дійсного».

Остаточний результат зміни конвенції спостерігається у фінальному оповіданні «Пікнік, що триватиме мільйон років», де йдеться про час, коли земляни після закінчення ядерної війни на Землі переселилися з Марсу додому.

Найвище керівництво наказало всім без виключення людям повертатися на Землю, проте одна родина лишилася на червоній планеті. Батько, мати та їхні три сини відпливають на човні, щоби знайти нову оселю й зустріти ще кілька сімей з дівчатками, які у майбутньому, коли виростуть, продовжать свій рід, залюднивши Марс новим потомством. Батьки обіцяють дітям показати справжніх марсіан: «Марсіани були там. Тімоті затремтів. Марсіани були там – у каналі – відбиті у воді. Тімоті, Майкл, Роберт, мама й тато. Марсіани мовчки дивилися на них з пожмуреної поверхні води...» (Бредбері 184). Закінчуючи цикл текстів, Бредбері вводить стадію дзеркала, що виконує роль ідентифікаційного екрану. Батьки показують дітям їхні відображення у воді, кажучи, що це марсіани, хоча на той час усі марсіани були винищені землянами. Подолавши повний цикл переходу від «суб'єктивного» до «об'єктивного», конкретні персонажі повноцінно завершили колонізацію чужої планети, ставши її «дійсним» населенням, для якого не існує Землі як дому.

Під час аналізу «Калевали» Леннрота було відзначено, що для модерності й зокрема романтизму було важливо встановити державні, націєтворчі міфи, які були б ґрунтом для «об'єктивного» світу кожної окремої нації. Тобто міфологізація простору є умовою здійснення конвенції. Зокрема в основі сюжету «Пікнік, що триватиме мільйон років» лежить водночас і античний, і біблійний первні, адже мотив подорожі водою на човні апелює до Одиссея і Ноя, «хоча в бредберівському варіанті Пенелопа та її діти подорожують разом із Уліссом у пошуках нового дому, а Ноїв ковчег хоч і несе в собі 3-х синів, але подорожує без тварин» (Калитенко «Функціональні особливості множинного простору в циклі оповідань “Марсіанські хроніки” Рея Бредбері» 105). Джонсон Вейн у праці «Марсіанські хроніки та інші історії про Марс» охарактеризував Бредберів Марс як «міфологічний простір, що за атмосферою тяжіє до Античної Греції» (Wayne 32). Та детальний аналіз тексту демонструє радше звернення до біблійності й апокаліптичності, ніж до античності. Зокрема оповідання «Як давали назви» репрезентує старозавітній адамізм: «Люди

приходили на нові блакитні землі й нав'язували землям свої назви. Так з'явилися Гінкстонів струмок і Ластінгове урочище, Блекува річка, Перегрінові гори і місто Вайлдер. Назви прославляли відомих людей і те, що вони зробили. Там, де марсіани вбили перших землян, стояло Червоне місто, нагадуючи про пролиту кров» (Бредбері 104). Проте Бредбері не відтворює біблійні мотиви й сюжети, а інтерпретує їх, як-от у «Мовчазних містах». У центрі оповіді – самотній чоловік, який лишився на Марсі сам-один і мріє про те, щоби знайти когось живого. Перебуваючи у домі-пустці, він чує телефонний дзвінок. У слухавці йому відповідає прекрасний жіночий голос і відразу малює у своїй голові прекрасну діву. Та особиста зустріч руйнує фантазію головного героя, який бачить перед собою замість німфи приземлену землянку. Тому можна порівняти персонажа «Мовчазних міст» із марсіанським Адамом, що зустрічає небесну наречену «Ліліт» – жінку його уяви. Та наприкінці твору сюжет викриває обличчя таємничої незнайомки, зводячи героя із земною «Євою», що є непривабливою для «Адама». Відтак марсіанським «Адаму» та «Єві» не судилося бути разом і народити дітей – майбутніх мешканців Марсу.

Отже, аналіз особливостей конвенції «Марсіанських хронік» Рея Бредбері показав схожість із «Мандрами Гуллівера» Джонатана Свіфта у контексті релятивізації підходу до «об'єктивних» і «суб'єктивних» світів. Обидва письменники наочно продемонстрували не лише нестабільність суспільного договору, а простежили процес зміни цього договору.

3.2 Ієрархізація як принцип конструювання множинних світів

3.2.1 Змінна ієрархія у «Мандрах Гуллівера» Джонатана Свіфта

Зачіпаючи тему ієрархії, варто звернути увагу на те, що «Мандри Гуллівера» є текстом, що віддзеркалює колонізаторські процеси й світогляд (див. №247, 318). Проте якщо перші три розділи Свіфт вибудовував структуру

Всесвіту, верхівку якого посідав Гуллівер як представник Західної Європи, то наприкінці автор релятивізує цей принцип. Як було сказано вище, художній Всесвіт досліджуваного твору поділений на «об'єктивний» світ – батьківщину Гуллівера, Європу, а також всі інші – «суб'єктивні», можливі: Лілпутію, Блефуску, Бробдінгнел, Лапуту, Белнібарбі, Японію тощо. Упродовж перших 3-х частин, з точки зору наратора, саме Європа є «дійсним» світом у його персональній структурі світів. У четвертій частині конвенція змінюється, і місце Європи посідає країна Гуїґнґнів як край гармонійних, щирих, мудрих і раціональних істот, що є ідеалом просвітництва і модерності.

Спочатку Свіфт часто використовує свій текст як інструмент критики явищ «дійсного» нехудожнього світу, що не зменшує «об'єктивності» художнього «об'єктивного» світу для головного героя. Описуючи особливості королівства Англії королю Бробдінгнелю, Гуллівер озвучує лише позитивні риси свого суспільства. Проте, ставлячи уточнювальні питання, король Бробдінгнелю приходить до висновку, що управлінці батьківщини Гуллівера – це безталанні, зажерливі й ліниві неуки, які нехтують законами: «Більшість ваших співвітчизників – це плем'я гидкої черви, найшкідливішої з усієї, яка будь-коли плазувала на землі» (Свіфт 169). Наприкінці ця жорстка критика сучасного суспільства переходить у вуста самого Гуллівера.

Під час розвитку сюжету головний герой посідає у ієрархії персонажів найвищий щабель попри те, що він часто є підданим короля тої країни, до якої прибуває. Вивчаючи нові культури й перебуваючи в центрі уваги екзотичного суспільства, герой повсякчас намагається повернутися додому, до свого ідеального соціуму та оточення. Проте знайомство з гуїґнґнами відкрило очі Гулліверу, що є істоти ідеологічно й морально вищі за нього. І, на нашу думку, саме усвідомлення власної ницості возвеличує персонажа у його стремінні стати кращим, уподібнитися до тих верховних, ідеальних істот, яких він зустрів.

Крім ідеологічного розшарування, у тексті наявна ієрархія суспільна у межах окремих світів-королівств, де панівне місце посідає правитель держави. Гуллівер як освічена людина, що прийшла на чужу землю з миром і бажанням діалогу, приймає чужі правила гри. Зокрема у «Подорожі до Бробдінгнегу», коли королева запитує у головного персонажа, чи хоче він жити при дворі, Гуллівер відповідає: «Я схилився аж до стільниці й смиренно відповів, що я – раб свого господаря, але, якби це залежало від мене, з гордістю присвятив би своє життя служінню її величності» (Свіфт 127). Жителі тих світів-островів, до яких прибував Гуллівер, ставилися до персонажа як до особи нижчої за рангом: «Не можу сказати, щоб до мене на острові погано ставилися, проте я відчував деяку зневагу острів'ян до себе, бо і король, і його підданці з усіх галузей знань цікавилися тільки математикою та музикою, з якими я був обізнаний куди менше за них, отож мене там не вельми й поважали» (Свіфт 220). Оскільки Гуллівер повсякчас демонструє при дворі ввічливість, винахідливість і готовність підтримати світську розмову, у більшості випадків він стає улюбленцем правителів, влаштовуючись біля них на вигідних умовах. Проте його приналежність до іншого, «дійсного» світу не дозволяє йому лишитися у вимірі, який є для нього «суб'єктивним». Своєю волею до полишання королівських палат головний герой демонструє свою вищість над обставинами.

У контексті ієрархізації виникає також важливість просторового розміщення, що найяскравіше реалізується на прикладі летючого острова Лапута: «Летючий чи то плавучий острів має форму правильного кола діаметром 7837 ярдів або близько чотирьох з половиною миль» (Свіфт 211). Ця територія поєднує в собі і правильність форми, і самостійне керування місцем розміщення острова, і стреміння догори, що чітко вказує на ієрархічну вищість його населення у порівнянні з іншими островами й людьми, які живуть на них: «Над самою моєю головою стояли, мабуть, якісь значні особи, як можна було гадати з їхнього одягу» (Свіфт 200). На високу позицію Лапути вказує і сама назва острова: «“Лап” стародавньою невживаною тепер мовою означає

високий, а “унту” – правитель» (Свіфт 204). Перегодом критичний погляд Гуллівера на суспільство утопічної держави підважує її видиму приналежність високому світу. Жителі Лапути, які зациклені на музиці й математиці, насправді живуть не в гармонії, а в розрізі з науковим знанням, бо у славетній Великій Академії возвеличується не так пізнання, як імітація науки. Зокрема у тексті описані науковці, які намагаються переробити людські екскременти у їжу або кригу на гарматний попіл, а також мовознавці, що хочуть позбутися слів.

Та як було сказано вище, головний герой особисто пізнав масштабність зміни конвенції, що відчутно вплинуло на його ментальне здоров'я, світовідчуття й відчуття себе у світі. Ця подія карколомно реструктурує ієрархію, вивищуючи не людину, а істоту, яка живе у гармонії зі світом, пізнаючи його кришталєво-чистою свідомістю. «Гуїгнгнм» у перекладі означає «вінець природи», це втілення ідеалу нового часу, це істоти, що «мають нахил до всіх чеснот» і живуть за головним правилом: «розвивати розум і керуватися лише ним» (Свіфт 340). Показовим є прощання Гуллівера з другом-гуїгнгнмом, де він цілує копито останньому, радіючи, що такий нікчемний єгу отримав стільки честі. Повернувшись додому, Гуллівер як носій нового досвіду й світогляду намагається уподібнитися гуїгнгнмам не лише наслідуванням мови, а й бажанням передати своє знання через книжку, щоби покращити світ.

Моральність «Мандрів Гуллівера» Джонатана Свіфта

Гуллівер як головний персонаж «Мандрів Гуллівера» є яскравим репрезентатором моральних цінностей, закладених у епоху модерності, серед яких зокрема є і пізнання, і виявлення поваги та добрих манер. Сарі Септіяна у своїй дипломній праці «Аналіз моральних цінностей у «Мандрах Гуллівера»» підсумовує одиниці, що витворюють систему цінностей роману: «причетність людини до чогось більшого, ніж вона є; самоповага, що корелює зі смиренням або повагою до інших, самодисципліна й прийняття особистої відповідальності; повага і турбота за іншими; турбота про інші живі істоти та навколишнє середовище; відвага» (Sari 79). Та, на нашу думку, найголовнішою цінністю для

персонажа є «жага бачити світ» (Свіфт 195), що була скерованою допитливістю й перманентним бажанням вивчати щось нове, знаходити раціональне вирішення будь-якої ситуації. Зокрема особливо підкреслена винахідливість головного героя, який майструє з волосся велетнів із Бробдінгнегу гребінець, стільці й гаманець.

Попри колонізаторське підґрунття, опиняючись у новому світі, персонаж шанобливо ставиться до його правил, вивчає культуру, мову й звичаї окремого народу, служить тамтешньому королю, а також оповідає про свій світ, який є для нього «об'єктивним». Служіння чужому владарю, підкорення законам тої чи іншої держави та навіть слухняне перебування в ув'язненні не нівелює верховне місце Гуллівера в ієрархії художнього Всесвіту, а навпаки, з огляду на картину світу нового часу, множить його моральні чесноти.

Кожен новий світ, у який прибуває головний герой, демонструє конкретні системи моральних цінностей, що зокрема відбивають у звичаях і законодавстві. Наприклад, ліліпутський суд найтяжче карає шахраїв і донощиків, присуджуючи їм смертну кару, а законслухняний громадянин отримує винагороду у формі титулу законника і пільг, оскільки на цих теренах «правосуддя з більшою охотою нагороджує, ніж карає» (Свіфт 71). Цікавим чином у ліліпутів відбуваються міжстатеві зв'язки, які, наприклад, з точки зору християнської етики можна назвати аморальними, оскільки їх спонукає тільки хтивість. Дітей, як результат цієї хтивості, віддають у «виховні заклади», оскільки жодних обов'язків між батьками й дітьми не існує.

Вершиною та ідеалом моральності й чеснот у Всесвіті «Мандрів Гуллівера» є гуїґнґнми. Це саме ті істоти, що втілюють зразок модерності, який варто наслідувати. По-перше, їхнє буття керується пізнанням, по-друге, у мові цих розумних коней зокрема відсутнє слово «брехня», яке заміняє конструкція «сказати те, чого не було».

Просторовість «Мандрів Гуллівера» Джонатана Свіфта

Особливість опису подорожей у поточному художньому літературному творі передовсім полягає у дескрипції долання шляху, в описі простору й місцевих звичаїв. Тема простору для дослідників «Мандрів Гуллівера» є однією з найбільш перспективних, оскільки особливість усього роману ґрунтується саме на описі подолання шляху та обсервації нових земель (див. №5, 281, 339). До прикладу, Олена Алеєва у «Культурологічних аспектах міфу в романі “Мандри Гуллівера”» простежує, як у горизонталі твору вибудовується вертикаль, що корелює із традиційним міфічним хронотопом. Та на нашу думку, ця вертикаль піддається сатиричному погляду Свіфта, який характеризує жителів острова Лапута як претензійних дурнів.

За часів Джонатана Свіфта жанр мандрів не був новим – «Книга чудес світу» Марко Поло, паломницька проза, праці арабських мандрівників були добре знаними у першій половині XVIII ст. Поява Америки на мапі світу також спровокувало зацікавленість темою відкриття нових світів шляхом мореплавства, що й додало «Мандрам Гуллівера» таких головних типів простору: Євразійський континент (переважно частина старої Європи), острів, море.

Острів є основним топосом, який протистоїть старій Європі, витворюючи множинну структуру Всесвіту. Його особливості як «інакшого», учудненого топосу можна простежити ще від літератури античних часів, зокрема у «Одіссеї», де саме на острівній території проживають хтонічні істоти – кіклопи або ж німфи, – що заманюють до себе Одиссея, не даючи йому дістатися додому. Зокрема острів в «Бурі» Вільяма Шекспіра є відокремленою територією, окремим, віддаленим світом, де діють закони магії та сил природи. Острови у «Мандрах Гуллівера», порівняно із шекспірівським островом, еволюціонували у розвинені цивілізації-світи зі своїми звичаями та культурами. Одним із найцікавіших для дослідження є острів Лапута – дископодібна земля, що нависає над морем та іншими землями: «Я побачив у повітрі простір,

заселений людьми, що зі своєї волі могли підіймати й опускати його або рухати вперед» (Свіфт 199). Утопічна країна є геометрично правильно окресленою утопією, де живуть музиканти й математики, які споживають їжу, що має форму геометричних фігур і музичних інструментів. Форма острова, його фізичне дископодібне втілення, відсилає до ідеального кола Коперника, репрезентуючи довершену завершеність. Такий акцент на формі є не випадковим, оскільки її роль та значення у контексті історії світової культури є одними із чільних. Зокрема в іконописі наявна низка символів найвищого порядку, що вписані в коло: німб, що ореолом увінчує постаті святих, богородичне коло, в яке вписаний новонароджений Ісус. Юнг акцентує увагу на мандалі, що є «“колом, яке оберігає” і засобом проти хаотичних станів духу» (Юнг 142). А Дюркгайм стверджував, що коло було важливою формою не лише для християнської свідомості: «Є спільноти в Австралії та Північній Америці, де простір уявляють собі як величезне коло, бо табір має круглу форму» (Дюркгайм 14).

У варіанті Свіфта коло вміщує в собі царину інтелекту, який був надзвичайно важливим для людей епохи модерності. Та з прибуттям Гуллівера на Лапуту утопія трансформується в антиутопію, адже персонаж помічає, що у ідеальній державі насправді все неідеально. Зокрема одяг, який пошили герою за його мірками, зовсім не сидів на ньому, оскільки його некоректно скроїли та виготовили. Також Гуллівер помітив що житла лапутянців були зведені дуже неякісно: «Стіни викривлені й ніколи не сходяться під прямим кутом, а все тому, що лапутяни зневажливо ставляться до практичної геометрії» (Свіфт 207). Таким чином низка недоліків скасовує висхідну траєкторію, заперечуючи ієрархію, яка реалізується за традиційним протиставленням верху та низу.

Море у «Мандрах Гуллівера» є способом перетину кордонів між світами. Зокрема у Ліліпутії, Бробдінгнегу й Лапуті персонаж опинився після кораблетрощі, що є наскрізним мотивом у історії світової літератури, а особливо у зображенні переходу між двома вимірами («Одіссея», «Критикон»

Бальтасара Грасіана, «Буря» Шекспіра, «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо тощо): «Сильний вітер гнав нас просто на скелю, і корабель умить розбився» (Свіфт 16–17); «...наш капітан (...) звелів усім готуватися до шторму, і він справді зірвався наступного дня» (Свіфт 105). Цей мотив, що виражає деструкцію й загибель, є інтенсивним виразником перетину межі між світами, для якого необхідна умовна смерть, що точково пов'язує роман Свіфта із середньовічною традицією, яка часто постулювала фізичну смерть як спосіб переходу до Раю, до «об'єктивного» світу. Зокрема перший перетин межі між світами, під час подорожі до Ліліпутії, знаменується не лише густим туманом, а й міцним сном персонажа, який є символічною загибеллю героя, що змінює його онтологію, відкриваючи можливість до існування у новому світі.

Цікавою є інтерпретація простору **храму**, що зринає у «Подорожі до Ліліпутії», де по прибуттю героя на острів ліліпути утримують Гуллівера на ланцюгах у соборі. На відміну від Києво-Печерського монастиря в Києво-Печерському патерику, цей топос втрачає роль медіатора між небесним і земним, оскільки небесно-духовне для художнього всесвіту «Мандрів Гуллівера» вже не має значення, його не існує у звичному для середньовіччя значенні. Храм Свіфта набув функцій господарського приміщення, яке колись було священним місцем, поки його не осквернили: «За кілька років перед тим, осквернений брутальним убивством, храм утратив для цього релігійного народу своє священне значення. Повиносивши звідти всі оздоби й культове начиння, його почали використовувати для різних громадських потреб» (Свіфт 25). Перегодом Гуллівер зізнається, що здійснював у своєму прихистку природну потребу, що для середньовічної людини було б бісівською наругою. Таким чином Свіфт змальовує один із найпотужніших образів, що характеризує картину світу його епохи: десакралізований храм, у якому на повен зріст лежить велетень – людина. Ліліпути ув'язнюють Гуллівера у церкві й ходять дивитися на нього як на нове божество, а роль божественного виконує не істота божественного порядку, не сам Бог, а людина. Храм у Бробдінгнегу має

функцію лише архітектурної споруди, ординарної будівлі: «(...) недостатня височина славетної вежі цілком компенсується її красою та міцністю. Стіни її, футів зі сто завтовшки, складені з тесаного каменю – кожна брила має близько сорока футів у довжину й ширину» (Свіфт 144). Тут варто зауважити, що Свіфт був нащадком англіканських священників, закінчив у Дубліні богословський факультет, а також був священником, а отже, був свідомий ролі й символіки релігійних споруд. Це усвідомлення допомогло йому якомога точніше деконструювати простір храму, орієнтуючись на запити часу. Тут виникає цікава паралель із постаттю Терези з Авілі, що посідаючи високе місце у світі духівництва, навпаки працювала із сакралізацією мілітарного простору.

Та головною причиною такої антирелігійної поведінки Свіфта було те, що традиційний поділ на сакральне й мирське уже не був чинним для реалій автора, погляд якого як художника й мислителя був скерований тільки на людину, що своїм інтелектом возвеличується над світом, що зростає у своєму пізнанні. Тут храм уже втратив характеристики *axis mundi*, втратив зв'язок із небесним і припинив витворювати окремий світ, що творить множинність, оскільки множинність у Всесвіті «Мандрів Гуллівера» досягається вже не за допомогою вертикалі, а горизонталі. У четвертій частині наратор сам вказує на релігію, а саме на християнство, як на причину воєн, що автоматично нівелює теоцентризм як основу Свіфтового світогляду: «Багатьох мільйонів жертв коштували й розбіжності в поглядах, як-от, наприклад: чи визнавати хліб за тіло, а чи тіло за хліб; сік деяких ягід – за кров чи вино» (Свіфт 311).

Зачепивши тему **axis mundi** в «Мандрах Гуллівера», хочеться простежити подальшу генезу цього образу, оскільки у другому розділі ми зафіксували трансформацію світового древа від Ігдрасіллю в «Старшій Едді» до внутрішнього кришталевого замку Святої Терези з Авілі. На нашу думку, роль осі світу у варіанті художньої множини Свіфта виконує корабель, що поєднує світи, уможливорює подорожі та комунікацію між ними.

Під час опису простору печери у Києво-Печерському патерику було звернено увагу, що він є саме тією точкою помежів'я, яка поєднує два світи. Занурення монаха вглиб землі означало його готовність прийняти нові знання й стати на шлях пізнання Бога; Тереза Авільська перенесла печеру й храм углиб людини. Свіфт продовжує традицію репрезентації **печери** як простору знань і технологічних досягнень: «У самому центрі острова є провалля діаметром десь із п'ятдесят ярдів; тим проваллям астрономи сходять у велику печеру, що має форму бані й називається через те Фландона Гагноле, тобто Печера Астрономів» (Свіфт 212). Саме тут, у Печері Астрономів, розташоване приладдя, що дозволяє рухати островом, переміщуючи його у Всесвіті. Примітним є також те, що печера вміщена вглиб алмазу, що схоже на випадкову чи навмисну ремінісценцію на «Внутрішній замок» Терези Авільської, яка вміщувала внутрішній простір людини у кришталевий замок, яким рухається людська душа у пошуках Бога.

3.2.2 «Калевала» Еліаса Леннрота як програма бажаної національної ієрархії

Переходячи до ієрархізації в «Калевалі», варто повернутися до теми розбудови фінської національної ідентичності за допомогою художнього тексту. Зокрема Лаурі Гонко у праці «Проблеми інтерпретації та ідентичності» підкреслює важливість ідентичності «Калевали» у політичній ієрархічній системі, оскільки як перший літературний твір, написаний літературною фінською мовою, він уже не належав шведомовному культурному простору, а витворював щось нове. Також дослідник наголошує на історичності підходу Еліаса Леннрота, а саме – на тяжінні до християнської історії: «Укладач епічної поеми вважав, що релігія стародавніх фінів має монотеїстичні риси, хоча луки й ліси досі були заселені місцевими духами» (Honko *The Kalevala: Problems of Interpretation and Identity* 559). Ця особливість, безперечно, вплинула на

конвенцію та ієрархію твору, що демонструється передачею влади від поганського божества до нового владаря Карелії.

Сюжет поеми концентрується на епічних героях, які взаємодіють і конфліктують між собою. Вейнемейнен, Лемінкяйнен, Ільмаринен, Ілматар, Айно, Дочка Півночі, Владарка Півночі, Куллерво та інші посідають панівну позицію у художньому Всесвіті «Калевали», проте у цій персонажній когорті Вейнемейнен займає чільний щабель. Це співець-деміург – художник, ідеал романтизму, життєвий шлях якого від народження до забуття проходить перед очима інтерпретатора – саме він є одним із причетних до сотворення світу і саме він символічно передав його оновлений варіант у руки нового володаря Кар'яли. Вкажімо й на те, що в тексті згадується верховний бог Укко-громовержець і віковичний велет Антеро Віпунен, які є істотами старшими, давнішими й такими, що володіють більшою силою і знаннями. Зокрема, герої твору звертаються до Укко словами «мій високий боже» або «отче мій небесний». Антеро Віпунен – велет, що зрісся із землею, до якого звернувся Вейнемейнен, коли йому бракувало слів для заклання, щоб побудувати корабель, адже перший володіє прадавнім магічним вокабуляром. Проте Укко не бере активної участі у сюжетотворенні «Калевали», а Антеро Віпунен піддається тортурам з боку Вейнемейнена, який силою вимагав від нього магічних слів. Це говорить про те, що обидва божества є радше історичними постатями, панівна роль яких уже втратилася.

Зміна конвенційної структури наприкінці тексту потужно й неопосередковано впливає на ієрархію Всесвіту, прибираючи Вейнемейнена разом із іншими персонажами не лише із верховного щабля, а із Всесвіту взагалі. І попри те, що у суперечці з давнім співцем перемагає саме новий володар Кар'яли, Вейне все ж передає владу не так одній особі, як народові Фінляндії: «Тільки кантеле покинув, / поспів свій лишив музика – / спів – на радощі народу, / на життя дітей Суомі» (Калевала 336). Тому якщо розглянути місце Вейнемейнена і наближених до нього героїв у масштабному комплексі

усіх можливих світів – бачимо, що він посідає найвищий щабель у ієрархії конкретного Всесвіту лише тимчасово, що він є своєрідним «проміжним» щаблем між древнішими богами та фінським народом. Народ і світ у «Калевалі» не репрезентований широко й повнокровно, але саме він є рушійною силою всього Всесвіту, бо це є головний герой майбутньої держави. «Підростаючий народ» – наступник, що має посісти місце, яке раніше посідали Укко, Ілматар або Вейнемейнен, адже саме заради людей Фінляндії, їхньої мови та культури була створена «Калевала».

Ієрархія «Калевали» зводиться не лише до розмежування героїв на старіших богів, новіших божеств і народу Суомі, а й до маркування Калеви як «об'єктивного» простору, а Пох'ї як «суб'єктивного», що формує таку структуру, у якій герої, що належать топосу Калеви, посідають панівне місце, оскільки ця земля породила головних героїв, саме вона є місцем зародження всієї історії. Проте наголосимо, що зокрема у Сьомій руні, де Вейнемейнен після скитання водами потрапляє до Похйоли, чільний герой втрачає чільну позицію: «Добре я і сам це знаю, / що в чужу потрапив землю, / в незнайомий край потрапив; / а було в отчизні краще, / і стояв я дома» (Калевала 60). Саме у цій руні простір Похйоли ненадовго стає вищим за простір Калеви, щоб оприязити комплексність Всесвіту, його складність і множинність.

Моральність «Калевали» Еліаса Леннрота

Лаурі Гонко, влучно підкресливши християнізований погляд Еліаса Леннрота, вказав на морально-етичний підхід автора, що хоч і не передавав уповні поганського світогляду, та все ж виписував глобальний досвід зміни світогляду в бік нової релігії. Схожим чином формує свою думку Вілфрід Бонсер у статті «Міфологія “Калевали” з примітками про поклоніння ведмедам серед фінів», що присвячена не лише огляду структури міфічних істот і просторів у епічній поемі, а й «моральним ярликам», які були додані під впливом християнства, як-от, до прикладу, маркування загробного світу як місця грішників (Wilfrid 356–357). Саме тому важливо завжди наголошувати,

що на противагу до «Старшої Едди» «Калевала» є не оригінальним твором, породженим язичницькою свідомістю, а продуктом селективної праці, що вміщує в собі й фольклорний первень, і авторську оптику світогляду ХІХ ст.

Зокрема, на відміну від давніх скандинавських народів, фіни були не воїнами, а чаклунами й шаманами, що вибудовує в «Калевалі» зовсім інакший морально-ціннісний вимір, ніж у «Старшій Едді». До прикладу, бойові звитяги для героїв «Калевали» не мають особливого значення, проте мотив помсти є однаково важливим і для давньоскандинавського тексту, і для твору Еліаса Леннрота. Останній яскраво відображає його у сюжеті про героя Куллерво, яким рухає бажання відплати за поразку і життя свого батька Калерво: «Ось йому на гадку спало, / в мізку засвітила думка, / щоб іти на двір Унтамо, / за батьківський сум помститись» (Калевала 246). Пізніше він мстить дружині Ільмаринена за те, що вона підклала герою камінь у хліб, наславши на неї ведмедя й вовка, які розтерзали її: «Куллерво, той син Калерво / так за глум віддячив бабі, / за той посміх і за кпини, / за наругу жінки злої» (Калевала 243). Власне, тип помсти за кровного родича – у випадку «Калевали» це помста сина за батька – відсилає до найдавніших сюжетів, притаманних родовому суспільству, хоча походження рун про Куллерво приписують не оригінальним співцям, а самому Леннроту. Цікавим є те, що тип помсти, описаний у «Пісні про Атлі grenландській» в «Старшій Едді», ідентичний помсті в «Калевалі».

Історія про Куллерво також знаменна мотивом інцесту, який зокрема висміював і засуджував Локі у «Старшій Едді» під час бенкету в Асгарді. Тут кровозмішення відбувається не між представниками божественної верхівки, а між головними героями «середньої» ланки, проте це не заперечує переходу поганської традиції до пізнішого періоду, що табувала інцест, і зокрема до християнської етики. Куллерво гвалтує дівчину, а далі герої дізнаються, що є кровними родичами – братом і сестрою. Це спричиняє самогубство обох персонажів: «як і вискочила з саней, / просто в піну водоспаду, / в закипаючу безодню; / там кінець собі дістала, / відшукала там погибель, / спокій – в

стороні Туоні, / супокій – на дні потоків» (Калевала 252); «Куллерво, той син Калерво, / парубок в панчохах синіх / рукоять меча встромляє / в землю, наставляє груди, / на жало на вістря гостре, / на свій меч він навалився, / похопивсь назустріч смерті / і сконав на тому вістрі» (Калевала 258).

Просторовість «Калевали» Еліаса Леннрота

Попри виражену яскраву просторовість «Калевали», сьогодні, на жаль, маємо в доступі не надто багато наукових праць на цю тему (див. №54, 165, 200). Зокрема дослідниця Н. Моренець у статті «Світогляд давніх фінів: далекі сусіди, близькі світи» наголошує, що «світоглядною системою давніх фінів та лапів був (...) шаманізм» (Моренець 66). Шаманізм передбачав віру в кілька світів і душ, що перебувають в одному тілі. Саме тому «Калевала» як найяскравіший і найконцентрованіший фінський текст є репрезентатором цього світогляду, наочно транслуючи множинність художніх світів.

Художня географія у Всесвіті «Калевали» є ключовою лінією твору, на що вказує його назва. По-перше, як зазначає Майкл Бранч у «Історії фінської літератури», слово «Калевала» складається з двох частин, «де “Калева”, ймовірно, асоційована Леннротом із велетнем, лідером, героєм» (Branch 4). Іншими словами, назва країни тут репрезентується як ім'я головного героя, величного й древнього велетня, співвідносного з велетнем Іміром зі «Старшої Едди». По-друге, звертаючись до граматики фінської мови, бачимо, що словотвір «Kalevala» містить префікс –la, що є формою відмінка adessiivi, який «означає перебування об'єкта на поверхні якоїсь площини або території. Себто дослівно “Kalevala” означає “На Калеві”» (Калитенко «Функціональні особливості художнього простору епічної поеми “Калевала”» 146–147). Тож якщо йдеться про країну, землю – правильніше послуговуватися словом «Калева» («Пох'я», за аналогією). Тож автор, створюючи національний міф про конкретну землю, встановив на неї флагшток і підняв біло-блакитного прапора, адже саме на цій території, на Калеві, розгортається світотворчість. Топос-антипод Калеві – країна Пох'я, назва якої відсилає до фінського слова

«rohjoiseen» – північ, що, на думку багатьох дослідників, є художнім відбитком Лапландії. Саме сюди прибувають головні персонажі – Вейнемейнен, Ільмаринен і Леммінкайнен – у пошуках далекої нареченої або задля конфлікту із Володаркою Півночі. Саме тут коваль Ільмаринен сотворив Сампо – магічний артефакт, млин достатку, що згодом пускає коріння в землю, трансформуючись у земну вісь. «Похмурий» і «сумний» – прикметники на позначення Похйоли як чужої території: «Старий певний Вейнемейнен / Вже налагодивсь рушати / Ув оті холодні села, / В Похйолу оту похмуру» (Калевала 54); «З Похйоли країв похмурих / Із сумної Саріоли» (Калевала 62).

Якщо для художнього Всесвіту Калева і Пох'я є існуючими й нормативними світами, то у нашому «дійсному» нехудожньому світі ці два краї важко перенести або порівняти із реально існуючою територією, оскільки «Калева, що постає у різних циклах “Калевали” – не є одним і тим самим простором» (Калитенко «Функціональні особливості художнього простору епічної поеми “Калевала”» 152). Карело-фінський фольклорист Сергій Серов наголошує на багатойменності цього краю: Улпала, Саріола Піментола і Пайвела. Дослідник робить висновок: «Швидше за все, в різних рунах Похйолою називаються різноманітні місця; для співців це загальне ім'я для “чужого краю”. Її визначення “темна”, “туманна” – схожі на ті, якими у інших народів світу називаються землі, що населені чужинцями» (Серов 558). Перебування Вейнемейнена в країні Пох'ї, що оспівується в Сьомій руні, як найкраще передає цю інакшість. Герой переживає трагедію еміграції проти волі, страждаючи за рідною землею: «Добре я і сам це знаю, / що в чужу потрапив землю, / в незнайомий край потрапив» (Калевала 60); «Краще в себе в ріднім краї / з черевика воду пити, / як в землі чужій далекій / мед – із кубка золотого» (Калевала 61). У протиставленні до «об'єктивного» простору Калеви Пох'я є «інакшою» і далекою землею. Туманність, морок і вічний холод якнайкраще відображають ознаку «чужого». Проте враховуючи вищенаведені

характеристики, варто дотримуватися думки, що Пох'я географічно розміщена ближче до півночі, до краю землі, хоча, вочевидь, її розташування є змінним.

Аналізуючи можливе розташування Калеви, вартою згадки є Шоста руна, що досить детально описує напрямок руху Вейнемейнена із Калеви у Пох'ю, якого підстеріг лапландець Еукахайнен: «Врешті одного світанку / (...) Повернув лице до сонця: / Бачить – щось у морі чорне» (Калевала 55). Тому якщо накласти міфічно-художній простір на «дійсний», це дає підстави припустити, що шлях Вейнемейнена простягається саме від Карелії. Вартим згадки є походження більшості рун, які Еліас Леннрот зібрав саме в Карелії. Також у П'ятдесятій руні, після зміни конвенції твору, стикаємося з географічною назвою «Кар'яла» і відсутністю слова «Калева». Тут трансформація суспільної домовленості наклала художній вимір на «реальний», «розчинила» Калеву та вивела на перший план те, що малося на увазі під Калевою, – Карелію. Та за аналогією з Похйолою тут також спостерігається нестійкість простору, адже Карелія – це простір, що складається з низки регіонів: північна і південна Карелії, Карельський перешийок, російська Карелія. Та особливості роботи з перекладом тексту і ретельна робота автора не дають можливості припущення точного місця походження тієї чи іншої руни або сюжету.

Просторовість «Калевали» не закінчується наявністю двох головних країн-світів, вона відбиває вірування давніх фінів, а також природні ландшафти Суомі. По-перше, в межах Всесвіту «Калевали» згадується низка інших географічних назв: Естонія, Карелія, Лапландія, Росія, Німеччина тощо. Проте вони радше створюють тло, аніж є повноцінними територіями-учасниками сюжетотворення. По-друге, художня географія «Калевали» включає в себе країну Маналу або ж Туонелу – **царство мертвих**, що розташована на околиці Пох'ї, яку від світу живих відділяє річка Манала. Це зла земля, з якої жоден подорожній іще не повернувся: «Множество туди приходить, / Але мало хто виходить / Із осель на Туонелі, / З Манали будов похмурих» (Калевала 119).

Зокрема у водах Манали були заховані рештки тіла Леммінкайнена, якого убив сліпий старець під час виконання завдання, що мало принести герою омріяне весілля з Дочкою Півночі: «Так сконав той Леммікейнен, / вмер зальотник ненатомний / в струмі чорному Туоні, / на дні Манали глибокім» (Калевала 105).

Ще одним важливим простором є **небо**. Перша руна відкривається повітряним простором – на батьківщині богині Ілматар: діва з неба спускається до моря, щоби завагітніти, сотворити світ і народити Вейнемейнена. У Восьмій руні Донька Півночі зустрічає віковичного співця Вейнемейнена, сидячи на небесній дузі, тобто на райдузі. Принагідно відзначимо спорідненість райдужного мосту Біфресту, що поєднує два світи, із райдугою, на якій Дочка Похйоли тче золоті тканини. Головна ознака цієї героїні – норавлива й холодна недоступність, оскільки діва повсякчас відмовляє Вейнемейнену, Ільмаринену та Леммінкайнену. І перебування на райдузі підкреслює її відмову та приналежність до вищих матерій. Цікаво, що сходження героїні на землю та одруження з Ільмариненом змінює її онтологію і передусе загибелі.

Морський простір у «Калевалі» є не лише транспортним шляхом, а й топосом, що наділений низкою функціональних особливостей. Перша руна репрезентує море як місце зародження світу і всього живого. Ілматар вагітніє від морських хвиль і виношує свого сина, перебуваючи у воді. Саме тут, у морі, качині яйця, що падають з коліна Ілматар, утворюють сушу, небесні світила тощо. З моря до Вейнемейнена виходить крихітний богатир, що трансформуючись набуває велетенських розмірів і зрубує дуб, який заважає усьому живому: «От виходить муж із моря, / богатир із хвиль підвівся» (Калевала 27).

Море в «Калевалі» асоціюється не лише з джерелом життя й здоров'я, а й з могутньою смертоносною силою. Саме тому Ілматар по смерті лишається у морі та підводиться на поклик свого сина Вейнемейнена, щоби дати тому пораду. У П'ятій руні Юкагайнен штовхає Вейнемейнена у море, і він

проводить у воді багато років у самотності, поки його не прибиває хвилями до Похйоли. Отже, море у «Калевалі» – це і джерело життя, і транспортний засіб, і місце ув'язнення, і спосіб переходу між світами, за аналогією до «Мандрів Гуллівера» Джонатана Свіфта.

Унікальним і цікавим типом простору в «Калевалі» є **герой як простір**. У Першій руні такою героїнею є Ілматар, яка підставляє своє коліно качці, аби та могла звити гніздо, висидіти яйця і таким чином утворити низку елементів світу. Далі у цій же пісні перебування Вейнемейнена в утробі матері реалізується через просторові ознаки темряви, тісноти, вологості й скорботи: «Старий певний Вейнемейнен / в тілі матері блукає / поспіль цілих літ аж тридцять, / саме стільки зим блукає / по дрімливих хвилях моря, / по морській туманній площі» (Калевала 24). У Четвертій руні оповідається про дівчину Айно, що була просватана братом за нелюба Вейнемейнена. Безутішна й відкинута родиною, вона іде до скелястого берега, падає у воду і гине. У голосінні-плачі Айно звертається до своєї родини, аби вони не пили води, не ловили риби й не купалися у водах, де потонула дівчина. Повсякчас вона повторює слова: «От я, курочка, упала, / Пташка бідна, потонула» (Калевала 46), і роль цих повторів у голосіннях є «не лише композиційною умовою, а й фіксуванням зміни онтології, форми буття» (Калитенко «Функціональні особливості художнього простору епічної поеми “Калевала”» 148). Багаторазова ланцюгова констатація смерті супроводжується метаморфозами тіла в іншу форму, його злиттям із простором: «Бо уся вода в цім морі / Тільки кров із жил дівочих; / Риби всі, що тут у морі, / Тільки м'ясо з мого тіла; / Чагарі, що тут над морем, / Кісточки мої дівочі; / А трава, що тут буяє, / З мого виросла волосся» (Калевала 46). Після смерті Айно трансформується на ландшафт, не розчиняючись у небутті, а перетворюючись на територію.

У «Старшій Едді» наявні згадки про прадавнього велетня Іміра, убитого власними дітьми, тіло якого перетворилося на Землю. У фінському ж епосі є аналогічна легенда, що однак не пов'язана з батькоубивством. Відображена

вона у Сімнадцятій руні, у історії про Антеро Віпунена: «Віпунен, з пісень славетний, / Той старець потужно-дужий, / На землі лежав, простягшись, / Із закляттями й піснями. / На плечі росте осика, / А на скронях – березина, / А на підборідді – вільха, / В бороді – верба плакуча, / Потяглися з лоба сосни, / Між зубів стоять ялиці» (Калевала 121). Антеро Віпунен – віковичний велет, який ліг на землю і зрісся з нею та спить сном древніх. Вейнемейнен, який прагне вивідати три чарівні слова, потрапляє до рота Антеро і мучить його зсередини. Цей епізод цікаво перегукується з піснею зі «Старшої Едди», у якій Один приносить себе собі в жертву, щоб отримати знання рун. Фінський варіант репрезентує пізнішу епоху, за якої людська жертва не є обов'язковою, а хтонічну істоту можна перемогти й здолати за допомогою кмітливості.

У контексті аналізу просторових особливостей художнього Всесвіту «Калевали» варто відзначити **axis mundi**, роль якої у «Старшій Едді» виконував ясен Ігдрасілль, а у Києво-Печерському патерику – храм і гора. У «Калевалі» фіксуємо кілька одиниць, що реалізуються як земні осі. Перша – світовий дуб, оспіваний у Другій руні. Проте це древо розрослося таким великим і пишним, що заважало всьому живому: «Він гіллям рясним поширивсь, / розброставсь чолом широким, / верхом виріс аж до неба, / віти широко розкидав: / заважає хмарам бігти, / оболонки зупиняє, / в небі застує він сонце, / заслоняє місяць ясний» (Калевала 27). Цей сюжет можна трактувати в історичній перспективі. Тут елемент, який мав поєднувати світи Всесвіту, а натомість унеможливив їхнє існування, можна порівняти зі Шведським королівством, яке придушувало розвиток фінської мови та культури. Саме тому герої Леннрота зрубують світовий дуб.

Головною віссю світу в «Калевалі» є млин багатства Сампо, який «сам собою меле, / сіль і борошно, і гроші» (Калевала 80). Його викував Ільмаринен для Владарки Похйоли, аби за нього віддали Дочку Півночі. Коли ж Владарка Похйоли сховала Сампо у гору, воно дало коріння: «Рада півночі бабуся, / віднесла велике Сампо / на бекет в пустошнім краї, / у міцну сховала гору / аж

за дев'ятьма замками; / розкорінилось там Сампо / в глибочінь на дев'ять сажнів; / вдався в землю корінь перший, / понад берег моря – другий, / третій корінь – вглиб бескету (Калевала 80). У Сорок другій руні Сампо ще глибше вкорінюється у землю, трансформуючись у світове древо. Тож коли Ільмаринен приїздить до Пох'ї, щоби повернути своє творіння назад, він посягає на нерозривність світів у Всесвіті. Руйнування Сампо і битва за нього знаменують кінець світу, фінал епохи, адже воно з'єднувало два світи – Калеву та Пох'ю. Цікаво, що саме після знищення Сампо відбувається десакралізація Вейнемейнена й народження нового володаря Карелії.

Просторове вираження «Калевали» переважно здійснюється «географічно», по горизонталі: від Калеви до Пох'ї, від Калеви / Пох'ї до Манали. Множинність світів у варіанті Еліаса Леннрота втрачає складність структури Всесвіту, яка у «Старшій Едді» реалізується у дев'ятикомпонентну розгалужену схему, а у християнській середньовічній традиції скоротилася до вертикалі із точками «Небо-Земля-Пекло». Висхідна траєкторія для «Старшої Едди», Києво-Печерського патерика, «Внутрішнього замку» і «Мандрів Гуллівера» є одним із важливих і основних ознак, що маркують принципи конвенційності та ієрархії. Проте Всесвіт «Калевали» змінює свій напрямок, перевертає його, виводячи **низхідну траєкторію** як основну. Згори вниз, з неба у море рухається повітряна діва Ілматар; із землі у море падає Вейнемейнен; Вейнемейнен спускається вглиб Антеро Віпунена. Проте головною функцією низхідного напрямку є десакралізація, що оприявнює зміну конвенції. Різні історичні епохи, якими датуються руни «Калевали», дають змогу простежити ставлення до давніх божеств і героїв, що відбивається у описах, характеристиках, сюжетах. Зокрема спостерігаємо за десакралізацією Вейнемейнена, що була активізована, швидше за все, середньовічною традицією і Шведським королівством, яке активно боролось з поганськими віруваннями, що відбивалося в народній творчості. Власне, упродовж розвитку сюжету співець долає шлях від деміурга до неквапливого діда, який або

виконує роль музики на весіллі, або мусить поступатися новому владарю Карелії. Таким чином, істота, що посідала найвищий щабель у ієрархічній системі художнього Всесвіту «Калевали», втрачає позицію і своє значення, перетворюючись на домашнього чаклуна. Сорокова руна оповідає про те, як Вейнемейнен зловив у морі гігантську щуку, з'їв її із побратимами і зробив із риб'ячої щелепи музичний інструмент кантеле. Далі герой знаходить найвищу точку із усіх можливих, аби зіграти на ньому й зачарувати все і всіх навколо надзвичайною музикою: «На відроди вийшов скелю, / Сів на камені співання, / На сріблястій високості, / На злотистому горбочку» (Калевала 279). У Сорочк четвертій руні спостерігаємо дзеркальну ситуацію, але приземлену. Вейнемейнен втрачає кантеле під час битви за Сампо – міфічний інструмент тоне у морі, – а тому герой ладнає ще одне буденне, профанне кантеле з берези. Аби заіграти на новому інструменті, Вейнемейнен обирає нову локацію й сідає на порозі дому, перетворюючись із деміурга на побутового мага: «Сів старий тут Вейнемейнен / На стілець коло одвірка, / На ослін він сів камінний» (Калевала 299). Така траєкторія, що спрямована до низу, на нашу думку, прямо репрезентує перехід від тео- до антропоцентризму, знаменуючи зміну конвенції.

3.2.2 Механіка зміни ієрархії у «Марсіанських хроніках» Рея

Бредбері

Фантастична література часто містить у собі більше реалізму, ніж фантастики. Зокрема цей жанр дозволяє авторам більш вільно критикувати різні світові явища «дійсного» нехудожнього світу. Таким чином цикл оповідань «Марсіанські хроніки» репрезентує процес захоплення й колонізації території та винищення унікальної культури. Оскільки рушієм цього процесу є бажання влади над колонізованим народом, у «Марсіанські хроніки» ієрархічність зашита як один із найважливіших елементів твору.

Вище був зафіксований перехід Марсу із «суб'єктивного» на «об'єктивний» простір, а Землі – навпаки: із «об'єктивного» на «суб'єктивний». Задля цього автор вдається до часткової деструкції «об'єктивного» світу: «Спалахнула Земля. Частина її, здавалося, розлетілася на мільйони шматочків, ніби вибухнула велетенська мозаїка» (Бредбері 145). Проте у цій моделі марсіани не є «дійсними» істотами, що посідають верхівку ієрархії, адже головною категорією є земляни. На початку вторгнення люди стикаються з опором, проте згодом беруть гору над корінним населенням, підкорюючи його і знищуючи. А в оповіданні «Пікнік, що триватиме мільйон років» земляни ідентифікують себе як марсіан, зміцнюючи своє панівне місце в ієрархії.

Моральність «Марсіанських хронік» Рей Бредбері

Мораль і етика «Марсіанських хронік» далека від християнської середньовічної моралі чи моралі нового часу. Вона не вивищує смирення чи святості. Головна цінність у цьому Всесвіті – експансія людини на інші планети, захоплення, знищення позаземної культури та насадження власної: «З ракет вибігали люди з молотками в руках, щоб перекувати чужий світ, надати йому звичної для їхніх очей форми, вибити з нього все незнайоме» (Бредбері 81). Головною цінністю є не розвиток діалогу з фантастичною цивілізацією, а вторгнення до неї та докорінне знищення.

Принагідно варто підкреслити науковий тип пізнання, що є чільним у цьому тексті, оскільки саме досягнення науки вивищують людину в космос і дозволяють їй відкривати нові простори. Але, як бачимо, це пізнання, яке має на меті не діалог, а підкорення й насаджувannya своїх цінностей і культури.

Просторовість «Марсіанських хронік» Рей Бредбері

Чільний тип простору в «Марсіанських хроніках» – **планета**, що стала продовженням середньовічної традиції, зокрема відображеної у тексті Кеплера «Сон або місячна астрономія», у якому оповідається про подорож із Землі на

Місяць. Також планету можна вважати еволюційним конструктом, що є похідним від острова, що розміщений у «воді» Космосу. Зокрема подорожі Гуллівера між островами-світами нагадують міжпланетні подорожі.

Аналіз «Калевали» Леннрота репрезентував Пох'ю не лише як чужу холодну країну, а і як край, що відрізняється достатком і добробутом, через що головні герої намагаються викрасти Сампо у Владарки Похйоли. Такою ж «кращою стороною» виступає і країна гуїгнмів у «Мандрах Гуллівера». За аналогією, й **Марс** для землян виконує роль кращого простору, місця, де немає ядерних воєн чи расизму, де можна знайти значно кращої долі й зажити більш повним життям. Сюжет оповідання «Платник податків» розгортається на Землі. Пересічний американець Прічард намагається вирватися з рідної планети: «Він вимахував кулаками і горлав, що хоче втекти із Землі. Кожен, у кого лишилася хоч краплина здорового глузду, повинен тікати з цієї планети» (Бредбері 36); «Досить з них воєн, цензури, військової повинності, урядового контролю над усім і кожним, навіть над мистецтвом і наукою!» (Бредбері 36). Також Марс є світом учудненого хронотопу, де час і простір сприймаються інакше, ніж на Землі: «Навіть мій годинник поводить дивно. Навіть час тут чудернацький. Іноді мені здається, наче я тут сам-один і на всій планеті, крім мене, немає жодної людини. Я тоді можу заприсягтися, що це справді так. Часом я почувуюся восьмирічним хлопцем, тіло моє немовби стискається, а все навколо виростає» (Бредбері 82).

У Всесвіті Бредбері напрочуд цікаво опрацьований простір **дому**. До прикладу, в тексті «Дощі випадають» дім постає як символ закинутого, десакаралізованого храму: «Дім був олтарем з десятима тисячами служок, великих і малих, вони обслуговували й прислужували. Але боги зникли, і релігійний ритуал утратив сенс, став даремним» (Бредбері 169). Таке зображення занепаłego священного місця уподібнюється до собору, в якому живе Гуллівер у «Мандрах Гуллівера», що маркує змінений світ, у якому зміна конвенції лишає по собі ідеологічні пустки. В оповіданні «Ашер II» цей простір

посідає центральну позицію. Дія твору відбувається після знищення всіх книжок на Землі, і головний герой Вільям Стендал розпочинає свою велику помсту. Він зводить на Марсі копію дому Ашерів із твору «Падіння дому Ашерів» Едгара Алана По і влаштовує прийом для людей, що причетні до винищення земної літератури, яких убивають їхні двійники-роботи. Цей вид простору є пасткою не лише психологічною, а й матеріально вираженою – елементом, який фіксує розмежування «об’єктивного» і «суб’єктивного» світів. Для художнього Всесвіту Бредбері художній Всесвіт По має характеристику «суб’єктивного» так само, як і Марс колись був «можливим» у протиставленні до «дійсної» Землі. У тексті «Ашер II» йдеться про час, коли Земля відійшла у категорію минулого, ставши «суб’єктивним» світом. Це здійснення нездійсненого для Стендала стало можливістю реалізувати частину художнього виміру По у новому світі – власноруч перенести «суб’єктивне» в «об’єктивну» площину, тож «не лише фантастичний Марс став дійсністю Стендала, а й літературні локації» (Калитенко «Функціональні особливості художнього простору епічної поеми “Калевала”» 105).

Звернімо увагу на назву оповідання – «Ашер II», яка прямо вказує на мотив двійництва, де дім-двійник населений ворожими двійниками, що чинять акт помсти над своїми прототипами. Отже, дім Ашерів Бредбері «не є домом Ашерів По» (Калитенко «Функціональні особливості художнього простору епічної поеми “Калевала”» 105). Двійництво пронизує духом романтизму чи не весь корпус «Марсіанських хронік» і корелює з теорією Девіда Льюїза. Тут двійників часто неможливо відрізнити від прототипів, що породжує проблему само- та ідентифікації і проблему визначення «об’єктивного» і «суб’єктивного». Саме тому виникає необхідність послуговуватися голосом наратора, що у цьому випадку лунає з марсіанського дому Ашерів, який постав із художнього тексту, став «дійсністю», дозволивши двійникам-копіям людей убити «оригінали».

У досліджуваному творі фіксуємо еволюцію образу **світового дерева**, що трансформується у ракету, рух якої спрямований догори, до ідеального світу, поєднуючи два окремі світи у Всесвіті. Проте цикл текстів не позбавлений і звичного образу *axis mundi*. Головний герой оповідання «Зелений ранок», як карело-фінський співець Вейнемейнен, намагається засадити оновлений світ деревами різних видів, адже дерево – це «цілий небесний світ, де можна лазити, гратися, висіти на руках... Архітектурний витвір, що дає їжу й радість, – ось що таке дерево» (Бредбері 77). Таким чином відбувається не лише озеленення Марсу, а й важливий для міфотворчості момент витворення *axis mundi*, встановлення «суб'єктивного» світу як «об'єктивного».

В оповіданні «Пікнік, що триватиме мільйон років» одним із ключових є простір **річки**, рух якою знаменує зміну онтології. Така функція водойми є традиційною і зокрема виринає в просторах рік Стікс (або Мánали в «Калевалі») або Йордану. Для героїв «Пікніка...» повернення до попередньої конвенційної моделі є неможливим, тож рухаючись річкою в пошуках пристанища, вони усикають себе від старого світу, звершуючи остаточний перехід до нової «об'єктивності», стаючи новими марсіанами на Марсі.

Висхідна траєкторія реалізується завдяки руху ракети від Землі й до Марсу, а також поглядом угору, що звернений до Марсу або інколи до Землі у намаганні впізнати колишній «об'єктивний» світ: «Вони стояли на ганках і намагались повірити в існування Землі, так само як колись намагались повірити в існування Марса – питання тепер ставилися навпаки. З усіх поглядів Земля для них була мертва: вони не бачили її по три, по чотири роки» (Бредбері 146).

Як було сказано вище, **міфологізація простору** є однією з найважливіших умов встановлення «об'єктивного» світу, що, власне, спостерігається у процесах, які запустила «Калевала» у Фінляндії. Цей процес є важливим також і під час експансії землян на Марс, що встановлюючи новий соціальний устрій, перейменували локації, орієнтуючись на нову власну історію: «Там, де марсіани вбили перших землян, стояло Червоне місто,

нагадуючи про пролиту кров. А місцевість, де була знищена друга експедиція, назвали Другою Спробою» (Бредбері 104). Це насильницьке перейменування територій необхідне героям, щоб знищити пам'ять й історію попередніх поселенців, корінного народу, силою насадивши історію власну.

3.3 Взаємодія як спосіб оприявлення множинних світів

3.3.1 Герой як елемент взаємодії між світами у «Мандрах Гуллівера» Джонатана Свіфта

У результаті аналізу роману Свіфта вичленовуємо логічні пари:

- Європа-екзотичні острови;
- ліліпути-Блефуску;
- гуїґнґнми-Єєгу;
- живе-мертве.

У парі «Європа-екзотичні острови» примітний діалогічний тип взаємодії, що реалізується за допомогою взаємодії представників двох світів, які розповідають один одному особистий досвід і обмінюються культурними контекстами. Гуллівер як «дійсний» персонаж і носій просвітницького світогляду, що посідає в актуальній ієрархії чільне місце, входить у логічні зв'язки з іншими світами за допомогою вивчення мови й традицій окремої країни, гречної, зваженої розмови та прийняття законів і правил, які панують на тій чи іншій території. Також головний герой описує читачу-європейцю свій досвід якомога доступнішою мовою, виконуючи просвітницьку місію.

Ті світи, куди прибуває Гуллівер, живуть у інакших моделях Всесвіту. Наприклад, монарх Ліліпутії вважає себе найвеличнішим правителем відносно до короля ворожого острова Блефуску. Це ставлення реалізує взаємодію логічної пари «ліліпути-Блефуску» в ключі конфронтації, адже взаємини між цими двома країнами характеризуються перманентною ворожнечею у формі

суперечок або ж воєнних активностей. Втручання у цю ситуацію Гуллівера як фізично більшої та могутнішої сили призвело до миру між двома ворогуючими світами: «Тижнів через три після цих подій з Блефуску прибула поважна депутація, що покірливо просила миру, і незабаром було підписано договір на умовах, дуже вигідних для нашого імператора» (Свіфт 62).

Логічність пари «**живе-мертве**» в досліджуваному тексті реалізується під час подорожі Гуллівера до країни Мелдонади, жителі якої володіли чорною магією і змушували прислуговувати душі померлих. Завдяки цій особливості головний герой отримав можливість поспілкуватися з Александром Македонським, Ганнібалом, Цезарем, Помпеєм і Брутом, Аристотелем, Гомером, Декартом та іншими. Цей діалог між живим і мертвим використаний не так для того, щоб оприявити протиставлення двох світів, а задля того, щоб «задовольнити ненаситне бажання побачити перед собою світ у всіх періодах його давньої історії». Таким чином автор продовжує підважувати історичну «дійсність», іронізуючи над фактами та демонструючи нестабільність конвенції. Зокрема Македонський у творі Свіфта говорить про те, що «його не отруїли і помер він з гарячки після доброї п'ятики» (Свіфт 248).

Діалогічні види взаємодії превалюють над дуальними й репрезентуються за допомогою:

- подорожі;
- розмови.

Дуальна взаємодія оприявнюється завдяки

- конфлікту.

Аналіз вищезгаданих способів взаємодії у досліджуваному творі викриває одну цікаву деталь. Лемюель Гуллівер як головний герой водночас є і представником «об'єктивного» світу, і агентом взаємодії. Завдяки йому відбувається комунікація між парами.

3.3.2 Взаємодія між старим і новим у «Калевалі» Еліаса Леннрота

Аналіз типів взаємодії у «Калевалі» варто розпочати зі способу творення карельських рун, який залежав від співпраці двох оповідачів – співця і компаньйона. Себто створення й виконання народних пісень були діалогічними й мали характер змагання. Співець обирав із натовпу партнера, чоловіки «сідали на лаву один навпроти одного, бралися за руки й розгойдувалися в такт пісні, немов перетягуючи канат. Заспівувач зачинав пісню, а його компаньйон мав підхопити останні слова або ж рядок і продовжити сюжет, після чого заспівувач мав переінакшити слова свого товариша. Також є свідчення, що пара співців просто по черзі виконувала пісні, і хто знав більше пісень – той і перемагав» (Калитенко Функціональні особливості художнього простору епічної поеми “Калевала”» 151). Зокрема така манера виконання оспівана у Першій руні: «Положімо руку в руку, / Поєднаймо наші пальці; / Заспіваймо ми жвавіше, / І почнім з пісень найкращих» (Калевала 21).

Живе конструювання тексту в діалозі-змаганні сформувало низку паралелізмів у «Калевалі», які часто проявляються у фактологічній невідповідності: «На дев’ятий рік, нарешті, / мабуть, на десяте літо» (Калевала 24); «Років п’ять носивсь по морю, / років п’ять та шість гойдався, / та ще років сім чи вісім» (Калевала 25); «Рід у мене не великий, / не великий, не маленький, / отакий собі середній» (Калевала 251). Така неточність у розмірах і часових вимірах підкреслює відносність, позачасовість, неважливість деталей, адже у міфічному світі немає значення, скільки часу герой пробув у морських водах – рік чи сім, адже важливою є сама сакральність події.

Роботу Еліаса Леннрота з текстом «Калевали» можна назвати і компіляцією, і стилізацією, та звертаючи увагу на спосіб творення рун, бачимо, що упорядник-автор продовжив традицію карельських співців. Сам Леннрот вступає у діалог зі знаменитими співцями, виконуючи роль їхнього компаньйона, відтворюючи рядки, сказані ними, й доповнюючи їх власною

творчістю. Саме тому «метафорично *Калевалу* можна описати як багатоголосся» (Калитенко «Функціональні особливості художнього простору епічної поеми “Калевала”» 151). Це багатоголосся є відображенням багатосвіття Всесвіту, де кожен світ втілений у руну-варіацію окремого співця.

«Калевала» репрезентує низку зв'язків між сюжетотворчими одиницями, що викликано різними чинниками. Зокрема наголосимо на архітектурній досконалості й симетрії в конструкції епічної поеми, що втілена у паралелі між сюжетами, образами й мотивами. Наприклад, Перша і П'ятдесята руни містять ідентичні образи самотніх дів, мотив непорочного зачаття й народження божественної істоти. Паралелізми як один із основних прийомів текстотворення, а також репрезентація поганського світогляду крізь оптику християнської європейської модерності витворюють логічні пари:

- Калева-Пох'я;
- небо-море;
- небо-земля;
- Царство мертвих-Царство живих;
- стара культура-нова культура;
- Ілматар-Мар'ятта;
- Вейнемейнен із 1-ї руни-Вейнемейнен із 21-ї руни.

Пара «**Калева-Пох'я**» зводить у логічному зв'язку два основні простори епічної поеми – країну Калеву і Пох'ю. Калева є «дійсним» світом, місцем зародження світу, територією, на якій проживають славетні герої. Пох'я є країною-протиставленням Калеві, «суб'єктивним», можливим світом. Це край туману, темряви й скорботи, де навіть не знають (чи прикидаються, що не знають) про славетних мужів калевських.

Протистояння двох країн відбувається зокрема і у весільних-обрядових рунах. Дочка Півночі, яка одружується з ковалем Ілмариненом, переїздить на

батьківщину свого чоловіка і по приїзді чує такі слова: «Із багатії країни / Ти дістала ще багатшу» (Калевала 189).

Часто Пох'я постає як «чужа» країна, як земля обіцяна, де «і небо блакитніше, і трава зеленіша»: «Добре в Похйолі живеться, / Сампо меле без устанку, / Як давніш, стукоче покрив, / Меле день, щоб годуватись, / Меле другий день на продаж, / На засів – меле третій. / Я говорю справедливо, / Знову це я повторюю: / Добре в Похйолі живеться, / Бо працює в неї Сампо! / Там і оранка, і сиви, / І всілякі там рослини, / І добро там невиводне» (Калевала 267). Власне, Сампо і став причиною битви між двома країнами, що закінчилося руйнуванням магічного артефакту.

Симетрична конструкція тексту із паралельними сюжетними лініями, що породило низку логічних пар, які можна звести у діалог. Однією із промовистих пар є пара «Ілматар-Мар'ятта». У таблиці, наведеній нижче, можемо простежити відмінні та спільні риси цих персонажок:

Ілматар	Мар'ятта
1. Вагітніє за власним бажанням.	1. Не бажає вагітності, уникає всього, що бодай натякає на секс чи вагітність.
2. Вагітніє від моря.	2. Вагітніє, з'ївши ягоду.
3. Покидає небо за власним бажанням.	3. Покидає батьківський дім проти власного бажання, стає вигнанкою.
4. Народжує у морі.	4. Народжує у сауні.
5. Тривалі пологи.	
6. Мотив самотності, що супроводжує обох героїнь.	
7. Народжують владарів Калеви / Карелії.	

Враховуючи всі особливості, наголошуємо, що і Ілматар, і Мар'ятту поєднує мотив початку нової епохи, адже вони народжують героїв божественного порядку, проте більш промовистими є відмінності цих героїнь.

Ілматар (Люоннотар або ж Каве), мати Вейнейнена, є носійкою поганського світу. Образ Мар'ятти є інтерпретацією біблійної Діви Марії та носійкою модерної християнської епохи, якій передували руйнування Сампо, зникнення сонця й місяця та десакралізація Вейнемейнена. Проте Ілматар є повноцінною творчиною Всесвіту, яка діє зі своєї волі, а Мар'ятта є радше заручницею обставин – вагітніє вона не із власного бажання, а її вагітність спричиняє вигнання із батьківського дому і суспільний осуд. У результаті цієї перехресної ідентифікації фіксуємо природність поганської релігії на теренах Фінляндії та примусове насадження християнства на території, про що свідчить десакралізоване перепрочитання богородичного біблійного сюжету.

Особливістю «Калевали» є те, що логічні парні зв'язки виникають не лише між двома окремими героями, а й в межах одного героя. Леннрот, який формував цілісний текст епічної поеми, послуговувався рунами різних епох і регіонів походження.

Окремі руни як артефакти різних часових відтинків належать різним світоглядам і витворюють героїв-двійників. Себто один і той самий герой, наприклад, Вейнемейнен, що діє в межах однієї руни, не дорівнює тому самому герою з іншої руни. До прикладу, у 2-й руні герой репрезентований у ролі деміурга, що вирішує засіяти пустельну землю рослинами: «Як підвівся Вейнемейнен, / то на берег став ногами, / на обмиту морем виспу, / на безлісяну рівнину. / Жив він там багато років, / повсякчас він жив там далі / на тім острові самотнім, / на безлісяній рівнині. / Погадав, поміркував він, / подумки себе питався, / хто йому засіє землю, / хто насіння розпорошить?» (Калевала 26). У подальших рунах образ Вейнемейнена значно маліє, що, вочевидь, пов'язано з впливом християнства, яке витісняло давню релігію. Зокрема Двадцять перша руна зображує не величного співця-творця, а весільного музику. На цьому акцентує увагу й історик фінської літератури Ейно Карху: «Послаблення язичницького впливу та поширення християнських мотивів безперечно вплинули на калевальську традицію, що призвело до виникнення пізніх сюжетів:

“Засудження Вейнемейнена”, “Вейнемейнен не впізнає діви Велламо”. У цих рунах Вейнемейнен постає уже не в ролі мудрого чарівника та ясновидця, а навпаки – стає об’єктом насмішок, що депоетизувало образ; позбавлений чарівного флеру, старець-чародій перетворюється на недалекого і прозаїчного старого; в русалці, яку він зловив, він бачить просто рибу, яку варто зварити та з’їсти, в прекрасному немовляті – гидку істоту, яку варто якнайшвидше знищити» (Калитенко «Функціональні особливості художнього простору епічної поеми “Калевала”» 150).

Ще однією цікавою персонажкою, що презентована у множинній іпостасі, є Донька Півночі. Вперше вона з’являється у Восьмій руні, сидячи на веселці: «Панна Похйоли вродлива, / і землі окраса й моря, / на дузі сидить в повітрі, / зблискує в склепінні неба, / променіє вся одінням / і ясніє білим строєм, / тче убрання золотєє / і сріблом його оздобить» (Калевала 63). Це неприступна і сильна героїня, що не поспішає пристати на пропозиції одруження Вайнемейнена, Ільмаринена чи Леммінкайнена: «Дома дівчина на волі, / наче ягідочка в гаї; / з чоловіком жінка – наче / пес на ланцюзі край буди» (Калевала 64). У Двадцятій руні Дочка Півночі все ж одружується з ковалем Ільмариненом, який виконав низку завдань і зокрема викував Сампо для Владарки Похйоли. П’ять рун – від 20-ї до 25-ї – складають весільний цикл, у якому Дочка Півночі та Ільмаринен репрезентують узагальнені образи молодят і не ототожнюються із тими героями, що діяли у тексті до цього моменту. У циклі пісень про Куллерво Дочка Півночі йменується «Ільмариненова жінка» (фінською – *Ilmarin emäntä*, що в перекладі означає «господиня Ільмариненова»), яка вже є мстивою персонажкою, що посягає на життя Куллерво. Коли ж дружина Ільмаринена гине, Ільмаринен, змучений горем, намагається викувати собі золоту дружину, яка не дарує йому втіхи: «З того боку йому тепло, / де він ліжниками вкритий, / але з того, де дружина, / де лежить та золотая, / звідти холодом лиш віє, / звідти йде мороз страшений» (Калевала 261). Далі коваль повертається до Похйоли, щоб одружитися з

молодшою донькою Владарки Півночі, але отримавши відкоша, викрадає дівчину і перетворює її на чайку. Таким чином у «Калевалі» наявні чотири Дочки Похйоли, що не тотожні одна одній, а три останні є відбитками першої, «об'єктивної» Панни Півночі, що сидить на небесній дузі, тче золоті килими і кепкує із женихів.

Отже, звертання до поганської традиції під призмою християнізованого суспільства ускладнює типи взаємодії між світами художнього Всесвіту «Калевали». У його межах фіксуємо види взаємодії, що реалізуються за допомогою діалогізму в таких форматах:

- розмова;
- творення світу;
- паралелізм.

Дуальність оприявнюється завдяки:

- пересварці;
- конфлікту;
- війні.

Враховуючи вищесказане, можна зробити висновок, що найчастіше яскрава взаємодія в «Калевалі» відбувається між представниками старого й нового світів. Безумовно, фіксуємо зведення окремих топосів на кшталт Калеви та Пох'ї, що також репрезентує плюральність художнього Всесвіту на умовно географічному рівні. Проте, на нашу думку, багатосвіття Леннрота більше акцентується на оприявненні переходу до нової доби національної історії, який можна активізувати завдяки репрезентації тяглості цієї історії, її віковичності.

3.3.3 Руйнівна взаємодія у «Марсіанських хроніках» Рея Бредбері

Множинність світів у «Марсіанських хроніках», як і у більшості зразків фантастичного жанру літератури, проявляється за допомогою протиставлення двох або більше світів та їхньої взаємодії у формі гострого конфлікту, боротьби, війни, геноциду тощо. Попри складний процес зміни конвенції, структура художнього Всесвіту Бредбері досить спрощена, порівняно зі структурою поганських і християнських середньовічних текстів, що включає всього дві головні одиниці, між якими розгортається взаємодія: Земля та Марс. Під час аналізу тексту були виявлені такі логічні пари:

- Земля-Марс;
- марсіани-земляни;
- землянин-Марс/марсіанин.

Пара «**Земля-Марс**» є антонімічною, адже тут немає місця діалогу між цивілізаціями. Взаємодія тут реалізується вторгненням, конфліктом, війною, убивствами. Вторгнення на планету, яке згодом перетвориться на трагедію, не лише відбувається фізично, а розпочинається культурною експансією. Зокрема жителі починають співати невідому доти пісню, автором слів якої є Бен Джонсон: «Пий до мене, дівча любе, / І, п'ючи, поглянь у вічі... – / Або кинь цілунок в чару, / Хай уп'юся я сильніше» (Бредбері 9). Автор наголошує на важливості мови, адже марсіани чують земну мову ще до зустрічі з ворогом: « – Що це за слова? – питалися музиканти. / – Звідки ця пісня? / – Яка це мова?» (Бредбері 19). Підсвідоме й мимовільне наспівування людської пісні марсіанами фіналізується епідемією вітряної віспи, що знищила цивілізацію, адже людська хвороба «діяла на марсіан страшенно, зовсім не так, як на землян. Причина, мабуть, у тому, що обмін речовин у них інший» (Бредбері 55).

Активізація основного конфлікту реалізується за допомогою логічної пари «**земляни-марсіани**». Прибуття землян знаменується першими трьома

експедиціями, що закінчилися кривавими й жаскими убивствами прибульців. Загальна тональність і ритм оповідання «Гості з землі» нагадує кафкіанські замкнені бюрократичні лабіринти, у які марсіани втягують землян, немов бавлячись із ними і намагаючись виснажити. Текст оповідає про другу експедицію землян на Марс, учасники якої не знають, яка доля спіткала першу експедицію. По суті, друга експедиція є непроханими гістьми, що спочатку люб'язно стукають у чужі двері, а потім грюкають у них, вимагаючи уваги: «Ми сподівалися, що нас зустрінуть, піднесуть нам ключі від міста або виявлять свою повагу якимсь іншим способом» (Бредбері 26). Земляни «зробили те, що нікому не вдавалося» (Бредбері 22), але марсіани, очевидно, не прохали про вторгнення на їхню територію.

Химерний сюжет «Третьої експедиції» заснований на витонченій психологічній пастці, у яку потрапляють земляни. Учасники експедиції знаходять на червоній планеті рідних людей та знайомі місця, поринають у тепло домашнього вогнища та гинуть від рук двійників своїх родичів. Наприкінці історії капітану Джону Блеку спадає до думки таке: «А що, коли ці будинки – не справжні, це ліжко – не справжнє, і все це – лише результат моєї уяви, матеріалізований марсіанами за допомогою телепатії та гіпнозу» (Бредбері 51). Він припускає, що марсіани мислять землян як загарбників, а тому чинять такий жорстокий опір, що пізніше і підтверджується, оскільки герою не судилося вийти живим із будинку, який на початку прийняв його домашньою гостинністю.

Пара «землянин-Марс/марсіанин» реалізується за допомогою процесів завоювання й підкорення. Зокрема люди дають нові імена місцям і об'єктам, насаджуючи свої назви, свою мову, свої правила гри, свою конвенцію.

Примітно, що між указаними логічними парами виникає лише конфліктний тип зв'язку, що не передбачає діалогу та взаємообміну. Якщо, наприклад, війни між світами богів асів і ванів у «Старшій Едді» лишають місце для примирення, то війна між світами Бредбері не лишає можливості на

порозуміння й закінчується геноцидом і тотальним знищенням. Діалог між землянами та марсіанами є неможливим типом взаємодії, що, до прикладу, підкреслено у «Нічній зустрічі» – тексті, у якому йдеться про зустріч представників двох різних планет, які намагаються заговорити один із одним, але їм це не вдається через незнання мови. В оповіданні «Не плеснуть весла в синій тиші!..» розгортається розмова між американцем та корінним американцем у марсіанській локації: « – Що б ви почували, якби були марсіанами, а до вас прийшли чужинці і почали пюндрувати вашу землю? / – Можу сказати напевне, що б почував я, – відповів Черок. – У моїх жилах тече трохи черокської крові. Мій дід розповідав мені, що робилося колись на оклагомській території. Якщо тут справді є марсіанин, я на його боці» (Бредбері 63).

Отже, конфліктний тип взаємодії разом з трансформацією соціального договору, в результаті якого захоплений землянами «суб'єктивний» Марс перетворюється на «об'єктивний» світ, демонструє гіркий бік зміни конвенції, яка часто може проходити через жертви й винищення «інакшого», «можливого», «суб'єктивного».

ВИСНОВКИ

Здійснена в дисертації історико-культурно-літературна розвідка генези світоглядних і філософських засад сприйняття Всесвіту як множинної структури продемонструвала, що досліджуваний феномен тягнеться своїм корінням у дохристиянський час і триває сьогодні у формі плюральних реальностей, задзеркальних світів, мультиверсу тощо. Встановлений факт є доказом того, що бачення Всесвіту як множини завжди було і є притаманне людській свідомості, трансформуючись і підлаштовуюсь під запити поточної епохи. Зокрема нинішня ситуація вивчення явища множинних (Усе)світів акумулюється в галузях фізики й астрофізики. Показовою є праця Мічіо Кайку «Паралельні світи» (2005) (*Parallel Worlds. A Journey Through Creation, Higher Dimensions, And the Future of Cosmos*).

Водночас слід підкреслити, що саме в середньовічних літературі й наукових розвідках розвиток багатосвіття як окремої категорії набув послідовного вектора. Мислителі модерності, спираючись на досягнення попередників, іще більше обґрунтували явище у своїх революційних і важливих працях, які слугують для дисертаційного дослідження частиною теоретичного підґрунтя, що дозволяє краще осмислити поняття множинних світів як окремої літературознавчої категорії. Найбільша роль відводиться роботам Джордано Бруно, Готфріда Ляйбніца і Яакко Гінтикки. Зокрема теорія можливих світів останнього розвивалася разом із літературознавчими концепціями, що опосередковано чи прямо розвивали ідею плюральності в літературі.

Найбільш вагомою філософською основою дослідження стали ідеї фінського модального логіка Яакко Гінтикки, який, на відміну від Сола Кріпке, опирається на поняття «об'єктивного» світу і виносить його як чільне. Детальний аналіз теорії фінського науковця продемонстрував, що така стратегія є більш продуктивною, адже дозволяє чіткіше ідентифікувати множинні світи, що існують в опозиції до «дійсного».

Мультигалузевість досліджуваного явища розкрила одну із головних проблем – множинність понять. Вона розвинулася завдяки тому, що кожна з дисциплін запропонувала свій термін на позначення плюральності світів, проте жоден із цих термінів не відповідає вимогам літературознавчої науки, оскільки окреслює лише певну вузьку дисциплінарну особливість феномена. Опрацьовуючи вчення модальних логіків, літературознавці Цветан Тодоров, Любомир Долежел та Умберто Еко не лише застосували результати розвідок у своєму полі відповідальності, а й утворили нові поняття, пристосувавши «можливі світи» до літературознавства, хоча вони також не досягли згоди у виборі одного чітко окресленого терміна: Тодоров оперує поняттям «фантастичне», а Умберто Еко вводить «малі світи». Водночас Любомир Долежел, Рут Ронен і Марі Лор Раян зберігають термін можливих світів, запроваджений модальними логіками. Проте для теорії літератури це поняття є надто вузьким, а тому в дисертаційному дослідженні обґрунтований до застосування ширококонтекстуальний термін – **множинні художні (Все)світи** (або **багатосвіття**) як окрема літературознавча категорія. **Множинні художні (Все)світи** – це одночасне співіснування в межах одного художнього Всесвіту двох або більше художніх світів. Спираючись на запропоноване визначення і опрацьовані теоретичні матеріали, були сформульовані принципи конструювання множинних художніх (Усе)світів, що водночас є новою методологією аналізу творів літератури. Отже, в результаті дослідження були виокремлені такі принципи: 1) конвенція; 2) ієрархізація (із підпринципами просторовості й моральності); 3) взаємодія.

Для апробації методології на практиці був дібраний корпус текстів епохи середньовіччя й модерності. «Старша Едда», Києво-Печерський патерик і «Внутрішній замок» святої Терези від Ісуса репрезентують різні періоди середньовіччя, відображаючи релігійний тип пізнання. Твори модерності – «Мандри Гуллівера» Джонатана Свіфта, «Калевала» Еліса Леннрота і «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері – відображають різні вияви наукового

пізнання, що протистоїть пізнанню середньовічному. Застосування нової схеми аналізу виявило в запропонованих текстах світоглядні засади їхніх творців, що є носіями конкретних культурних кодів, а також підкреслило їхнє місце й значення в контексті явища художнього багатосвіття. Зокрема були проведені аналізи конвенцій усіх шести творів, які продемонстрували, що динаміка перетворення конвенції насправді реалізує зміну епістеми, що визначає спосіб світосприйняття конкретної епохи, а також форми його втілення в літературі. Літературні твори, які з'явилися в різні часи – від поганського середньовіччя до середини ХХ століття з його захопленням науковою фантастикою – є результатом стратегії домовленості, що за своєю природою є епістемною. Зокрема на основі аналізу запропонованих творів фіксуємо перехід від духовного до раціонального, від божественного до людського. Проте такий перехід не є лінійним, а отже, універсальним, оскільки модерність включає в себе не лише мистецькі напрямки, що культивували наукове пізнання, а й такі, що заперечували його, проте також трималися множинної структури художнього Всесвіту. Проте аналіз художнього багатосвіття саме у творах, де відображений світогляд, який культивує рацію, на нашу думку, допомагає розкрити нові грані добре знаних літературних текстів.

Іще один важливий висновок полягає в тому, що головною складовою у творенні множинної структури Всесвіту є теологічна основа. І навіть відкидання релігії та заміщення її розумом все одно є виявом перебування в межах теоцентричної структури, оскільки опір системі маркує наявність і важливість цієї системи. Також епоха, що підносить на п'єдестал науку замість Бога, все одно репрезентує важливість і потребу абсолютної сили.

Для християнського середньовіччя, представленого в роботі Києво-Печерським патериком і «Внутрішнім замком» Святої Терези Авільської, верховенство Господа є непохитним. Це відобразилося і в підпринципі моральності, що був виокремлений в межах принципу ієрархічності. В текстах християнського європейського середньовіччя він представлений святістю,

благочестям і відмовою від матеріального. Північноєвропейський зразок поганського середньовіччя реалізував мораль іншим шляхом – завдяки дотриманню обіцянки й клятви, даної на священному артефакті. Додатково відзначимо, що в пісні «Пересварка Локі» цікаво відображений момент переходу до нових етичних конструктів, які табували інцест і засуджували перелюб, що таким чином вибудовувало нові моральні й культурні засади, наближуючи давньоскандинавське суспільство до християнського світу.

Просторовість – іще один важливий підпринцип ієрархічного принципу – в «Старшій Едді», Києво-Печерському патерику та «Внутрішньому замку» виражена по-різному. Загальна модель Всесвіту у середньовічно-поганському варіанті тексту має розгалужену будову, відображаючи складну світоглядну структуру. Християнське середньовіччя пропонує «спрощений» варіант Усесвіту, де 9-компонентна структура еволюціонує до 2-3-компонентної. Такий перехід пояснюється монотеїзмом, а також тим, що середньовічний світогляд поступово почав згортатися із зовнішнього світу всередину людини. Наприклад, язичницький Всесвіт, відображений у «Старшій Едді», розгортається назовні, у простір видимий. Це світогляд розкритої півонії, у якій кожна з дев'яти пелюсток є окремим світом, що має своє розташування, обумовлене різними чинниками. Всесвіт Терези Авільської, чий світогляд уже позначений духом модерності, схожий на аметист, що розростається дорогоцінними переливами у порожнинах каменів – він спрямований вглиб людської душі, розгортаючи у ній пишне багатосвіття. Таким чином просторовість усіх трьох досліджуваних текстів репрезентує генезу від складної зовнішньої язичницької структури до внутрішнього простору, розміщеного в душі людини, де й розташовується божественне начало; від зовнішнього, що простягається на кілометри у космосі та ісландськими віковічними пустелями, до глибин людської природи, яка завдяки щоденній праці очищується і зливається з Богом, прямуючи прямо ввись до свого небесного нареченого.

Компаративний аналіз множинних світів, які лежать в основі досліджуваних творів, довів, що відмінності, продуковані різними світоглядами, часто взаємодіють із низкою рис, які є спільними для багатьох культур. Однією із таких рис є звернення до висхідної траєкторії, що є наявною у всіх трьох текстах доби середньовіччя, оскільки, як було зафіксовано, тяжіння до неба є стремінням до точки, що маркується найвищим ієрархічним шаблоном. Найчастіше вертикаль вибудовується в тексті завдяки використанню топосу гори, що звернена своєю вершиною до небесного, божественного буття; проте у аналізованих творах наявні й інші типи просторів, що виконують роль *axis mundi*: світове дерево, храм і замок. Така вагома спільна риса дає підстави до припущення, що сама природа світової осі поступово зазнає епістемного зсуву та є еволюційно змінною, трансформуючись від дерева Ігдрасілля до внутрішнього замку.

Модерність, як і середньовіччя, є надзвичайно довготривалим періодом, в який входить ціла низка і культурних, й історичних етапів. У третій частині дослідження було обрано три твори, віддалені географічно (Британія, Фінляндія, Америка) і хронологічно (просвітництво, романтизм, наукова фантастика). «Мандри Гуллівера» Джонатана Свіфта, «Калевала» Еліаса Леннрота та «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері – твори, що оприявнюють низку ідеологічних та естетичних відмінностей, проте вони об'єднані тяжінням до наукового пізнання, втіленого в різні форми, а також містять чимало спільних рис у підходах до розбудови моделей множинних світів. Перше за все, у всіх трьох літературних текстах принцип побудови множинних (Усе)світів радикально відрізняється від середньовічної спрямованості у теологічному ключі. Місце релігії у «Мандрах Гуллівера» посідає людське пізнання та розум, і саме тому ліліпути розміщують Гуллівера у старому храмі, що вже давно десакралізувався. Карело-фінська поема «Калевала» Еліаса Леннрота звертається до язичницької релігійності, але це звернення не є закликотитися назад. Навпаки – це заклик рухатися вперед, творити

фінську модерну націона основі історичної тяглости. Релігійність «Калевали» значно відрізняється від релігійності «Старшої Едди», оскільки «Старша Едда» є оригінальним текстом XIII ст., що прямо віддзеркалював світогляд давніх скандинавських народів. Леннрот працював над «Калевалою» в першій половині XIX ст. як дослідник-етнограф і філолог задля виявлення тяглості фінської культури і розбудови національного міфу, літературної мови та нації. Тож попри те, що головним героєм «Калевали» є божество Вейнемейнен, погляд автора все одно спрямований на модерну людину, а точніше – на спільноту, що має творити нову Фінляндію. У «Марсіанських хроніках» відбувається цікава трансформація висхідної траєкторії, що, на відміну від середньовічного погляду, асоціюється не з Божественним началом, а з позаземними цивілізаціями, до яких можна долучитися завдяки здобутками людського інтелекту й прогресу. Іншими словами, в 60-х роках XX ст. людина сама прямує в небо, в космос, в реінтерпретоване Царство Боже.

Плюральність художніх Усесвітів у творах, досліджених у третій частині, оприявнюється не за допомогою релігійних або містичних актів, а завдяки подорожам. У цьому випадку багатосвіття, відтворене в літературному тексті, уособлюють такі явища, як перетин кордонів, подорож рукотворними дорогами або транспортними шляхами, сотвореними за допомогою наукових знань, відкриття або захоплення нової чужих земель (колонізація у «Мандрах Гуллівера» і в «Марсіанських хроніках»). «Калевала» окреслює протилежну антиколоніальну тенденцію, адже цей твір закликає фінів повернути собі культуру, а разом – і землі. Лемюель Гуллівер потрапляє у нові світи завдяки морській подорожі й кораблетрощі; Вейнемейнен та його побратими повсякчас навідуються у Похйолу задля здобуття далекої нареченої або щоби повернути собі казковий млин достатку Сампо, що асоціюється із *axis mundi*; земляни із «Марсіанських хронік» прибувають на Марс спочатку із мирними цілями дослідження позаземної цивілізації, а згодом колонізують Марс, винищивши корінне населення червоної планети.

Висхідна траєкторія у всіх трьох творах також зазнає змін, набуваючи критичного відтінку. Погляд угору капітана Гуллівера на острів Лапуту критично оцінює тамтешніх мудреців і науковців, які насправді не є мудрими чи розумними. «Калевала» описує сходження богів згори вниз, а також подальшу їхню десакралізацію та передачу влади людям. Рей Бредбері уже не дивиться в небеса, він рухається до них за допомогою ракет, особисто вибудовуючи власний міф. Ці метаморфози конвенційних полюсів, що впливають на «об'єктивність» у структурі Всесвіту, є надзвичайно цікавим процесом, що стосується вже не так літератури, як загальнолюдського знання.

Схожий процес був відображений у «Старшій Едді» у перенесенні центру Всесвіту з Асгарду в Мідгард, проте він не зафіксований у своїй дії. Твори епохи модерності чітко відображають момент зламу і переходу від однієї «об'єктивності» до іншої, розкриваючи географічні, психологічні, онтологічні та інші виміри цих карколомних змін. До прикладу, Джонатан Свіфт описав таку метаморфозу в четвертій подорожі до країни гуїґнґмів, де головний герой пізнав найвеличніших і найрозвиненіших істот – ідеал доби просвітництва. Пізнавши культуру розумних коней, Гуллівер робить гіркий висновок про те, що стара Європа і європейці не є центром Усесвіту, оскільки вони не уособлюють тих чеснот, носіями яких є розумні коні із далекого краю. Персонаж асоціює себе і свій рід із дикими й нерозумними єгу і намагається служити гуїґнґмам, переймати їхню мову та світогляд. Таким чином у тексті реалізується зміна конвенції та ієрархії на особистісному рівні, оскільки головний герой, звертаючись до своїх цінностей, самостійно встановлює для себе країну гуїґнґмів як «об'єктивний» світ, а Європу як «суб'єктивний», хоча під час попередніх трьох подорожей він мислив саме Європу як «дійсне». Множинні світи «Калевали» Еліаса Леннрота також не є остаточними, оскільки десакралізація активує рух головних героїв ієрархічною драбиною згори вниз і фіналізується передачею влади поганським божеством новому владарю Карелії і «підростаючому народу». Леннрот, орієнтуючись на «Іліаду», піддав простір

своєї країни скрупульозному вивченню, а згодом – процесу міфологізації, відобразивши тяглість історії Суомі, спроектувавши таким чином нову «об'єктивність», що наклалася на реально існуючий світ, якому ми належимо, адже місце богів посіла нова нація, розвиток якої був надзвичайно важливим для Фінляндії ХІХ ст. Як було сказано вище, «Марсіанські хроніки» повертають погляд людини високо вгору, але не до Божого Царства, а до нових планет, які можна здобути не праведним життям, а досягненнями інтелекту. Земляни, що колонізували червону планету, винищили марсіан і місцеву культуру та основною масою повернулися назад на Землю, насправді активізували зміну конвенції на космічному рівні, виходячи за межі планети Земля, переносячи «дійсне» на Марс. Земляни, що лишилися на Марсі, колонізувавши його, стали новими марсіанами, які забули про шлях до першого дому, що втратив для них ознаки дому і «об'єктивного» простору.

Таким чином, в результаті дослідження множинних художніх структур у літературних текстах доби середньовіччя й модерності було зафіксовано, по-перше, низку загальних і універсальних принципів конструювання багатосвіття, а, по-друге, глобальні зміни траєкторії розвитку людського пізнання, що відображається на конвенційних та ієрархічних структурах і структурах взаємодії. Також розроблена система аналізу літературних творів, яка відображає принципи конструювання множинних художніх світів, є універсальною, адже звертається до базових світоглядних категорій. Саме тому подана в дисертаційній роботі схема актуальна для аналізу художніх текстів будь-яких періодів, а не лише епохи середньовіччя або модерності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович, Дмитро. *Кисво-Печерський Патерик*. Київ: Центр учбової літератури, 2019. Друк.
2. Августин Аврелій, блаженний. *Творіння*. Т. 1 Київ: Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2014. Друк.
3. Августин Аврелій, блаженний. *Творіння*. Т. 2 Київ: Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2014. Друк.
4. Азархін, В. А. і Горський В. С. *Коперник, Бруно, Галілей*. Київ: «Наукова думка», 1974. Друк.
5. Алеева, Елена. "Культурологические аспекты мифа в романе "Путешествия Гулливера"." *Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. Науки* Т.152, кн.2. (2010): 125-136. Друк.
6. Алеева, Елена. "Путешествия Гулливера: факт, псевдофакт, вымысел." *Филология и культура. Казань* № 2 (44) (2016): 171-175. Друк.
7. Александров, О. *Література Київської Русі: Між міфопоетикою і християнським символізмом*. Одеса: Астропринт, 2010. Друк.
8. Александрук, Ірина. *Вербалізація можливих світів у жанрі фентезі (на матеріалі творів сучасних англійських та американських авторів)*. Автореф. дис. ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Друк.
9. Андреев, Г. П. "Натурфилософские взгляды Хасдая Крескаса в IV части трактата "Ор На-Шем" ("Свет Господень")." *Философский журнал* Т. 12 №3 (2019): 48-61. Друк.
10. Андреева, Елена. *Финляндия. Творимый ландшафт*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. Друк.
11. Бартоліні, Марія Грація. *Пізнай самого себе. Неоплатонічні джерела в Творчості Г. С. Сковороди*. Київ: Академперіодика, 2017. Друк.
12. Бахтин, Михайл. *Естетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986. Друк.

13. Бахтин, Михаил. *Литературно-критические статьи*. Москва: "Художественная литература", 1986. Друк.
14. Бахтин, Михаил. *Проблемы творчества Достоевского*. Киев: «НЕХТ», 1994. Друк.
15. Бахтин, Михаил. *Собрание сочинений*. Москва: Языки славянских культур, 2012. Друк.
16. Бахтин, Михаил. "Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике." *Вопросы литературы и эстетики*. М. Бахтин. Москва: Худ. лит., 1975. 234-407. Друк.
17. Башляр, Гастон. *Избранное: Поэтика пространства*. Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. Друк.
18. *Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах*. Москва: Издательство Художественная литература», 1975. Друк.
19. Берестов, И. В. "Уникальность объектов в возможных мирах Г. В. Лейбница." *Идеи и Идеалы* № 2(32), т. 1 (2017): 61-74. Друк.
20. Берковский, Н. Я. *Романтизм в Германии*. Ленинград: «Художественная литература», 1973. Друк.
21. Библер, В.С. *На гранях логики культуры. Книга избранных очерков*. Москва: Русское феноменологическое общество, 1997. Друк.
22. *Біблія або Книги святого письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена*. Київ: New Life Campus Crusade for Christ International, 1992. Друк.
23. Білоус, Петро. *Творчість В. Григоровича-Барського*. Київ: Наукова думка, 1985. Друк.
24. Білоус, Петро. *Тяжіння Святої Землі: Українська паломницька проза : монографія*. Київ: Академвидав, 2013. Друк.
25. Білоус, Оксана. "Чудеса в Києво-Печерському патерику." *ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка* 40 (2008): 216-219. Друк.

26. Блаженный Августин. *Творения*. Т. 3: О Граде Божиим. Книги I-XIII. – Киев: УЦИММ-Пресс, 1998. Друк.
27. Ботникова, А. Б. *Немецкий романтизм: диалог художественных форм*. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. Друк.
28. Бредбері, Рей. *Марсіанські хроніки*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2016. Друк.
29. Бруно, Джордано. *Философские диалоги: О Причине, Начале и Едином; О бесконечности, вселенной и мирах*. Москва: Алатай, 2000. Друк.
30. Бубер, Мартін. *Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням*. Київ: Дух і літера, 2012. Друк.
31. Будний, В. *Порівняльне літературознавство: Підручник*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. Друк.
32. Васильців, Я. Б. "Іспансько-українська письменниця Наталена Королева (огляд літературознавчих досліджень про письменницю)." *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер.: Філологічні науки* Вип. 4.11 (2013): 31-37. Друк.
33. Викторова, М. А. *Составители Киево-Печерского патерики и позднейшая его судьба: историко-литературный очерк*. Воронеж: тип. В. А. Гольдштейна, 1871. Друк.
34. Винарова, Л. "Алмаз Святой Терезы." *Carmil.ru*. Веб. 31 Серп. 2021.
35. Винарова, Л. "Во тьме этой ночи." *Carmil.ru*. Веб. 31 Серп. 2021.
36. "Возможные миры и виртуальные реальности." *Rulit.me*. Веб. 8 Серп. 2017.
37. Волкова, Т. Ф. *Художественная структура и функции образа беса в Киево-Печерском патерике*. Л.: ТОДРЛ, 1979. Друк.
38. Воробьева, А. В. "Текст или реальность. Постструктурализм в социологии знания." *Социологический журнал* № 3/4 (1999): 113-122. Друк.

39. Воскресенская, Е. А. "Идеологическая основа сказаний Поликарпа в Киево-Печерском патерике." *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология* (2008): 204-211. Друк.
40. Гегель, Георг. *Сочинения*. Т. 3. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1956. Друк.
41. Гинзбург, Карло. *Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в.* Москва: "Российская политическая энциклопедия" (РОССПЭН), 2000. Друк.
42. Гірняк, Мар'яна. "Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації." *TeKa Kom. Pol.-Ukr. Zwiqz. Kult. – OL PAN* (2011): 22-31. Друк.
43. Горан, В. П. "Лейбниц и Спиноза: общее и особенное в подходах к ключевым проблемам онологии." *Идеи и Идеалы* № 2(32), т. 1 (2017): 47-60. Друк.
44. Горський, Вілен. *Історія української філософії: курс лекцій: навчальний посібник для вузів*. Київ: Наукова думка, 1996. Друк.
45. Горський, Вілен. "Киево-Печерский патерик. Этика смиренномудрия." *Филос. и социол. мысль* №3 (1992): 119-126. Друк.
46. Горський Вілен. "Міф у сучасній культурі та його модифікації на полі історико-філософського українознавства." *Дух і літера* №3-4 (1998): 92-112. Друк.
47. Горський, Вілен. *Нариси з історії філософської культури Київської Русі (середина XII – середина XIII ст.)*. Київ: Наукова Думка, 1993. Друк.
48. Горський, Вілен. *Святі Київської Русі*. Київ: Абрис, 1994. Друк.
49. Горський, Вілен. "Розуміння філософії в культурі давнього Києва." *Магістеріум* №1, тематична серія «Історико-філософські студії» (1998): 23-27. Друк.
50. Горфункель, А. *Джордано Бруно*. Москва: «Мысль», 1973. Друк.
51. Грасиан, Бальтасар. *Карманный оракул. Критикон*. Москва: Издательство «Наука», 1981. Друк.

52. Гребенюк, Тетяна. "Читач у стані невизначеності: процес рецесії художнього твору в контексті теорії можливих світів." *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Вип. 13 (2019): 24-30. Друк.
53. Григорович-Барський, Василь. *Мандри по Святих Місяцях Сходу з 1723 по 1747 рік*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2000. Друк.
54. Гримм, Якоб. "О финском эпосе." *Журнал Министерства народного просвещения* Ч. XLIX. Отд. 2 (1846): 142-190. Друк.
55. Гузар, Ірина. *Україна в орбіті Європейської Мислі. Від Григорія Сковороди до Тараса Шевченка*. Торонто: Наукове Товариство ім. Шевченка в Канаді, 1995. Друк.
56. Гуревич, Арон. *Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства*. Москва: «ИСКУССТВО», 1990. Друк.
57. Гуревич, Арон. *Категории средневековой культуры*. Москва: Искусство, 1984. Друк.
58. Гуревич, Арон. *Проблемы средневековой народной культуры*. Москва: Искусство, 1981. Друк.
59. Гуревич, Арон. *«Эдда» и сага*. Москва: Наука, 1979. Друк.
60. Гуревич, П. С. "Экзистенциализм Бубера." *Квинтэссенция : Филос. альманах* (1992): 371-377. Друк.
61. Гурьянова, А. В. "Диалогизм как основополагающий принцип познания истории." *Вестник СамГУ № 2/2 (93)* (2012): 155-159. Друк.
62. *Давня українська література: Хрестоматія*. Київ: Освіта, 1992. Друк.
63. Данте, Аліг'єрі. *Божественна комедія*. Київ: Укрвидавполіграфія, 2013. Друк.
64. Декарт, Рене. *Первоначала философии*. Т. 1. Москва: Мысль, 1989. Друк.
65. Делез, Жиль. *Критическая философия Канта: учение о способностях; Бергсонизм; Спиноза*. Москва: ПЕР СЭ, 2000. Друк.

66. Делез, Жиль. *Лекції о Лейбнице. 1980, 1986/87.* Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. Друк.
67. Делез, Жиль. *Тисяча плато: Капіталізм и шизофренія.* Москва: Астрель, 2010. Друк.
68. Деррида, Жак. *О граматилогії.* Москва: Издательство «Ad Marginem», 2000. Друк.
69. *Дива печер лаврських.* Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2011. Друк.
70. Длугач, Т. Б. "Диалог в современном мире: М. Бубер – М. Бахтин – В. Библер." *Историко-философский ежегодник* Т. 33 (2018): 242-266. Друк.
71. Дюлей, Мартіна. *Християнські символи: Катехиза та Біблія (I-VI століття).* Львів: Свічадо, 2010. Друк.
72. Дюркгайм, Еміль. *Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії.* Київ: Юніверс, 2002. Друк.
73. Еко, Умберто. *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів.* Львів: Літопис, 2004. Друк.
74. Еліаде, Мірча. *Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання.* Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. Друк.
75. Еліаде, Мірча. *Пошуки. Історія та смисл в релігії.* / Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2018. Друк.
76. *Європейське Середньовіччя: літературний флорилегіум.* Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2020. Друк.
77. *Європейський словник філософії. Лексикон неперекладностей.* Т. 3. Київ: Дух і Літера, 2013. Друк.
78. "Житє и хожденє Данила, Руськыя земли ігумена." *Памятники литературы Древней Руси : XII век.* Москва: Худ. лит., 1980. Друк.
79. *Житія святих (Вибрані) українською мовою, викладені за повчанням Четьїх-Міней св. Димитрія Ростовського* Т. 7, Грудень. Київ:

Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2008. Друк.

80. Завгородній, Юрій. "Просторово-часова структура «Хожения» ігумена Данила в контексті сакральної географії (До 900-річчя давньоруської пам'ятки)." *Archive.Nndiuvi*. Веб. 5 Гру. 2020.

81. Зайбт, Фердинанд. *Блиск і вбогість Середньовіччя. Історія з початком і кінцем*. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2009. Друк.

82. Зелинский, Ф. Ф. *Древнегреческая религия*. – Киев: СИНТО, 1993. Друк.

83. Зелінська, Л. "Комунікація з чужим (огляд європейської і американської літературної Марсіади з кінця ХІХ ст. до початку ХХІ ст.)." *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. (Збірник наукових праць)* (2018): 131-135. Друк.

84. Зеньковский, В. В. *История русской философии*. Москва: Академический Проект, Раритет, 2001. Друк.

85. Зобов, Р. А. и Мостепаненко А. М. "О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства." *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград: Издательство «Наука», 1974. Друк.

86. Иваненко, Алексей. "Г. Лейбниц и С. Крипке: альтернативности исторического процесса и возможные миры." *Философия права* № 5. (2010): 52-55. Друк.

87. Иванов, Вячеслав и Топоров Владимир. *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)*. Москва: Издательство «Наука», 1965. Друк.

88. Ильин, Илья. *Постструктурализм, Деконструктивизм, Постмодернизм*. Москва: Инрада, 1996. Друк.

89. Ингарден, Роман. *Исследования по эстетике*. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1962. Друк.

90. Ингл, О. П. "Финская проблематика в работах Уильяма А. Уилсона." *Финно-угорский мир* №4 (2013): 22-25. Друк.
91. Ізер, Вольвганг. "Процес читання: феноменологічне наближення." *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів, 1996. Друк.
92. Іваненко, Вікторія. "Конструювання реальності: література і теорія можливих світів." *Інтермедіальні виміри літератури фентезі* (2016): 5-17. Друк.
93. Іваненко, Вікторія. *Конструювання можливих світів в інтелектуальному романі Йена Бенкса*. Дис. НАН України, 2011. Київ: НАН України. Друк.
94. Іванченко, А. В. "Суб'єктивність та інтерсуб'єктивність у дискурсі художнього перекладу (на матеріалі українського перекладу повісті Джорджа Орвелла "Ферма для тварин")." *"Мова і Культура"* Випуск 11. Том II (114) (2008): 230-233. Друк.
95. Іларіон, митрополит. *Про Закон Мойсеєм даний і про Благодать та Істину в Ісусі Христі втілених*. Київ: МАУП, 2004. Друк.
96. Інгарден, Роман. "Про пізнавання літературного твору." *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 2002. 136-163. Друк.
97. Ісіченко, Ігор. *Аскетична література Київської Русі*. Харків: Акта, 2007. Друк.
98. Ісіченко, Ігор. *Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.) Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Ігор Ісіченко*. Львів: Святогорець, 2011. Друк.
99. Ісіченко, Юрій. *Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI-початку XVIII ст. на Україні*. Київ: Наукова Думка, 1990. Друк.
100. Ісіченко, Ігор. "Літературна спадщина св. Терези Авільської в рецепції православної книжності." *Наукові записки НаУКМА* 124: Філологічні науки (2011): 3-10. Друк.

101. Ісіченко, Ігор. "Сакральний простір церковної молитви в художньому світі Києво-Печерського патерика." *КАЛОΦΩΝΙΑ: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії* Ч. 9 (2018): 9-16. Друк.

102. Ісіченко, Юрій. "Українська барокова проза в пошуку літературної моделі початків східнослов'янської історії." *Писемність Київської Русі і становлення української літератури*. Київ: Наукова думка, 1988. 184-205. Друк.

103. Кагановська, Олена. "Можливі світи і наратив крізь призму текстових концептів." *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. : Філологічні науки (мовознавство) №2* (2014): 52-57. Друк.

104. Кагановська, Олена. "Можливі світи і наратив крізь призму текстових концептів (перекладознавча проблема)." *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київ. нац. лінгвіст. ун-ту. Серія: Філологія, педагогіка, психологія* Вип. 30 (2015): 13-20. Друк.

105. *Калевала: Фін. нар. епос*. Київ: Основи, 1995. Друк.

106. Калитенко, Тетяна. "'Бѣсовськаѣ вольхвованииѣ" vs варені овочі: Як страждали й лікувалися на Русі?" *Читомо*. Веб. 20 Гру. 2020.

107. Калитенко, Тетяна. "Перетин кордону як засіб конструювання множинних моделей світу в бароковій паломницькій літературі." *Наукові праці. Науковий журнал* Т. 289. Вип. 301. Серія «Філологія. Літературознавство (2017): 62-66. Друк.

108. Калитенко, Тетяна. "Топос печери як модель множинного простору в середньовічній літературі (на основі Києво-Печерського патерика)." *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство* Том 1 (2018): 9-13. Друк.

109. Калитенко, Тетяна. "Функціональні особливості множинного простору в циклі оповідань «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері." *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство* Том 2 (2019): 100-108. Друк.

110. Калитенко, Тетяна. "Функціональні особливості художнього простору епічної поеми "Калевала"." *Spheres of Culture: Journal of Philology*,

History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Volume XVIII (2019): 145-152. Друк.

111. Кальвіно, Італо. *Незримі міста; Замок схрещених доль: Вибране*. Київ: Лабіринт, 1997. Друк.

112. Кант, Імануель. *Критика практичного розуму*. Київ: Юніверс, 2004. Друк.

113. Кант, Іммануїл. *Критика чистого розуму*. Ростов-на-Дону: «Фенікс», 1999. Друк.

114. *Кантелетар*. Москва: Современник, 1985. Друк.

115. Канторович, Ернст. *Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии*. Москва: Изд-во Института Гайдара, 2015. Друк.

116. Каратеева, Г. М. "Можливі світи крізь призму світопоряджувальних операторів." *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія* Вип. 10(1) (2014): 139-141. Друк.

117. Карху, Э. Г. *История Литературы Финляндии: от истоков до конца XIX века*. Ленинград: «Наука», 1979. Друк.

118. Каюа, Роже. *Людина та сакральне*. Київ: «Ваклер», 2003. Друк.

119. Кирилюк, Олександр. "Григорій Сковорода про стратегії життя у "Четвертому світі"." *Філософська та художньо-літературна творчість Г.С. Сковороди у контексті проблем сучасного людського буття. Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції* (2021): 21-41. Друк.

120. Киуру, Э. С. и Мишин А. И. *Фольклорные истоки «Калевалы»*, Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. Друк.

121. *Класики філософії мови від Платона до Ноама Хомського*. Київ: Видавництво «Курс», 2008. Друк.

122. Ключевский, В. О. *Древнерусские жития святых как исторический источник*. Москва: Наука, 1988. Друк.

123. Клявза, Кароль. *Богословська герменевтика ікони*. Львів: Свічадо, 2009. Друк.

124. Ковальов, Д. В. *Порівняльний аналіз націєтворчих процесів у Фінляндії та Підросійській Україні (кінець XVIII – початок XX століть)*. Дис. НТУ «Дніпровська політехніка» і ДНУ ім. Олесь Гончара, 2021. Дніпро: НТУ «Дніпровська політехніка». Друк.

125. Койре, Александр. *От замнутого мира к бесконечной вселенной*. Москва: Издательство «Логос», 2001. Друк.

126. Компаньон, Антуан. *Демон теорії*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2001. Друк.

127. Конкка У. С., Конкка А. П. "Архиппа Перттунен и Элиас Леннрот: так создавалась "Калевала"."
Труды Карельского научного центра РАН №4 (2010): 86-96. Друк.

128. Коперник, Николай. *О вращениях небесных сфер*. Москва: Издательство "Наука", 1964. Друк.

129. Копреева, Т. Н. "Образ инока Поликарпа по письмам Симона и Поликарпа (опыт реконструкции)."
Тр. отд. древнерус. л-ры. Т. 24. (1969): 112-116. Друк.

130. Коробка, Анастасія. *Екологічна тематика в "Марсіанських хроніках" Р. Бредбері*. Кваліфікаційна робота освітній ступінь – бакалавр, НаУКМА, 2020. Київ: НаУКМА. Друк.

131. Королева, Наталена. *Шляхами і стежками життя*. Харків: Фоліо, 2019. Друк.

132. Кофлер, Д. "Міфологічна образність едичних текстів як форма вираження світоглядних уявлень давньоскандинавських племен."
Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки Вип. 27 (2011): 157-163. Друк.

133. Крипке, С. "Загадка контекстов мнения."
Новое в зарубежной лингвистике Вып. XVIII. Логический анализ естественного языка (1986): 194-241. Друк.

134. Крипке, С. "Тождество и необходимость." *Новое в зарубежной лингвистике* Вып. XIII Логика и лингвистика (Проблемы референции) (1982): 340-376. Друк.
135. Кубарев, А. М. "О Патерике Печерском" *ЧОИДР* № 9 (1847): 1-22. Друк.
136. Кубарев, А. М. "Описание харатейного списка Патерика Печерского." *ЧОИДР* № 9 (1847): 23-40. Друк.
137. Кузанский, Николай. *Сочинения в 2-х томах*. Т. 1 Москва: Мысль, 1979. Друк.
138. Кузина, Е. В., Медведева, Л. Г. и Надеждина Е. Ю. "Специфика нарративной структуры англоязычной романтической прозы." *Язык и культура*. Томск: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет», 2019. 166-179. Друк.
139. Курціус, Ернст Роберт. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис, 2007. Друк.
140. Кундозерова М. В. "Образ мифической страны Похьёлы в карельских эпических рунах." *Проблемы исторической поэтики* Том 17 № 2 (2019): 7-29. Друк.
141. Кундозерова М. В. "Отголоски мифа о сотворении мира в карельской руне на сюжет «состязание в пении»." *Труды Карельского научного центра РАН* №3 (2014):53-57. Друк.
142. Лавджой, Артур. *Великая цепь бытия: История идеи*. Москва: Дом интеллектуальной книги, 2001. Друк.
143. Ле Гофф, Жак. *Рождение чистилища*. Москва: АСТ МОСКВА, 2009. Друк.
144. Ле Гофф, Жак. *Середньовічна уява*. Львів: Літопис, 2007. Друк.
145. Лейбниц, Готфрид. *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 1. Москва: Мысль, 1989. Друк.

146. Лейбниц Готфрид. *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 4. Москва: Мысль, 1989. Друк.
147. Лисенко, Н. Є. "Можливі світи у світлі філософських і лінгвістичних наукових підходів." *Нова філологія* № 54 (2012): 169-179. Друк.
148. Лосев, А. Ф. "Примечания. Указатели." *Платон. Собрание сочинений.* Т. 3. Москва: Мысль, 1994. Друк.
149. Лосский В. Н. *Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие.* Москва: Академический проект, 2012. Друк.
150. Лотман, Юрий. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история.* Москва: «Языки русской культуры», 1996. Друк.
151. Лотман, Юрий. "Проблемы художественного пространства в прозе Н. В. Гоголя." *Труды по русской славянской филологии* Вып. 202 (1968): 10. Друк.
152. Лотман, Юрий. *Структура художественного текста.* СПб: Искусство, 1998. Друк.
153. Лютий, Тарас. *Двійник. Про природу дублювання і множинності.* Київ: Віхола, 2021. Друк.
154. Лютий, Тарас. "Людина у символічному просторі "двійників".
Практична філософія №3 (2006): 13-19. Друк.
155. Лютий, Тарас. "Можливі світи." *Тиждень.іа.* Веб. 5 Лют. 2020.
156. Лютий, Тарас. "Подвійність як світоглядно-антропологічний принцип." *Наукові записки НаУКМА* Т. 102: Філософія та релігієзнавство (2010) 13-19. Друк.
157. Льюиз, Дэйвид. "Истинность в вымысле." *Возможные миры и виртуальные реальности.* Веб. 8 Вер. 2017.
158. Малышкин, Е. В. "О виртуально существе в феноменологии Лейбница." *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина.* Веб. 25 Жов. 2019.
159. Мамардашвили, Мераб. *Кантианские вариации.* Москва: "Аграф", 1997. Друк.

160. Мамардашвили Мераб. *Лекции о Прусте*. Москва: Ad Marginem, 1995. Друк.
161. Марголіна, І. Є. *Кирилівська церква на Дорогожичах*. – Київ: Горобець, 2015. Друк.
162. Мед'явілья, Ф. С. "Свята Тереза від Ісуса та іспанська містика Золотого віку." *Santa Teresa de Jesús y Ucrania: Науковий збірник*. Львів: Видавництво УКУ, 2017. 214-260. Друк.
163. Мелетинский, Е.М. "Скандинавская мифология как система." *Библиотека Гумер*. Веб. 24 Бер. 2021.
164. Мережковский, Дмитрий. *Реформаторы. Испанские мистики*. Москва: Республика, 2002. Друк.
165. Моренець, Н. В. "Світогляд давніх фінів: далекі сусіди, близькі світи" *Наукові записки НаУКМА* Т. 19. Теорія та історія культури (2001): 66-73. Друк.
166. Московченко, А. А. "Картина мира древних германских племен в "Старшей Эдде"." *Коммуникативные аспекты языка и культуры: сборник материалов XV Международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых* Ч. 3 (2015): 52-55. Друк.
167. Назаренко, Михаил. "'Возможные миры" в исторической прозе." *Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов* Вып. X (2006): 105-115. Друк.
168. Никольский, Н. М. *История русской церкви*. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2004. Друк.
169. Ніка, О. І. "'Можливі світи" і мовна концептуалізація." *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика* Вип. 12 (2005): 8-16. Друк.
170. Нікітенко, Мар'яна. "Сакральні змісти печер Києво-Печерської лаври." *Славістична збірка*. Вип. VI (2022): 329-365. Друк.

171. Невзорова, Н. П. "Специфика художественного пространства в сборнике рассказов Рэя Бредбери "В мгновения ока".*" Научные ведомости: Серия гуманитарные науки №13 (184) (2014): 106-113. Друк.*
172. *Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология.* СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001. Друк.
173. Гром'як, Роман, ред. *Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація.* Тернопіль: ТНПУ, 2005. Друк.
174. Ниссинен, М. К. "Герои национального эпоса Финляндии "Калевала".*" Международный информационно-аналитический журнал "Credo Experto: транспорт, общество, образование, язык" №3 (10) (2016): 1-18. Друк.*
175. Ольшевская, Л. *История русской патерикографии: Киево-Печерский и Волоколамский патерики.* Автореф. дисс. Московский городской педагогический университет, 2003. Москва: Московский городской педагогический университет. Друк.
176. Ольшевская, Л. *«Киево-Печерский патерик» (Текстология, литературная история, жанровое своеобразие).* Автореф. дисс. Московский ордена Ленина и ордена трудового красного знамени Государственный педагогический институт имени В. И. Ленина, 1979. Москва: Московский ордена Ленина и ордена трудового красного знамени Государственный педагогический институт имени В. И. Ленина. Друк.
177. Павленко, Ганна. *Становлення історичної белетристики в давній українській літературі.* Київ: Наукова Думка, 1984. Друк.
178. Павленко, Ю. "Символічний світ як реальність у Григорія Сковороди та в філософії ХХ століття." *Наукові записки НаУКМА. Т. 18 (2000): 92-95. Друк.*
179. Павлова, О. А. "Идея прогресса и литературная утопия (Вольтер, Ж.–Ж. Руссо, Дж. Свифт)." *Вестник Ставропольского государственного университета № 39 (2004): 161-172. Друк.*
180. *Патерик Киево-Печерський.* Київ: Видавничий дім «KM Academia», 1998. Друк.

181. Пелешенко, Наталя. "Духовний подвиг князів Бориса і Гліба в українській літературі ХХ ст. (на матеріалі поезії Бориса Чичибабіна)." *Святі Борис і Гліб у національній культурі та суспільній думці: досвід 1000-річної присутності в українській історії*. Харків: Акта, 2016. 124-143. Друк.

182. Пелешенко, Наталя. "На полі смиренному" Валерія Шевчука vs Києво-Печерський патерик: на полі інтерпретаційному." *Преподобний Нестор Печерський в історії української культури : збірник статей (2014): 162-177*. Друк.

183. Пелешенко, Юрій. "Другий Південнослов'янський вплив і українська культура кінця XIV-XV ст." *Писемність Київської Русі і становлення української літератури*. Київ: Наукова думка, 1988. 138-166. Друк.

184. Перетц, Володимир. *Изъ Лекцій по исторіи древне-русской литературы. Часть I Древнѣйшій періодъ (XI-XII вв.)*. Київ: Типо-Литографія «Трудъ» М. В. Ельника, 1914. Друк.

185. Пінчук С. П. і Регушевський Є. С. *Словник літературознавчих термінів Івана Франка*. Київ: Наукова думка, 1966. Друк.

186. Плохій, Сергій. *Брама Європи*. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. Друк.

187. Попович Мирослав. *Григорій Сковорода: філософія свободи*. Київ: Майстерня Білецьких, 2007. Друк.

188. Поло, Марко. "Книга о разнообразии мира." *Royallib.com*. Веб. 2 Бер. 2018.

189. Полякова, О. Л. "Античный миф о пещере в контексте европейской культурной традиции." *Зарубежная литература. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского №6 (2) (2013): 292-295*. Друк.

190. Пронкевич, Олександр. "Свята Тереза Авільська і українська література." *Свята Тереза від Ісуса і Україна – Santa Teresa de Jesús y Ucrania: Науковий збірник*. Львів: Видавництво УКУ, 2017. 214-260. Друк.

191. Ракин, Н. А. "Языковое своеобразие «Калевалы» и ее коми перевода (диалектизмы, архаизмы и неологизмы в переводе А. И. Туркина." *Ежегодник финно-угорских исследований* (2013): 15-28. Друк.
192. Ранчин, А. М. "Из наблюдений над пространственной структурой в сказаниях Киево-Печерского патерика." *Герменевтика древнерусской литературы* Вып. 11 (2004): 370-375. Друк.
193. Рачин, А. М. "Пространственная структура в летописных повестях 1015 и 1019 годов и в житиях святых Бориса и Глеба." *History.wikireading.ru*. Веб. 15 Чер. 2021.
194. Ремшуева, Р. П. *«Кантелетар» Элиаса Лённрота и народная песня*. Петрозаводск: Калельский научный центр АН СССР, 1990. Друк.
195. Рерих, Н. *Шамбала*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. Друк.
196. Рогович, Мирослав. "Теоретичні Джерела Філософії Г. Сковороди." *Спадщина Горигорія Сковороди і сучасність. Матеріали читань до 200-річчя з дня смерті Г. Сковороди 21-22 грудня 1994 р.* Львів: Видавництво «Світ», 1996. 161-173. Друк.
197. Рязанцева Тетяна, ред. *Інтермедіальні виміри літератури фентезі. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Київ: НАН України, 2016. Друк.
198. Садовский В.Н. и Смирнов В. Л. "Я. Хинтиikka и развитие логико-эпистемологических исследований во второй половине XX века." *Логико-Эпистемологические исследования. Сборник избранных статей*. Москва «Прогресс»: 1980. Друк.
199. Санников, Сергей. "Тереза Авильская. Страсть по Христу." *Богомыслие* №18 (2016): 112-121. Друк.
200. Сапко, Мирослава. Старі руни Карелії: між магією та літературою. *Всі книги*. Веб. 23 Бер. 2020.
201. Св. Тереза Авильская. *Внутренний замок или обители*. Брюссель: «Жизнь с Богом», 1992. Друк.

202. Св. Тереза з Авіли. *Внутрішній замок*. Львів: Свічадо, 2014. Друк.
203. Серов, С. Я. "Вступительная статья." *Калевала*. Ленинград: Лениздат, 1984. Друк.
204. Симонопетрський, Ієромонах Макарій. *Життя святих, укладені на Святій Горі Афон. Синаксар*. Т. 1. Січень. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. Друк.
205. Свіфт, Джонатан. *Мандри Гуллівера*. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2005. Друк.
206. Святий Августин. *Сповідь*. Київ: Основи, 1999. Друк.
207. Сивець, С. "Філософсько-літературна інтерпретація категорії "мовчання" та "тиші" в "Києво-Печерському Патерику"." *Літературознавчі студії* Вип. 39(2) (2013): 388-391. Друк.
208. Сидоренко, Євгеній. *Логика. Парадоксы. Возможные миры. (Размышления о мышлении в девяти очерках.)* Москва: Эдиториал УРСС, 2002. Друк.
209. Сикари, А. *Портреты святых* Т. 2. Милан: «Христианская Россия», 1987. Друк.
210. Сковорода, Григорій. *Повна академічна збірка творів*. Харків-Едмонтон-Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. Друк.
211. *Сказание о Борисе и Глебе: научно-справочный аппарат издания*. Москва: «Книга», 1985. Друк.
212. *Словник української мови: В 11 томах*. Т. 10. Київ: Наукова думка, 1979. Друк.
213. *Словник української мови: В 11 томах* Т. 11. Київ: Наукова думка, 1980. Друк.
214. "Старша Едда." *Старша Едда*. Веб. 12 Січ. 2020.
215. Стеблин-Каменский, М. И. *Мир саги. Становление литературы*. Ленинград: «Наука», 1971. Друк.
216. Стеблин-Каменский, М. И. *Миф*. Ленинград: «Наука», 1976. Друк.

217. Стеблин-Каменский, М. И. *Культура Исландии*. Ленинград: Наука, 1967. Друк.
218. Тернавский, П. А. "Мифологические персонажи «Калевалы» и шумера." *Культурная жизнь Юга России №1* (2014): 98-101. Друк.
219. Тіхоненко, С. О. "Специфіка гротескних форм IV частини роману Дж. Свіфта "Мандри Гуллівера".*" Закарпатські філологічні студії* (2019): 168-173. Друк.
220. Тіхоненко, С. О. "Функції гротеску в романі Дж. Свіфта "Мандри Гуллівера" (з опертям на текст третьої частину роману)."*Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Сер.: Літературознавство Вип. 2 (2017): 212-227. Друк.
221. Тодоров, Цветан. *Введение в фантастическую литературу*. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. Друк.
222. Тодоров, Цветан. *Поняття літератури та інші есе*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. Друк.
223. Топоров, Владимир. "Гора." *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Т. 1. Москва: Большая российская энциклопедия, 1980. 311-315. Друк.
224. Турівський, Кирило. "Кирила-монаха притча про людську душу, і про тіло, і про порушення божої заповіді, і про воскресіння тіла людського, і про страшний суд, і про муки." *Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX – XV століть*. Книга друга. Київ: Видавництво «Аконіт», 2002. Друк.
225. Успенский, Борис. *Поэтика композиции*. Москва, 1995. Друк.
226. Ушкалов, Леонід. *Від бароко до постмодерну: есеї*. Київ: Грані-Т, 2011. Друк.
227. Ушкалов, Леонід. *Есеї про українське бароко*. Київ: Факт, 2006. Друк.
228. Ушкалов, Леонід. *Ловитва невловного птаха: життя Григорія Сковороди*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. Друк.

229. Ушкалов, Леонід. *Світ українського барокко*. Харків: Око, 1994. Друк.
230. Федоров, Ф. П. *Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика*. Москва: МИК, 2004. Друк.
231. Федотов, Г. П. *Святые древней Руси*. Париж: YMCA-PRESS, 1984. Друк.
232. Фізер, Іван. "Місця невизначеності у сюжетних конструкціях наративних текстів." *Той, хто відродив Могілянку : зб. до 60-ліття В'ячеслава Брюховецького*. Київ: Києво-Могілянська академія, 2007. 369-374. Друк.
233. Фізер, Іван. "Феноменологічна теорія та критика." *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів: Літопис, 1996. 136-137. Друк.
234. Фрай, Нортроп. "Архетипний аналіз: теорія міту." *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 2002. 109-135. Друк.
235. Фрай, Нортроп. *Великий код: Біблія і література*. Львів: Літопис, 2010. Друк.
236. Франко, Іван. *Зібрання творів у 50-и томах*. Т. 30 Літературно-критичні праці. Київ: Наукова думка, 1981. Друк.
237. Фрейзер, Г. *Антиматерия. Зазеркальные миры*. Москва: Мир, 2002. Друк.
238. Фуко, Мишель. *Слова и вещи: археология гуманитарных наук*. Москва: Прогресс, 1977. Друк.
239. Хайдеггер, Мартин. "Учение Платона об истине." *Время и бытие. Статьи и выступления*. Москва: Республика, 1993. 345-361. Друк.
240. Хейзинга, Йоган. *Осень Средневековья. Исследования форм жизненного уклада и форм мышления во Франции и Нидерландах*. Москва: Издательство «Наука», 1988. Друк.
241. Хинтиikka, Яакко. *Логико-Эпистемологические исследования. Сборник избранных статей*. Москва: «Прогресс», 1980. Друк.

242. Хлезов, А. А. "О географии мифологического пространства архаической Скандинавии." *Philologica Scandinavica: Сборник статей. (Сборник статей к 100-летию со дня рождения М. И. Стеблин-Каменского)*. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2003. 217-231. Друк.

243. Чайка, Тетяна. "Києво-Печерський патерик: у дусі любові." *Наукові записки НаУКМА: Філософія та релігієзнавство* Т. 18 (2000): 32-34. Друк.

244. Чижевський, Дмитро. *Літературний український барок: нариси*. Харків: Акта, 2003. Друк.

245. Чижевський, Дмитро. *Фільософія Г. С. Сковороди*. Варшава [З друк. НТШ у Львові], 1934. Друк.

246. Чоран, Еміль. *Допінг духу*. Київ: Гранті-Т, 2011. Друк.

247. Шадурский, М. И. "Топос острова в структуре художественной модели мира английской литературной утопии." *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А, Гуманитарные науки* № 1 (2007): 118-124. Друк.

248. Шалагинов, Борис. "Джонатан Свифт и его "Путешествия Гулливера"." *Путешествия Гулливера*. Харьков: Фолио, 2012. Друк.

249. Шалагінов, Борис. *Зарубіжна література від античності до початку XIX ст.: Історико-естетичний нарис*. Київ: КМ Академія, 2013. Друк.

250. Шалагінов, Борис. *Романтичний словник: До історії понять і термінів раннього німецького романтизму*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр НаУКМА, 2010. Друк.

251. Шамардіна, Наталія. *Українська ікона XV-XVII століть*. Львів: Музей народної архітектури та побуту у Львові, 1994. Друк.

252. Шахматов, А. А. "Житие Антония и Печерская летопись." *Разыскания о древнейших русских летописных сводах*. Санкт-Петербург: Тип. М. А. Александрова, 1908. 257-289. Друк.

253. Шахматов, А.А. *Киево-печерский патерик и Печерская летопись*. Санкт-Петербург: тип. Имп. акад. наук, 1897. 795-844. Друк.

254. Шевчук, Валерій. *На полі смиренному, або ж Новий синаксар Київський, писаний грішним Семеном-затворником святого Печерського монастиря.* – Київ: Дніпро, 1983. Друк.
255. Шекспір, Вільям. Твори в шести томах. Том 3. Київ: Дніпро, 1985. Друк.
256. Эко, Умберто. *Шесть прогулок в литературных лесах.* Санкт-Петербург: Симпозиум, 2002. Друк.
257. Юнг, Карл. *Архетип и символ.* – Москва: Ренессанс, 1991. Друк.
258. *A History of Finland's Literature.* Edited by George C. Schoolfield. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, Lincoln & London, in cooperation with The American-Scandinavian Foundation, 1998. Print.
259. Abraham, William J. *Divine Agency and Divine Action.* New York: Oxford University Press, 2017. Print.
260. Abram, Christopher. *Evergreen Ash. Ecology and Catastrophe in Old Norse Myth and Literature.* Charlottesville, Virginia: University of Virginia Press, 2019. Print.
261. Abram, Christopher. *Myths of the Pagan North. The Gods of the Norsemen.* London: Continuum, 2011. Print.
262. Acker, Paul, Larrington Carolyne. "Introduction. Revisiting the Poetic Edda." *Revisiting the Poetic Edda. Essays on Old Norse Heroic Legend.* New York: Routledge, 2013. 1-7. Print.
263. Adams, Elizabeth J. "The Architrctonics of Desire. Pageantry, Procession, and Protagonists in Teresa of Avila's "Interior Castle"." *Things of the Spirit. Women Writers Constructing Spirituality.* Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2004. 17-50. Print.
264. Ahlgren, Gillian T. W. "Teresa's Theological-Spiritual Synthesis: What does it Really Accomplish?" *St Teresa of Ávila: Her Writings and Life.* Oxford University: Modern Humanities Research Association, Legenda, 2018. 135-148. Print.

265. Alphonso-Karkala, John. "Transformation of Folk Narratives into Epic Composition in Elias Lönnrot's "Kalevala"." *Jahrbuch für Volksliedforschung* 31. Jahrg (1986): 13-28. Print.
266. Anderson, Mary Margaret. "Thy Word in Me: On the Prayer of Union in St. Teresa of Avila's "Interior Castle"." *The Harvard Theological Review* Vol. 99, No. 3 (2006): 329-354. Print.
267. Aswathy C. N., and Phil M. "Nature Versus Culture: Mapping Imperialistic Alternatives in The Martian Chronicles and Avatar." *Language in India*. Vol. 18:2 (2018): 33-44. Print.
268. Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 2001. Print.
269. Baldwin, James. *Nordic Hero Tales from the Kalevala*. New-York: Dover Publications, 2006. Print.
270. Bardowell, Matthew R. "J. R. R. Tolkien's Creative Ethic and Its Finnish Analogues." *Journal of the Fantastic in the Arts*. Vol. 20, No. 1 (75) (2009): 91-108. Print.
271. Barlow, A. "Loss in the Language of Tomorrow. Journeying Through Tucson on the Way to "Usher II"." *Orbiting Ray Bradbury's Mars. Biographical, Anthropological, Literary, Scientific and Other Perspectives*. North Carolina: McFarland & Company, 2013. 105-116. Print.
272. Barthes, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives. " *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1966. Print.
273. Bengert, Martina. *Santa Teresa. Critical Insights, Filiations, Responses*. Tübingen: Fritz Thyssen Stiftung, 2019. Print.
274. Bilinkoff, Jodi. *The Avila of Saint Teresa. Religious Reform in a Sixteenth-Century City*. Ithaca: Cornell University Press, 2014. Print.
275. Bintley, Michael D. J. "Plant Life in the Poetic Edda." *Sensory Perception in the Medieval West*. Turnhout: Brepols. 227-244. Print.

276. Blake, William. *The marriage of heaven and hell*. Oxford: Oxford University Press, 1975. Print.
277. Bonser, Wilfrid. "Kalevala. The National Epic of Finland." *Folklore*. Vol. 76, No. 4 (1965): 241-253. Print.
278. Bonser, Wilfrid. "The Magic Birth "Motif" in the Kalevala." *Man*. Vol. 18 (1918): 20-22. Print.
279. Bonser, Wilfrid. "The Mythology of the Kalevala, with Notes on Bear-Worship among the Finns." *Folklore*. Vol. 39, No. 4 (1928): 344-358. Print.
280. Boulding, Jamie. *The Multiverse and Participatory Metaphysics. A Theological Exploration*. New York: Routledge: 2022. Print.
281. Bracher, F. "The Maps in "Gulliver's Travels"." *Huntington Library Quarterly*. Vol. 8, No. 1 (1944) 59-74. Print.
282. Branch, Michael. "Finnish Oral Poetry, Kalevala, and Kanteletar." *A History of Finland's Literature*. Edited by George C. Schoolfield. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, Lincoln & London, in cooperation with The American-Scandinavian Foundation, (1998): 3-33. Print.
283. Brantlinger, Patrick. "The Gothic Origins of Science Fiction." *NOVEL: A Forum on Fiction*. Vol. 14, No. 1 (1980): 30-43. Print.
284. Burrows, Hannah. "Wit and Wisdom: The Worldview of the Old Norse-Icelandic Riddles and Their Relationship to Eddic Poetry." *Eddic, Scaldic, and Beyond*. New York: Fordham University Press, 2014. 115-135. Print.
285. Bystrov, Vladimir, and Kamnev, Vladimir. "The Other in Science Fiction as a Problem for Social Theory." *The Russian Sociological Review*. (2020): 61-81. Print.
286. *Cambridge Dictionary*. Web. 12 Mar. 2021.
287. Carr, Bernard. *Universe or Multiverse*. New York: Cambridge University Press, 2007. Print.
288. Cellarius, Andreas. "Harmonia Macrocosmica." *Rarebookroom.org*. Web. 1 Mar. 2020.

289. Charles, J. Scalise. "Teresa of Avila: Teacher of Evangelical Women?" *CrossCurrents*. Vol. 46, No. 2, Electronic Religion & Artificial Intelligence (1996): 244-249. Print.
290. Chorpenning, Joseph F. "The Monastery, Paradise, and the Castle: Literary Images and Spiritual Development in St Teresa of Ávila." *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 62, Ed 3 (1985): 245-257. Print.
291. Clark, David. *Gender, Violence, and the Past in Edda and Saga*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Print.
292. Crawford, Jackson. *The Poetic Edda: Stories of the Norse Gods and Heroes*. Indianapolis: Hackett Publishing Company. Print.
293. Cunningham, Lawrence S. "Teresa of Avila on the Song of Songs." *The Renewal of Mystical Theology. Essays in Memory of Jihn N. Jones (1964-2012)*. New York: A Herder&Herder Book, 2017. 131-139. Print.
294. DeAngelo, Jeremy. *Outlawry, Liminality, and Sanctity in the Literature of the Early Medieval North Atlantic*. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2019. Print.
295. Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. London: The John Hopkins University Press, 1998. Print.
296. Doležel, Lubomír. *Possible Worlds of Fiction and History*. Charles Village: The John Hopkins University Press. 2010. Print.
297. Downie, J. A. "Gulliver's Fourth Voyage and Locke's "Essay concerning Human Understanding"." *Reading Swift. Papers from The Fifth Münster Symposium on Jonathan Swift*. München: Wilhelm Fink, 2008. 454-464. Print.
298. Downie, J. A. "The Political Significance of "Gulliver's Travels"." *Swift and His Context*. New York: AMS Press, 1989. 1-19. Print.
299. Dubay, Thomas. *Fire Within. St. Teresa of Avila, St. John of the Cross, and the Gospel-on Prayer*. San Francisco: Ignatus Press, 1989. Print.
300. Dronke, Ursula. *The Poetic Edda. Volume II. Mythological Poems*. Oxford: Clarendon Press, 1997. Print.

301. Dronke, Ursula. *The Poetic Edda. Volume III. Mythological Poems II*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Print.
302. Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. Print.
303. Einarson, Leif. "Artisanal Revenge in Völundarkviða: Völundr's Creations in the Spatial Relations of the Poem." *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 114, No. 1 (2015): 1-31. Print.
304. Eire, Carlos. *The Life of Saint Teresa of Avila*. Princeton: Princeton University Press, 2019. Print.
305. Eller, Jonathan. *Bradbury Beyond Apollo*. Illinois: University of Illinois Press, 2020. Print.
306. Fewster, Derek. *Visions of Past Glory: Nationalism and the Construction of Early Finnish History*. Helsinki: Finnish Literature Society. 2006. Print.
307. Flohlich, Mary, *The Intersubjectivity of the Mystic. A Study of Teresa of Avila's "Interior Castle"*. Atlanta: Scholars Press, 1993. Print.
308. Fraser, Gordon. *Antimatter: The Ultimate Mirror*. New York: Cambridge University Press, 2000. Print.
309. Friedenthal, Andrew. *The World of DC Comics*. New York: Routledge, 2019. Print.
310. Frohlich, Mary. "Teresa of Avila (1515-82), "The Interior Castle".
Christian Spirituality. The Classics. Oxon: Routledge, 2009. 209-220. Print.
311. Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1973. Print.
312. Gambeta, Emanuelle. *Philosophy of the Infinite*. Roma: Gangemi Editore, 2021. Print.
313. Gardela, Leszek. (Magic) Staffs in the Viking Age. Wien: Fassbender, 2016. Print.
314. Glick, David, Darby, George, and Marmodoro, Anna. *The Foundation of Reality: Fundamentality, Space, and Time*. Oxford: Oxford University Press. 2020. Print.

315. Grant, Edward. *Planets, Stars, and Orbs. The Medieval Cosmos, 1200-1687*. Cambridge: University of Cambridge, 1994. Print.
316. Gregori, Flavio. "Gulliver's Myopic Reformation: Reason and Evil in "Gulliver's Travels"." *"But Vindicate the Ways of God to Man": Luterature and Theodicy*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2004. 181-203. Print.
317. Gribbin, John. *In Search of the Multiverse*. London: Penguin Books, 2009. Print.
318. Grimsley, Juliet. "'The Martian Chronicles': A Provocative Study." *The English Journal*. Vol. 59, No. 9 (1970): 1239-1242. Print.
319. Gross, Francis L. Jr. "Teresa of Avila's Prophetic Voice." *The Journal of General Education*. Vol. 38, No. 2 (1986):101-119. Print.
320. Ivancu E., Klimkowski T. "Kanteletar or the State of Song." *Myth, Mysic and Ritual: Approaches to Comperative Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018. Print.
321. Ivask, Ivar. "Space Enough and Time: The Finnish Formula a Personal Perspective." *World Literature Today*. Vol. 54, No. 1 (1980): 4-8. Print.
322. Järvinen, Irma-Riitta. *Kalevala Guide*. Helsinki: Kalevala Society, 2010. Print.
323. Jones, Pamela. "Envisioning a Global Enviroment for Blessed Teresa of Avila in 1614: The Beatification Decorations for S. Maria della Scala in Rome." *Mapping Gendered Routes and Spaces in the Early Modern World*. Burlington: Ashgate, 2015. Print.
324. Kaku, Michio. *Parallel Worlds. A Journey Through Creation, Higher Dimensions, And the Future of Cosmos*. New York: Doubleday, 2005. Print.
325. Kedwards, Dale. *Geography. A Critical Companion to Old Norse Literary Genre*. Cambridge: Boydell & Brewer, 2020. Print.
326. Kirby, William. *Kalevala, the land of heroes*. London: Everyman's Library, 2016. Print.

327. Karkala, John B. Alphonso. "The nature of heroic action in "traditional" Epics." *The Kalevala and the World's Traditional Epics*. Helsinki: Finnish Literature Society. 44-53. Print.
328. Knapp, Bettina L. "The Kalevala (500-1300?): Finnish Shamanism. The Senex Hero and the Faulty Anima." *A Jungian Approach to Literature*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. 267-314. Print.
329. Knuth, Elizabeth. "The Gift of Tears in Teresa of Avila." *Mystics Quarterly*. Vol. 20, No. 4 (1994): 131-142. Print.
330. Kotkas, Toomas. "Two Conception of Justice in the Kalevala: A Nietzschean Reading." *Law and Justice in Literature, Film and Theater. Nordic Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 2013. 63-76. Print.
331. Koyré, Alexandre. *From the Closed World to the Infinite Universe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968. Print.
332. Kralova, Kristyna. *Fast Goes the Fleeting Time: The Miscellaneous Concepts of Time in Different Old Norse Genres and their Causes*. München: utzverlag GmbH, 2020. Print.
333. Kristensen, Rasmus Trandum. "Why Was Óðinn Killed by Fenrir? A Structural Analysis of Kinship Structures in Old Norse Myths of Creation and Eschatology." *Reflection on Old Norse Myths*. Turnhout: Brepols, 2007. 149-169. Print.
334. Kutarňová, Kateřina. "The Structure of the Soul in St. Teresa of Avila's Interior Castle." *Pontificia Studiorum Universitas a Sancto Thomas Aquinate in Urbe. Angelicum*. Vol. 94, No. 2 (2017): 387-412. Print.
335. Kuusi, Matti. *Mind and Form in Folklore. Selected Articles*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 1994. Print.
336. Hammond, Brean; Regan, Shaun. *Making the Novel. Fiction and Society in Britain, 1660-1789*. London: Palgrave, 2006. Print.
337. Hamilton, Sarah. *Defining The Holy: Sacred Space In Medieval And Early Modern Europe*. London: Routledge, 2005. Print.

338. Haug, Hallvard. "Between Humanisms." *Science Fiction Studies*. Vol. 42, No. 2 (2015): 391-395. Print.
339. Hawes, Clement. "Scaling Greatness in "Gulliver's Travels"." *Reading Swift. Papers from The Fifth Münster Symposium on Jonathan Swift*. München: Wilhelm Fink, 2008. 407-427. Print.
340. Helgason, Jon Karl. *Echoes of Valhalla. The Afterlife of the Eddas and Sagas*. London: Reaktion Books, 2017. Print.
341. Hintikka, Jaakko. *Knowledge and Belief. An Introduction to the Logic of the Two Notions*. New York: Cornell University Press, 1962. Print.
342. Hintikka, Jaakko. *Models for Modalities*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1969. Print.
343. Hintikka, Jaakko. *The Intensions and Intentionality and Other New Models for Modalities*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1975. Print.
344. Hintikka, Merrill B., and Hintikka, Jaakko. *The logic of epistemology and the epistemology of logic. Selected Essays*. Amsterdam: Kluwer Academic Publishers, 1989. Print.
345. Honko, Lauri. "Comparing Traditional Epics in the Eastern Baltic Sea Region." *The Kalevala and the World's Traditional Epics*. Helsinki: Finnish Literature Society. 327-341. Print.
346. Honko, Lauri. "The Kalevala as Performance." *The Kalevala and the World's Traditional Epics*. Helsinki: Finnish Literature Society. 13-25. Print.
347. Honko, Lauri. "The Kalevala: Myth or History?" *The Heroic Process. Form, Function and Fantasy in Folk Poem*. Dublin: The Glendale Press. 279-292. Print.
348. Honko, Lauri. "The Kalevala: Problems of Interpretation and Identity." *Religion, Myth and Folklore in the World's Epics*. Berlin: De Gruyter, 1990. 555-575. Print.
349. Honko, Lauri. "The Kalevala: The Pocesual View." *Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics: The Kalevala and its Predecessors*. Hague: Moutom de Gruyter, 1990. 181-230. Print.

350. Hrotic, Steven. *Religion in Science Fiction. The Evolution of an Idea and the Extinction of a Genre*. London: Bloomsbury, 2014. Print.

351. Hughes, Sheila Hassell. "A Woman Soul is Her Castle: Place and Space in St. Teresa's Interior Castle." *Literature and Theology*. Vol. 11, No. 4 (1997): 376-384. Print.

352. Hämäläinen, Niina. "Elias Lönnrot's First Kullervo Poem and It's Folk-poem Models." *The Kalevala and the World's Traditional Epics*. Helsinki: Finnish Literature Society. 365-387. Print.

353. Laaksonen, Pekka. "From Oral Tradition to National Epic: About the Poetry, the Collecting and Elias Lönnrot's Kalevala." *Inspired by Tradition. Kalevala Poetry in Finnish Music*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino, 2004. Print.

354. Lethbridge, Emily. "The Icelandic Sagas and Saga Landscapes. Writing, Reading and Retelling Íslendingasögur Narratives." *Gripla*. Reykjavík: Stofnun Árna Magnússonar Reykjavík, 2016. 51-92. Print.

355. Lewis, David. "Counterpart Theory and Quantified Modal Logic." *Philosophical Papers*. Volume I. (1983): 26-46. Print.

356. Lewis, David. Truth in Fiction. In *Philosophical Papers*. Volume I. (1983): 261–280. Print.

357. Lord, Albert B. "'The Kalevala', the South Slavic Epic and Homer." *The Heroic Process. Form, Function and Fantasy in Folk Poem*. Dublin: The Glendale Press. 293-324. Print.

358. Loux, J. Michael. *Metaphysics. A contemporary Introduction*. London: Routledge, 1998. Print.

359. Mackie, Erin. "Gulliver and Houyhnhnm Good Life." *The Eighteenth Century*. Volume 55, Number 1 (2014): 109-115. Print.

360. Mackie, Erin. "Swift and Mimetic Sickness." *The Eighteenth Century*. Volume 54, Number 3 (2013): 359-373. Print.

361. McCawley, James. *Everything That Linguists Always Wanted to Know about Logic (But Were Ashamed to Ask)*. Chicago : Chicago University Press, 1978. Print.

362. McGinn, Bernard. "True confessions: Augustine and Teresa of Avila on the mystical self." *Teresa of Avila. Mystical theology and spirituality in the Carmelite tradition*. Oxon: Routledge, 2017. 9-29. Print.
363. McKinnell, John. *Essays on Eddic Poems*. Toronto: University of Toronto Press, 2014. Print.
364. Medwick, Cathleen. *Teresa of Avila. The Progress of a Soul*. New York: Alfred A. Knopf, 2000. Print.
365. Mellor, Scott A. *Analyzing Ten Poems from The Poetic Edda. Oral Formula and Mystic Patterns*. New York: The Edwin Mellen Press, 2008. Print.
366. Mikkonen, Kai. "'There is no such thing as pure fiction': Impossible worlds and the principle of minimal departure reconsidered." *Journal of Literary Semantics* (2011): 111-131. Print.
367. Moore, J.R. "The Geography of "Gulliver's Travels"." *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 40, No. 2. (1941): 214-228. Print.
368. More, Henry. "Democritus Platonissans." *Manybooks.net*. Web. 24 Jul. 2020.
369. Mujica, Barbara. *Women Writers of Early Modern Spain*. New Haven: Yale University Press, 2003. Print.
370. "Multiverse." *Cambridge dictionary Online*. Cambridge dictionary, 1995. Web. 28 Aug. 2021.
371. Neil, Anna. *British Discovery Literature and the Rise of Global Commerce*. London: Palgrave, 2002. Print.
372. Nevins, Jess. *Horror Fiction in the 20th Century. Exploring Literature's Most Chilling Genre*. Santa Barbara: Praeger, 2020. Print.
373. Newman, Elizabeth. *Attending to the Wounds on Christ's Body: Teresa's Scriptural Vision*. Cambridge: The Lutterworth Press, James Clarke & Co Ltd., 2012. Print.
374. Nordal, Guðrún. *The Role of Skaldic Verse in Icelandic Textual Culture of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Toronto: University of Toronto Press, 2001. Print.

375. Oinas, Felix J. "Elements of Eastern Origin in the "Kalevala"". A Preliminary Report. *The Heroic Process. Form, Function and Fantasy in Folk Poem*. Dublin: The Glendale Press. 325-345. Print.
376. Orning, Hans Jacob. *The Body Politic. A Critical Companion to Old Norse Literary Genre* Cambridge: D. S. Brewer, 2020. Print.
377. Owen, C. Thomas. "Interiority and Christian Spirituality." *The Journal of Religion*. Vol. 80, No. 1 (2000): 41-60. Print.
378. Pak, Chris. *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016. Print.
379. Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds*. Massachusetts: Harvard University Press, 1986. Print.
380. Paßmann, Dirk F. "Gulliver's "Temple of Fame": Glubbdubdrib Revisited." *Reading Swift: Papers from The Fourth Münster Symposium on Jonathan Swift*. Leiden: Wilhelm Fink Verlag, 2003. 329-348. Print.
381. Pearl, Jason H. *Utopian Geographies in the Early English Novel*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2014. Print.
382. Piatti-Farnell, Lorna. *The Superhero Multiverse. Readapting Comic Book Icons in Twenty-First-Century Film and Popular Media*. London: The Rowman&Littlefield Publishing Group, Inc., 2022. Print.
383. Plantinga, Alvin. *The Nature of Necessity*. Oxford: Clarendon Press, 1974. Print.
384. Pulkinen, R. Finnish shamanism and shamanism in Kalevala. – Helsinki, 2000. Print.
385. Quinn, Judy. "Mythological Motivation in Eddic Heroic Poetry." *Revisiting the Poetic Edda. Essays on Old Norse Heroic Legend*. New York: Routledge, 2013. 160-182. Print.
386. Rae, Petra. *Midwestern towns and Martian colonies: The Midwest and nostalgia in Ray Bradbury's "The Martian Chronicles"*. Michigan: ProQuest Dissertations Publishing, 2010. Print.

387. Rabkin, Eric S. "Is Mars Heaven? The Martian Chronicles, Fahrenheit 451, and Ray Bradbury's Landscape of Longing." *Visions of Mars: Essays on the Red Planet in Fiction and Science*. Jefferson: McFarland & Co., 2011. 95-104. Print.

388. Real, Hermann J. "The "extreme Difficulty Understanding the Meaning of the word «Opinion»": Some Limits of Understanding Dean Swift." *Reading Swift: Papers from The Fourth Münster Symposium on Jonathan Swift*. Leiden: Wilhelm Fink Verlag, 2003. 349-361. Print.

389. Rielly, Edward J. "Biblical Allusion through an Ironic Filter in Swift's "Gulliver's Travels"." *From Around the Globe. Secular Authors and Biblical Perspectives*. Lanham: University Press of America, 2007. 75-84. Print.

390. Robinson, Elaine L. *Slave Trader. Racism Reviled by Jonathan Swift*. Jefferson: McFarland&Company, 2006. Print.

391. Robinson, Kelly Molly. *Hero's Place*. Washington: The Catholic University of America Press, 2009. Print.

392. Rogers, Shef. "Exploring the bibliographical limits of "Gulliver's Travels"." *Jonathan Swift and The Eighteenth-century book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 135-153. Print.

393. Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Print.

394. Ross, Margaret Clunies. *A History of Old Norse Poetry and Poetics*. Cambridge: Brewer, 2005. Print.

395. Ross, Margaret Clunies. "Royal Ideology in Early Scandinavia: A Theory Versus the Texts." *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 113, No. 1 (2014): 18-33. Print.

396. Ross, Margaret Clunies, and Gade, Kari Ellen. "Cosmology and Skaldic Poetry." *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 111, No. 2 (2012): 199-207. Print.

397. Rothstein, Eric. *Gleaning Modernity. Earlier Eighteenth-Century Literature and the Modernizing Process*. Newark: University of Delaware Press, 2007. Print.

398. Rubenstein, Mary-Jane. *Worlds Without End. The Many Lives of the Multiverse*. New York: Columbia University Press, 2014. Print.

399. Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Bloomington & Indianapolis Press, 1991. Print.

400. Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001. Print.

401. Ryan, Maria-Laure. "Possible-Worlds Theory." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005. 446-450. Print.

402. Sari Septiyana. "An Analysis of Moral Values in "Gulliver's Travel" Novel." A Thesis. Islamic University of Raden Intan, 2019. Lampung: Islamic University of Raden Intan. Print.

403. Savoye, Daniel Ferreras. *Beyond Literary Studies. A counter-Theoretical Approach*. Jefferson: McFarland&Company Inc., 2017. Print.

404. Saw, Ruth Lydia. *Leibniz*. London: Penguin Books, 1991. Print.

405. Schorn, Brittany Erin. *Speaker and Authority in Old Norse Wisdom Poetry*. Berlin: Walter de Gruyter, 2017. Print.

406. Siegfried, Tom. *The Number of the Heavens. A history of the Multiverse and the Quest to Understand the Cosmos*. Cambridge: Harvard University Press. 2019. Print.

407. Siikala, Anna-Leena. *Mystic Images and Shamanism. A Perspective on Kalevala Poetry*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2002. Print.

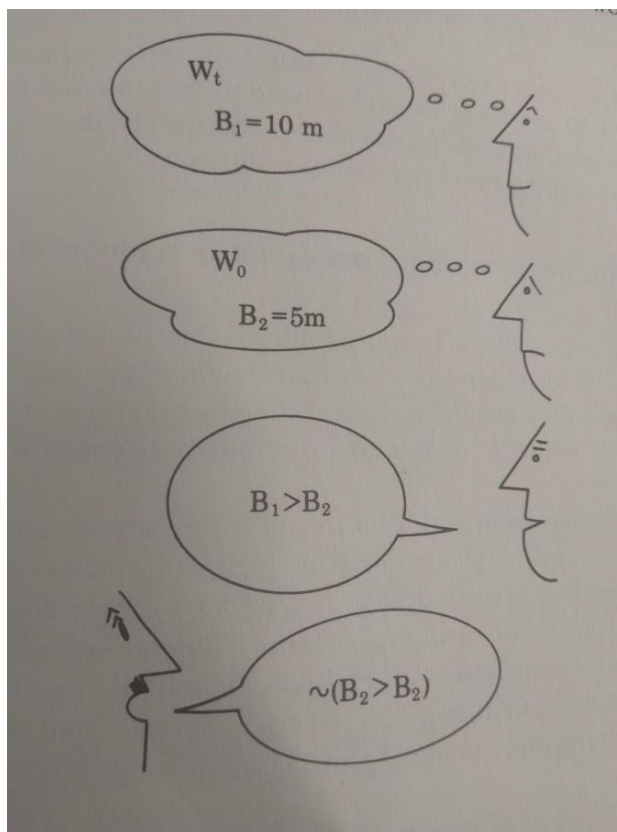
408. Siikala, Anna-Leena. *The tradition of singer-wise man in Finland*. Helsinki, 1992. Print.

409. Sinnemäki, Kaius, and Saarikivi, Janne. "Sacred Language: Reformation, Nationalism, and Linguistic Culture." *On the Legacy of Lutheranism in Finland: Societal Perspectives*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2019. 39-68. Print.
410. Smith, Susan. *Women in mission. From New Testament to Today*. Maryknoll: Orbis Books, 2007. Print.
411. Soupel, Serge. "Gulliver, Metamorphosis, Gods, Demigods, and Heroes." *Reading Swift. Papers from The Fifth Münster Symposium on Jonathan Swift*. München: Wilhelm Fink, 2008. 430-451. Print.
412. Stamos, David N. *Edgar Allan Poe, Eureka, and Scientific Imagination*. New York: State University of New York, 2017. Print.
413. Steinsland, Gro. "Ideology and Power in the Viking and Middle Ages Scandinavia, Iceland, Ireland, Orkney and the Faeroes." *Ideology and Power in the Viking and Middle Ages*. Brill: Boston, 2011. 1-14. Print.
414. Stratford, Jeffrey, and Robinson, Douglas. "Gulliver travels to the fragmented tropics: geographic variation in mechanisms of avian extinction." *Frontiers in Ecology and the Environment* 3(2) (2005): 85-92. Print.
415. Strickland, Lloyd. *Leibniz's "Monadology"*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. Print.
416. Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. San Diego: Icon Classics, 2005. Print.
417. Thompson, Colin. "Dangerous Visions: The Experience of Teresa of Avila and Teaching of John of the Cross." *Angels of Light? Sanctity and the Discernment of Spirits in the Early Modern Period*. Leiden: Brill, 2013. 54-73. Print.
418. Timomen, Senni. *I Will Sing of What I Know*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 1990. Print.
419. Tippett, Brian. *The Critics Debate*. London: Macmillan Education, 1989. Print.
420. Todd, Dennis. "Crusoe's and Gulliver's "Natural" Aversion to Savagery and the Idea of Human Nature." *Reading Swift: Papers from The Fourth Münster Symposium on Jonathan Swift*. Leiden: Wilhelm Fink Verlag, 2003. 363-376. Print.

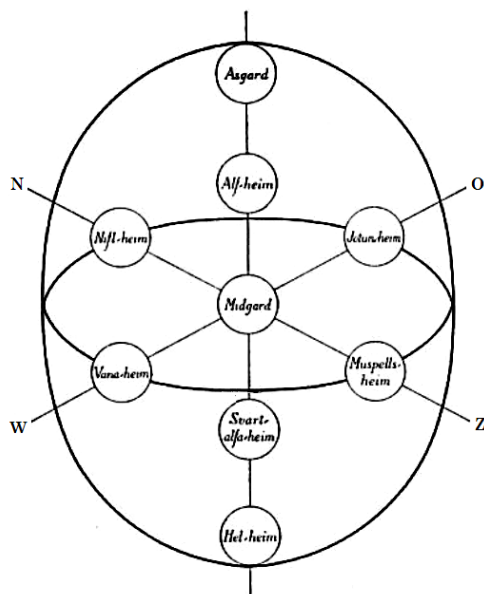
421. Todorov, Tzvetan. *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973. Print.
422. Torfi, Tulinius. "Time and Space." *A Critical Companion to Old Norse Literary Genre*. Cambridge: D. S. Brewer, 2020. Print.
423. Tromp, Carline. "Apocalypse Now: Norse Gods and the End of the Nation." *Nothern Myths, Modern Identities. The Nationalisation of Northern Mythologies since 1800*. Leiden: Brill, 2019. 231-252. Print.
424. Trulli, Maristella. "The Grotesque Body in Swift's Satire: "A Tale of a Tub" and "Gulliver's Travels"." *Fantastic Body Transformations in English Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag, 2001. 269-281. Print.
425. Tyler, Peter. *The return to the mystical. Ludwig Wittgenstein, Teresa of Avila and the Christian Mystical Tradition*. London: Continuum International Publishing Group, 2011. Print.
426. *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2005. Print.
427. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Oxon: Routledge, 2006. Print.
428. *The Kalevala, or, Poems of the Kaleva District*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. Print.
429. *The Poetic Edda. The Heroic Poems*. Mineola: Dover Publications, Inc., 2007. Print.
430. "Virtual reality." *Cambridge dictionary Online*. Cambridge dictionary, 1995. Web. 28 Aug. 2021.
431. Voll, Urban. "The Beauty of the "Interior Castle"." *Angelicum*. Vol. 59, No. 3 (1982): 302-322. Print.
432. Wagner, Heinrich. "The Roots of Finno-Urgian Folk Epic." *The Heroic Process. Form, Function and Fantasy in Folk Poem*. Dublin: The Glendale Press. 347-370. Print.

433. Wayne, L. J. "The Martian Chronicles and Other Mars Stories." *Bloom's Modern Critical Views: Ray Bradbury*. New York: Infobase Publishing, 2001. 29-39. Print.
434. Wedel, T. O. "On the Philosophical Background of "Gulliver's Travels"." *Studies in Philology*. Vol. 23, No. 4, (1926): 434-450. Print.
435. Weinbrot, Howard D. "Hearts of Darkness: Swift, Johnson, and the Narrative Confrontation with Evil." "*But Vindicate the Ways of God to Man*": *Literature and Theodicy*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2004. 181-203. Print.
436. Weiss, Sarah. "Wedding Lamentation: Singing Sorrow, Embodying the Future." *Ritual Soundings: Women Performers and World Religions*. Champaign: University of Illinois Press, 2019. 27-56. Print.
437. Weitzmann, Kurt. *The Icon Holy Images – Sixth to Fourteenth Century*. New York: George Braziller, 1978. Print.
438. Wilson, William. "The "Kalevala" and Finnish Politics." *Journal of the Folklore Institute*. Vol. 12, No. 2/3 (1975): 131-155. Print.
439. Wilson, William. *The Marrow of Human Experience. Essays on Folklore*. Logan, Utan: Utan State University Press, 2006. Print.
440. Wuthrich, Christian. "When the Actual World Is Not Even Possible." *The foundation of reality*. Oxford: Oxford University Press, 2020. 233-254. Print.
441. Zernak, Julia. "Old Norse Myths and the Poetic Edda as Tools of Political Propaganda." *Studies in the Transmission and Reception of Old Norse Literature. The Hyperborean Muse in European Culture*. Turnhout: Brepols, 2016. 239-274. Print.

3



4



5



Документ підписано у сервісі Вчасно (продовження)
Калитенко_Дисертація_повний_текст_26.01.2023.pdf

Документ відправлено: 13:03 22.02.2023

Власник документу

Електронний підпис

13:03 22.02.2023

Ідентифікаційний код: 3383713742

КАЛИТЕНКО ТЕТЯНА МИКОЛАЇВНА

Власник ключа: КАЛИТЕНКО ТЕТЯНА МИКОЛАЇВНА

Час перевірки КЕП/ЕЦП: 13:03 22.02.2023

Статус перевірки сертифікату: Сертифікат діє

Серійний номер: 248197DDFAB977E504000000657AF2004E2CF003

Тип підпису: удосконалений