

Львівський національний університет імені Івана Франка  
Міністерство освіти і науки України  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**КЛИМЕЦЬ МАР'ЯНА ЮРІЇВНА**

УДК 821.163.42- 312.9.09"04/19"

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**СТАНОВЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ФАНТАСТИКИ В ХОРВАТСЬКОМУ  
ПИСЬМЕНСТВІ: ВІД СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ДО МОДЕРНІЗМУ**

Спеціальність 10.01.03 – література слов'янських народів

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

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

\_\_\_\_\_ М.Ю. Климець

Науковий керівник: Татаренко Алла Леонідівна, доктор філологічних наук,  
професор

**ЛЬВІВ-2021**

## АНОТАЦІЯ

*Климець М. Ю.* Становлення літературної фантастики в хорватському письменстві: від Середньовіччя до модернізму. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.03 «Література слов'янських народів». – Львівський національний університет імені Івана Франка. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Львів, 2021.

У дисертації із застосуванням комплексного філологічного аналізу досліджено становлення літературної фантастики в хорватському письменстві. Щоб з'ясувати еволюцію фантастичної образності впродовж значного історико-літературного відрізка, були залучені тексти різних епох. Об'єктом дослідження стали репрезентативні твори, що становлять канон хорватської літератури, а також твори, які рідше потрапляли у фокус літературознавців, однак є важливими для вивчення розвитку фантастичної літератури в Хорватії.

Системний ґрунтовний детальний науковий аналіз фантастики розпочався в середині ХХ ст., і відтоді ця особлива мистецька практика незмінно цікавить науковців різних галузей, зокрема літературознавців. Сучасні дослідження найчастіше присвячені вивченню жанрової фантастики (наукової фантастики, фентезі, власне фантастики) і виявляють чимало типологічних зв'язків між сучасною фантастичною літературою і зразками літературної фантастики попередніх епох. Отож комплексне дослідження генеалогії фантастики на прикладі однієї національної літератури покликане детально розглянути особливості поетики фантастичного в кожній епосі; довести тяглість традиції звернення авторів художніх творів до фантастики, яка часом більш виразно, а іноді менш виразно формує обличчя конкретного історико-літературного періоду; продемонструвати, як література модернізму,

відкрита до новаторства і традиції, вбирає надбання попередніх епох і формує численні літературно-фантастичні моделі.

Дисертація складається із двох розділів. У першому розділі висвітлено специфіку залучення фантастики в літературі Середньовіччя, Ренесансу, бароко, Просвітництва. Другий розділ присвячений аналізу функціонування фантастики в романтизмі та модернізмі (у різних напрямках – символізмі, неоромантизмі, сецесії). У кожному з розділів подано короткий важливий для розуміння предмета аналізу історико-літературний і позалітературний контексти епохи, викладено теоретичні положення стосовно естетичних і функціональних кодів фантастичного у зв'язку з поетикальними особливостями епохи, здійснено класифікацію літературної фантастики на образному, тематично-сюжетному, жанровому, наративному рівнях, розкрито, як фантастика функціонує в образах-персонажах, пейзажах, інтер'єрах, сновидіннях, як вибудовується фантастичний хронотоп, виокремлено засоби та функції літературної фантастики, встановлено функціонування фантастичного елемента в інтермедійних зв'язках літератури, музики і малярства.

Дисертація містить два додатки. У Додатку 1 викладено теоретичні напрацювання в галузі досліджень фантастики, історію розвитку концепцій поетики фантастичного. У Додатку 2 подано визначення термінів, які зустрічаються в дисертації і які стосуються літературної фантастики.

У ході дослідження становлення літературної фантастики в хорватському письменстві доходимо висновку, що автори в різні епохи – від Середньовіччя до модернізму – стало залучають у тексти фантастичні елементи, що дає підстави говорити про традицію літературної фантастики і її трансісторичну природу. Приклади використання елементів літературної фантастики спостерігаємо в різних жанрах: житіях, проповідях, легендах, епічній поемі, пасторальному романі, поемі, драмі, мелодрамі, історичній хроніці, оповіданні, новелі, літературній казці.

Художня фантастика як особлива мистецька практика проблематизує закони емпіричної дійсності. У хорватській літературі фантастичне функціонує

як порушення природного порядку через зміни конфігурацій звичного світу (часу та простору), а також завдяки уведенню персонажів, ступінь фантастичності яких може бути різним.

Джерела фантастичної образності різноманітні й безпосередньо пов'язані з типами літературно-фантастичного дискурсу, серед яких у хорватському письменстві вирізняємо такі: фантастично-карнавальний, релігійно-міфологічний, фольклорний (а в їх складі акцентуємо на демонологічному та містичному); виокремлюємо елементи готичного дискурсу і горору, які однак не представлені окремими творами. Зазначені типи літературної фантастики вплітаються в інші дискурси, зокрема просвітницький, апокаліптичний, ідеологічний, енігматичний.

У творчості хорватських письменників спостерігаємо такі моделі літературної фантастики: проекція сакрального, фантастика з ключем, онірична фантастика, делірична фантастика, літературна казка. Сновидні картини в авторів домодерністської епохи, із окремими винятками, вписані в певну рамку. Письменники-модерністи пропонують тексти, нарація яких розвивається за логікою сну. Моделі оніричної та деліричної фантастики структурно близькі, проте делірична фантастика розгортається в невротичному сюжеті, коли тематизуються психічні патології.

Літературна фантастика пропонує різні способи комунікації природного і фантастичного просторів: чудо, ігрова перебудова світу, уведення міфологічних, демонологічних персонажів у дійсність, витворення окремих казкових світів, використання містичних кодів як складових реальності.

Найчастішим елементом фантастичної образності є персонаж. Увесь каталог фантастичних істот можемо поділити на кілька типів героїв. Це медіуми-посередники зі світом надприродного, персонажі з античної і слов'янської/хорватської міфології, фантастичні тварини, демони, носії магічних знань, істоти з помежів'я (олюднені звірі, люди з деформованими частинами тіла), модерні інтелектуали, які опиняються віч-на-віч із алогічним світом, своїми страхами, травмами і переживаннями. Хорватська література дає

підстави говорити про персонажів, які стало фігурують у творах різних періодів з традиційними або трансформованими функціями. Таким константними образами є віла, циганка і маг-чорнокнижник.

Літературно-фантастичний дискурс виробляє свою особливу мову і мовні формули, які дозволяють не тільки візуалізувати фантастичні образи, а й запустити певні емоційні механізми (здивування, страх, тривогу тощо). Одним із найбільш типових механізмів, які покликані створити фантастичний ефект, є кумуляція фантастичних подій і ескалація емоцій, пов'язаних із страхом (від тривоги до паніки). Серед прийомів, до яких вдаються автори літературної фантастики, виокремлюємо також лімінільні топоси (серед темпоральних топосів особливе місце посідає ніч), локуси (дзеркало, узбережжя, лабіринт), стани (божевілля, сон, кохання), природні стихії (гроза, вітер).

Розмірковуючи про зв'язок фантастики з поетикальними особливостями та культурними запитами певного періоду, висновуємо, що фантастичний елемент увиразнює літературний і позалітературний контексти тієї чи іншої епохи.

Наприкінці XIX ст. можемо спостерегти кардинальну зміну у функціональності фантастики: до цього моменту фантастичне є способом проговорення колективного несвідомого зі спорадичними відхиленнями в бік індивідуалізації фантастичного дискурсу. У пізньому романтизмі та модернізмі превалує фантастика, яка відображає внутрішній світ конкретного персонажа, окрім ситуацій, коли фантастичний дискурс переплітається з національно-ідеологічним; адаптативним періодом є романтизм: саме тоді фольклорна фантастика виконує і одну, й іншу функцію. У хорватській літературній фантастиці виділяємо такі функції: гносеологічну, імагологічну, дидактичну, розважальну, компенсаторну, терапевтичну (проговорення колективних й індивідуальних травм), мнемонічну, ескапістську, функцію розкриття індивідуальних глибинних емоційних процесів (страх, почуття провини, таємні потяги та сублімовані бажання), функцію проблематизації усталених моделей суспільства.

Аналіз літературної фантастики на прикладі хорватського письменства є важливим для розуміння генезису й еволюції фантастичної образності, традиційних і новаторських підходів при моделюванні фантастичних просторів та розуміння функціональних можливостей фантастики. Таке дослідження сприяє баченню повнішої картини розвитку хорватського письменства, дозволяє простежити зміну домінуючих парадигм, представити формування моделі модерністської літературної фантастики, яка стала основою постмодерної фантастичної моделі. Дослідження сприятиме подальшим розвідкам з історії хорватської фантастики, вивченню типів літературної фантастики у ХХ ст., зокрема в літературі авангарду та постмодернізму.

Ключові слова: хорватська література, історія літератури, літературна фантастика, Середньовіччя, Ренесанс, бароко, Просвітництво, романтизм, реалізм, модернізм.

## SUMMARY

*Klymets M. Yu.*. Formation of the Literary Fantastic in Croatian Writing: from the Middle Ages to Modernism. - Qualifying scientific work, manuscript copyright.

Thesis for a Candidate Degree in Philological Sciences, specialty 10.01.03 "Literature of the Slavic Peoples". - Ivan Franko National University of Lviv. Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine, Lviv, 2021.

The thesis studies the formation of the literary fantastic in Croatian writing by applying a complex philological analysis. Texts written in different eras have been used to elucidate the evolution of fantastic imagery over a significant period of history. The study has been focused on representative works that constitute the canon of Croatian literature, as well as works that are less often in the focus of literary critics, but are important for studying the development of the fantastic literature in Croatia.

A systematic thorough detailed scientific analysis of the Fantastic goes back as far as the middle of the twentieth century. This special artistic practice has invariably

interested scholars in various fields, including literary critics, ever since. Modern research is most often devoted to the study of genre fiction (science fiction, fantasy, the Fantastic itself) and reveals many typological links between modern fantastic literature and examples of the literary fantastic written in previous eras. Thus, a comprehensive study of the genealogy of the Fantastic based on one national literature is aimed at considering in detail the features of the poetics of the Fantastic in each era; to prove the longevity of the tradition whereby authors of fiction turn to the Fantastic, which more or less clearly shapes the face of a particular historical and literary period; demonstrating how the literature of modernism, open to innovation and tradition, absorbs the heritage of previous eras and forms numerous literary fantastic models.

The thesis consists of two sections. The first section highlights the specifics of the involvement of the Fantastic in the literature of the Middle Ages, Renaissance, Baroque, and Enlightenment. The second section is devoted to the analysis of the functioning of the Fantastic in romanticism and modernism (in different directions - symbolism, neo-romanticism, secession). Each section presents brief historical-and-literary and non-literary contexts of the era which are important for understanding the subject of analysis, sets out theoretical provisions on aesthetic and functional codes of the Fantastic in connection with the poetic features of the era, classifies the literary fantastic on figurative, thematic, genre, and narrative levels, reveals how the Fantastic functions in images, characters, landscapes, interiors, dreams and how a fantastic chronotope is built, identifies the means and functions of the literary fantastic, establishes the functioning of the fantastic element in the intermedia of literature, music, and painting.

The thesis contains two appendices. Appendix 1 sets out theoretical developments in the field of research into the Fantastic, the history of the development of concepts of fantastic poetics. Appendix 2 provides definitions of terms that appear in the thesis and relate to the literary Fantastic.

In studying the formation of the literary Fantastic in Croatian literature, the researcher concludes that authors have constantly involved fantastic elements in the

texts in different eras - from the Middle Ages to modernism, which gives reason to talk about the tradition of the literary Fantastic and its transhistorical nature. Examples of the use of elements of the literary Fantastic are observed in various genres: biographies, sermons, legends, epics, pastoral novels, narrative poems, dramas, melodramas, historical chronicles, short stories, stories, and literary tales.

The artistic Fantastic as a special artistic practice problematizes the laws of empirical reality. In Croatian literature, the Fantastic functions as a violation of the natural order due to changes in the configurations of the familiar world (time and space), as well as through the introduction of characters whose fantastic nature can be graded.

Sources of fantastic imagery are diverse and relate directly to the type of literary fantastic discourse. In Croatian literature, they include fantastic-and-carnival, religious-and-mythological, and folklore types of discourse (the demonological and the mystical discourses are distinguished as part thereof). Also, elements of Gothic discourse and horror are singled out, which, however, are not represented by separate works. These types of the literary Fantastic are intertwined with other discourses, including enlightenment, apocalyptic, ideological, and enigmatic ones.

In the works of Croatian writers, we can see the following models of the literary Fantastic: the projection of the sacred, the Fantastic with a key, the oneiric Fantastic, delirium Fantastic, a literary tale. Dreamy paintings by authors of the pre-modern era with some exceptions are inscribed in a certain framework. Modernist writers offer texts whose narrative develops according to the logic of dream. Models of the oneiric and delirium Fantastic are structurally close, however, the delirium Fantastic unfolds in a neurotic plot, when mental pathologies are themed.

The literary Fantastic offers different ways of communicating natural and fantastic spaces: a miracle, playing reconstruction of the world, introduction of mythological, demonological characters into reality, creation of separate fairy-tale worlds, use of mystical codes as components of reality.

The most common element of fantastic imagery is the character. The whole catalogue of fantastic creatures can be divided into several types of heroes. These are



mediums helping to mediate with the world of the supernatural, characters from ancient and Slavic/Croatian mythology, fantastic animals, demons, bearers of magical knowledge, creatures from the borderland (humanized animals, people with deformed body parts), modern intellectuals who find themselves face to face with the illogical world, their fears, traumas, and experiences. Croatian literature gives grounds to speak of characters who constantly appear in the works of different periods with traditional or transformed functions. Such constant images are the vila, the gypsy and the warlock.

The literary fantastic discourse produces its own special language and language formulas that allow visualizing fantastic images, and, at the same time, trigger certain emotional mechanisms (surprise, fear, anxiety, etc.). One of the most common mechanisms designed to create a fantastic effect is the accumulation of fantastic events and the escalation of emotions associated with fear (varying from anxiety to panic). The techniques used by the authors of the literary Fantastic include liminal topos (among temporal topos, a special place is occupied by night), loci (mirror, coast, labyrinth), states (madness, sleep, love), natural elements (storm, wind).

Reflecting on the connection of the Fantastic with the poetic features and cultural demands of a certain period, the author concludes that the fantastic element emphasizes the literary and non-literary contexts of a particular era.

At the end of the XIX century, we can observe a radical change in the functionality of the Fantastic: until that time, the Fantastic had been a way of speaking to the collective unconscious with sporadic deviations towards the individualization of fantastic discourse. In late romanticism and modernism, the Fantastic prevails, which reflects the inner world of a particular character, except in situations where the fantastic discourse is intertwined with the national-and-ideological one; Romanticism is an adaptive period: it is then that folk Fantastic performs both functions. In the Croatian literary Fantastic, we distinguish the following functions: epistemological, imagological, didactic, entertaining, compensatory, therapeutic (speaking of collective and individual traumas),

mnemonic, and escapist functions, the function of revealing individual deep emotional processes (fear, guilt, secret urges and sublimated desires), the function of problematisation of established models of society.

The analysis of the literary Fantastic using the example of Croatian writing is important for understanding the genesis and evolution of fantastic imagery, traditional and innovative approaches in modelling fantastic spaces and understanding the functionality of the Fantastic. Such research contributes to seeing a fuller picture of the development of Croatian literature, allows tracing the change of dominant paradigms, presenting the formation of a model of the modernist literary Fantastic, which has become the basis of postmodern fantastic model. The research will contribute to further explorations of the history of the Croatian Fantastic, the study of types of the literary fantastic in the twentieth century, in particular in the literature of the avant-garde and postmodernism.

Key words: Croatian literature, history of literature, literary Fantastic, Middle Ages, Renaissance, baroque, Enlightenment, romanticism, realism, modernism.

#### Список опублікованих праць за темою дисертації

##### *Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Климець М. Ad hoc фантастика у драматургії Юніє Палмотича // Проблеми слов'язнавства: зб. наук. пр. 2017. Вип. 66. С. 93–101
2. Климець М. Літературна гра в фантастичне у хорватському Ренесансі // Проблеми слов'язнавства. 2016. Вип. 65. С. 126–139.
3. Климець М. Поетика фантастичного в прозі Димитріє Деметера // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія». 2018. Вип. 33 (1). С. 42–44.
4. Климець М. Функціонування фантастичного елемента в хорватській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 56. Ч. 2. 2012. С. 160–169.
5. Климець М. Ю. Традиція літературної фантастики у хорватському письменстві: від середньовіччя до модернізму // Вісник Львівського

університету. Серія філологічна. Хорватистика. Вип. 69. 2018. С. 203–214.

*Статті в наукових закордонних фахових виданнях*

6. Klymets M. Fantastical images in the novel “Mountains” (“Planine“) by Petar Zoranić // International Journal of Liberal Arts And Social Science. Vol. 9. No 1. January 2021. P. 31–38.

*Статті в інших виданнях*

7. Климець М. Priče godišnjih doba – Музика і фантастика у прозі хорватського модернізму // Слов’янська фантастика: зб. наук. пр. Київ: Освіта України, 2015. Т. 2. С. 471–486.
8. Климець М. Демістифікація надприродного у фантастичній прозі хорватського модернізму (на прикладі оповідань Н. Андріяшевича “Смерть гробаря” та В. Назора “Бошкарина”) // Проблеми слов’янознавства. 2007. Вип. 56. С. 135–142.
9. Климець М. Особливості конструювання жіночих образів у фантастичних оповіданнях хорватських письменників-модерністів // Fiatal Szlavisták Budapesti Nemzetközi Konferenciája III. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2014. S.109–113.
10. Климець М. Особливості просторово-часової організації оповідання Франа Галовича «Зачароване дзеркало» // Слов’янський збірник: Збірник наукових праць. Вип. XII. – Одеса: ОРІДУ НАДУ, 2006. С. 258-264.
11. Климець М. Система символічно-фантастичних образів у малій прозі Антуна Густава Матоша // Проблеми слов’янознавства. 2004. Вип. 54. С. 156–164.
12. Климець М. Фантастизація дійсності у хорватській середньовічній прозі // Проблеми слов’янознавства. 2015. Вип. 64. С. 125–137
13. Климець М. Фігури божевілля у хорватській модерністській літературі // Движение и пространство в славянските езици, литератури и култури: сб. доклад. от Дванадесетите междунар. славистични чтения (София, 9–

- 10 мая 2014 г.). София, 2015. Т. II. Литературознание и фольклористика. С. 121–128.
- 14.Климець М. Фольклорна поетика у структурі стилю Владимира Назора // Народознавчі зошити. Львів, 2005. № 1–2. С. 142–145.
- 15.Климець М. Функціонування казково-фантастичного і міфологічного елементу у прозі І. Брлич-Мажуранич // Вісник Львівського університету. Сер. філол.: у 2 ч. 2007. Ч. 1. Вип. 40. С. 154–160
- 16.Климець М. Ю. Простори літературної фантастики в письменстві хорватського бароко // Слов'янські літератури у світовому культурному контексті: універсальне та індивідуальне: [зб. наук. пр.] / відп. ред. П. В. Михед. Ніжин: ФОП Лук'яненко В. В., ТПК «Орхідея», 2019. С. 136–145.
- 17.Климець М. Ю. Оніричний дискурс у фантастичних оповіданнях хорватських письменників наприкінці ХІХ – початку ХХ століття // Слов'янська фантастика: зб. наук. пр. / [ред. кол. Г.Ф. Семенюк та ін.]. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. С. 478–485.

## ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ХОРВАТСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ФАНТАСТИКА ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО КІНЦЯ XVIII СТОЛІТТЯ	26
1.1. Фантастизація дійсності в хорватській середньовічній прозі	26
1.2. Літературна гра у фантастичне в хорватському Ренесансі	39
1.2.1. Фантастично-міфологічний елемент у дубровницькій пасторалі	43
1.2.2. Фантастика і магія: образи Циганки й чорнокнижника Довгого Носа	48
1.2.3. Ілюзія й фантастика в комедіях Марина Држича	54
1.2.4. Фантастичні образи в поемі Мавра Ветрановича «Пілігрим»	56
1.2.5. Далматинська Аркадія Петра Зоранича	60
1.3. Простори літературної фантастики в бароковому письменстві	68
1.3.1. <i>Ad hoc</i> фантастика в мелодрамах Юніє Палмотича	77
1.3.2. Простори фантастичного й секундарні світи в бароковій літературі	83
1.3.3. Енігматика в поемі «Прощання зі Сигетом» Павао Ріттера- Вітезовича	96
1.3.4. Поетика апокаліпсису	97
1.4. Фантастичне <i>versus</i> дидактичне в літературі хорватського Просвітництва	102
1.4.1. Проекція сакрального в набожних текстах хорватських проповідників	107
1.4.1.1. Репрезентації фантастичного в проповідях Юрая Габделича	108
1.4.1.2. Варіації фантастичного в проповідях Штефана Загребеца та житіях Іларіона Гашпароті	112
1.4.2. Фантастика з ключем у хорватській історіографії XVIII століття	119

1.4.3. Карнавальна фантастика в комедії Тіто Брезовачкі «Матіяш-чорнокнижник»	124
Висновки до першого розділу	126
РОЗДІЛ 2. ДИСКУРСИ ФАНТАСТИКИ В ХОРВАТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XIX-ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ	129
2.1. Фантастичне в хорватському романтизмі: розвиток, поетика, культурний контекст	129
2.1.1. Елементи фантастики в прозі Димитріє Деметера та Драгойли Ярневич	133
2.1.2. Фантастичне, міфологічне й історичне в хорватському романтизмі в контексті ідей ілліризму	140
2.1.3. Функціонування фантастичного елементу в романтичній літературній баладі	142
2.1.4. Становлення фантастичної новели в хорватському романтизмі	149
2.2. На перехресті реалізму й модернізму: фантастична проза Ксавера Шандора Джальського	155
2.3. Функціонування фантастичного елементу в хорватській модерністській літературі	166
2.3.1. Демістифікація надприродного в прозі хорватського модернізму	172
2.3.2. Функціонування неміметичної моделі природи в оповіданнях Владимира Назора та Франа Галовича	179
2.3.3. Музика і фантастика в прозі хорватського модернізму	186
2.3.4. Фігури божевілля в хорватській модерністській літературі	198
Висновки до другого розділу	208
ВИСНОВКИ	211
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	217
Додаток 1	243
Додаток 2	269
Додаток 3	271

## ВСТУП

Однією із актуальних тем, які досліджують в українському літературознавстві, є фантастознавство. На активне зацікавлення вітчизняних науковців цією проблематикою вплинули поява низки українських авторів фантастичних творів різного жанрового маркування, перекладів класиків світової фантастики, вихід антологій української фантастичної літератури, заснування видавничих серій, які заповнюють нішу жанрової фантастики, організація майданчиків, фестивалів і груп, на яких збираються прихильники цієї літератури. Назріла також проблема уніфікувати термінологічну базу, прописати теоретичні концепції розуміння фантастики та її літературних утілень саме в українському науковому дискурсі.

Спроби літературознавців осмислити феномен фантастики виявили потребу у платформі для всебічного обговорення та дискутування щодо різних проблемних аспектів фантастознавства. Таким місцем зустрічі дослідників стали конференції, започатковані сербським дослідником Д. Айдачичем, що відбувалися на базі КНУ ім. Т. Шевченка. Результати конференцій опубліковано в збірнику наукових праць «Слов'янська фантастика» (три випуски), науковці залучаються до публічних тематичних дискусій про фантастику та її роль у сучасній культурі. З 2015 року при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України існує Центр з дослідження літератури фентезі, який організовує спеціалізовані семінари і видає тематичні збірники за їхніми матеріалами.

Важливим цілісним теоретичним дослідженням фантастики є дисертація О. Стужук «Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX – XX ст.)», у якій авторка аргументує тезу про два рівні фантастики (прийом та концепт), що важливо для подальших досліджень генезису фантастичної літератури та класифікації її жанрів.

Українські літературознавці цікавляться теорією фантастики (Т. Бовсунівська, О. Стужук, В. Іваненко), паралелями між міфологічними структурами у давній літературі та фантастиці XX ст. (А. Нямцу); окресленою

часовими рамками фантастикою в національних літературах (Ю. Булаховська, С. Вівчар, О. Зарицький, В. Захаржевська, А. Татаренко, О. Сайковська, О. Палій, Р. Радишевський, О. Дзюба-Погребняк та ін.); у нових реаліях важливими є дослідження фантастики в антропологічному зрізі, зокрема вивчення способів маніпуляції свідомістю за допомогою масової літератури (В. Здоровенко, О. Стужук); перспективними видаються дослідження про особливу мову, якою твориться фантастична образність (О. Осадча), та зв'язок фантастики з іншими, близькими до фантастичного дискурсами (Г. Сабат, Г. Сиваченко, О. Стужук), вивчаються фантастика у фольклорі та її вплив на літературну (О. Стужук, С. Хороб, М. Карацуба та ін.), актуальними залишаються теми, пов'язані з українською традицією літературної фантастики (Є. Нахлік, Л. Плющ, С. Хороб, Т. Мейзерська, Г. Левченко, М. Ільницький та ін.), фентезійною літературою (О. Філоненко, О. Тихомирова, Т. Рязанцева та ін.), науковою фантастикою (В. Смирнів), футурологією (Д. Айдачич).

Видається важливим доповнити тематичну палітру українських фантастознавчих студій роздумами щодо генезису й еволюції фантастичної літератури, тож пропонуємо простежити становлення літературної фантастики на прикладі хорватського письменства, яке демонструє сталу зацікавленість фантастичним елементом від Середньовіччя до постмодерної епохи.

Класична фантастична література в хорватському письменстві має давню історію та традицію: увібравши досвід попередніх епох, літературна фантастика кульмінує в модернізмі, способи її репрезентації надзвичайно різноманітні – у плані образності, на рівні особливої мови, завдяки якій створюються відповідні ефекти, наративних моделей, у яких фантастика реалізується. Це й зумовило вибір літературних часових рамок нашого дослідження: від Середньовіччя до першої хвилі хорватського модернізму (до 1914 р.) Українське літературознавство вже знайоме з феноменом постмодерної хорватської фантастики завдяки дисертаційній праці С. Вівчар, що присвячена творчості хорватських фантастів, поколінню 60-70-х рр. ХХ ст., яке



поетикально пов'язане з постмодернізмом, але водночас продовжує довгу традицію хорватської літературної фантастики.

Саме поява когорти молодого покоління, що звернулося до авангардних неміметичних форм, зумовила сплеск зацікавлення фантастичною літературою, розуміння необхідності її впорядкувати, визначити антологічні зразки, а відтак канонізувати. Літературознавець Б. Донат та мистецтвознавець І. Зидич уклали «Антологію хорватської фантастичної прози та малярства» (1975), яку згодом продовжили антологія «Гадюка за пазухою. Панорама нової хорватської фантастичної прози» (1980), упорядкована І. Жупаном, «Крамниця таємниць» (2001), укладена Я. Погачник, а також кілька антологій хорватської наукової фантастики, зокрема «Антологія хорватського науково-фантастичного оповідання» (2005, упорядник Ж. Міленич) та «Ad Astra: антологія хорватської науково-фантастичної новели 1976-2006» (2006, упорядники Т. Шакич, А. Жиляк). Уже з назв можна зробити висновок, що фантастична література розуміється як прозовий жанр, відтак відлік у першій антології ведеться від хорватського романтика Р. Йоргованича, хоча Б. Донат у вступній статті говорить про практики фантастичного письма в попередні літературні періоди.

Одночасно з виходом антологій з'явилися і перші наукові спроби спочатку описати, а тоді осмислити феномен творчості хорватських фантастів, зокрема варто відзначити розвідки Б. Доната про феноменологію й онтологію фантастики, а також роздуми критика про розвиток й особливості хорватської фантастичної літератури. Підсумком таких пошуків стала монографія Ю. Павичича (2000) про покоління хорватських фантастів й особливості їхньої поетики. Ю. Павичич також упорядкував тематичний номер, у якому зібрав літературно-критичні студії зарубіжних авторів-теоретиків фантастичної літератури («*Moćnosti*», 1996, а згодом Т. Перушко у часописі «*Quorum*» 2009 опублікувала статтю, у якій узагальнила теоретичні пошуки). Завдяки цьому хорватські літературознавці стали більш жваво розвивати фантастознавчий дискурс. Так, фантастикою в італійській літературі зацікавилася Т. Перушко, а в латиноамериканській – Ж. Ловренчич,

фольклорну фантастику вивчає Е. Рудан, образи фантастичних персонажів у давній хорватській літературі аналізує Д. Фалішевац, поетику фантастичного в окремих авторів досліджують Я. Погачник, Д. Детоні-Дуймич (Є. Пащенко розглянув фольклорну складову, а в її межах і фантастичну компоненту як ознаку стилю В. Назора в монографії 1983 р.). Хорватський фантастознавчий дискурс складають окремі наукові збірники, присвячені літературній фантастиці і темам, що до неї дотичні («Prostori snova : oniričko kao poetološki i antropološki problem», 2012, «Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XVIII. Fantastika: problem zbilje», 2016). Актуальними залишаються теоретичні проблеми, які вивчає Т. Перушко («O fantastici i fantastičnom: izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti» 2017, «U labirintu teorija: O fantastici i fantastičnom», 2018), останні дослідження присвячені фантастиці не лише в літературі, а й інших видах мистецтв («Liber monstrorum balcanorum. Čudovišni svijet europske margine», 2019). У Загребському університеті читається курс про фантастичну літературу. Хорватські літературознавці неодноразово згадують про фантастичний елемент як прийом або одну з поетикальних рис того чи іншого періоду або автора, однак цілісного дослідження генезису літературної фантастики проведено не було, хоча, безперечно, така розвідка дозволила б подивитися на літературну фантастику як органічну складову всього літературного процесу в Хорватії.

З огляду на широкий діапазон і різнобічність трактувань фантастики, вважаємо за необхідне конкретизувати термін «літературна фантастика». Під літературною фантастикою розуміємо особливий тип художньої образності, коли підривається довіра до дійсності, зокрема деформуються звичні координати реального світу, протиставляється реальне і нереальне, витримується ситуація вірю-невірю. Фантастична образність притаманна жанрово різноманітним текстам, а не тільки тим, жанрове маркування яких пов'язується із певним типом фантастики. Відтак фантастичні дискурси, у яких есплікується це особливе неміметичне художнє мислення, можуть існувати в тексті автономно або переплітатися з іншими дискурсами. Фантастика в

художньому тексті може виявлятися на різних рівнях: тематично-змістовому й образному (семантика фантастики) й організаційно-оповідному (синтаксис фантастики).

**Вибір теми й актуальність дослідження** зумовлені відсутністю комплексних досліджень генезису й еволюції літературної фантастики у вітчизняному та хорватському літературознавствах, потребою осмислити особливості фантастичної літератури в різні епохи, встановити можливий взаємозв'язок між традицією та новаторством у доборі художніх, стилістичних, розповідних засобів, джерел створення фантастичної образності, окреслити функціональне навантаження, яке несе елемент фантастичного і яке є відгуком на позалітературний контекст відповідного періоду.

Панорамний огляд літературної творчості на значному часовому відтинку дасть змогу увиразнити шлях, який проходить літературна фантастика до свого класичного літературного канону, як змінюється її парадигма, закладені коди, як вона корелює із поетикальними параметрами певного стилю чи напрямку, взаємодіє з іншими дискурсами, актуальними на відповідному історико-літературному етапі. Хорватська література пропонує великий масив різножанрових творів і демонструє, що фантастика може природно функціонувати і поза рамками прози, яка в хорватській літературі розвивається із середини ХІХ ст., і саме вона становить предмет досліджень більшості хорватських літературознавців, відтак роль та функції фантастики в доромантичну епоху потребують детальнішого та глибшого вивчення.

Оскільки українське літературознавство вже обізнане з феноменом хорватських постмодерністів-фантастів, видається доречним представити літературну фантастику інших поколінь, зрештою, дослідження зв'язків між генераціями авторів, які працювали із темою фантастичного у ХХ ст. є малодослідженою, а тому перспективною для наукового вивчення.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження пов'язане із науково-дослідною темою, яку виконує кафедра слов'янської філології імені Іларіона Свенціцького Львівського

національного університету імені Івана Франка «Слов'янські мови та літератури: історія, сучасний стан, типологічні паралелі» (номер д/р 0118U000616).

Тема дисертації затверджена Вченою радою Львівського національного університету імені Івана Франка, протокол № 18/4 від 28.04.2004 р., уточнена тема дисертації затверджена протоколом Вченої ради № 89/10 від 28.10.2020 р.

**Метою дослідження** є осмислення розвитку літературної хорватської фантастики від часів Середньовіччя до початку ХХ століття, визначення особливостей поетики, місця та функції фантастичного в середньовічній, ренесансній, бароковій, просвітницькій, романтичній та модерністській літературах, з'ясування підставності твердження про тяглість традиції літературної фантастики в хорватському письменстві.

Для досягнення поставленої мети необхідно реалізувати такі дослідницькі завдання:

- окреслити культурний та історичний контексти епохи, яка презентована творами, заснованими на кодах літературної фантастики;
- зробити огляд творчості хорватських письменників у розрізі літературної фантастики;
- визначити типи фантастичних дискурсів, що безпосередньо впливають на джерела фантастичної образності, та з'ясувати, які з них є характерними для того чи іншого історико-літературного періоду, можливості переплетіння їхніх кодів;
- виділити та систематизувати типові (традиційні) й атипові (властиві лише для одного твору або періоду) фантастичні топоси (хронотопи та образи), встановити їхній зв'язок із поетикальними особливостями епохи, простежити усталеність або трансформативність образів та просторово-часових структур, у яких зазвичай есплікується фантастичне;
- установити, які функції виконує фантастичний елемент у конкретному творі, з'ясувати, як через функціональне навантаження літературної фантастики відображено реакцію автора на культурні запити певної доби;

- простежити становлення моделей літературної фантастики, зміну оповідних стратегій та способи вписування фантастичного елемента в інші дискурси.

**Об'єктом дослідження** є тексти, які розглядаємо в контексті літературної фантастики; це твори, що увійшли в канон хорватського письменства, а їхні автори визнані класиками (М. Држич, М. Ветранович, Н. Налешкович, П. Зоранич, С. Бобалевич, І. Гундулич, Ю. Баракович, П. Канавелич, П. Ріттер Вітезович, Ю. Габделич, І. Гашпароті, Т. Брезовачкі, А. Шеноа, Р. Йоргованич, К.Ш. Джальський, А.Г. Матош, Я. Лесковар, В. Назор, Ф. Галович, М. Бегович, Д. Шимунович та ін.), а також твори менш відомих авторів (Я. Палмотич Діонорич, Д. Ярневич, Н. Анріяшевич). У дисертаційному дослідженні побіжно згадуються, але детально не аналізуються ті твори хорватських письменників доби бароко, у яких актуалізовано античні сюжети, з огляду на упізнаваність джерел та функцій фантастичного компонента. Літературні казки, які належать до корпусу дитячої літератури і мають свою жанрову специфіку, також не є об'єктом окремого вивчення у роботі, однак згадано про їхнє місце у масиві хорватської фантастичної літератури. У дисертаційному дослідженні вивчаються тексти, яким хорватські літературознавці не приділили надто багато уваги (проза Д. Деметера, Д. Ярневич, Н. Андріяшевич), проте вважаємо, що вони важливі в контексті нашого дослідження, оскільки є віхами на шляху становлення хорватської літературної фантастики.

**Предметом дослідження** є фантастична образність, дискурси, засоби та моделі літературної фантастики, а також їхня еволюція в хорватському письменстві від середніх віків до початку ХХ ст. (ранній модернізм).

**Теоретико-методологічною базою дослідження** стали праці вітчизняних і зарубіжних учених, у яких викладено теоретичні міркування щодо природи фантастики, зокрема Ц. Тодорова, Р. Джексон, Р. Каюа, О. Стужук, Т. Чернишевої, Ю. Кагарлицького, К. Фрумкіна, С. Дам'янова, Р. Лахманн та ін.; розвідки хорватських дослідників фантастики (Д. Фалішевац, М. Леванат Перичич, Я. Погачник, Ц. Павлович, Б. Доната); студії, у яких

вивчаються особливості певної хорватської історико-літературної епохи та творчість окремих авторів, зокрема праці З. Кравара, П. Павличича, Н. Батушича, В. Жмегача, Р. Богишича, М. Татарина, Д. Детоні-Дуймич, Д. Грмачі, К. Кувач-Левачич, Д. Ораіч, Д. Зечевич та інших; дослідження в галузі фольклорної фантастики (Е. Рудан, М. Бошкович-Стуллі).

**Методологічна основа.** Вибір методологічних засад зумовлений специфікою означених завдань та станом висвітлення проблеми. У дисертації застосовано такі методи: історико-літературний (при панорамному огляді розвитку фантастики, аналізі її еволюції та генези); описовий (для з'ясування закономірностей розвитку літературної фантастики); типологічний (при класифікації текстів, групуванні образів, типів і моделей літературної фантастики), порівняльний (для виявлення спільних і відмінних рис у хорватській фантастичній літературі, визначення самобутніх особливостей літературної фантастики у творчості хорватських письменників); культурно-історичний (при аналізі художнього твору в контексті певного культурно-історичного періоду); наратологічний (при вивченні особливостей структурування оповіді, фабульної та сюжетно-композиційної специфіки твору); формальний (при з'ясуванні авторських засобів зображення, виділення ознак твору, детермінованих поетикою того чи іншого літературного періоду або напрямку); поетологічний (при аналізі різних аспектів поетики твору, зокрема часу, простору, художньої мови, образності); структуральний (при визначенні текстових одиниць, які містять фантастичний елемент і встановлення зв'язків такого сегменту з іншими частинами тексту); психологічний (відображення внутрішнього світу персонажів); засоби інтертекстуального й інтермедіального аналізу (виявлення ремінісценцій та алюзій на мистецькі артефакти у фантастичних творах хорватських письменників, з'ясування функцій уведення інтертексту); рецептивно-естетичний метод (визначення впливу зображально-виражальних художніх засобів твору на читача).

**Наукова новизна дисертаційного дослідження** полягає в тому, що вперше у вітчизняному та хорватському літературознавстві системно розглянуто хорватську літературну фантастику на значному часовому відтинку – від середньовічних часів до початку ХХ ст., визначено основні етапи її становлення, характерні риси, з'ясовано детермінованість фантастичної образності та її функцій літературним і позалітературним контекстом епохи.

**Теоретичне значення.** Тема дисертаційного дослідження вписується в наукові студії з української славістики (хорватистики), а наукове опрацювання теми сприяє більш цілісному баченню хорватського письменства. Простеження й осмислення генези й еволюції літературної фантастики на прикладі хорватської літератури є важливим внеском у фантастознавство.

**Практична цінність** дослідження полягає в тому, що матеріали дисертації можуть бути використані для нормативних і вибіркових курсів з історії хорватської літератури та культури, країнознавчих дисциплін, компаративістики; у спецкурсах для філологічних, історичних, культурологічних факультетів вищих навчальних закладів.

**Особистий внесок дисертанта.** Дисертація є самостійним дослідженням, теоретичні положення та висновки належать авторці. Цитати з оригінальних хорватських художніх творів, що наводяться з ілюстративною метою, подано у перекладі дисертантки. Наукові статті за темою дисертації написано без співавторства.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення та результати дослідження викладено в публікаціях, апробовано на наукових конференціях, зокрема наукові доповіді за темою дисертації були виголошені на щорічних звітних конференціях кафедри (Львів, 2004-2020 рр.), щорічному Міжнародному славістичному колоквіумі (Львів, 2004-2020 рр.), VII Міжнародних славістичних читаннях, присвячених пам'яті академіка Леоніда Булаховського (27 квітня 2007 р.), Міжнародній докторантській науковій конференції «Слов'янство у давні часи й сьогодні – мова, література, культура» (Вроцлав, 11-12 березня 2011 р.), Міжнародній славістичній конференції,

присвяченій 10-й річниці викладання хорватської мови у Львівському національному університеті імені Івана Франка (Львів 23-25 березня 2006 р.), Міжнародній науковій конференції «Слов'янська фантастика» (Київ, 11-12 травня 2012 р.), Міжнародній науковій конференції молодих учених «Славістика ХХІ століття: традиції та перспективи розвитку» (Львів, 26-28 жовтня 2011 р.), ХІ Міжнародній Кирило-Мефодіївській науковій конференції (Одеса, 19-20 травня 2006 р.), 3-й конференції молодих славістів у Будапешті (Будапешт, 25-26 квітня 2013 р.)

**Публікації.** Основні теоретичні положення та результати дисертаційного дослідження висвітлено в сімнадцяти публікаціях, надрукованих у вітчизняних та закордонних фахових виданнях. Серед них одна стаття у виданні, що входить до міжнародних наукометричних баз.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертаційна робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури (282 позиції) та трьох додатків. З огляду на те, що тема дослідження передбачає використання значного корпусу літературних текстів, теоретичні міркування викладені безпосередньо в підрозділах, у яких опрацьовується конкретний літературно-історичний період. Уважаємо такий підхід найбільш доцільним для аналізу становлення літературної фантастики, адже теоретичні засновки одразу підкріплюються ілюстративним матеріалом. Потреба у двох розділах диктується зміною літературно-фантастичної парадигми та її функціонального навантаження, яке спостерігаємо наприкінці ХІХ ст. Оскільки основна увага в дослідженні сфокусована на літературному матеріалі, огляд теоретичних концепцій стосовно літературної фантастики викладено в Додатку 1. Пояснення окремих термінів, які зустрічаються у дисертаційній роботі, подано у Додатку 2. У Додатку 3 зазначено відомості щодо публікацій статей з теми дисертації й апробацію матеріалів роботи. Загальний обсяг дисертації становить 273 сторінки, з них основного тексту – 202 сторінки.



### **Положення, що виносяться на захист:**

1. Хорватська літературна фантастика має давню традицію. Зародившись у надрах середньовічної літератури, фантастика кульмінує у літературі раннього модернізму (початок ХХ ст.).
2. Особливості літературної фантастики на кожному етапі становлення детерміновані історичними чинниками, міжкультурними зв'язками Хорватії та ідейно-естетичною специфікою періоду, у рамках якого вона функціонує.
3. Літературна фантастика оперує характерною образністю, виробляє особливе ставлення до емпіричної дійсності, експлікується у специфічних дискурсах та наративних моделях.
4. Типи літературної фантастики (літературно-фантастичні дискурси) є різноманітними і зазвичай перебувають у симбіозі із нефантастичними дискурсами того чи іншого періоду. Літературно-фантастичний дискурс може бути домінантним або маргінальним.
5. Зміна фантастичної парадигми настає наприкінці ХІХ століття, коли фантастика усвідомлюється як самоцільний об'єкт художньої творчості, тоді ж відбувається становлення класичної фантастики.
6. Літературна фантастика має певне функціональне навантаження, яке залежить від тематично-ідейних параметрів твору.
7. Фантастичні персонажі і хронотопи можуть бути незмінними або піддаватися трансформації, характерними лише для однієї літературно-історичної епохи, або переходити з одного періоду в інший.
8. Хорватські письменники пропонують самобутні версії літературної фантастики.

## РОЗДІЛ 1. ХОРВАТСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ФАНТАСТИКА ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО КІНЦЯ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

### 1.1. Фантастизація дійсності в хорватській середньовічній прозі

Дослідження становлення хорватської літературної фантастики доцільно розпочати із вивчення репрезентацій чудесного в середньовічній літературі, адже Середньовіччя – епоха, у якій художня фантастика ще не заявляє про себе як про естетизоване явище, ще не відділяється повністю від дійсності, але має до цього тенденції. До того ж, із джерел давнього письменства живиться фантастика наступних поколінь.

Літературна система Середньовіччя, зокрема хорватського, передбачала відносність та нестабільність жанрів, які перепліталися й утворювали своєрідний фонд комбінаторного матеріалу (легенда або міраклъ стають складовою проповіді, анекдот, сентенція врастають у правовий текст (зокрема в «Істрійському зводі законів» («Razvod istarski», XIII-XVI ст.) містяться розповіді про ходіння), видіння входить до агіографічної легенди, апокрифічна легенда вписується в текст амулета, а середньовічна драма живиться сюжетами з апокрифів і легенд про святих та мучеників. Такий жанровий синкретизм пов'язаний із основним функціональним спрямуванням усього тодішнього мистецтва – матеріалізацією християнського світогляду, «який порядок і цінності всіх речей підпорядковує <...> єдиному верховному божеству, отожд звідси і мета усього письменства: поєднати завершені фрагменти у рамках однієї структури <...> служити християнському ідеалові» [150, s. 43].

Окрім того, функціоналізація дискурсів літератури того часу пов'язана з естетичним відчуттям середньовічної людини, яка не концентрувалася на спогляданні окремого художнього чи природного об'єкту, а переживала усвідомлення усіх надприродних/фантастичних зв'язків між об'єктом і космосом, відкритим для трансцендентного начала: «в кожній речі людина Середньовіччя бачила онтологічне свідчення всесильності Творця» [14]. Тож світ сприймається як частина досконалої цілісності, котра при цьому не є

статичною, Творець же є постійно присутнім і дієвим. Така система мислення й естетичного переживання зумовила виникнення своєрідних канонів наративної структури, які давали змогу розповісти про сакральну сутність цієї дійсності, пояснити й унаочнити її, а також пропагувати пов'язані з нею знання, етичні норми й ідеали. Сербський дослідник фантастики Сава Дам'янов зауважує: оскільки істини цієї сутності не мають раціонально-логічного, матеріально-досвідного чи естетично-чуттєвого характеру, то найбільш релевантним методом, що давав змогу їх розкрити, втілити тяжіння до метареального, містичного чи потойбічного, є фантастичний дискурс як найприродніший і найбезпосередніший шлях їх мовно-художньої транспозиції, шлях, що в системі середньовічної літератури посідав максимальну «легальність» [11, с. 276].

Мова фантастики, відтак, є єдиним способом для передачі священного змісту ситуації, коли святий, наділений Божою ласкою і турботою, здійснює чудо, коли відбувається об'ява Божого знаку, з'являються ангели-карателі, ангели-охоронці чи дияволи-спокусники. У тих картинах «Бог, ангели, Діва Марія і дияволи прямо спілкуються з людьми, світ дійсності і світ віри зустрічаються на тому самому і єдиному місці» [182, с. 21].

Тут варто зазначити, що фантастичний дискурс у середньовічній літературі С. Дам'янов трактує як особливу «неміметичну» мову, яка вербалізує певну абсолютну дійсність, у якій не існує раціоналістично-логічних розмежувань і чітких меж між можливим і неможливим, матеріальним і нематеріальним [11, с. 276]. Домінантний тип літературної середньовічної фантастики С. Дам'янов визначає як «проекцію сакрального», тобто модель, у структурі якої є описи картин і візій, заснованих на теологічному християнському коді і на топосі чуда. Науковець вказує також на особливий статус фантастичного в середньовічній літературі, на те, що фантастика є її інтегральною частиною, і завдяки цьому середньовічний фантастичний дискурс відрізняється від фантастики наступних епох.

На Середньовіччя як своєрідну «дофантастичну» епоху вказує і дослідниця Тетяна Чернишева, яка слушно зауважує, що середньовічним чудесам властива не настільки естетична, скільки пізнавальна функція [85]: людина намагалася пояснити незвичайне явище і трактувала його появу як втручання вищих сил.

Віднесення творів середньовічного письменства про чудесне до корпусу фантастичної літератури є частим каменем спотикання в різних літературознавців, адже літературна фантастика народжується в момент конфронтації природного та надприродного, якщо ж надприродне є складовою дійсності, то спірність питання про епістемологічні межі фантастики є виправданою.

Складний процес переосмислення середньовічною уявою певних явищ, зокрема засвоєння і синтез кількох різних культурних парадигм – спадку античної культури, поганських уявлень, християнських цінностей та народної культури, інтеграція досвіду інших країн, який доходив у видозміненому вигляді, будемо позначати терміном «фантастизація дійсності», де фантастичне є компонентом чудесного.

Чудо не є прерогативою лише релігійного дискурсу – воно характерне і для історичної, і для географічної літератури: на топосі чуда засновані життя, легенди й міраклі (де якраз максимально реалізується проекція сакрального), ходіння, видіння, бестіарії, луцідари, повісті про Олександра Македонського, де фантастичне виконує, окрім пізнавальної, ще й компенсаторну функцію, оскільки намагається заповнити прогалини й лакуни, які виникають від браку інформації. Важливу роль у середньовічній літературі відіграють літописи та хроніки, де також проявляється чудесне різного типу. Фантастичний образ може набирати форми гротеску чи сатири.

Багатство чудесних образів відповідає середньовічному зацікавленню всім незвичним, загадковим, непоясненим: «Середньовічні уми приваблювало зовсім не те, за чим можна було спостерігати і підтверджувати законом природи, не те, що регулярно повторювалось, а якраз навпаки, все, що було

незвичним, надзвичайним. <...> Навіть наука своїм предметом обирала щось виняткове: чудеса, землетруси, комети, затемнення – ті сюжети, що гідні подивування і дослідження. Середньовічна наука і мистецтво йшли до людини дивним шляхом, сповненим чудовиськ» [41, с. 306].

У Середньовіччі естетика чудесного відобразилася в різних видах мистецтва, особливо повно вона представлена в живописі, скульптурі та літературі, яка розробляє свій інструментарій для відтворення фантастизованої дійсності.

Французький дослідник середньовічної культури Жак Ле Гофф виділяє кілька різновидів середньовічного чудесного, які пов'язані із конфліктними ситуаціями, коли чудесне стає частиною дійсності. Парадоксальність стосунків чудесного і реального в Середньовіччі впливає з таких чинників:

1) з імпульсу до створення певного образу, первісну ідею якого породжує уява і який викомбінується з елементів предметів і явищ – до цього процесу залучається пам'ять чи пережитий досвід;

2) із постійного бажання людини чудесне, дивовижне, не пояснене пояснити, освоїти і вписати в рамки вже пізнаного світу.

Як уже зазначалося, середньовічна людина знала лише один спосіб зміни природного порядку – чудо. Сотворити чудо міг або Творець, або диявол. Тому ці дві однакові за своєю структурою і естетикою моделі чудесного можна назвати чудотворним і магічним. Чудотворне є виявом вищої сили, втручанням Бога у світ, ним створений. Це – добре чудесне.

Поряд із добрим існує погане чудесне – чародійне, магічне. Воно має оманливе, диявольське походження. Поміж цими двома полюсами перебуває чудесне фольклорного походження й пов'язане з давніми язичницькими й античними нашірваннями [42, с. 37]. Цим можна пояснити і певні парадокси в середньовіччі: священники закликали не вірити в забобони, а інквізиція проводила процеси проти відьом, поширеною була також практика амулетів-талісманів, у яких функцію оберега виконували записані на них молитви. У кожному випадку чуда спостерігається тяжіння до його обмеження,

регламентації, що пов'язане з гносеологічною потребою людини це чудо пояснити. Так виникає інститут підтвердження чуда – посилення на авторитети, пошук учасників чи свідків, а згодом навіть речових доказів. З часом такі атрибути стають обов'язковими для певних середньовічних жанрів, а відтак, жанротвірним чинником й елементом художньої ілюзії. Відбувається це за допомогою введення «топоса свідчення», наратора, псевдоавтора. Він є співучасником або свідком подій, про які розповідає, і в такій функції засвідчує читачеві й слухачеві вірогідність (на цьому середньовічні тексти особливо наголошували). Часто відрізняються стиль оповіді і стиль доказування: високим стилем автор закликає наслідувати приклади відданості й жертвування життя за віру. Прикладом такого тексту в хорватській середньовічній релігійній літературі є легенда «Муки святої Маргарити»\* («Muka svete Margarete», XIV ст., уміщена у «Зборник Бориславича» (також «Паризький зборник») з 1375 р.). Наприкінці легенди автор Теотім, використовуючи формулу безпосереднього звертання, наголошує на тому, які муки терпіла св. Маргарита, детально розповідає, як він сам хоронив її тіло, як написав легенду, закликає шанувати її пам'ять. Інший приклад такої потреби в підтвердженні вірогідності оповіді міститься у вступній частині легенди про св. Павла Пустельника. Автор спочатку наводить свідчення чоловіка на ймення Лав про те, що св. Павло був першим пустельником, а потім додатково покликається ще на Христа й ангелів [150, s. 261–262]. Особливо частим було покликання на відомого церковного діяча, на відомий твір чи на Біблію як підтвердження справжності того, про що йдеться.

Розповіді про чудо постійно стимулюють у слухача зацікавленість: чудесам вірили беззаперечно, попри те, що існувала і реакція на чудо – воно дивує і вражає. Легенди та життя таку реакцію в подальшому культивують: «При читанні візантійських легенд впадає у вічі, що практично кожна з них починається з обіцянки розповісти про чудо, про щось незвичне, «дивне»,

---

\* Популярна в глаголичній традиції легенда про мученицю Маргариту драматизована у XV ст. і XVI ст. У ній зображені муки святої, Диявол, боротьба Маргарити з Дияволом, ангели, які дарують Маргариті корону [197].

«дивовижне», і в самому тексті легенд, зазвичай, підкреслюється реакція здивування у всіх свідків чуда» [85]. Тут важливим є саме мотив зацікавленості слухачів у реакції здивування – те, що дивує, підвищує інтерес до тексту, а це вже естетичний момент. Проте, як зазначає Ж. Ле Гофф, з часом люди втомлюються від чуда: «Я, здається, спостеріг, як, незважаючи на зміну та оновлення агіографічних джерел, зростала втома людей Середньовіччя од святих: як тільки з'являвся якийсь святий, уже знали, що він робитиме. Як тільки він опинявся в якійсь ситуації, знали, що він почне множити хліб, воскрешати померлих, виганяти демона. У конкретній ситуації всі знали, що відбуватиметься далі» [42, с. 37]. Отже топос свідчення, як і інтерес до незвичайного, стали жанровими вимогами до розповідей про чудотворне.

У таких моментах чудотворне певною мірою регламентує й обмежує чудесне, позбавляючи його засадничої риси – непередбачуваності: якщо чудо здійснюється безпосередньо Богом, то Бог не може порушити порядку і ладу, ним же заданого, коли ж це чудо здійснюється через посередників, то вони опиняються в такій ситуації, коли поява чуда є передбачуваною.

Таку ж регламентацію чудесного можна помітити і на другому полюсі – магічному. У ситуації проектування сакрального чародійного посередником є магічний предмет, певна комбінація слів, відповідна пора дня – тобто залучаються релікти давнього ритуалу, причому цей ритуал має різне походження, адже з епохи язичництва Середньовіччя отримує безліч забобонів. Поганські божества, які були амбівалентними і могли принести або шкоду, або користь, не співвідносилися з категорією добра і зла. У середньовіччі ж це відчуття амбівалентності втрачається, старий світ «дає тріщини», і з часом боги і божества перетворюються на нечисту силу. Середньовічна людина вже не просить божество бути корисним, а намагається вберегтися від зла. Злі демони постійно хочуть нашкодити, проте їхню силу можна здолати чарами (магічними формулами, екзорцизмами). Одним із засобів захисту стали писані талісмани, обов'язковим елементом яких була легенда про святого – захисника від злого духа.

Цікавим прикладом магічного екзорцизму в хорватському середньовічному письменстві є глаголичний «Амулет» («Amulet», кінець XIV або початок XV ст.), складений в Істрії. В основі талісману лежить апокрифічна легенда про св. Сисинія, переможця жіночого демона, який або є втіленням різних недугів, або зводить зі світу дітей. «Амулет» складається із кількох частин – писаних текстів і зображень (голова Христа, але без німба, знак («*znamenie*») у формі кола, розділеного хрестом). До писаних текстів входить звернення до Отця, Сина і Святого Духа, молитва проти злого духа, який у хорватському тексті іменується *Nastava* (учитель). Далі йде заклинання, переплетене з уривками з Біблії, після чого вміщена легенда про св. Сисинія, який зі своїми братами за Божим наказом приїжджає до сестри Мелестини, у якої демон уже вкрав шістьох дітей. Сестра відчиняє ворота, і відьма під копитом коня прослизає й викрадає останню дитину Мелестини. Сисиній вирушає на пошуки дитятка і по дорозі запитує вербу, ожину, кипарис і оливкове дерево про те, у який бік полетіла відьма, проклинає перші дві рослини, які приховали правду, і благословляє дві інші, які сказали правду. Невдовзі брати знаходять відьму: вона перетворилася на рибку і ставить перед братами складні завдання. Зрештою, відьма віддає усіх дітей. Далі наводиться другий варіант легенди, у якому Сисинія замінює архангел Михаїл. У цьому варіанті немає страшного опису демона, демон з'являється як непліддя жінки, як посуха, що знищує немовлят і ненароджених дітей. Дияволиця перевтілюється у музику, голубку, ведмедицю, змію або ж чорного злого пса. Хорватська науковиця Марія Пантелич робить цікаве спостереження, що з усіх відомих текстів лише в хорватському «Амулеті» поява відьми пов'язана з музикою [211, s. 174]. Відьма має 15 імен. Михаїл закликає відьму, щоб вона не нашкодила сім'ї Матева і Міхели, для яких цей амулет був написаний. Наступна частина – молитва за згадану сім'ю, прохання про благословення для цілої сім'ї, молитва про те, щоб диявол не наближався до Матева і Міхели, на захист яких закликаються всі святі, перелічені в амулеті, ті, що перемогли



диявола. Наступна частина – «12 слів святих та істинних»: новий текст замовляння проти всіх дияволів, віл\* і місяця, які шкодять дітям і людям\*\*.

В архіві хорватської Академії науки і мистецтва зберігаються два рукописи із XIV і XV ст., у яких є записи замовлянь, заклинань, вказівки до магії, ворожіння і лікування.

Побутування чудесного має свої межі – у нарисах із середньовічної історії Ж. Ле Гофф серед іншого вирізняє щоденне чудесне, політичне чудесне і чудесне як історія [42, с. 47–48]. Такі приклади застосування чудесного знаходимо також у Хорватії.

**Щоденне чудесне** не викликає подиву й зачудування, воно має джерела у фольклорі. Проілюструвати цей тип чудесного можна розповідями про мертвих, які приходять у світ живих з проханням відправити за них заупокійну службу, мертвого священника, який служить месу, оповідками про мертвих, які поселяються в якомусь місці і лякають живих. Хорватська фольклористка Майя Бошкович-Стуллі, аналізуючи вміщену в глаголичному рукописі з Далмації легенду про духів трьох маркізів із Мантуї, дійшла висновку, що ця легенда має італійське походження, але наближена до поширених у Далмації усних розповідей про «страшний будинок», що мають бурлескний і казковий тон [99, с. 58]. Особливо популярним був міраклъ «Дівчина без рук», близький до народних оповідок.

Щодо **політичного чудесного** Ж. Ле Гофф зазначає, що «лідери» Середньовіччя використовували чудесне з політичною метою\*\*\*. У хорватському середньовіччі актуалізується агіографічна традиція щодо патронів тієї чи іншої комуни. Ці легенди, зазначає хорватський історик

\* Віла – демонічний персонаж південнослов'янського фольклору. Про трактування образу див. у Айдачича Д. [4].

\*\* У Хорватії була практика носіння металевих пластин із написаними на них заклинаннями. Інколи молитви профілактичного характеру входили до молитовників, адже в Середньовіччі Диявол і Бог не завжди антагоністи. У «Муках св. Маргарити» Диявол висловлює повагу і страх перед Богом і Сином. У хорватському літературознавстві розгорнулася дискусія з приводу авторства драми, яку приписували М. Маруличу. Хорватська дослідниця Д. Малич говорить, що таке трактування образу не властиве М. Маруличу [183], адже зображення диявола як своєрідного представника Бога є ознакою середньовічного мислення [168, с. 29].

\*\*\* Ж. Ле Гофф в цьому контексті згадує про пошук королівськими й знатними родами своїх коренів у міфології. У Дубровнику міфотворчість походження ґрунтується на легендарному елементі. Генеалогічні міфи, гібрид вигаданого та реального, стали інструментом монополізації влади, адже начебто давній і значний родовід дубровницьких патриціїв слугував цьому якнайкращим виправданням [159, с. 43].

літератури Едуард Герцигоня, відрізняються від життєв, адже в життях оповідь концентрується лише на особі святого чи мученика з метою вкласти в його життя та муки релігійні й ідеологічні імперативи епохи: абсолютна самовідданість вірі, прийняття смерті і винагорода за це [151, s. 136]. Локальні ж легендарно-культурні оповіді про святих-патронів виконують «мобілізаційну функцію» [151, s. 149], вони територіально марковані і стосуються «конкретних церковних та політичних інтересів комун» [151, s. 137], є релевантними наративними джерелами для політичної, суспільної та культурної історії середовища й епохи, у яку склалися [151, s. 131]. У таких оповідях обов'язковою частиною є мотивування й історія (пере)поховання тіла або мощей святого саме в цій комуні (св. Дуйма у Спліті, св. Анастасії та св. Кршевана у Задарі). І що більше чудес здійснив святий, що більшим було його значення, то аргументованіше виглядали претензії міста (наприклад, на метрополію), патроном яких він був. Отож прототип легенди збагачувався додатковими сюжетними елементами, у ній з'являлися назви міст, імена достойників (зазвичай церковних), звучала особлива риторика. У легенді про перенесення мощей святої мучениці Анастасії з Константинополя до Задара велику увагу приділено єпископу Донату (одна із найважливіших постатей задарського раннього середньовіччя, VIII-IX ст.), який разом із венеційським дожем Бененатом перевозить тіло святої, упродовж подорожі трапляються чудесні зцілення калік, хворих, одержимих демонами. У Задарі між Донатом і Бененатом виникає конфлікт, адже Бененат хоче забрати тіло святої у Венецію. Цьому противиться небо і об'являється Божа воля: затемнення, вітри, що подули в протилежний бік, могутні хвилі, які здійнялися на морі, знаменують, що тіло св. Анастасії повинне залишитися в Задарі. Коли в Задарі закладається базиліка св. Кршевана, жінці, яка прийшла збирати зілля неподалік цвинтаря, озивається з могили сам святий, він наказує передати мешканцям, що його мощі в Задар перенесли ангели за велику любов Кршевана до міста. Легенда доповнена розповідями про перенесення мощей, викрадення руки святого, чудесні зцілення тих, хто здійснював паломництво до реліквії, повернення руки

в Задар, подальші чудеса. Проте св. Кршеван не зміг зрівнятися зі св. Дуймом, патроном Спліта. У латиномовій хроніці «Історія салонітанських і сплітських єпископів» («*Historia Salonitanorum atque Spalatinorum pontificum*», перша половина XIII ст.) сплітського архідиякона Томи простежуємо змішування чудесного і політичного дискурів. Архідиякон Тома в хроніку вносить кілька агіографічно-легендарних текстів, які частково виконують функцію аргументу і свідчать про першість і право на метрополію сплітської церкви. «У тому, як інтерпретуються події, цілком виразно проступає намір, аби могутність культу, легендарної традиції про святого-захисника використати для актуальних потреб: утверджувати авторитет міста, посилювати його позиції у суперництві з іншими комунами» [151, s. 137].

Цікавим є також функціонування **чудесного як історії** – у дослідженні «Дискурси фантастичного» німецька славістка Ренате Лахманн виділяє культурологічну функцію фантастики [39]: фантастичне презентується не лише як єретична версія одного чи одного з багатьох визначень реальності, а й як самостійний варіант фікціонального. Інсценування іншого означає не лише проектування альтернативних світів, а й заповнення прогалів, які породжують комплекси фактично існуючої культури. Йдеться не лише про виникнення іншої реальності, яка конструює забуте чи заборонене, а також про проекти, які не мають прецеденту, про інверсію звичного, що проявляється в утопічному, ідилічному, комічному, карнавальному, парадоксальному дискурсі і в дискурсі альтернативного знання [39]. Вважаємо, що компенсаторну функцію буде виконувати і квазіісторичний дискурс, який оперує фактами з історії, але переосмислює їх, показуючи можливий рух історії, використовує резерви історичної пам'яті, створюючи нові проекти у вигляді сакральної дійсності, алегорії, пошуків золотої доби у своїй історії, осмислення помилок чи футурологічного проекту.

У «Літописі попа Дуклянина» («*Ljetopis popa Dukljanina*», XII ст.), середньовічній хроніці, що важлива не лише для хорватської, а й для інших південнослов'янських культур, вміщено епізод, коли хорвати вбивають доброго

короля Звонимира, і він перед своєю смертю їх проклинає: щоб не мали вони більше власного володаря, а служили лише чужинцям. Це прокляття, за літописом, зумовило подальшу долю хорватів. «Літопис попа Дуклянина» – переплетіння правдивих історичних відомостей, переказів, легенд й уснопоетичної творчості. Ще Ватрослав Ягич зауважив, що цей твір «займає важливіше місце в історії нашої літератури, особливо в усній поезії, як літературна пам'ятка, аніж історичний документ» [157, s. 113]. Фахівець із давньої хорватської літератури Йосип Братулич висловлює сумнів щодо того, наче легенда, зафіксована в літописі, є автентичною: «В останньому фрагменті легенда відкинула всі агіографічні елементи – прощення <...> і наголошування на мученицькій смерті. Вставлені уривки <...> це плід іншого, пізнішого історичного розуміння, воно не могло бути властивим середньовічній людині, яка зло і добро, життя і смерть приймає з вірою у Провидіння, що є єдиним принципом дії Історії. Прокляття короля-мученика <...> є пророцтвом вже здійсненого» [101, s. 237].

Фрагменти про правління Звонимира і його смерть написані на високому поетичному рівні, образ короля Звонимира кореспондує з образом доброго короля з казок, де панують вищий порядок і справедливість: «І за доброго короля Звонимира звеселіла наша земля, / Бо повнилася вона всяким добром, / А міста сріблом і золотом, / І вбогі не боялися, що їх поглинуть багаті, / І слабкий не боявся влади сильного, а слуга – / Несправедливості володаревої, / Бо король заступався за всіх» [181, s. 67].

Наступним за цим ідилічним описом фантастизованої історичної дійсності, аналогу золотих часів, іде уривок, коли Звонимир, отримавши від папи наказ долучитися до хрестового походу, збирає хорватів, щоб зачитати папський документ, і сцена вбивства Звонимира. Звонимир в цьому уривку наділений рисами короля-мученика за віру, адже невірні хорвати його вбивають, щоб не виконувати святої справи – визволення гробу Господнього. Кінець легенди оформлений як чудесне успіння душі Звонимира у небо, до ангелів.

З фрагменту про прокляття короля Звонимира народився міф про хорватське прокляття, який перегукується з міфом про втрачений рай (вигнання з хорватського королівства, як втрата національної єдності і власної державності). До такого висновку схиляється хорватська фольклористка Дивна Зечевич, яка вказує на те, що особливо активно міфічне прокляття Звонимира використовувалося у ХІХ ст.\* Саме тоді іллірійська ідея (національно-визвольний рух у Хорватії) стала поштовхом до народження національного проекту, а багато авторів іллірійців-романтиків відшукали втрачений рай в епохах єдності хорватів/іллирійців.

Середньовічний автор, додавши цю легенду постфактум, намагається за допомогою чудесного пояснити тогочасну складну політичну й економічну ситуацію в Хорватії, при цьому він використовує близький до фантастичного мотив золотої доби, якою стає період правління Звонимира – останнього хорватського короля.

Чудесне також може визначатися як **дата і локація** – йдеться, передовсім, про перекази, які мають топографічне значення. Такою є легенда про невдячного сина, вміщена на початку глаголичного рукопису, складеного на острові Углян у другій половині ХVІІ ст. У ньому зазначено, що описана подія сталася коло Дубровника. Про цю, начебто справжню, історію першим написав історик Мавро Орбіні у творі «Королівство слов'ян» («Kraljevstvo Slavena», 1601 р.) як про випадок, що трапився на острові Млет у 1410 р.: син-одинак, одружившись, відділився від матері. Одного разу під час негоди він не дозволив матері увійти до хати, і мати заклала сина, щоб його не прийняли ані море, ані суша. Коли син помер, його тричі намагалися поховати, але земля тричі викидала тіло, тоді спробували втопити тіло в морі, але море захвилювалося і викинуло його на скелю, забивши кістки з такою силою, що вони й досі там стримлять, а люди дивляться на них із зачудуванням [99, s 51].

Відому легенду про захисника Дубровника св. Влаха (християнського мученика з Малої Азії з ІV ст.) анонімна «Хроніка» з ХV ст. описує як чудесну

---

\* У побуті, політичних промовах, літературі [275].

подію з 971 р., коли святий зі своєю небесною армією врятував Місто від венеційських нападників. Згодом із св. Влахом пов'язували також інші легенди та звичаї. Дуже популярною легендою, що сягає глибокої давнини, є розповідь про св. Іларіона (Ілара), який 365 року прийшов в Епідаурус і визволив християн від гігантського змія Боаса [99, s. 40]. Легенда часто повторювалась у рукописах, а згодом і літературних текстах. Зазначення дати і місцевості особливо характерні для чудес, здійснених Дівою Марією\*.

Проекція сакрального як основна типологічна модель середньовічного дискурсу співвідноситься ще з однією моделлю – **сном**, організаційним стрижнем жанру видінь. Ця модель побудована за схемою паломницької подорожі, у її структуру вплетено алегоричні елементи. У канонічних видіннях перед героями розгортаються картини християнського раю та пекла. І хоча середньовічні видіння виростають із міфологічної традиції, помітною є диференціація між потойбічним світом фантастичної казки, що закорінена в язичницький світогляд, і світом видіння – у казках герой потрапляє в потойбіччя тілесно, а загробним світом у видіннях мандрує лише душа того, хто сповнився бажанням пізнати істини і за Божим промислом сподобився цього.

На думку хорватської дослідниці давньої літератури Марії-Ани Дюррігл, хорватські **середньовічні видіння** можна віднести до двох категорій – першу групу становлять апокрифічні видіння «Апокаліпсис Павла» («Apokalipsa Pavlova»), «Апокаліпсис Богородиці» («Bogorodičina apokalipsa») і «Апокаліпсис Варуха» («Varuhova Apokalipsa»), а також частково «Видіння Авраама» («Abrahamova vizija»), які організовані як «ланцюг» візій. До другої категорії входять легендарні видіння «Видіння Тнудала» («Tundalovo / Dundulovo viđenje») і «Чистилище св. Патриція» («Čistilište svetoga Patricija»), побудовані за зразком розповідей про пілігримські подорожі чи ходіння [126]. До цієї групи, на думку хорватської літературознавиці Долорес Грмачі, можна

---

\* Юрай Габделіч у «Зерцалі Маріїнському» («Zrcalo marijansko», 1662 р.) розповідає про чудеса у Вараждині, Загребі, Реметах та ін. Пам'ять про них зберігається упродовж століть – до прикладу, частиною «загребського тексту» є легенда про те, як чудотворна ікона Божої Матері вціліла у пожежі 1731 р. [49, с. 21].

додати і візії, які входять до фабулярних текстів, наприклад, видіння, яке є композиційним елементом у «Легенді про св. Агапіта» («Legenda o svetom Agaritu») чи в романі «Варлаам і Йосафат» («Varlaam i Joasaf») [142, s. 134].

В епоху Середньовіччя активно розвиваються протофантастичні усні інваріанти алегоричного, бурлескного чи карнавального дискурсів, які матимуть важливу роль у становленні ігрової фантастики в наступні епохи.

Бурлескне висміювання й комічна фантастика трапляються в середньовічних усних розповідях-пародіях на життя святих (наприклад, про жінку, яка поставила перед розп'яттям свічку і молилася, щоб донька вдало вийшла заміж, а їй відповів чоловік, що за гроші згодився висіти на хресті), чи пародіях на міраклі (бурлескна розповідь про те, як черницю, що згрішила, наказали побити батогами, а коханець-маляр намалював їй на сідницях зображення Богородиці, єпископ, настоятель й інші черниці згодилися, що це явлення чуда й вирішили навіть зображення поцілувати) [99, s. 67]. Але такі розповіді в часи середньовіччя все ж не проникають у писемну літературу, залишаючись у сфері усного побутування, на відміну від літератури Ренесансу, становлення якої відбувається, зокрема, в діалозі з народною сміховою культурою.

## **1.2. Літературна гра у фантастичне в хорватському Ренесансі**

Хорватське письменство доби Відродження формується передовсім у Далмації під значним впливом італійської філософії гуманізму й ренесансної культури\* в складних історичних умовах: Хорватія наприкінці XV– у XVI ст. не тільки роздріблена, а й зазнає постійних нападів з боку османів і Венеційської Республіки. Відносну незалежність зберігає лише Дубровницька Республіка завдяки успішній дипломатії, торгівлі і вдалому розташуванню на перехресті торговельних шляхів між Заходом і Сходом. І якщо Дубровнику вдається утримувати свої межі, то хорватсько-угорські, венеційські й турецькі кордони

---

\* Компаративний аспект висвітлено у розвідках Д. Айдачича, Д. Фалішевац, М. Франичевича та ін. [2; 130; 135].

постійно пересуваються. У таких непростих обставинах усе ж виникають й успішно функціонують локальні культурні кола, натхненні ідеями гуманізму – сплітське, задарське, хварське, дубровницьке, нове філософське мислення проникає і в північну Хорватію.

Однак у Далмації, де йшлося про те, як вижити, культурні центри з часом розвертаються до середньовічної містики, а письменники тематизують загрози, яких зазнає рідний край. Патріотичний дискурс з фантастичним переплітає, зокрема П. Зоранич.

По-іншому складається літературна картина в Дубровнику. Культурна історія цього міста-республіки займає особливе місце в хорватській духовній традиції; дубровницька ренесансна та барокова культури взорувалися на найважливіші здобутки й домінантні течії західноєвропейського мистецтва, водночас пропонуючи оригінальні артефакти високої художньо-естетичної цінності, витворюючи ідентичність міста, його *genius loci*. Особливий статус Дубровницької Республіки сприяв вільному розвитку мистецтв, проте еліта Міста неодноразово послуговувалася інструментами культури, щоб продукувати міфологеми про себе і Місто: владу, могутність і свободу. Література в цьому процесі не стала винятком, а одним із дієвих механізмів для запуску ідеологічних емблем була фантастика. Проте завдяки фантастиці дубровницькі автори також створювали цілі уявні фантастичні світи, населяли їх вигадливими чудесними істотами і таким чином опирались ідеологічним обмеженням, впускали у Місто фантазію.

Дубровницька ренесансна література особливо багата на приклади літературної фантастики. Високе письменство не виявляє інтересу до середньовічного чудесного, фантастичний елемент живиться переважно низькими жанрами, причому за допомогою фантастичного часто моделюється ілюзорний, міфологічний чи гротескний світ. У письменстві XVI ст. фантастичне розкриває передовсім ігрові можливості літератури. Комічна фантастика тісно пов'язана з карнавальною традицією, бо саме карнавал дає можливості для



ігрової перебудови світу, зберігаючи при цьому розуміння ілюзорності й тимчасовості лудичного буття.

Ренесансна література дуже прихильна до народної сміхової культури: дискурси карнавальної гри, балаганних вистав, маски, переодягання, фарсу є визначальними для дубровницької драматургії епохи Відродження. З карнавально-сміхової культури до високої літератури переходить топос світу навиворіт: залучаючи засоби бурлеску і гротеску, вдаючись до гри з традиційними конвенційними літературними персонажами, письменники епохи Відродження створюють модель світу, в якому все можливе – чари, надприродні явища, а герої долають межі міфологічної чи літературної дійсності. Тому ренесансне фантастичне реалізується як «гра уявного, символічного та реального» [131, s. 75].

Спільним для дубровницької і далматинської літературної фантастики є звернення до фантастики як складової естетизованого міфу (такого, що втратив зв'язок із дійсністю), що обов'язкова в пасторалі чи міфологічній драмі.

Інше джерело, яким надихалися дубровницькі й далматинські автори, – італійська література, однак одразу потрібно зазначити, що питання інновації та наслідування (зокрема і фантастичної образності) може бути предметом окремого дослідження, адже, як твердить хорватський критик і теоретик літератури Бранимир Донат щодо літератури того часу, «взорування на певний текст швидше розумівся як форма домовленої літературної гри, а не як неможливість вигадати нову гру і прийняти нові конвенції читачами та письменником причому з однаковими правами й обов'язками» [117, s. 48].

Залежно від художньо-мистецького задуму автора, світ ренесансної фантастики здебільшого амбівалентний, інколи парадоксальний, іноді антитетичний, але надзвичайно багатий на фантастичних істот різного походження. Для їх створення задіювалися найрізноманітніші джерела: запозичення з античної та слов'янської міфології, із літератур сусідніх країн, в основному італійської середньовічної писемності, а також з народної демонології та карнавальної традиції як «архетипні, символічні чи

ритуалізовані релікти давніх, дуже часто дохристиянських часів, збережені в колективній пам'яті, у колективній уяві» [131, с. 45]. Сербський літературознавець Деян Айдачич слушно зауважує, що для давньохорватської літератури властиве алегоричне зображення демонів, що вказує на наслідування античної міфології [4, с. 70].

Такі істоти мають різний «ступінь» фантастичності, але всі вони відрізняються від істот, яких знає досвід реальності: це маги, комічні сатири, віли, чорнокнижники, купці з екзотичних країв, оживлений явір, мавпа в червоних черевичках, благородні пастухи, духи, пілігрим зі звірячими частинами тіла, олюднені звірі, чарівниці-циганки, пустельники, які змінюють природний стан речей і явищ, істоти античного пантеону тощо.

Попри те, що фантастичні персонажі природно уживаються з іншими міметичними героями, їх побутування пов'язане з інакшим світом. Причетність до того світу часто означає також володіння надзвичайними таємними знаннями і властивостями.

Інакшість, фантастичність ренесансного образу, як і середньовічного, вимагає свого обґрунтування, надзвичайне витісняється за межі звичного і лише там, за пограниччям, має право на існування – тому такі істоти зазвичай прибувають із далеких екзотичних країв (цигани, чорнокнижники), живуть у світі ідеалів (віли й пастухи в пасторалі чи міфологічній драмі), приходять зі світу письменства з уже підтвердженим літературним статусом (наприклад, благородні славні пастухи часто називаються Радміл і Любмір – як герої першої хорватської однойменної пастушої драми Джорє Држича, імена пастухів завжди мають корінь, який вказує на відтінки ніжних почуттів – Міленко, Драгич, Любенко та ін.).

Естетика й поетика фантастичного пов'язані також із мотивом утечі: культура хорватського Відродження трактує втечу як ескапізм і як «refugium» (пошук притулку). Топос утечі реалізується за допомогою інваріантів фантастичного – це сни, екзотика, міфологія, химерне, трансцендентне (божевілля, мистецтво); ренесансні герої тікають із міста в ідилічну природу, де

панує вічна весна, вони критикують зіпсутий гординею і прагненням багатства світ і протиставляють йому золоті часи, витворюють свою локальну міфологію.

Залежно від того, який семантичний складник є визначальним для фантастичного дискурсу, у ренесансній літературі можна виокремити **три умовні типи текстів**, де фантастика функціонує як складова образу, як рушій сюжету або необхідний жанровий критерій:

1) фантастично-міфологічний (наявність міфологічного образу чи сюжету – у міфологічних драмах Марина Држича та Ніколи Налешковича, у пасторальному романі «Гори» («Planine», 1536) Петара Зоранича);

2) фантастично-магічний (образи, пов'язані з практикою магічного знання – циганки з маскарадних драм Мікши Пелегриновича, Горація Мажибрадича, чорнокнижник Довгий Ніс із прологу до комедії «Дядечко Мароє» («Dundo Maroje», поставлена 1551 р.) М. Држича);

3) фантастично-карнавальний (головний образ – «світ навиворіт», а основний художній засіб – гротеск\*; ці елементи є в поемі Мавра Ветрановича «Пілігрим» («Pelegrin», XVI ст.).

Відразу ж варто зазначити, що чітко розмежувати окремі типи текстів надзвичайно складно, оскільки взаємопроникнення образів і сюжетних ліній, які передбачають фантастичне, простежується між усіма трьома моделями.

### **1.2.1. Фантастично-міфологічний елемент у дубровницькій пасторалі**

Фантастично-міфологічний компонент є природно конститутивним і конвенційним у пасторально-ідилічній драмі. Прикладом залучення фантастики такого типу може слугувати перша пасторальна міфологічна драма видатного дубровницького драматурга М. Држича «Тірена» («Tirena», поставлена 1549 р.).

---

\* Гротеск – амбівалентна фігура, яка схильна абсорбувати всі елементи, що дозволять їй максимально розкритися (гіперболу, фантастику тощо). Більше про природу гротеску у працях М. Бахтіна [5].

Основні світоглядні доміанти твору – пошук ідеальної краси, намагання врівноважити ідеали і дійсність, надія на здатність людини поєднати Красу і Мудрість, доповнений цей твір любовним дискурсом\*

Дія пасторалі відбувається у двох світах – ідеально-пасторальному і реальному, у світі ідилічної Дубрави і світі реального тогочасного Дубровника. Опис ідилічної місцини в М. Држича – «симбіоз фотографічної точності <...> класичних літературних мотивів (термінів – зелений ліс, медова криниця) і власного емоційно-раціонального ставлення» [97, s. 48]. Обов'язковим елементом фантастичної сценографії є джерело, що дарує приємну прохолоду. Водночас це і місце зустрічі природного з надприродним, міфологічних істот – із пастухами. Не випадково Тірена – водяна віла. До фантастичних істот, окрім віли, належать Сатир, двоє його друзів і Купідон, до міметичних – прості пастухи Міленко і Радат, а також мати Міленка Стойна. Інші персонажі – славні благородні пастухи Любенко, Любмир і Радміл, мають невеликий ступінь інакшості, це ідеалізовані літературні персонажі, пустельник Ремета ж володіє надзвичайною силою – він оживляє мертву Тірену після того, як пастухи приносять жертву.

Сюжет твору (два вірні товариші шукають третього в лісі неподалік води; закоханий у міфологічну істоту ідеалізований і нещасливий герой, який прикликає смерть; нетривале щастя, перерване сатиrom; віла, що втікає від небезпеки; самогубство віли, яка вважає свого коханого мертвим) нагадує європейські еклоги. Розв'язка драми стала можливою завдяки втручання пустельника Ремети (посередника між земним і трансцендентним началом, своєрідного представника божественного у звичайному світі) – він проводить магичний ритуал і оживляє Тірену.

Традиційний на перший погляд сюжет міфологічної драми ускладнюється уведеними алегоричним і пародійним дискурсами. Саме алегоричний ключ увиразнює функції фантастизованих і фантастичних істот: закоханий пастух – це поет, віла – символ ідеальної краси, сатир втілює дух дійсності і протиставляється

---

\* Типи кохання в дубровницькій поезії аналізує Д. Айдачич [3].

поетичній уяві. Ритуал, який покликаний оживити Тірену, має елементи магічного, адже щоб оживити Тірену, пастухи приносять у жертву серце, ліру й пісню. Віла, яка пройшла очищення смертю, воскресає і стає частиною абсолюту. Любов Тірени дає змогу Любмиру прилучитися до трансцендентного. Так поєднуються краса і поезія, тілесне й божественне начало людини. Через конфлікт між фантастичними персонажами (віла – сатир) розкривається конфлікт світу літератури й дійсності. Пародійний код дає ще одне прочитання драми. На думку польської славістки Йоанни Рапацької: у творі все є комічним, пасторальний світ через висміювання стає несправжнім [236], тобто комічне стає засобом розвінчання фантастичного.

У «Тірені» автор попри пародійний елемент все ж знаходить спосіб згармонізувати профанне й сакральне, не виходячи за межі фантастичного світу, однак у пізнішій драмі «Гріжула» («Grižula», середина XVI ст.) М. Држич говорить про неможливість примирення ідеалу зі земною сутністю людини. У цій пасторалі з'являються персонажі з «Тірени», є більше дійових осіб як із міфологічного, так і рустикального світу. Сцена та ж – ідилічна місцина в Дубраві, а сама драма виставлялася на банкеті з нагоди одруження дітей дубровницьких патриціїв – Влаха Валентинова Соркочевича і Кати Соркочевич. На це свято і були запрошені Віла, її подруги та Купідон.

У п'яти діях драми розгортається кілька сюжетних ліній – лінія Гріжули, старого дубровницького пана, який утік від своєї служниці і закохався у Вілу, а Віла і її подруги за це його висміюють, прислуги Омакали, що покинула місто і своїх невдячних господарів (наприкінці Гріжула і Омакала разом повертаються до Дубровника); лінія пастуха Драгича, який, закохавшись у вілу, пішов її шукати, а за Драгичем у ліс йде його наречена Груба з наміром повернути коханого; конфлікт між сином Купідона Плакиром і богинею Діаною; любовна лінія селянки Міони й селянина Радос, яка завершується єднанням закоханих. Наприкінці всі персонажі миряться і покидають умовну сцену – магічну місцевість, щоб прийти на банкет.

У цій пасторалі закодовано чимало сенсів і простежуються культурні, літературні та соціальні нашарування. Перша проблема, яка постала перед дослідниками, – жанрова особливість твору. Так, відсутність славних пастирів, переважання реалістичного над надприродним, конфлікт між самими мешканцями міфологічного світу на думку хорватського літературознавця Мілована Татарина підриває аркадійну пасторальність, тому він пропонує визначення «міфологічно-рустикальна комедія» [262].

М. Држич докорінно відступає від буколичного жанру – міфологічна дія витіснена на другий план світськими проблемами, а єдина справжня пара, яка досягає повного щастя й гармонії, – це прості селяни Радое і Міона, які не дотичні до міфологічного світу. Така радикальна трансформація традиції, можливо, сигналізує про те, що ідилія – це просто ілюзія, яка служить лише для того, щоб розважити публіку [262]. Цікавим є те, як автор розвінчує міф про можливість казкового світу Аркадії:

– пошуки ідеалу є безсенсовими, висока любов – неможливою: це підтверджує сутичка Діани і Купідона – їх веде не сила любові, а могутність. І миряться вони наприкінці не для того, щоб восторжествувала любов, а для того, щоб прийти разом на весільний банкет;

– ілюзорний світ автор показує зі зворотного боку: у Вілу закохується не благородний славний пастух, а пристаркуватий чоловік, який утікає від своєї служниці. Там, де для віл «зелений ліс», Гріжула бачить лише пустку. Любмир готовий померти за Тірену, а Гріжула стає об'єктом насмішок Віли і потрапляє в її мішок. Його любов – це не висока божественна любов, а грубий тілесний потяг. У цьому перевернутому світі Плакир, син Купідона, потрапляє в пастку, яку на нього поставили віли, а сам Купідон бере Вілу в полон. Простір «Гріжули» – це тюремний простір, там нема прихистку тому, хто шукає чистоти, любові, краси, гармонії чи мудрості, це простір неспокою, тривоги і страху. Світ ідилії перетворюється на свою протилежність. Тому всі на сцені повертаються до реальності і до земних речей – наприкінці Гріжула обіцяє Омакалі купити сукню й венеційське взуття, Драгич приходять до тямий

повертається до нареченої Груби, простої сільської дівчини. Священна Краса підмінена світським сурогатом.

Цікаво ця тема розкривається через мотив втечі та мотив кола – Гріжула втікає із дійсності, щоб випробувати світ фантазії на міцність, і, не отримавши жодного досвіду, повертається до мирського життя.

Історія про пошуки ідеалу перенесена з фантастичної Аркадії в земний світ, і про це розповідається не алегоричною мовою, а мовою справжнього життя. Міфологічний сюжет стає необхідним обрамленням, даниною жанру міфологічної драми, а не його структурною і визначальною компонентою. Письменник, залучаючи сміх, грає із дійсністю, змальовуючи то її трагічну, то комічну сторони.

Несподіваним є використання фантастичного образу Віли в пасторальній комедії Ніколи Налешковича «Третя комедія» («Komediја III.», середина XVI ст.). Твір починається класичним прологом, у якому актор розповідає про те, що саме буде показано. Далі глядачі бачать Вілу, яка втекла від закоханого в неї хлопця і, втомлена, заснула. Коли Вілу оточують сатири, вона нарікає на свою долю. Відразу ж надходить юнак і розпочинає з ними бій. З'являється також традиційний пустельник Старець, справедливий володар Дубрави, суддя, що виконує Божу волю. Старець наказує Вілі зробити вибір, але вона відповідає, що присяглася богині Діані берегти свою чистоту. Характерно, що при цьому Віла покликається не тільки на Діану, а й на християнського Бога. Хорватська літературознавиця, що займається гендерною проблематикою, Вікторія Франич-Томич робить цікавий висновок: образ Віли можна трактувати як дискурс жіночої емансипації, натомість, через цей образ автор, найімовірніше, розкриває скрутне становище аристократок-безприданниць, змушених іти в монастир і так забезпечувати встановлений суспільний порядок. На думку В. Франич-Томич, Н. Налешкович написав псевдоемансипаційний твір про жінок, які під тиском обставин ставали послушницями і сприймали монаше життя як власну свободу [134]. Отож в цьому тексті маємо справу зі субверсивною фантастикою.

### 1.2.2. Фантастика і магія: карнавальні образи Циганки й чорнокнижника Довгого Носа

Віра в надприродне, магічні знання, карнавальне переодягання і топос маски стали основою хорватської **маскарадної драми**\*. Особливо поширеним у XVI ст. (в Дубровнику і на Хварі) був її різновид – циганська гра, або **цингареска**. Оскільки таку назву («Jeđurka»\*\*) мають тексти М. Пелеґриновича, Сабо Мішетича Бобалєвича, Г. Мажибрадича й анонімного автора, можна припустити, що цей жанр активно розвивався у високій літературі. Маскарадна драма, відтак і цингареска, за структурою є монологом «незвичного персонажа. <...> Персонаж, який виголошує монолог, зазвичай є іноземцем або в інший спосіб екзотичною дійовою особою, яка на початку повідомляє, звідки вона прибула і чим займається» [216]. Головною героїнею цингаресок є циганка (під маскою циганки зазвичай ховався чоловік), у якій, на думку сербського літературознавця Мілівоє Петковича, поєднано звичні риси образів циганки і чаклунки: перша іпостась героїні пов'язана із сумними історіями про долю дітей циганки і лихо, якого вона зазнала під час дороги до Дубровника, у другій іпостасі відбито авантюрний дух подорожей, під час яких героїні зустрічалися монстри, розбійники, дикі племена і заздрісні відьми [68, с. 12]. Можна визначити і третю іпостась циганки, яка є носійкою магічних знань, а в пізніших, більш розвинених образах вона вміє не лише пророкувати, а й чаклувати, зцілювати, змінювати природний порядок речей тощо.

Однією з найпопулярніших цингаресок є твір «Циганка» письменника з о. Хвар М. Пелеґриновича («Jeđurka», середина XIV ст.). У пролозі безіменна циганка розповідає про важку долю циган, які через прокляття змушені постійно мандрувати, розповідає про те, як по дорозі з далекого сходу втратила чотирьох синів, вихваляє свої таланти передбачати майбутнє, ворожити, ділитися магічними знаннями. Далі в 18-ти частинах, названих *srića* – на зразок італійської *ventura* (доля, талан, випадок, пророцтво), автор звертається до

\* Хорв. *maškerata*, італ. *maskerata* – монологічна вистава, у якій персонаж під маскою представника певного ремесла звертається до публіки.

\*\* Jeđurka, від Egipćanka (єгиптянка).



публіки – молодих аристократок. Циганка пророкує їм народження дітей, смерть чоловіка, нове щасливе заміжжя, знає вона і про потаємне життя чоловіка однієї з пань і радить їй відімстити чоловікові (циганка навіть має кандидатуру коханця), вчить, як привернути серце хлопця, який подобається (замовляння циганки, очевидно, запозичені з народної творчості), розказує, коли і які трави треба збирати і як з них готувати настоянки, щоб волосся зробити блискучим, а шкіру – гладкою тощо. Кожне з таких ворожінь завершується подякою (*uzdarom*), яка не обов'язково має бути матеріальною; оскільки під маскою ховався хлопець, то він просив у нагороду усмішку або погляд прекрасної дами та вихваляв її красу. Цей голос часом набирає петраркістських інтонацій, у ньому звучить ренесансний мотив минулості долі й побажання насолоджуватися життям, молодістю й коханням.

Набувши великої популярності, цингареска активно розвивалася. Особливо цікавими для публіки стали прологи циганок, у яких розповідалося про те, якою складною була дорога до міста і на ярмарок, які страхіття й дивовижі їм довелося пережити. Прологи мали структуру ходіння, інтерес глядачів слугував мотиватором для вигадування нових надзвичайних пригод, образ циганок обростає новими деталями, а сама циганка наділяється щоразу новими і більш таємничими уміннями.

Безіменна циганка М. Пелегриновича не має ознак чаклунки, на відміну від чарівниці Єгиптії, героїні «Циганки» анонімного автора («Jegjurka neznana srjevaosa Dubrovčanina», XVI ст.), народження якої супроводжувалося надприродними явищами: «грім, блискавка вдарили з неба», «розкрилися небеса», «гірські звірі затихли», «живі води пересохли», «місяць і сонце затьмарилися», «зорі потьмяніли», «синє море піднялося» [89, s. 241].

В арсеналі чудодійних засобів Єгиптії є різне зілля: те, яке запалює полум'я пристрасті, від безпліддя, для радості, для того, щоб обличчя залишалось білим і рум'яним, корінці, які незрячим повертають зір, бальзам, який може мертвого оживити, а хворого зцілити, кров ящірки тощо. Наприкінці циганка дарує пані яблука, отримані в дар від Амура.

У «Циганці» дубровницького письменника С. Бобалєвича («Jegjurka», XVI ст.) героїня не розповідає про своє минуле, проте детально описує магічне дійство збирання чудодійних яблук: «Цю айву і яблука, / Що наділені дивною силою, / Я збирала опівночі, / Прикривши серпанком руки, / Розпустивши волосся до пояса, / Обернувшись до сходу сонця, / Заклинаючи зорі, місяць і небеса / Дати цим дарам силу чудодійну» [95, s. 68].

Розвиток образу циганки засвідчує і цингареска дубровчанина Г. Мажибрадика. У його «Циганці» («Jegjurka», XVII ст.) дійовими особами є дві представниці мандрівного племені: старша Златоглава й молодша Знахориця. Златоглава володіє знаннями про силу води і трав, про таємниці сонця, місяця та зірок, семи небес, семи світил і про 12 знаків на восьмому небі. Вона розуміє мову тварин, знає шляхи птахів, вітру, передбачає, якою буде зима. З немовляти Златоглава виховувала сироту Знахорицю, якій передала всі свої знання, і Знахориця стала пророчицею, знахаркою й відьмою, вона знає чужі сни, може змінювати природні явища: тепло перетворити на холод, поглядом звертати гори, примушувати плоди дозрівати взимку, а не влітку тощо. Циганка здатна змінити психологічний і фізичний стани людини: відвернути або привернути чоловіка,вилікувати хворих, омолодити старі обличчя (як циганка М. Пелегриновича). Знахориця каже, що, всупереч усім своїм знанням і силі, вона цікавиться тільки тими подіями і явищами, які стосуються жіночого життя.

Насправді ж циганка лише вихваляється своїми уміннями: єдина магічна дія, яку вона здійснила, – це передбачила люту зиму 1636 р. Наприкінці твору знахарка дає жінкам, які прийшли її послухати, ліки й детально пояснює, як і коли їх уживати. Знахориця носить зі собою чарівні яблука, які перетворюють жіночі голоси на солов'їні, щоб привабити чоловіків. Чарівні яблука сприяють також красі та чеснотам самої жінки. Уміння цієї циганки значно розвиненіші, аніж у її попередниці Златоглави: вона не тільки вміє пророкувати, ворожити та замовляти, а й здатна змінювати явища природи, чим наближається до чарівниці. Знахориця наголошує і на тому, що вона «учена ворожка», бо

вчилася у справжньої майстрині, тому її послуги удвічі дорожчі. Хорватська літературознавиця М. Леванат-Перичич вбачає спільні риси в образах Знахориці і Медеї Овідія [176].

Магічно-фантастичний образ циганки пов'язаний не тільки зі сміховою культурою – він сягає корінням дохристиянської віри в потойбічне, в існування людей, які причетні до таємного знання і можуть використовувати ці знання на власний розсуд. Дуня Фалішевац, дослідниця давньої хорватської літератури, у студії, присвяченій фантастичним істотам у дубровницькому письменстві, робить припущення, що образ знахарки та її надприродної сили є не лише джерелом комічного – він також утілює сексуальні фантазми середньовічної людини [131, s. 4], М. Леванат-Перичич висновує, що циганка із ренесансних цингаресок вказує на жінку, що перебуває на межі соціуму, особу, яка належить до маргінальної етнічної групи; така жінка існує у дубровницькій дійсності, проте в літературі вона має ознаки надприродного. «Міра конфлікту між літературною/драматургічною презентацією ромської жінки і справжньою ромською жінкою вказує на пробіли в колективній свідомості, на загальноприйнятті відхилення від стереотипних уявлень про Іншого. У цьому «надлишку», який надбудовується на образ справжньої ромської жінки, проявляються, зокрема й упередження, страхи й опір, які має місто щодо своїх маргінальних груп» [176, s. 162].

Образ циганки, яка пророкує в даний момент, є справжнім і реалістичним, проте її минуле – до того, як вона прийшла до міста на ярмарок, щоб поворожити, – витіснене за межі відомого світу. Циганка оточена таємницею – це і її складні стосунки з трансцендентним, яке визначає долю циган (міфічне прокляття), і найрізноманітніші пригоди, які вона пережила в дорозі, обставини її народження, прибуття з екзотичного пряного сходу на темну холодну північ. Зрештою, її знання мають особливу цінність, оскільки вони здобуті *там*. Важливим є і зв'язок циганки з жіночим началом – красою, народженням дітей тощо.

Магічними знаннями володіє також чорнокнижник Довгий Ніс із прологу до комедії «Дядечко Мароє» М. Држича. При цьому пролог, як і сам Довгий Ніс, не пов'язані з сюжетом, який розгортається в самій комедії, тому цей текст розглядаємо окремо від комедії. Довгий Ніс – карнавальна фігура, яка вписується в ренесансний редукований код *Magic* [82]. Чорнокнижник зі сцени виголошує свої космогонічні переконання, в основі яких – карнавальний топос світу навиворіт. Маг, як і циганки, приходить із далекого краю і звідти приносить таємницю про виникнення світу й вирішує поділитися нею з шанованою і славною дубровницькою публікою. Як і годиться чорнокнижникові, Довгий Ніс побував у найдальших країнах світу – в Індії Великих (*Indija Velicijeh*), де всі звірі розмовляють людською мовою, в Індії Малих (*Indija Malijeh*), де дрібнолюдки б'ються з журавлями, і в Новій Індії (*Novijeh Indija*), де пси обмотуються ковбасами, жаби співають солов'їними голосами, а люди грають в ігри м'ячами зі золота. Після цього Довгий Ніс відвідав Давню Індію (*Indija Starijeh*), правда, дорога туди виявилася непростою, тому чорнокнижник був змушений шукати допомоги в магічних книгах. І це не випадково, бо саме Давня Індія виявилася справжнім раєм – там панує вічне літо, там живе ідеально організоване суспільство: «тут не знають слів «мое» і «твое», тут все належить усім, і кожен є господарем усього. <...> А люди тут тихі, благі, люди мудрі, люди розумні. І природа, вділивши їм мудрості, нагородила їх вродою: усі вони гарної постави, не знають вони ненависті й жадоби» [121]. Це справжні люди, Довгий Ніс називає їх *ljudi nazbilj*. Давним-давно чорнокнижники на прохання нерозсудливих жінок оживили дерев'яні ляльки (образ цих ляльок – абсолютна маніфестація середньовічної ідеї про дегуманізацію людини: їхні обличчя подібні на папужі, на мавпячі чи на жаб'ячі), які стали людьми, але не справжніми, а людьми навпаки (*ljudi nahvao*). Несправжні почали жити поміж справжніми, потім між ними спалахнула війна, і справжні прогнали несправжніх разом із чорнокнижниками в наш світ. Тому в цьому світі несправжніх людей більше, ніж справжніх.

У структуруванні фантастичного світу, звідки приходить Довгий Ніс, спостерігається відмінність між трьома першими Індіями й Давньою Індією: чорнокнижник спочатку потрапляє до чудесної землі, а тоді – в золоту добу. В описі Індії Великих, Індії Малих і Нової Індії Д. Грмача вбачає подібність із міфічною країною Дембелією [143, s. 161]. Автор показує цю чудесну землю через пародійний і сатиричний вимір, нагромаджуючи найбільш гротескні неймовірні сцени (собаки обв'язуються ковбасами тощо), проте досвід світу навиворіт, представлений у ній, збігається із соціальним досвідом щоденного, відомого нам світу. Натомість образ Старої Індії пов'язаний із міфом про золоту добу, про досконале, природне людське буття (там птахи і звірі виконують звичні їм функції) – про ідеальний, а не бажаний матеріальний світ. Не випадково туди можна потрапити тільки завдяки магії.

М. Држич населяє ці чудесні землі не потворами з середньовічних бестіаріїв, а веселими карнавальними персонажами, які символізують соціальний рай (для голодних, убогих) і водночас актуалізують найбільш популярні карнавальні теми – їжу й тілесність. Значно цікавішою в цьому плані є авторська інверсія звичних уявлень про людину: за допомогою гротескних метафор і метаморфоз автор випробовує межі людськості – ексцентричні, аномальні, анімалістичні образи дерев'яних ляльок, що стають людьми, з одного боку, мають морально-етичний підтекст, а з іншого – дають можливість для розкриття потенціалу фантастики, яка порушує межі звичайної логіки. Це логіка навиворіт, логіка карнавалу, яка допускає агресію щодо людини як істоти божественного походження, гри, в якій людина й тварина обмінюються місцями завдяки маскам. Зрештою, М. Држич використовує ідею створення штучної людини, одну з провідних у науковій фантастиці. Образ Довгого Носа – це результат поєднання магичної й ігрової фантастики.

Щодо походження образу Довгого Носа: слухним є зауваження Д. Фалішевац про те, що чорнокнижник – не індивідуальний витвір уяви, М. Држич трансформує цей образ і закладає у нього субверсивні смисли [131, s. 52]. Виходячи з тези про субверсивність образу чорнокнижника, можемо

стверджувати, що дубровницький драматург у такий спосіб висміює частину дубровницьких олігархів і через гротескні тілесні гіперболізації проблематизує етичність дубровницької влади, яка постійно продукує міфологеми про свої чесноти (справедливість, відстоювання свободи).

### 1.2.3 Ілюзія і фантастика в комедіях Марина Држича

Ілюзорний світ **ігрової фантастики** М. Држич моделює в карнавальній грі «Пригода зі Станацем» («Novela od Stanca», 1551). Віла, яка начебто володіє надзвичайними властивостями (вона може перетворити старого селянина Станаца на юнака, вимовивши певні магичні заклинання), є замаскованою особою. Для глядачів і дійових осіб, окрім Станаца, усі події є розіграшем і жартом. Станац, проте, вірить у можливість надприродного. Дія гри розгортається в час карнавалу в Дубровнику. Старий селянин Станац не встиг покинути місто до того, як зачинилися міські ворота, і змушений ночувати на вулиці в місті. Про це дізнаються молоді дубровницькі хлопці з аристократичних сімей: Влахо, Міхо і Дживо вирішують пожартувати над Станацем: Дживо підходить до Станаца і розповідає, що той, хто залишається ночувати біля міського джерела, має можливість зустрітися з вілами, які перетворюють старого на молодого, навіть з ним самим сталася така пригода в ніч на Купала. Станац охоче на це погоджується, бо в нього двадцятирічна дружина. Хлопці підмовляють людей із карнавальної процесії переодягнутися на віл. Замасковані віли приходять до Станаца, танцюють свій танок, дають йому напитися магичної молодильної води, далі голять йому бороду і запихають у мішок. Тільки тоді Станац розуміє, що його обманули.

Д. Фалішевац припускає, що, можливо, цей розіграш є насправді пародією на вірування в омолодження за допомогою магії: «Завдяки переплетінню реального і фантастичного, простонародного й елітарного, підтримуванню народного і його ігрового запереченням <...> створює подвійні смисли» [131, s. 52]. Можна спостерегти, як розкриваються ці смисли, якщо

порівняти надлишок чи брак інформації, якою володіють персонаж і глядачі, визначити точки, де перетинаються дійсність, ілюзія і міф.

У цій комедії багато натяків на дубровницьку дійсність\*, зокрема на нічне життя Дубровника: згадуються місця, куди хлопці ходять «на лови», обминаючи ті, де їх може побачити варта, віли названі іменами дівчат із будинків розпусти (їхні імена – Павичка (малює обличчя), Перлінка і Чепуруха (носять багато прикрас та яскравий одяг), Духмянка (користується парфумами) вказують на карнальний пласт твору). На реальність сценічного простору накладається фольклорний вимір образу Станаца і топосу метаморфози: у сьомій дії відбувається ритуал омолодження – ряджені віли виконують магічні заклинання, голять Станацу бороду. Хорватський фольклорист Іван Лозиця підтверджує, що М. Држич використав театралізовані народні обряди, але вказує, що ці обряди більш властиві святкуванням, які виконуються під час святкування Купала (омолодження, дарування золотого яблука, купання біля води), а не під час карнавалу [264]. Зрештою, сам Дживо говорить про те, що його перевтілення зі старця в молодого чоловіка відбулося на свято Купала. Бажання Станаца омолодитися має тілесну, а не ритуальну мотивацію (у нього молода дружина), воно також виявляє потаємні пристрасті й страх смерті. Проте автор у властивій йому манері пародіює бажання і викриває його комічний бік.

Фантастично-міфологічний світ у «Тірені» показаний як місце, де гармонійно поєднуються людське тілесне і духовне, у «Гріжулі» як світ, де пошуки ідеалу виявляються марними, у «Пригоді» він є ілюзією.

М. Држич уживає й саме слово «фантастика», пов'язуючи його з карнавалом, сценічною ілюзією та страхом: у пролозі до комедії «Скупий» дикий Сатир на ймення Степо повідомляє про Нярясів, у яких сьогодні свято, і так звертається до публіки: «Ви засміялися, коли я згадав про Нярясів. Правда, якась фантастика це слово – Няряс. Коли наша сучка його чує, втікає, як від палиці! Але слово Няряс має в собі силу – няр означає стіл, тобто

---

\* Прототипами драм М. Држича були його сучасники з Дубровника [244].

престол, панування, а нясі – собі <...> Няряси – голови усюди. Сьогодні настала черга Нярясів грати маскарад» [124]. Місто і місце, де відбувається вистава, Сатир називає Няряс-місто, кажучи, що це місто будували Няряси, живуть у ньому Няряси і в цьому місті – великі вольності. Нярясами, мабуть, називалася театральна трупа\*, яка спеціалізувалася на виконанні пасторалей (Сатир каже, що публіка очікує на віл і зелений ліс), отож під Няряс-містом слід розуміти сцену як простір свободи, як *справжній* світ. Але М. Држич і тут закладає подвійний іронічний сенс, натякаючи на владу *несправжніх* людей у Няряс-місті – Дубровнику, який традиційно славився як вільне місто. Уведення зоолексеми «сучка», слова з низького реєстру мовлення, «проблематизує неметафоричне (театральна трупа) й метафоричне (влада в Дубровнику) значення слова «Няряс», <...> страх викликає щось погане, щось, що загрожує (гадані справжні люди Няряс-міста вдають із себе тих, ким вони не є, а актори Няряс-трупі говорять про справжність несправжнього, перші щось приховують, а другі це викривають)» [257 s. 201].

Сатир іронічно-поштиво звертається до патриціїв, називаючи їх «Ваша щедросте, Ваша милосте». Функція Сатира є подібною до функції Довгого Носа: Д. Фалішевац слушно зауважує, що репліки про найдражливіші суспільні і політичні проблеми Дубровника М. Држич довірив фантастичним істотам, «бо саме так міг приховати власний голос, власну ідентичність» [131, s. 55].

#### **1.2.4. Фантастичні образи в поемі Мавра Ветрановича «Пілігрим»**

Каталог найфантастичніших істот гортаємо в найзагадковішому творі хорватського Ренесансу – поемі М. Ветрановича «Пілігрим», яка увібрала риси ренесансної естетики, середньовічної етики, маньєристичної поетики. Літературознавці роблять різні припущення щодо часу написання цього твору, впливу на нього інших текстів, жанрового різновиду твору. Цю велику за обсягом незавершену епічну поему дослідники називають філософсько-

---

\* Н. Батушич припускає, що М. Држич указує на справжнього господаря театру – гроші («динар») і розвінчує ілюзію про простір сцени як простір свободи [91].



духовною, алегоричною, псевдоалегоричною, езотерично-філософською, фантастичною, авантюрною, пілігримською і псевдопілігримською\*, пропонуючи відповідні ключі до прочитання тексту. Автор цією поемою ставить під сумнів літературу як міметичну діяльність і руйнує ренесансну ідею про людину як істоту гармонійну, розумну.

Пілігрим вирушає в подорож, несучи свої думки в мішку на спині, що натякає на подальший алогічний розвиток сюжету. Герой потрапляє в зачарований світ, при цьому межі між двома світами немає – це може означати й те, що насправді це той самий світ, тільки Пілігрим із якихось причин бачить його з іншої перспективи (можливо, через зрілий вік, а може, й тому, що він позбавлений думок і його веде підсвідоме). Дещо про закони цього світу розповідає Сухий Явір, який колись був людиною, а через засліплених жадобою багатства людей, став деревом. Явір застерігає Пілігрима, що через три дні він має покинути цю місцевість, інакше його спіткає велика біда. Явір говорить про те, що часи тепер зовсім інші, маючи на увазі не тільки соціальну деградацію (в людей переважає тваринне начало), а й зміни в природі. Такі алогізми він розкриває через систему антитез: люди сіють жито, а буяє бур'ян, садять квіти, а проростає терен (цей світ подібний до Індій, де побував Довгий Ніс – там теж тварини виконують невластиві їм функції). Трохи про цей світ навпаки розповідає розумна Мавпа. Вона ж і пророкує, що Пілігрим зазнає ще чимало лиха, і дає йому завдання: якщо він хоче отримати назад свої думки, то має принести їй червоні черевички. Мавпа і Явір прихильно ставляться до Пілігрима, намагаються допомогти йому (можливо, і вони пройшли такі ж випробування, що й Пілігрим – Явір колись був людиною, а в морді Мавпи проглядають людські риси; Сатир називає її «своєю дорогою панею», а ще вона забажала собі червоних черевичків). Далі йде нагромадження подій: Пілігрим потрапляє з одного нещастя в друге. Епізодів так багато, що в їх калейдоскопі губиться мета подорожі – знайти місце миру й спокою, відшукати думки, які

---

\* Назва твору натякає на паломництво. Важливий момент паломницької літератури – описи психологічного стану пілігрима [46, с. 530–531]. М. Ветранович копіює лише зовнішню структуру паломницької оповіді, що дає підстави вважати її псевдопаломницькою, адже в Пілігрима немає кінцевої мети, точно означеного місця.

втекли з мішка. Тепер герой думає, як йому повернути людський вигляд, який у нього відібрали віли.

Хорватський літературознавець Павао Павличич слушно зауважує, що основним мотиваційним рушієм твору є заборона [220]. Пілігрим, не розуміючи законів світу, у який потрапив, постійно їх порушує, за що й отримує покарання. Мотив заборони і покарання у вигляді завдання фізичних страждань, а то й смерті за втручання в чарівний простір віл у поемі корелює з ідентичним мотивом південнослов'янського ліро-епосу [20]. Можемо припустити, що на образ віли у М. Ветрановича впливали не лише античні джерела, а й місцевий фольклор.

Віли та їхня повелителька Діана карають Пілігрима, позбавляючи ознак людини: чіпають на спину горб, зуби змінюють на вепрові клики, очі роблять совиними, а вуха – віслучими. По дорозі Пілігрим зустрічає прекрасну Дівчину, яка жене цілу череду фантастичних істот – василісків, химер, грифонів, гідр, кентаврів. Дівчина, як згодом зауважує Пілігрим, має людські й звірині частини тіла – до пояса вона людина, а від пояса – змія. Дівчина дарує Пілігримові золоте яблуко, за допомогою якого можна розігнати всіх чудовиськ. Спостерігає він і за такою сценою: дикий Сатир переслідує Вілу, вона просить богів врятувати її й перетворюється на камінь. Зустрічає мандрівник також казкову дівчину-гадюку з перловою короною на голові і золотокрилу качку. Допомагає героєві дивне звірятко – куниця з золотою шерстю й обличчям молодой дівчини, як згодом виявилось, це зачарована віла. Присутній Пілігрим і на своєрідному Парісовому суді: богині Венера, Юнона, Мінерва і Паллада сперечаються через прекрасну квітку і просять Юпітера визначити, кому вона належатиме. Юпітер присилає Меркурія, проте той відмовляється бути арбітром. Квітку зриває Венера, але зненацька надлітають бджоли і забирають квітку. Богині закликають Пілігрима вийти зі сховку і розповідають йому не тільки про майбутні біди, а й про щасливе завершення пригоди. Дія твору обривається перед печерою Цирцеї, куди Мавпа скеровує Пілігрима, щоби той повернув собі людську подобу. Усі ці істоти в поемі

створені на основі карнавальної традиції, народних демонологічних уявлень, фантастичних казок з елементами ініціації та інших писемних традицій. При цьому функції таких істот доволі часто змінені, що може бути виправдане, якщо розглядати весь твір як презентацію світу навиворіт. Цей світ є амбівалентним – усі перетворення, переходи з одного стану в інший викликають зачудування лише в Пілігрима. Екзистенційні стани героя визначені страхом і стражданнями, однак іноді ці емоції гіперболізовані настільки, що можна запідозрити їхнє пародіювання, адже, попри всі нещастя, перед Пілігримом не стоять питання морально-етичного вибору, пов'язаного з категоріями свободи, смерті, зради. Навіть покарання Пілігрима пов'язане з органами, що дають чуттєве задоволення (страждають очі, вуха, зуби).

М. Ветранович не тільки експериментує з метаморфозами людини, а й досліджує можливості фантастичного часу й простору. Час у лабіринті рухається хаотично і ніяк не пов'язаний із простором – здається, герой ходить по колу. Він говорить про те, що йде дуже довго, переживає безліч пригод, яких вистачило б на кілька днів, а надвечір потрапляє туди ж, звідки й вирушив – до місця, де стоїть Сухий Явір. Як уже зазначалося, помітної межі між двома світами не існує, і хоча Пілігрим вирушив у мандрівку взимку, напередодні Різдва, у зачарований ліс він потрапляє влітку. Простір, побудований за принципом лабіринту, є мозаїчним і хаотичним, що знову ж таки свідчить про використання фігури світу навиворіт. Однак М. Ветранович усе ж зберігає символіку топосу, яка полягає в тому, що мандрівник, виходячи з лабіринту, переживає екзистенційну зміну, катарсис й оновлення [114]. Мандрівка зачарованим місцем дає Пілігримові можливість оновитися і через досвід страждання повернутися очищеним додому. Бо тільки там на нього чекає надія, якої Пілігрим не зрозумів, яку дарує народження Божого дитяти, і той мир, якого так прагне Пілігрим. На думку П. Павличича, саме топос Різдва дає християнсько-етичний ключ до трактування поеми [217, s. 71]. Тут М. Ветранович відходить від середньовічного розуміння, що світом керує дієвий Бог, завдання ж людини полягає в правильному відчитанні символів, які її

оточують. У постренесансному світі, що втратив логіку й сенс, ці символи є незрозумілими, тож людина приречена на постійний сумнів і примирення з химерними вибриками долі. У цьому алогічному світі, де й природа є не такою, як раніше, не варто покладатися на розум – тому Пілігрим вирушає в мандрівку з думками в мішку на плечах, тому, коли він ці думки знаходить, вони починають між собою сваритися.

Мотиви кола долі, фатуму, суперечностей у світі, втрата орієнтації, песимізм, звернення до мотивів сну характерні для наступного етапу в розвитку фантастики – маньєристичної і барокової поетики.

### 1.2.5. Далматинська Аркадія Петра Зоранича

На відміну від дубровницьких авторів, у яких компонент фантастично-гротескного/фантастично-комічного слугує для проговорення істинного, задарський письменник П. Зоранич для зображення дійсності вдається до алегорії: його уявна подорож рідними місцями проходить «*pod koprinom*»<sup>\*</sup>.

Перший роман у хорватській літературі, пасторальний поетико-алегоричний твір «Гори» – одна з літературних рефлексій «Аркадії» Якопо Саннадзаро, хоча, як зазначає Б. Донат, попри художню і соціальну спорідненість двох творів, їхня творча інтенціональність містить глибокі відмінності. До спільних рис критик відносить спробу раціонально пояснити ірраціональний світ, ідентичною є також структура прозового мислення: інтимне подане як об'єктивне, а ідилічне – як природне [117, s. 60–61]. «Однак роман П. Зоранича не губиться в лісі абстракцій, бо наш письменник у своєму патріотичному серці дбайливо вирощує ніжний паросток народної приналежності. Об'єктивація цієї інтимної вірності рідній землі пов'язана з міфологізацією подорожі» [117, s. 61].

У «Горах» далматинська Аркадія постає у кількох вимірах: міметичному, хоча й орнаменталізованому пейзажі, у якому можна впізнати околиці міста Задар, місцеві ріки, джерела та гори; міфологічному, який постає з розповідей

---

\* Маска

про чудесні перевтілення, при цьому пояснюється походження місцевих топонімів, назви рослин та явищ, патріотичному – автор у Саді Слави залишає розповідь про красу рідних країв; літературному, адже, мандруючи Далмацією, П. Зоранич веде свого читача і в простори світового письменства.

Цей твір поліморфний, структурований як нанизання прозових і поетичних фрагментів, при цьому ліричні частини (пісні пастухів із петраркістськими або патріотичними мотивами) слугують суб'єктивним фоном, а прозові становлять міфологічний (розповіді про чудесні перевтілення, що кореспондують із «Метаморфозами» Овідія, легенди, перекази, магичні ритуали тощо) і алегоричний (поетичне бачення довколишнього світу й автора в ньому) виміри твору. Цікавим є також занурення автора в багатий літературний контекст епохи – на берегах книги П. Зоранич згадує канонічні твори, переклади або парафрази біблійних афоризмів, простежуються мотиви Данте, Вергілія, окремі поетичні твори є переспівами Ф. Петрарки або містять мотиви з творів італійського поета, деякі пісні забарвлені фольклорними образами й виконуються на народні мелодії. Ці гібридні фрагменти зшиті мотивом подорожі, а центральними є топоси *bašćine*\* і любові (у версіях любовної туги, нещасливого кохання, любові до рідного краю і високої істинної любові).

Співець Зоран (альтер его П. Зоранича) напередодні тридцятиріччя у травні вирушає у подорож, аби вилікуватися від любовної туги. По дорозі співець зустрічає вілу Зоріцу (Напеа), яка скеровує поета до віли Милості. З Милістю співець долає морський шлях, спускається до пекла, зустрічає благородних пастухів (одні з них співають про кохання, а інші, по той бік гір, стурбовані нападами «вовків»\*\*, віла Совість вказує шлях до чарівниці Динари, яка здійснює над Зораном магичний обряд і визволяє із пут кохання, співець снить Сад Слави, чи то у сні, чи наяву бачить млин часу, розмовляє зі святим Ієронімом і єпископом Юраєм Дивничем†.

---

\* Рідний край.

\*\* Турків, які окупували східну частину Далмації.

† У глаголичній традиції св. Єронім – основоположник письменства, Ю. Дивнич – засновник церкви у м. Нін.

У цьому творі чимало алегорій загорнено в «одежу» фантастики, тож, не вдаючись до алегоричних тлумачень, спробуємо виокремити фантастичні образи. Першу групу становлять **фантастичні істоти**:

- *віли* Зориця (Напеа), Крка, Милість, Істина, Слава, Совість, кожна з яких має свої атрибути. До окремої підгрупи можна віднести Латинку, Хорватку і Халдейку. Ці персонажі відрізняються ступенем алегоризації: в Крці, Зориці і Милості закладено казкову онтологію; Істина, Слава, Совість – цілком алегоричні фігури; Латинка, Хорватка і Халдейка – символи відповідних літератур. Зориця живе у джерелі Водиця, вона – родичка Зорана, на що вказує не лише її ім'я, а й історія трагічного кохання віли і Лілянка (зображення лілії поміщене на герб роду Зораничів), який загинув через розлуку з коханою Зорицею і був перетворений на лілію. Зі сліз Зориці виникло джерело, назване іменем віли, а згодом це ім'я трансформувалося у Водицю. Віла Милість – красуня в білому прозорому вбранні, яка стоїть лівою ногою на золотому яблуці. Вона супроводжує Зорана від Зориці до пастухів, від Крки додому, дає Зорану білий, чистий і прозорий камінь для огляду пекла. Віла Крка, одягнена в одяг з води, перевозить Зорана на човні, сплетеному з водяних трав. Інші віли (утілення приток річки Крки) дарують їй глечики з водою і віддають почесні. Віла Істина спускається на білій хмарі, її одяг білосніжний, аж засліплює, ніби сонце, вона супроводжує св. Ієроніма та єпископа Дивнича. Бачачи Істину, Зоран усвідомлює свою мету – служити справжній вічній любові, а не тимчасовим любовним пристрастям. Віла Совість знає про «хворобу» Зорана, вказує шлях до Динари. Віла Слава мешкає у Саді Слави, літає над деревом із золотим листям, коронована короною з дорогоцінного каміння, на спині у неї крила з павиного пір'я, оперезана подвійним поясом – один сталевий з дзвіночками, другий – золотом вишитий, теж оздоблений дзвіночками, у лівій руці у неї труба, а в правій – пальмова гілка з позолоченим листям. «Так крилами тріпочучи, у трубу трублячи і дзвіночками дзвонячи, радісним звуком виповнила сад увесь» [276, s. 130]. Віли Хорватка, Латинка і Халдейка перебувають у Саді Слави, кожна з них має

золоті яблука з написаними на них іменами авторів і творів. Хорватка – молода і засмучена, бо в неї яблук набагато менше, ніж у її подруг. Цікаво, що на яблуці з ім'ям Петра Зоранича написано «Любовне полювання» та «Чаклунка»\*, а віла якраз почала виводити слово «Гори».

- *чарівниця* Динара (Деяніра). Дочка Енея і дружина Геракла. Після смерті Геракла Деяніра, відчуваючи свою провину, пішла світ за очі, а потім оселилася на вершині гори неподалік Задара. Зглянувшись на сльози Деяніри, Геракл попросив Аполлона подарувати жінці знання знахарки та ворожки. Люди назвали гору, де живе чарівниця, Динарою. Вона проводить магичні дійства над Зораном.

- *мельник* у млині часу «старий, але показний чоловік, який безперестанку швидко приносив і кидав на жорна не мішки зерна, а міста, замки, села, палаци, людей, тварин, дерева, квіти, трави і зілля, винахідливість, погорду, красу, сміливість, і все, що тільки є на світі, а міцні жорна одразу ж усе те перемелювали в пил» [276, s. 137].

- *пекельні істоти* Люцифер, його сини Чорт і Диявол, дочки Мерзота і Потвора, діти Чорта й Мерзоти та Диявола й Потвори. Закований в ланцюги Люцифер перебуває у безодні. У пеклі мешкає також Бура\*\*, красуня, донька володаря, що жив у північних краях, на землях між сходом сонця і Великою Ведмедицею. Боги покарали Буру за зверхність, погорду і вихваляння своєю красою, перетворивши її на вітер.

- *фантастичні тварини*. Фантастичний звір мешкає в озері, яке перегороджує шлях на вершину гір. Він «має сім різних голів, чотири зміїні ноги, тулуб чорного осла, а хвіст закручений удвоє, ніби кліщі. Перша голова від страшного запіненого Лева, друга – від Ведмеда розлюченого, третя – від Ворона чорного, четверта – від Жінки Блудної, п'ята – від отруйної та сердитої Гадюки, шоста – від Ропухи, сьома – від Вовка ненажерливого» [276, s. 43].

\* Мабуть, П. Зоранич – автор двох не знайдених донині творів.

\*\* хорв. *burja*, італ. *bora* – вітер, що дме з материка вздовж узбережжя Середземного моря.

Фантастичні істоти з античного пантеону неодноразово згадуються в легендах і переказах (це кентавр Несс, білі лані тощо).

До **фантастичних предметів** можна віднести золоті яблука, при цьому золоте яблуко Милості слугує засобом пересування, а золоті яблука, «руками різними зірвані» [276, s. 129], – канонічні твори у Саду Слави. Це човен Крки, зітканий з води і водяного зілля, він витримує навіть стрімкі водоспади на річці, а також чистий, білий камінь, завдяки якому Зоран оглядає пекло.

**Магічний ритуал** над Зораном проводить чарівниця Динара. Зникнення любовної туги описано за принципом реалізованої метафори: любовні нитки, якими було обв'язане серце закоханого, розплітаються, любовні вузли розплутуються – і Зоранове серце готове наповнитися новими високими почуттями. Підготовка до магічного обряду детально виписана: «Динара встала і, не відходячи далеко, назбирала зілля і коріння різного, вимовляючи чарівні слова; тоді пішла зі мною до печери, де стояли скриньки всякі з порошками, коріння, сушене на холоді, кістки і жир різних тварин, і сукровиця, і шерсть із хвостів, у склянках були чарівні трунки і настоянки. Вона все склала в одну посудину, долила чистої прозорої води, розклала вогонь з дров запашних і на ньому варила вариво, чаклунські слова виговорюючи, дуючи в посудину і помішуючи правою рукою» [276, s. 125]. Магічні дії виконуються увечері, при місячному сяйві, над джерелом. Динара виголошує замовляння, кидає двічі у воду сіль, олію, а за ними виливає приготовлену настоянку. Зоран за порадою Динари подивився у воду й побачив себе «не тільки зовні, а й зсередини і – хто б повірив – серце своє уздрів, перемотане дивними нитками і заплутаними вузлами і, здається, упізнав у тому плетиві пасмо золоте солодкої моєї неприятелики, бо саме ним, вузлом твердим, було стиснуте моє серце так, що ледь билосся» [276, s. 125–126]. Далі Динара сім разів поливає Зорана водою, і він бачить, як розв'язуються нитки і вузли, що оперізували серце. Для цього магічного ритуалу особливо важливим є час: Сидмой, батько одного з пастухів, попереджає Зорана, що обряд найкраще здійснювати в Юпітерову ніч, а Динара проводить ритуал вночі, при місячному сяйві.



Зоран на своєму шляху в гори (що є алегорією духовного зростання) минає **фантастичні місця**, наприклад, чарівне озеро, де живе семиголове чудовисько. У пеклі, великому і просторому місці, живуть різні потвори, мучаться грішні душі, а в глибокій безодні закутий Люцифер. Пекло вкрите димом і полум'ям, з нього долинають стогони, зойки, скрегіт зубів демонів. Пеклом течуть сім рік, які замерзають від помахів Люциферових крил і закипають, коли демон випускає з пащі полум'я. П. Зоранич розташовує пекло в каньйонах Малої і Великої Паклениці\*, пояснюючи таким чином топоніміку. Фантастичним простором також є Сад Слави, ще одна версія *bašćine*, місце, де зібрана канонічна література. До Саду Слави нелегкий шлях, бо він знаходиться на вершині гори й оточений водою, що вимагає від мандрівника додаткових зусиль. Через ріку Зорана переносить Милість, і перед ним розкривається ідилічна місцина: Сад Слави оточений живою огорожею, до нього веде четверо воріт у вигляді арок, далі Зоран проходить сім алей, оточених сімома різновидами дерев. Це місце вічної весни, сповнене прекрасних запахів і чарівних звуків. Посередині саду – величне дерево, листки якого з одного боку золоті, з іншого – зелені; дерево обсіпане золотими яблуками. Біля дерева – фонтан із кришталевою водою, який тримають сім дівчат, вилитих зі золота, у тіні дерева – віли, серед яких уже згадувані Латинка, Хорватка і Халдейка (про алегорію саду детально пише П. Павличич [218]). Фантастичним також є опис млину часу: «Його веретено мало дванадцять крил, а внутрішнє коло, яке в них вдарялося, мало триста шістьдесят п'ять білих і стільки ж чорних пальців, поперемінно поставлених, а зовнішнє коло мало тридцять крил, і не вітер їх крутив, і не вода по них лилася, а Аполлон зі своїми кіньми обертав і молов, довкола ходячи» [276, s. 137]. До фантастичних можемо віднести і менші локації – береги річок, на яких зазвичай з'являються віли, водойми, у яких віли мешкають, печера чарівниці Динари.

Особливе місце в цьому творі займають **міфологічний час і простір**, у якому все ж відчитується Далмація й околиці довкола Задара. Ці своєрідні

---

\* Національний парк Паклениця.

далматинські «Метаморфози», населені божествами з античної міфології, становлять окремий пласт роману. Вони структуровані як легенди, що їх Зорану розповідають пастухи: про перетворення Соколара, Новака і Папрата на однойменні джерела, Ягоди – на ягоду, Ружиці – на рожу, Мари – на Мармурове джерело, Єли – на ялинку, Аселя – на базилік, Марцели – на муртелу, Любиці і Любидрага – на фіалку, Аніци – на аніту (кріп), Стани – на джерело Фонтана, трьох сестер Папрата, які прийшли в Задар шукати брата, – на три потічки, що течуть у Врулях. Сюди ж можна віднести розповідь Зориці про перевтілення тіла її коханого Лілянка на лілію. Топонімічна легенда, у якій пояснюється назва гори Велебіт, теж переповнена фантастичними подіями: хлопець Велевій, син Атланта, сповнений жаги знань, після довгих мандрівок оселився на вершині гори, щоб бути якнайближче до зірок і звідати небесні таємниці. За це його покарали боги – грім і блискавка спалили тіло, а щоб навіть попелу не було видно, вкрили вершину білим снігом; звідси інша назва гори – Велебіл. Пам'ять про вілу Приславку збереглася в назві джерела Привлака, а чарівниці Деяніри – у назві гори Динара. Оповіді про чудесні перевтілення тематизують нещасливе кохання між вілами і людьми, покарання за порушення заборони кохати земних хлопців, помсту за зраду тощо. Важливу частину в цих перевтіленнях займають **пророчі сновидіння**, у яких відчитується майбутня трагедія: про смертельну боротьбу левиці і вовчиці, смерть сокола, який розбився, намагаючись розборонити двох голубок (оповідь про Соколара і Ягоду, яка з ревнощів убиває подругу Ружицю); про горличку, що спускається з ялинки, а її з рук мисливця вихоплює орел, золотий меч, на який падає Дразник, смертельно раничись, коштовний перстень, за яким пірнає у воду Новак (оповідь про те, як Діана вбиває віл Мару і Єлу за любов до Дразника і Новака); про те, як Сонце спалило Місяця, що тримав в обіймах Зорю, про дві білі квітки, що розквітнули на човні, який намагався потопити розгніваний Посейдон, а врятував Місяць (оповідь про те, як Марцела роками розшукує безвісти зниклого Анселя, що загинув від удару блискавки). У **сні-видінні** до закоханого Любидрага являється Венера і пропонує план зваблення

Любиці (оповідь про те, як Любидраг оволодів сплячою Любицею, а осквернена дівчина, якій матір Клітія наказала ніколи не знатися з чоловіками, накликала на себе смерть). Сон з'являється і як Морфей, адже саме він навів Зорану сон про Сад Слави. Останній розділ роману оформлений як видіння: Зоран зустрічається із єпископом м. Нін Ю. Дивничем, св. Ієронімом і вілою Істиною та дає читачеві ключі для трактування мандрівки: історичний (правдивий) і алегоричний (поетична візія дійсності).

Переплітаючи міметичний світ і світ фантастики, уводячи алегоричні фігури-натяки на тогочасні загрози з боку турків, приховані алюзії на складну ситуацію, у якій розвивалося хорватське письменство, П. Зоранич створює міф про Аркадію на берегах Адріатичного моря, вписуючи її у тогочасний європейський літературний простір.

У хорватській літературі Відродження є багато фантастичних істот, прочитання яких не завжди алегоричне чи повчальне, у них поєднуються артефактна основа й авторська інтенція, поетична індивідуалізація. Фантастика в Ренесансі не потребує гносеологічного обґрунтування, фантастична географія слугує лише естетичним елементом – для підвищення інтересу публіки. Чудо теж переходить до сфери естетики – поезія набуває статусу священної. Магічні знання і предмети дедалі частіше пов'язуються з життям жінки, ними володіють особливі істоти – циганки, чорнокнижники, пустельники. Невичерпним джерелом для створення фантастичних образів є фольклор, демонологія і народна сміхова культура.

Ренесансне давньохорватське письменство містить також зачатки нових механізмів уведення фантастичного – це гротескна кумуляція, нанизування однотипних епізодів, протиставлення міфологічної істоти, що символізує ідеал, і міметичного персонажа, який утілює брутальну дійсність, створення місцевої міфології. Ці механізми розвиватимуться в наступних літературних епохах. Поетика фантастичного ґрунтується на мотивах утечі в міфологічні світи, світи ілюзій, пошуків ідеального місця, втрати ідентичності в лабіринті, але й оспівування рідного краю і фіксація його в символічно-культурному просторі.

Ці мотиви та теми стануть особливо актуальними для фантастики пізніших періодів.

### **1.3. Простори літературної фантастики в бароковому письменстві**

Зміни в літературно-фантастичній парадигмі в хорватському письменстві настають у XVII ст. й пов'язані із домінуванням барокової поетики, зверненням письменників до універсальних метафізичних настанов, спробами іншого розуміння ходу й значення історії, що відобразилося на взаєминах фантастичного й міметичного у художньому творі. На специфіку літературної фантастики бароко значно вплинули позалітературні (зокрема політичні) чинники, відтак особливу атмосферу трагічного світовідчуття література бароко виразила в символічних кодах, протистояла їй, пропонуючи практичні відповіді, орієнтуючись на історичний досвід, створюючи політичні міфологеми й концепти. Окрім того, політична ситуація в Хорватії залишалася нестабільною: країна була розділена між кількома державними утвореннями – 1527 р. Королівство Хорватія\* (разом із Угорщиною, з якою Хорватія мала укладену персональну унію з 1102 р.) визнало Габсбурзьку корону, частина приморських регіонів перебували під владою Венеційської Республіки. Відносно незалежність зберігала лише Дубровницька Республіка, яка маневрувала між Портою і Венецією завдяки успішній дипломатії.

Якщо ренесансна фантастика виростає з фольклорної, карнавальної та міфологічної традицій, а письменники оперують ігровою компонентою для випробування світу на міцність чи гротескними моделями й опрацьовують морально-етичні імперативи, то барокова літературна фантастика вступає у взаємодію з тогочасною актуальною дійсністю, орієнтується на вигадливий італійський придворний театр, італійську епічну поему, слов'янську історико-легендарну міфологію.

---

\* Також Банська Хорватія (1527-1868 рр.), васальне королівство, увійшло до Габсбурзької монархії на умовах прямого імперського правління.

Барокова фантастика заявляє про себе на рівні лінгвістичної маніфестації, особливої стилістики. Бароковий орнаменталізм, постренесансна маньєристична техніка з нахилом до гіпертрофії семантики, популярна в епоху бароко енігматика – це перші сигнали того, що в XVII ст. фантастика презентується і як анархічний мовний дискурс, спрямований на деформацію чи руйнування усталених значень у межах одного або кількох невеликих семантичних сегментів, що становлять значеннєву структуру твору і тому уможливають кілька інтерпретацій. Внутрішня символіка виражається за допомогою формального оформлення тексту. Через кілька століть, зокрема в епоху модернізму, експерименти з можливостями слова стануть чи не обов'язковою вимогою для певної категорії фантастичних творів.

Попри відмінності в джерелах і способі мовної презентації, літературна фантастика XVII ст. вкладається в основному в готові форми, успадковані від попередніх традицій – це міфологічні сюжети, кумуляція незвичайних подій у межах одного тексту, деформація природного часу й простору. Особливо ж популярною моделлю стали пророчі сни та видіння, а також есхатологічний дискурс, що пов'язано з актуалізацією середньовічних релігійно-містичних мотивів і сплеском інтересу до релігійної фантастики. Єдина нова модель літературної фантастики, модель, яку означуємо як *ad hoc фантастика*, обмежена хронологічно і жанрово. Цей тип трапляється лише в псевдоісторичних і квазіісторичних мелодрамах особливо популярного в XVII ст. драматурга Ю. Палмотича. По суті, ця модель – попередниця чистої фантастики в тому сенсі, що ґрунтується на вихідному припущенні існування *іншого* світу, який у своїй основі є казковим, химерним, несправжнім. Для *ad hoc фантастики* Ю. Палмотича засадничим є принцип ігрової фантастики (довільне komponування фантастичних образів, тем, мотивів, які становлять фольклорно-міфологічну, гротескну чи ірраціональну систему) й оперування елементами національної історії та міфології.

Якщо в ренесансній фантастиці спостерігалася дифузія фантастичних образів і сюжетів в межах одного тексту, то барокове письменство є сплавом

різних фантастичних наративів (релігійної, легендарної, міфологічної фантастики, енігматичного інтерактивного дискурсу, що провокує своєрідне, навіть наближене до магічного, перекодування значень, дискурсу парадоксу, орнаментальної каталогізації фантастичних істот і їхніх ознак, поетики апокаліпсису), тож можемо говорити про *простори фантастичного й секундарні світи* в різних текстах, звичайно, з урахуванням специфіки поетики і філософії бароко:

- літературна фантастика в епоху бароко розвивається на подібних до середньовічних поетичних засновках, «коли – попри суттєві зміни всередині самої літературної системи – все ще переважає релігійний визначник, релігійна ознака» [11, с. 278]. Повернення до теологічного розуміння побудови Всесвіту спричинило сплеск інтересу до *релігійної фантастики*, яка, як і чудо в середньовіччі, не раз слугує для політичних маніпуляцій, стає підґрунтям для політичних ідеологем або міфологем чи використовується в процесі ірраціональних проєкцій політичних бажань, які не могли/не сміли бути втілені. Зв'язки між подіями у творах релігійної фантастики потребують теологічного покриття, самі події пояснюються втручанням вищих сил (божественних чи демонічних), які належать до тієї чи іншої релігії. Релігія легалізує створення секундарних світів, які за своєю функцією є компенсаційними – вони заповнюють порожнечу, компенсують тривогу через актуальну дійсність, яка є невідповідною і не виправдовує людських сподівань. В основі секундарного світу (наприклад, релігійного міфу) – розуміння всесвіту як незалежного механізму, де, попри насильство, агресію й інші негативні речі, перемаже добро, справедливість і порядок. Таким чином секундарні світи стабілізують порядок і зменшують необхідність втручання людини в ідеально налагоджений механізм всесвіту. Прикладом такого типу фантастики може слугувати залучення і трансформація образу святого Влаха, патрона Дубровника, у поемах Івана Гундулича «Осман» («Osman», перша половина XVII ст.) та Якети Палмотича-Діонорича «Дубровник відновлений» («Dubrovnik ponovljen», кінець 60-х рр. XVII ст.). Святий у цих творах отримує

профанне значення – він є і лицарем-оборонцем християнської віри, і виразником ідей антитурецької пропаганди, що велася в ті часи, і посередником між Богом і народом, і захисником провладних інтересів. Ще одним спільним місцем релігійної фантастики у двох поемах є рада дияволів у пеклі: пекло є міфотворчим топосом, засобом для демонізації турків, закріплення за ними негативного образу, створення певної ідеограми з активним образно-символічним підтекстом; залучаючи резерви літературної і фольклорної традиції, автори реалізують міфотворчі функції секундарних світів: зменшення необхідності втручання людини в ідеально налагоджений механізм всесвіту, бо історія, незалежно від бажання людини, пишеться надприродними силами. Крім того, нові міфологеми про турків і розуміння війни з турками не просто як зміни політичної мапи світу, а як боротьби хреста і місяця, добра і зла відображає і тогочасні тенденції;

- тісно пов'язаною з релігійною фантастикою буде і *міфологічно-фольклорна та легендарна фантастика*. У цьому випадку барокова література, як і ренесансна, отримує ескапістську функцію. У п'єсах на давньослов'янську тематику «Квітослава» («Captislava», 1652) і «Бісерниця» («Bisernica», 1653) надзвичайно популярний тоді драматург Ю. Палмотич переплавляє в єдине ціле середньовічну фантастику і розповіді про казкові лицарські поєдинки, уводить значну кількість фантастичних істот літературного й фольклорного походження (дійовими особами є Вілозмай, Північна фея, крилатий кінь, дракони, народ дрібнолюдків тощо), які володіють магічними предметами (чарівним перснем, зачарованими обладунками, незламними мечами), виконують магічні дії – заклинання, замовляння. Мова його дійових осіб яскрава й метафорична. Ю. Палмотич для цих мелодрам запозичує тематику й образність з епосів римських й італійських поетів, залучає хорватські літописи, джерела усної народної творчості. У мелодрамах йдеться про славу давніх родів, які пов'язані із Дубровником, про славний родовід слов'янських королів і королев, принців і принцес, автор вихваляє слов'янську мову, наголошує на слов'янській єдності, уславлює вільний Дубровник і свободу взагалі. У поемі

«Осман» І. Гундулич уводить міфологізованих епічних героїв, наприклад, турецьку войовницю Соколицю і хоробру польку Крунославу, пов'язує з ними окремі легенди. При створенні цих образів автор вдається до символізації, особливо це помітно на номінативному рівні. У такий спосіб відбувається і створення героїчних образів у народній ліро-епічній творчості, коли саме ім'я містить характеристику героя. І. Гундулич у пасторалях «Аріадна» («Arijadna», 1610-1620 pp.), «Викрадення Прозерпини» («Prozerpina ugrabljena» 1610-1620 pp.), Ю. Палмотич в драмах «Еней відвідує Анхіза, батька свого» («Došastje od Enne k Ankizu njegovu osu», XVII ст.), «Арміда» («Armida» XVII ст.) звертаються до сюжетів з античної літератури;

- відкривши безмежжя Всесвіту, людський розум XVII ст. загубився в ньому, як у пустелі. Тоді ж «психологічно комфортний світ християнської теології розпався на безліч мікроскопічно малих уламків. <...> Відчуття Всесвіту не як дому, збудованого дбайливим Богом для тимчасового притулку людини, а туманної вируючої прірви, з якої лише на мить виринає і в якій знов назавжди губиться все суще, не могло не позначитись на світовідчутті людини, її психіці, не могло не призвести до глибоких змін у її поцінуванні» [48, с. 42]. Саме звідси – розгубленість, сум і страх перед непізнаним, почуття чогось незбагненого розумом, темного і незвичайного. Особистість, що сформувалась в епоху бароко, наділена «особливим почуттям *метафізичної тривоги*: страхом за саму себе, за світ, за природу, за минуле і майбутнє, за самий сенс буття, за Бога, за людський світ і розум» [48, с. 42]. Тому й не дивно, що автори звертаються до *ірраціонального* і фантастичного як до засобів пізнання сутності людини і буття. Прикладом може слугувати образ молодого Османа з однойменної поеми І. Гундулича. Хоча дія твору розгортається на широкому тлі тодішніх історичних подій (Хотинська битва, повстання яничарів, організоване проти молодого султана Османа його мачухою і дядьком, заплановані султаном війни), автор акцентує увагу на турецько-християнському протистоянні. Поема сповнена містичних знаків і пророцтв, пронизана передчуттям катастрофи. Головний герой – турецький султан Осман



II – типовий бароковий характер, сповнений суперечностей. Сам Осман контактує з Мухамедом, незадоволеним діями молодого султана. У поемі «Віла Словінка» («Vila Slovinka», 1614, 1626) письменник Ю. Баракович вдається до особливо популярного в пізніших епохах прийому фантастичної літератури – зміщення природного порядку речей, часу і простору. Так, наприклад, на зачарований острів-вулкан, де розміщений один із семи входів до пекла, Співець на човні добрався за один день, а подорож назад на торговому кораблі тривала аж п'ять днів. Щоб потрапити на острів, треба було також пережити зміни в природі – страшну бурю з громом та блискавками, і тільки молитва до богині Луни допомогла мандрівникові під час шторму. Стихія води – одна із поширених у фантастичній літературі, це межа, вхід до потойбіччя. У цьому епізоді перейти поріг допомагає і трансцендентна дія – молитва. Одним із частих засобів у літературній фантастиці є реалізована метафора, бачимо її і в Ю. Бараковича: коли Співець просить ворожбита дати ліки від любовної туги, знахар, обстеживши гостя, здивовано повідомляє, що в Співця нема серця – його забрала дівчина, у яку закоханий герой. Реалізована метафора, зворот «украсти серце», створює фантастичний ефект;

- для вимальовування персонажів-носіїв *магічного знання* залучаються, як і в попередній епосі, фольклорні джерела, зокрема народна демонологія, а функція таких персонажів швидше розважальна;

- розвиваються також мовні стратегії презентації фантастичного і його лінгвістичні модуси – *кончетистський, парадоксальний, енігматичний*. Опираючись на традицію постренесансної маньєристичної лірики, барокові поети Ігнат Джурджевич та Іван Бунич-Вучич відточують кончетистський стиль: щоб виправдати штучну театральну схожість між предметами, автори подають вишукані алогізми, паралогізми, оксиморони, винахідливі дотепні парадоксальні метафори, які заперечують звичний порядок речей, деформують світ. Гіперболізація, вихід за межі норми, нестійка семантика наближають такі тексти до фантастичного дискурсу [39, с. 28–35]. Близьким до цього буде і енігматичний модус – завдяки лінгвістичним іграм слова і фрази отримують

додаткові/нові значення, різкі стрибки семантичних значень провокують перекодування смислів, знакова і символічна репрезентація нав'язують до гри і пошуку нових сенсів. Прикладом може слугувати лірична поема Павао Ріттера-Вітезовича «Прощання зі Сигетом». Третя частина твору подана як розмова Подорожнього, який минає зруйноване місто, і Луною, що повторює останні склади мандрівникового запитання і повідомляє про події минулого і прийдешнього. Резонуючий вірш включає в себе компоненту абсурдності й загадковості: історію людських діянь досвідчує містичний, надчуттєвий голос природи. У випадку поеми хорватського автора йдеться не про механічне відтворення звуків у мертвому просторі, а про змістовний діалог людини і божественного;

- щоб зм'якшити психологічні й емоційні травми, отримані через руйнівний землетрус у Дубровнику 1667 року, література бароко виконує амортизаційну й терапевтичну функції: описуючи природний катаклізм, письменники звертаються до *поетики апокаліпсису*; пояснюючи причини того, що сталося, опираються на топоси релігійної фантастики; естетизують катастрофу, уводячи засновані на «неподібних» подібностях метафори, які спрямовані на досягнення ефекту враження. Прикметно, що про Великий землетрус розповідають не очевидці подій, а особи, які були тісно пов'язані з Дубровником родинними чи дружніми зв'язками і, відповідно, емоційно співпереживають потерпілим та подають свою візію того, що сталося. З іншого ж боку, така естетизована візія катастрофи працює і на політико-дипломатичне замовлення – у той час і османи, і венеційці намагалися скористатися слабкістю Дубровника й захопити частину територій Республіки. В Анконі виходить книжечка трьох авторів – Ніколи Бунича, Петра Канавелича й Баре Беттере – під назвою «Місто Дубровник у час землетрусу» («Grad Dubrovnik vlastelom u trešnji», 1667) на замовлення, як припускає хорватська літературознавиця Славиця Стоян, дубровницької влади, яка вважала, що емоційне поетичне слово буде мати більшу вагу, ніж сухе документальне повідомлення, і зможе зворушити світ [245]. Я. Палмотич-Діонорич у поемі «Дубровник відновлений»

розповідає не тільки про землетрус, а й про свою дипломатичну місію в Стамбулі, де завдяки величезним зусиллям йому вдалося відвернути загрозу нападу на рідне місто. Релігійна фантастика й апокаліптичний дискурс у цих творах тісно переплетені, емблематизують тогочасну реальність, активно реагують на запити культури.

Особливістю бароко є також своєрідний симбіоз дійсності і колективного підсвідомого: залучаючи поетику слов'янських легенд і міфів, барокові культурні діячі створюють панславистичні футуристичні проекти\*. Слов'янська ідея виступає консолідуючим стрижнем у боротьбі з турками, яких тодішня культура презентує як ворогів християнської цивілізації і яким у боротьбі з християнським Богом допомагає саме пекло. Відтак у колективній підсвідомості закріплюється демонічний образ османів і з'являється потреба протиставити їм своїх лицарів-захисників віри. На символічному рівні відбувається профанізація образу окремих святих і їх емблематизація. При цьому зачіпається цілий пласт релігійної фантастики. Отож фантастичне глибоко проникає в хорватську культуру XVII ст. і впливає на відображення суспільного та політичного життя. Культура бароко в Хорватії, формуючись у час великих політично-військових загроз, опирається їм:

- продукуванням слов'янської ідеї як однієї з форм ідентичності, при цьому слов'янська ідентичність вибудовується не тільки на історичній традиції (а така традиція формується у середні віки й особливо в епоху гуманізму), а на міфологізованій історії слов'ян;

- витворенням образу легендарного християнського святого – лицаря, захисника віри, охоронця міста, репрезентанта Божої волі та провидіння;

- закріпленням негативного образу ворога (найчастіше турків), якому допомагає пекло;

---

\* Ідею слов'янства в Хорватії 1525 року сформулював домініканець Вінко Прибоевич. Історик хорватської літератури Франьо Швелец виділяє три етапи у її формуванні: 1601 р. М. Орбіні видає трактат «Королівство слов'ян», у якому розповідає і про славне слов'янське минуле. Ця розповідь має ознаки легендарної фантастики. Другий етап пов'язаний із діяльністю Юрая Крижанича; він подає утопічну візію великого слов'янського майбутнього. На третьому етапі П. Ріттер-Вітезович цю фантастичну візію вписує в конкретніші південнослов'янські рамки [259].

- оперуючи фольклорними і міфологічними топосами народного героя, месника, визволителя;

Взаємини між літературною дійсністю та дійсністю літературної фантастики в бароковому письменстві теж ускладнюються: часом фантастичні образи виконують тільки декоративну орнаментальну функцію й існують у своєму обмеженому просторі (найчастіше це есхатологічний або міфологічний простір), а спроби автора увести їх у фікціональну дійсність часом зазнають невдачі, особливо якщо твір розповідає про історичні події. У цьому контексті доречно звернутися до тези П. Павличича про три концепції світу, які співіснують у XVII ст., – органічну, механістичну й містичну. Ці три концепції переплітаються в бароковій літературі, що буде впливати і на космогонію світу в конкретному літературному творі [215]. До прикладу, в історичній поемі «Осман» автор, увівши в текст пекельних демонічних істот, які борються із християнством, визнає вплив на історію потойбічних сил. Проте розуміння історії в бароко як циклічної закономірності відрізняється від середньовічного лінійного історичного бачення, тому такі випадки в бік фантастичного часто є даниною літературній конвенції чи бароковій стилістиці. Настає конфлікт між функцією секундарної фантастики, що нав'язує до розуміння світу й відповідного руху історії як автоматичного механізму, де роль людини є мінімальною (а в бароко секундарний світ створюється переважно релігійним дискурсом) і наміром автора максимально достовірно презентувати історичну дійсність. Саме тому в «Османі» І. Гундулича та «Дубровнику відновленому» Я. Палмотича Діонорича такі нерозв'язані суперечності щодо концепцій світу переходять у статус-кво – автори відходять від позицій попередників про вплив вищих сил на хід історії й вводять ірраціональний чинник, подаючи його в образі колеса долі. Окрім того, локалізація і сепарація фантастичного світу й обмежений спосіб комунікації з ним (через сон) дозволило авторам найрізноманітніші суб'єктивні інтерпретації: наприклад, пекло в поемах Ю. Бараковича, І. Гундулича і Я. Палмотича-Діонорича істотно відрізняється, адже для створення цього образу автори задіяли численні джерела: Біблію,

апокрифи, античну літературу, народну демонологію, тексти італійських сучасників. Винятком є твори, жанр яких передбачає гармонійне співіснування вигаданого і дійсного (наприклад, пасторалі І. Гундулича, міфологічні драми Ю. Палмотича).

Крім того, хорватське барокове письменство, на відміну від ренесансного, не концентрується в одному регіоні, і цей відмінний історико-літературний досвід впливатиме на вибір автором тієї чи іншої фантастичної компоненти\*.

Фантастичний елемент можна простежити чи не в усіх жанрах, що розвинулися (чи продовжували розвиватися) у цей період – в епічній та історичній поемах, у псевдоісторичній мелодрамі, релігійній пасіонарній поемі, пасторальній та міфологічній драмах, у набожних морально-дидактичних творах. Безперечно, жанрова модель диктувала свої правила щодо стратегії уведення і функціонування фантастичного в тексті чи текстовому фрагменті.

### 1.3.1. *Ad hoc* фантастика в мелодрамах Юніє Палмотича

Ю. Палмотич, засновник і репрезентант мелодрами в хорватському бароко, успішний і популярний свого часу дубровницький драматург, у псевдоісторичних мелодрамах «Павлімир» («Pavlimir», 1632), «Квітослава», «Бісерниця» дає цікаву інтерпретацію візії єдиного слов'янства, вільно комбінуючи топоси і релігійної, і фольклорно-міфологічної фантастики, розрахованої на захоплену реакцію враженого глядача. Тут *ad hoc* фантастика є прикладом апелювання до надзвичайно популярної у XVI–XVII ст. теми єдності слов'ян, а водночас і втечею від проблем дійсності. Ю. Палмотич, будучи вихідцем із аристократичного роду, намагався врівноважити ідеї вільного слов'янства й вимогу нейтралітету стосовно дражливих політичних тем, лояльності до Церкви і держави: «сцени цих драм римувалися з тодішньою романтичною дубровницькою і ватиканською політикою щодо хорватського

---

\* Хорватська літературна мапа в XVII ст. розширюється; дубровницька література – на вершині розквіту, а до письменницького процесу долучаються автори, які живуть у північній частині Хорватії.

континенту, римувалися з вимогами католицького слов'янства» [202, s. 96]. При цьому Ю. Палмотич умів володіти увагою публіки, викликати незмінне захоплення глядачів – слідом за італійською модою придворного театру дубровницький драматург розвивав лицарсько-романтичні сюжети, засновані на релігійному чи міфологічно-історичному матеріалі. У п'єсах на давньослов'янську тематику «Квітослава» і «Бісерниця» Ю. Палмотич переплавляє в єдине ціле середньовічну фантастику й розповіді про казкові лицарські поєдинки, уводить багатьох фантастичних істот літературного й фольклорного походження (дійовими особами є Вілозмай, Північна фея, крилатий кінь, дракони, народ дрібнолюдків тощо), які володіють магічними предметами (чарівним перснем, зачарованими обладунками, незламними мечами), виконують магічні дії – заклинання, замовляння. Мова його дійових осіб яскрава й метафорична, за допомогою барвистих художніх засобів і риторичних фігур персонажі описують фантастичні події, предмети й місцевості, дають характеристику іншим героям. Так, Вілозмай («Бісерниця»), зазнавши поразки від Квітослави, звертається до сил природи, щоб віднесли його до пекла: «Несіть мене, ви, чорні хмари, / На дно Гротландії крижаної, / Де панує мороз лютий, / Де вік сонця не видати; / Вдар же нині із небес, / Громе з бурею страшною, / Волю мою, благаю, сповни...» [207, s. 353].

Градмир із «Квітослави» теж за допомогою упізнаваних художніх засобів описує своє видіння: «Озброєна дівчина / У сні мені явилась – / Золота коса, лице ясне / Сонце їй горіло на лобі. / Щит зі знаком сонячним / У правиці тримала». [208, s. 178].

Розмова злих сил, які хочуть перешкодити Павлімиру з однойменної п'єси побудувати нове місто-державу, також вирізняється експресивністю: «Військо вітрів гнівних/ розбудіть, хай підніметься / На нечисті кораблі, / що зло несуть нашій славі. / Хай розсерджене вітрами море / кожен знищить корабель. / Кожен з них хай загляне / в безодню, явлену хвилями. / Усе, що з чорних спускається хмар, / з хвиль високих що росте, / Об'єднається, щоб погубити / Страшні щогли, кораблі чорні» [210, s. 9–10].

Винаходом барокової мелодрами були нефункціональні сцени, які слугували для того, щоб увести нову арію або хор – мелодрами часто писалися на вже знані теми й мотиви, кінець був передбачуваний, тому автори замінювали драматургічну функціональність музичною [219].

Водночас виникає логічне запитання: яким чином були показані фантастичні карколомні сцени в мелодрамі «Бісерниця» – наприклад, поява за одну ніч чудесної зачарованої фортеці, у якій живе татарський хан Орітрієс, чи сцена, коли Вілозмай викрадає Бісерницю і летить з нею в небо на вогняній колісниці, запряженій драконами, а Квітослава їх переслідує на крилатому коні і в повітряному поєдинку скидає Вілозмая в Дунай, чи сцена, коли на поклик Вілозмая злітаються вітри з усього світу і відносять його в північний край разом із пекельною нечистю – горгонами, сфінксами, химерами, поліфемами, гарпіями, гідрами – вони мають пильнувати Вілозмая під час відбування кари. Казкова сцена визволення царівни Любиці від дракона є і в мелодрамі «Квітослава»: Квітослава злітає в небо на крилатому коні, щоб урятувати народ дрібнолюdekів від хижих птахів. Дубровницьку публіку мали б вразити також краєвиди північної землі – саме там живе Північна чарівниця, яка панує над дивовижними народами – дрібнолюдками чи одноокими людьми, які пересуваються на одній нозі. У льодовому королівстві Північної чарівниці є вогняна гора, де розміщений вхід у пекло. Нікола Батушич, хорватський історик драматургії, зазначає, що бароковий сценічний спектакль був тісно пов'язаний із тематикою усіх драматичних жанрів театру XVII ст. у Дубровнику: «Не важливо, йдеться про біблійний сюжет, античний міф чи поему, ренесансну епіку, історичні чи псевдоісторичні твори, <...> казки, легенди про святих, народні перекази <...> у сценічній картині домінує театральна *meraviglia*» [92, s. 250–251].

Ю. Палмотич для мелодрам запозичував тематику й образність з епосів римських й італійських поетів, залучав хорватські літописи, джерела усної народної творчості, релігійні легенди. Так, у «Квітославі» є епізод викрадення дівчини змієм, а це легенда, пов'язана зі святим Іларієм, який врятував

мешканців Епідавра. У мелодрамах йдеться про славу давніх родів, пов'язаних із Дубровником, про славний родовід слов'янських королів і королев, принців і принцес, автор вихваляє слов'янську мову, наголошує на слов'янській єдності, уславлює вільний Дубровник і свободу взагалі, але «завжди розуміє поняття свободи класово» [259, s. 224].

Автор додає релігійний вимір – Вілозмай покараний за те, що служить нечестивому татар-хану і виконує його наказ – викрадає Бісерницю, наречену християнського лицаря-царевича.

Цікавим є також той факт, що письменник зміщує місцевість, де проживають чарівники і чарівниці, адже в Середньовіччі і в епоху Відродження із чудесами традиційно пов'язувався Схід (зі Сходу приходили карнавальні циганки-ворожки, купці М. Ветрановича подорожували до Вірменії та Індії) – Ю. Палмотич переносить країну чудес на далеку північ, на край землі, там, у королівстві північної чарівниці, є вхід до пекла.

Ще одним традиційним фантастичним елементом, яким послуговується хорватський драматург, є зміна ідентичності персонажів, яка відбувається просто перед глядачами на сцені. Така зміна не виконує функції алегоризації і не несе якихось морально-етичних настанов, пов'язаних із ідеями гуманізму, як це було у ренесансних пасторалях. У Ю. Палмотича пекельні сили на поклик Вілозмая кидаються у танок, набувши вигляду найгарніших юнаків і найзвабливіших дівчат. Перед очима глядачів розгортається фантастична сцена, яка має іншу символічну конотацію: не ідейне буколічне перетворення потворності в красу, а відтак – у добро, а радше «апеляція до карнавальної розгнузданості, еротики і навіть оргії» [92, s. 251].

У псевдоісторичній драмі «Павлімир»<sup>\*</sup> Ю. Палмотич змішує *ad hoc* фантастику, фольклорну й легендарно-чудесну фантастику. Ця своєрідна хорватська барокова «Енеїда» побудована на розповіді, узятій із «Літопису

---

<sup>\*</sup> У драматургії Ю. Палмотича проявляються й окремі політичні тенденції: звертання до античної традиції (зв'язок між Епідавром і Дубровником) й актуалізація популярних міфологем для розширення території Республіки [159]. Хроніст Лудовік Црієвич Туберон розповідає про те, як мешканці Епідавра з дозволу завойовників-слов'ян звели нове місто-фортецю і назвали її Лавуза (Рагуза – інша назва Дубровника). Розповідає автор і про легендарного князя слов'янсько-римського походження Павлімира, який збудував Дубровник на місці цієї фортеці [109].



попа Дуклянина» про нащадка хорватських королів Павлімира, онука Радослава, який через інтриги сина змушений був утекти до Риму. Там у нього народився син Петрислав, батько Павлімира. Хорватські володарі покликали Павлімира повернутися й перебрати корону. Останній уривок літописної розповіді автор бере за сюжет твору – прибуття Павлімира на береги Адріатики і заснування Дубровника, фортеці християнства й слов'янства. Цьому наміру опираються злі сили – чаклунка Сніжниця й чародій Тром, які за наказом короля демонів Строгогора повинні перешкодити Павлімиру виконати свою місію. Павлімир будує місто за наказом богів, тому персоніфіковані сили природи (імена чудесних істот – топоніми, наприклад Сніжниця та Чемерниця – назви гір)\* виступають антагоністами небесної волі, а відтак, пекельними злими силами, які протистоять християнству. Отож у драму залучається релігійна та фольклорно-легендарна фантастика. До того ж, можна погодитися з твердженням Д. Фалішевац, що легендарне слов'янське минуле слугує авторам XVII ст. легітимізацією тогочасного соціального й політичного порядку в місті для того, щоб показати Дубровник «як ідеальну політичну, соціальну і правову державу» [133, s. 35].

У «Квітославі» Ю. Палмотича відображені тодішні стосунки Дубровника з Угорським королівством: дія відбувається в часи, коли Дубровник перебував під владою угорців – королівна Квітослава відмовляється виходити заміж за сербського королевича Бойнислава, бо закохана в сина угорського короля Градимира. Крім того, вона обіцяна Градимиру богами – напередодні битви за дружину Призренського князя Зору, яку підступно викрав воєвода Смедерова Вучистрах, Квітослава з'явилася у сні лицареві й повідомила, що вона його наречена і що вони врятують життя одне одному, а вже зранку Градимир побачив зображення дівчини на своєму щиті. Квітослава врятувала Градимира, коли його підступно ввіймали слуги переможеного Вучистраха, і з того часу вони разом подорожують і здійснюють лицарські вчинки. «Поєднання легенди й

---

\* Гора – чудесний універсум, космічна вісь, що пов'язує небо, землю і підземний світ; віли часто живуть у гірських печерах [186, s. 45].

історичного факту у лицарському епосі – приклад політичного вибору Дубровника, який зберігав вірність угорсько-хорватській державі впродовж століть після її занепаду» [159, s. 42].

У цю мелодраму, як і в трагікомедію «Павлімир», уплетено ще одну легенду епідавсько-дубровницької традиції, розказану св. Ієронімом про святого Іларіона: святий, прибувши до Епідавра у 365 р., врятував мешканців міста від страшного велетенського змія Боаса, який ковтав людей і худобу\*. У «Квітославі» Ю. Палмотича страшного вогняного дракона переміг лицар – сербський королевич Бойнислав, який визволив Любицю, сестру Квітослави, доньку царя Епідавра. А на початку «Павлімира» персоніфікований Епідавр виголошує пролог, у якому чітко зазначається, що з попелу Епідавра воскресне, як фенікс, нове місто – Дубровник. Павлімир прибуває на місце, де, за волею богів, має побудувати нове славне місто якраз напередодні святкування дня св. Іларія. У печері, у якій колись святий поборов страшного змія, тепер живе новий святий – пустельник і пророк Срдж. Будучи своєрідним патроном слов'ян, він наглядає за всім, що відбувається на слов'янських землях – над Савою, Дравою, Дністром, Дніпром, Волгою і Дриною, на Копаоніку і Цімарі. Срдж, як і інші пустельники, є посередником між Богом і людьми, особливо, що передає божу волю. З його племінницею, войовницею красунею Маргаритою, одружиться Павлімир. Як зазначає історикinja Зденка Янекович, «завдяки пов'язуванню епідавської традиції з легендою про Павлімира, нащадка боснійських королів і римських патриціїв, стверджується походження романських і слов'янських правлячих родів. <...> Вони – обрані, ті, хто буде мудро правити <...> на благо рідного міста» [159, s. 44].

Мелодрами Ю. Палмотича на псевдоісторичні теми з уведенням казкових, фантастичних, міфологічних елементів можуть розглядатись і в контексті ренесансної метафори втечі від актуальних політичних проблем, воєн, руйнувань, розрухи – усього, що принесла турецька імперія.

---

\* Легенда про змію, культову тварину і племінний символ південних іллірійців, описувала боротьбу християнства з поганськими божествами [243, s. 149–151].

Модель *ad hoc фантастики*, яку використовує у своїх творах хорватський драматург Ю. Палмотич, є оригінальною моделлю барокової фантастики, що втілюється не тільки у творах, а й на сцені. Поетика фантастичного слугує тут і для розваги публіки (ефект зачудування), і для пропаганди ідеї слов'янства, і для створення певних ідеограм, емблем та символів. Залучаючи міфологічні, релігійні та карнавальні топоси, автор створює псевдоісторичну, фантазійну дійсність, у якій зашифровує суперечності епохи та проєкції власних переконань.

### **1.3.2. Простори фантастичного й секундарні світи в бароковій літературі**

Трагічне світовідчуття й ідея приреченості людини – піщинки на колесі Фортуни – стали лейтмотивом епічної поеми «Осман» І. Гундулича.

Сам жанр епічної поеми передбачає, що події «розгортаються у міфологізованих просторі і часі, незважаючи на численність хронологічних та топографічних прикмет, що відображають реалії історичного життя народів», а традиційний епічний герой відзначається «гіперболічними і навіть фантастичними рисами характеру та «біографічними» вчинками» [43, с. 187]. Ці герої епосу – володарі чи вожді – ухвалюють доленосні рішення, своїми вчинками рятують світ, засновують нові спільноти (наприклад, місто). Для цього епічні герої наділені надприродними здібностями і часто перебувають у безпосередньому контакті з вищими силами.

Хоча дія поеми «Осман» розгортається на широкому тлі тодішніх історичних подій, автор акцентує увагу на турецько-християнському протистоянні. Поема сповнена містичних знаків і пророцтв, пронизана передчуттям катастрофи. Головний герой – турецький султан Осман II – типовий бароковий характер, сповнений суперечностей. Злий фатум Османа втілює його мачуха, яка є уособленням пекельного зла і гріхів. Малюючи її образ, І. Гундулич запозичує з народної демонології ознаки відьми: вона прокидається серед ночі, роззуває ліву ногу, розпускає волосся, чорним прутом

креслить довкола себе коло, викликає по імені злих духів, літає на цапові на відьомські шабаші і з дитячої шкіри готує молодильне вариво. Сам Осман контактує з Мухамедом, незадоволеним діями молодого султана. Профетична функція сну-об'явлення волі пророка використана так само, як у середньовічній літературі.

І. Гундулич уводить і міфологізованих епічних героїв, наприклад, турецьку войовницю Соколицю й хоробру польку Крунославу, пов'язує з ними окремі легенди. При створенні цих образів автор вдається до символізації, особливо це помітно на номінативному рівні. У такий спосіб створюються героїчні образи у народній ліро-епічній творчості, коли саме ім'я містить характеристику героя.

У цій поемі, як і в пізнішій поемі дубровницького дипломата Я. Палмотича Діонорича «Дубровник відновлений», важливим для розуміння тогочасної дійсності є образ святого Влаха – патрона Дубровника. Проте святий у цих поемах набуває і профанного значення – він є і лицарем-оборонцем християнської віри, і виразником ідей антитурецької пропаганди, що велася в ті часи, і посередником між Богом і народом, і захисником провладних інтересів\*.

Про святого Влаха в поемі «Осман» згадується в епізодах подорожі Алі-паші до Варшави з дипломатичною місією. Алі-паша по дорозі описує своєму супутникові події Хотинської битви, а потім про битву ще раз згадує польський князь Зборовський, коли тлумачить Алі-паші зображення на гобеленах у королівському дворі. На одному з гобеленів османський посланець бачить дивну картину: на чолі війська стоїть пустельник – він зарослий, босий, у руках тримає розіп'ятий хрест, одягнений у грубий одяг із мішковини, підперезаний шнуром. Князь пояснює Алі-паші, що це – святий Влахо, відомий в усьому світі своїми чудесами, і що ці чудеса – доказ великої милості небесного короля.

---

\* Святий Влахо, мученик, патрон Дубровника з кінця X ст. – релігійно-християнська ікона й особлива емблема у формуванні комунальної та політичної ідентичності міста. Св. Влахо став також ідеологічним і політичним символом, у якому були закодовані проєкції бажаної політичної долі Дубровника [132, s. 135]. Культ св. Влаха можна порівняти з культом св. Марка – у ранньому новому віці цей святий, місто і свобода ототожнилися [158].

Святий постає як лицар, захисник християнської віри, бо його зброя – хрест і молитви\*.

У поемі Я. Палмотича Діонорича «Дубровник відновлений» йдеться про економічну, політичну й моральну кризу, яка настала в Дубровнику після Великого землетрусу 1667 року. Святий Влахо з'являється вже в перших розділах твору – він звертається до Бога і просить його змилюватися над Дубровником, пробачити гріх гордині, за який було наслано кару, і дозволити відродитися. Бог відповідає, що дубровничани образили його своєю гординею, але тепер вони опам'яталися, і обіцяє, що Дубровник знову буде сильним і могутнім. А знак цьому – те, що під час землетрусу й пожежі, ним спровокованій, уціліла статуя св. Влаха. Дубровницькі ж аристократи збираються на спільну молитву й дають обітницю збудувати нову церкву святому. У наступному епізоді святий Влахо з'являється як фантастичний витязь, «чужоземний воєвода», перемагає військо боснійського паші, який напав на Конавли і погрожував оточити Дубровник, а тоді лицар розчиняється в тумані. Згодом пустельник Павло, якого дубровницькі дворяни запрошують на раду, пояснює, що це був Влахо, і повідомляє, що святий приходив до нього уві сні й наказав здатися на милість Усевишнього, який порятує Дубровник від ворогів. Таким чином в образі святого переплелася символіка патрона міста зі символікою лицаря-хрестоносця, який веде праведну священну війну за віру, і міфотворчими елементами барокового славізму (Дубровник глорифікується як слов'янське місто). Святий бере безпосередню участь у тогочасних важливих історичних подіях, виступає інстанцією, посередником між людською історією та Божим задумом. Д. Фалішевац робить доречний висновок про те, що в цих епізодах синтезується дубровницька міфологія й бажана проекція історії [132, s. 150].

---

\* У цьому фрагменті І. Гундулич є відстороненим оповідачем: зображення святого на гобелені коментує поляк Зборовський. Хорватські історики Степан Чосич і Ненад Векарич пояснюють цей прийом розколом дубровницьких володарів: одна група відстоювала необхідність втрутитися у війни, що тривали в Європі проти турків, інша стояла на позиціях нейтралітету щодо турецько-європейських воєн. І. Гундулич у зазначеному епізоді, проєктуючи бажання певної частини дубровницького суспільства, трактує святого Влаха як політичний символ: християнське уявлення про священну війну з мусульманством [108].

Утретє св. Влахо з'являється тоді, коли султан, підбурений пекельними силами, особливо потворою на ім'я Жадібність, вимагає від містян триста мішків золота і срібла й погрожує кинути до в'язниці дубровницьких дипломатів, які прибули в Порту з місією переконати султана відмовитися від додаткового податку. У кінцевих розділах святий з'являється в царському палаці, розганяє пекельну нечисть, яка танцює, святкуючи перемогу мусульман над християнами, бо ось-ось Дубровник, ця могутня фортеця християнства, упаде. Святий, піднявши посох, скидає потвор у пекло, сам туди сходить, заковує в ланцюги короля пекла. У підземному царстві він бачить Магомета, якого мучать змії, а також султанів, які докоряють Магометові за те, що поширював неправдиве вчення – тому всі султани теж зазнають мук. Св. Влахо разом із Магометом приходить у сон до султана, сварить Магомета й вимагає від султана бути поблажливим до Дубровника і його посланців. Потім зі страшенним гуркотом земля розверзлася і Магомет падає в пекло. Прокинувшись, султан викликає радників і наказує дати срібну дубровницьку монету. Побачивши на ній зображення святого, упізнає старця зі сну, злякавшись, відпускає дипломатів і відмовляється від додаткового податку.

У цих епізодах переплетені елементи релігійної фантастики, чудесного, надприродного, ірраціонального, запозичуються есхатологічні сегменти, уводиться оніричний дискурс. З цього сплаву народжується державотворча іконографія, політична символіка й емблематика, релігійно-утопічна візія складної ситуації, у якій Дубровник опинився після Великого землетрусу.

Ще одним спільним топосом релігійної фантастики у двох поемах є рада дияволів у пеклі. У 13-й пісні «Османа» демони як представники зла в боротьбі з добром (християнством) збираються на велику раду в пеклі. Вони стурбовані долею ісламу через перемогу поляків над Османом і укладення мирного договору. Для створення відповідної атмосфери автор вдається до ономапопеї – для створення акустичного ефекту він описує страшний гамір, що стоїть у пеклі. Матеріалом для зображення дияволів послужила народна демонологія: вони мають поросячі рила, вовчі пащі, це люди з головами чорних псів, жінки,

у яких замість волосся – змії, напівбики-напівлюди, триголові пси, змії, напівриби-напівптахи. Вони гримлять, кричать, каркають, рохкають, тріскотять, свистять, скавулять, сичать, гавкають, іржуть, мукають, виють. Гротескним є зображення самого володаря пекла – Люцифера. Він крилатий, ніс його нагадує дзьоб, з очей сиплються блискавки, а замість нігтів у нього – орлині пазури. Люцифера супроводжують крилаті упирі та семиголові змії. Мабуть, лише барокова фантазія могла намалювати таку страхітливую сцену. У цій пісні виявилася релігійна концепція автора про християнство як втілення добра і миру, адже демони-мешканці пекла, що сіють чвари, ненависть і війну, підтримують іслам. Володар пекла заявляє, що це не Осман програв Хотинську битву полякам, а пекло – християнству! Люцифер посилає своїх слуг у палац султана, щоб вони зірвали мирні переговори з поляками. Проте в наступних частинах ніде більше не згадується про втручання пекельних сил в історію, можливо, про це йшлося у втрачених 14-й і 15-й частинах поеми. Літературознавець З. Кравар зазначає, що автор, уводячи есхатологічні мотиви, в композиційному плані потрапив у безвихідь: «Історичний світ „Османа“, подібно до світу гуманістичної історіографії, по суті отримав імунітет до трансцендентних авторитетів. Справді, багато чого в «Османі» дозволяє зрозуміти, що історичні та політичні події в очах Гундулича є самодостатньою, автотетичною деміфологізованою дійсністю» [171, s. 119]. Оскільки пекло не відіграє жодної ролі у тому, що відбувається на землі, воно є просто літературною конвенцією [221, s. 68].

Як літературна конвенція топос пекла буде з'являтися чи не в усіх барокових творах різних жанрів. Я. Палмотич Діонорич у 4-й пісні поеми вдається до схожих засобів звуконаслідування при зображенні свого барокового пекла, каталог звуків у нього набагато скромніший, але додані візуальні ефекти – полум'яний жар, блискавки, живий вогонь. Проте в пеклі, описаному в «Дубровнику відновленому», мешкають не лише найрізноманітніші потвори – гарпії, химери, кентаври, сфінкси, гідри, а й персоніфіковані риси характеру – Жадібність, Гординя, Страх, а також сам

Магомет, що поширював неправдиву віру, і його послідовники. Король пекла посилає своїх демонів до турків, аби ті навіяли думки про те, що в Дубровнику під руїнами заховані величезні скарби, здобути які можна, захопивши місто.

Пекло у двох поемах є міфотворчим топосом, засобом для демонізації турків. Залучаючи резерви літературної і фольклорної традиції, автори реалізують міфотворчі функції секундарних світів: зменшення необхідності втручання людини в ідеально налагоджений механізм всесвіту, бо історію, незалежно від бажання людини, пишуть надприродні сили. Крім того, нові міфологеми про турків і розуміння війни з турками не просто як зміни політичної мапи світу, а як боротьби хреста і місяця, добра і зла, відображає і тогочасні тенденції. Про це свідчить поема Я. Палмотича Діонорича\*. По-іншому функціонують есхатологічно-оніричні образи в пасіонарній драмі «Страсті і смерть Господа нашого Ісуса Христа» («Мука i smrt Gospodina našega Isusa Isukarsta», 1663-1667 pp.) письменника Петара Канавелича. Від інших пасіонарних драм цей текст відрізняється психологізацією дійових осіб, зацікавленням автора їхнім внутрішнім світом, переживаннями й уведенням есхатологічних фрагментів\*\*.

Пекло, яке зображено у третій дії, населяють не лише демони, а й фантастичні істоти з античної міфології. На престолі – володар підземного царства Плутон, а біля нього Еринії. У монологі Плутон згадує інших істот, які бояться перемоги Христа, бо це означає, що вони втратять силу, а душі, які перебувають у пеклі чи чистилищі, звільняться. З авторських ремарок відчитуємо, що монолог Плутона мав супроводжуватися галасом пекельних істот. Ява завершується громом й ударом блискавки, а пекло провалюється під сцену. «Це абсолютно фантастичне дійство уможливило небачені й раніше невідомі можливості розбурхати сценічну уяву і створити видовище. <...> Якщо театральна трупа мала барокові технічні реквізити, у завершальних

\* Письменник знав турецький світ, мав високопоставлених друзів; негативна емблематизація турків – реакція на ситуацію після землетрусу.

\*\* Образи потойбічного світу є в уже згадуваній «Муці святої Маргарети», однак не властиві драмам на тему Христових страстей [265, s. 68].



епізодах глядачі могли побачити і почути, як гримить грім і труситься земля, темніє небо і гаснуть світила, як мертві встають із могил, гуркотить каміння і розверзається гора» [196, s. 37–38]. Пекло в цій драмі, робить висновок М. Татарин, є «класичним Аїдом, який населяють Плутон, Еринії, Гідра, Горгони, де течуть ріки Лета, Піріфлегетон і Кокіт, таким, яким його показав Тассо у четвертій пісні своєї поеми» [265, s. 102], тобто літературною конвенцією зразка І. Гундулича.

Незвична ця драма і тим, що доступ до потойбічного відкривається жінці. В «Османі» потойбічне досвідчує молодий султан, у «Дубровнику відновленому» – теж султан, Мустафа-ага чи Пустельник, а в «Муках...» це дружина Пілата. Саме жінці, яка спостерігає за подіями здалека і не має ключової ролі (у неї немає навіть імені), у сні з'являється Ненависть, яка діє на свій розсуд (це теж інновація, бо всі демонічні попередники виконували накази короля пекла). Ненависть у сні попереджає Пілатову дружину про те, яка кара чекає весь їхній рід, якщо Пілат скарає праведника, а особливо наголошує на тому, що жінка згубить свою красу.

На перший погляд здається незрозумілим, чому Ненависть не хоче, щоб Ісус Христос був страчений, однак з монологу Плутона стає зрозуміло: він боїться, що Христос своєю жертвою відкриє людям рай. Отож Ненависть вирішує втрутитися у верховний план і не дати Ісусові померти. Інструментом для цього якраз і має послужити красуня-дружина Пілата, якій закоханий чоловік ні в чому не може відмовити. Те, що Пілат зображений не тільки як людина влади, імператорський намісник, а як чоловік зі слабкостями теж було інновацією в хорватській літературі. Пекло в «Османі» і в «Дубровнику відновленому» має відносну протипагу в образі св. Влаха, а в «Муках» – в образі Янгола, який скидає Ненависть у пекло. М. Татарин робить щодо цього цікаве спостереження: якщо поему читати в політичному ключі, то Пілат позитивний, а Каяфа негативний персонаж, якщо ж читати в есхатологічному ключі, то Пілат на боці пекла, а Каяфа – неба; «якби раптом здійснилася Пілатова воля, людський рід би не був викуплений» [265, s. 102]. Отож попри

зовнішню літературну конвенційність і бароковий орнаменталізм у зображенні пекла, образ підземного царства робить зміст твору комплекснішим, драматичнішим і неоднозначним.

Сценічна фантастика є обов'язковою й для п'єс «Аріадна» і «Викрадення Прозерпини», що написані на античні сюжети. Сепаровані міфологічні світи, поміщені на різних рівнях, потребували своєї особливої сценографії. В «Аріадні» це острів, який зберігає ознаки ідилічної дубрави. На ньому мешкають міфологічні персонажі Аріадна, Тесей, Бахус, Юпітер, Аполлон, Венера; богів супроводжує почет – воїни, окличники, слуги. Функцію пастухів у цій пасторалі виконують рибалки. У «Викраденні Прозерпини» фантастичний простір існує у трьох вимірах: конвенційна ідилічна зелена дубрава, яку населяють віли Діана, Венера, Прозерпина, пастухи; рай, де мешкають верховні боги Юпітер, Паллада; і пекло, його володареві Плутону служать пекельні піддані – злі тіні. Ці світи герметичні, лише Прозерпина і Церера мандрують між трьома просторами.

Епізоди з класичних творів тематизує також Ю. Палмотич. Сивілла, Харон, пекельні духи – персонажі із драми «Еней відвідує Анхіза, батька свого». Цей же автор у драмі «Арміда», взоруючись на Т. Тассо, розповідає про втечу Ринальдо з острова злої чарівниці Арміди, яку супроводжує почет зі сильних і потворних демонів [4, с. 70].

Зв'язки між постренесансною і бароковою літературною фантастикою можна простежити на прикладі поеми Ю. Бараковича «Віла Словінка», останньої, за твердженням літературознавця П. Павличича, маньєристичної і першої барокової поеми в хорватській літературі. «Вілу Словінку» часто порівнюють із першим у хорватській літературі романом – ренесансним пасторальним романом «Гори» П. Зоранича, земляка Ю. Бараковича: обидва письменники жили в місті Задарі й уважаються представниками задарського культурного кола, яке наприкінці XVI ст. почало занепадати. Герой «Гір» вирушає в дорогу, щоб позбутися любовної туги, і оспівує рідний край. Співець зустрічає Вілу, яка закликає славити вітчизну, нагадуючи, що в Греції нема

співця, який би не оспівав найменшого каменя рідної землі, натомість свої поети забувають рідну мову. У поемі Ю. Бараковича представлені три головні ідеї роману П. Зоранича: «уславлення батьківщини, заклик до боротьби проти турків й опір денаціоналізації» [259, s. 193], проте поетика, алегоричне наповнення, приватна, а не колективна символізація дійсності, складна емблематика, розмита мозаїчна композиція, багат шарова символіка, розірваність часу й простору, на нашу думку, наближають «Вілу Словінку» до поеми «Пілігрим» М. Ветрановича. Обидва тексти є одними із найзагадковіших у давній хорватській літературі і викликають часом протилежні інтерпретації науковців. Передовсім це зумовлено недостатнім біографічним контекстом появи цих творів\*. Чимало питань, пов'язаних із «Вілою Словінкою», стосується і її жанрової належності, оскільки у творі можна знайти елементи епічної поеми, подорожі, пасторалі, відчувається потяг до драматизації (автор навіть указує, хто який монолог виголошує), є вставлені окремі завершені ліричні фрагменти, простежуються оніричний дискурс і дискурс панегірика, є різні метричні зразки, усі віршові форми мають значення для твору [214]. Хорватський історик літератури С. П. Новак назвав «Вілу Словінку» «оніричним епосом, що складає враження просторового монстра» [202, s. 74]. Для двох поем визначальною рисою поетики є форма (псевдо)алегоричної фантастичної поеми, структурованої за принципом сну-подорожі. На перший погляд, композиція «Віли Словінки» здається алогічною, часові дигресії немотивовані оповідною стратегією, координати часу й простору не збігаються, а сам автор не вводить текстових сигналів, які б дозволили об'єднати ці роз'єднані частини в ціле. Але з позірною алогічною подорожі Співця околицями Шибеника відчитуються нашаровані символічні пласти – П. Павличич розшифровує образ Віли Словінки як утілення традиції – історії, літератури, вічності, цілісності, а образ Гінця – як утілення теперішності, актуальних історичних подій, роздрібненості, минуцості [214]. Саме тому Віла Словінка

\* «Вілу Словінку», як довів Ф. Швелец, Ю. Баракович писав довго. Ю. Бараковича, що народився у Задарі і там отримав священничий сан, з невідомих причин вигнали з міста і позбавили чинів. До кінця життя він мешкав у Шибенику. У тесті є чимало автобіографічних ознак. Твір можна читати як поетичну інтерпретацію письменницької мрії – злі задарці проганяють Вілу, бо їм миліше Латинки, аніж Словінки [260, s. 20].

розповідає про вічні теми: заснування міста Задара, пропонує Співцеві стати реформатором літератури, обіцяє, що за жертви, які поет принесе на вівтар літератури, йому буде дозволено повернутися до міста, з якого його вигнали. Співець, проте, відмовляється від ролі літературного місіонера, і розгнівана Віла іде геть. Отож, у поемі насправді йдеться про морально-етичний вибір кожного митця: бути справжнім поетом, страждати й уславитися після смерті чи стати багатим придворним поетом, але зрадити свою музу.

У цій поемі з'являються і традиційний для ренесансної і барокової фантастики образ пустельника, що скеровує героя на його шляху, а також знахар, до якого приходять Співець, щобвилікуватися від любовної туги. Поема сповнена й візій раю і пекла. У цих фрагментах знову відчитується символічний підтекст. Словінка, яка виступає захисницею традиційних цінностей, високої літератури, живе в раю, а Осін, утілення тимчасовості, потрапляє до пекла. Фрагмент сну, де Віла Словінка зображена в раю, має ще один підтекст – християнізацію Віли (музи), поганського божества. Тому, хто дослухається до її порад (а Віла Словінка скаржиться і на занепад хорватської мови і літератури і закликає їх розвивати), обіцяє вічне блаженство і рай. Щодо пекла, то в тексті поеми кілька разів згадується, що пекло – місце, куди потрапляють усі погани й мусульмани.

У «Вілі Словінці» є багато фантастичних істот, які походять з різних просторів – міфологічного, релігійного, потойбічного, оніричного й простору магічних знань. Деякі з цих істот мають можливість переходити з одного світу в інший, а знання про них акумулює Співець. До міфологічного простору належить віла Словінка, муза хорватської літератури, захисниця рідної мови, інші віли-музи, Белона (богиня війни, яка підбурює султана до війни з Венецією і обіцяє Харону, що невдовзі в нього буде багато роботи, бо у війні загине чимало турків), богиня Луна, що рятує Співця в штормовому морі, боги Аполлон, Вулкан, Марс, Діана, Юнона, Бахус, Церера та інші, що дарують Словану й місту Задару подарунки, Нептун, батько Слована, на честь якого стали зводити місто Задар, а добудували його аргонавти. Релігійний простір

позначений передовсім топосами руйнування і будівництва – від хаосу після падіння Вавилону втікають Ніно і Сава, вони ж стають засновниками міста Нін і батьками Планкиди, матері Слована. Крім того, релігійний вимір невід’ємно пов’язаний із есхатологічним простором раю і пекла. Цікаво, що віла, представниця поганської демонології, як і інші міфологічні істоти, зокрема Луна, може безпосередньо звертатися до небесного короля. Ні небесний король, ні небесна цариця, ні Син не названі християнськими іменами, але в їхніх образах однозначно відчитується церковна іконографія.

Потойбічний простір теж населяють деякі античні міфологічні істоти, наприклад, Харон, що перевозить грішні душі через Лету. Трапляються тут імена демонів із різних релігій – Люцифер, Мамона, Асмодей. Але є ще король пекельної безодні Радаман, варта, яка стоїть на підходах до пекла. Цікаво, що в пеклі можна зустріти людей з цього світу – наприклад, Гінця, точніше його тінь - Осіна\*. Осін виглядає фантастично: його рот затиснений залізними вудилами, вуха проколені мечем, в одній руці він тримає посох, а в другій – квіти. Після того, як Співець почав розпитувати в Осіна, що це за місце, з печери вистрибнула, дихаючи смородом, пекельна жінка, на голові якої замість волосся звивалися гадюки; вона зняла вудила з рота Осіна і знову зникла. Тоді Осін розповідає, що він – Гінець, який загинув під час кораблетроці, і раз на рік йому дозволено покинути пекло й відвідати місце, де залишилося його тіло. У пекло потрапив також Юра, деспот Смедерова, який зрадив воєводу Янка. Осін згадує, що бачив й одного Співцевого знайомого, але не хоче сказати кого.

Простір магічних знань представляє знахар із Шибеника, у будинку якого є колекція найрізноманітніших чудесних предметів, а посередником між християнським богом і Співцем є Пустельник.

Цікаво, що автор вдається до особливо частого в пізніших епохах способу фантастичної літератури – зміщення природного порядку речей, часу і простору. Так, наприклад, на зачарований острів-вулкан, де розміщений один із семи входів до пекла, Співець на човні добрався за один день, а подорож назад

---

\* хорв. *Osin*, хорв. *sjena* (тінь).

на торговому кораблі тривала аж п'ять днів. Щоб потрапити на острів, треба було пережити і зміни в природі – страшну бурю з громом і блискавками, і тільки молитва до богині Луни допомогла мандрівникові під час шторму. Стихія води – одна із улюблених у фантастичній літературі, це межа, вхід до потойбіччя. У цьому епізоді перейти поріг допомагає і трансцендентна дія – молитва. Популярним прийомом у фантастиці є реалізована метафора, бачимо її і в Ю. Бараковича: коли Співець просить ворожбита дати ліки від любовної туги, знахар, обстеживши гостя, здивовано повідомляє, що в Співця нема серця – його забрала дівчина, у яку закоханий герой. Реалізована метафора, зворот вкрасти серце, створює фантастичний ефект.

Цікаво було б у контексті висловлення літературознавця С.П. Новака про те, що ця поема – розповідь про чужий сон, розібрати вплетені у текст оніричні фрагменти. Спершу це сон султана, у якому його роздирають лев, орел і пастух (що можна розшифрувати як страх Порти перед Венецією, Австрією і папою відповідно). Віла у сні покаже Співцеві рай, але перед тим героєві сниться апокаліпсис: нанизуються картини землі, що розверзлася, страшних звірів, повсюдних воєн, стад без пастухів, рік крові, вітрів, що руйнують міста, плачів до неба, мертвих, які трясуть кістками, листя, що засихає разом із плодами, громів, блискавок, зникнення місяця, дивних знаків на зорях, темряви, воріт пекла, змія, що заковтує сонячні промені, нарешті гори затрясуться, вода спініться – і все зникне у вогні. Можна припустити, що цей сон – один із ключових для розуміння переживання поета, який символічно розповідає про складну хорватську дійсність, про історичні й політичні загрози національній ідентичності, втрачену традицію, забуту мову, особисту драму вигнанця, гірко плаче за втраченою домівкою.

Зрештою, поет утікає в сон, у літературу, створює свій приватний простір так само, як від вавилонського хаосу втікають Ніно і Сава, щоб побудувати нову спільноту, нове місто. Цей текст можна розглядати і як діалог літератури з історичним і сучасним, дійсним і вигаданим, про те, як літературними засобами охопити ці два антитетичні універсуми.

Твором, на якому можна простежити вплив традиції літературної фантастики на епічну поему, є переспів «Облоги Сигета» («Obsida Sigeska»), що увійшов до збірника «Сирена Адріатичного моря» («Adrijanskoga mora sirena», 1660) Петра Зринського. Проблема співвідношення традиційного й новаторського у цьому тексті простежується у двох ракурсах: по-перше, це переспів поеми письменникового брата Ніколи Зринського з угорської (перенесення поеми на інший національний ґрунт вимагало від перекладача внесення певних корективів), по-друге, при переспівуванні твору П. Зринський, континентальний автор, орієнтувався на поему ренесансного задарського письменника Брне Карнарутича «Взяття Сигет-града» («Vazetje Sigeta grada», 1568-1572 pp.). Як і попередник, П. Зринський пояснює битву за Сигетвар з морально-християнської точки зору – як кару за гріхи безбожних угорців. Тож безпосередньою призвідницею війни стає богиня помсти Алекта. Окрім релігійного дискурсу (рада Бога із архангелами, зображення пекла-підземного царства за античним взірцем, вознесення на небо захисників міста), автор уводить і магічні образи, зокрема чаклуна Альдерана, який вдавався до чарів, щоби закликати злих духів допомогти захопити місто. Літературна фантастика в цьому творі виконує мотиваційну функцію (обґрунтовується початок битви) і розважальну – епізод із Альдераном.

Цими двома творами започатковується **хорватська традиція сигетіани** – циклу творів, автори яких осмислюють історичну подію, що була вирішальною не лише для тодішніх Угорщини та Хорватії. За подіями під Сигетваром стежила Європа, захоплюючись мужнім Ніколою Зринським, який загинув, хоробро захищаючи місто.

### **1.3.3. Енігматика в поемі «Прощання зі Сигетом» Павао Ріттера-Вітезовича**

Хорватську сигетіану продовжив письменник, історик, мовознавець П. Ріттер-Вітезович у поемі «Прощання зі Сигетом» («Odiljenje Sigetsko», 1684). Ця поема – реквієм за загиблими героями: і за угорсько-турецькими

захисниками міста, і за турецькими сміливцями. Структура твору є незвичайною і новаторською, оскільки перші три частини побудовані у формі монологів і діалогів учасників битви (серед них чути голоси і мертвих, і живих), випадкових мандрівників і персоніфікованих істот (міста, країни, орла, війни), а четверта вміщає епітафії на надгробках, з неї читач дізнається, де і хто з героїв похований після битви\*. Така мозаїчна структура твору, радше лірична, аніж епічна, відтворює атмосферу зруйнованого, «зраненого міста в останні години його героїчної оборони» [101, s. 10], кожен поетичний сегмент (а це і глибоко ліричні діалоги, і послання, і баладні вкраплення, і драматичні елементи, і відголоси усної народної пісні) – своєрідні плачі-прощання. Цікавою із погляду семантичної організації є третя частина, у якій Подорожній, минаючи Сигетвар, розпитує вілу Луну про події дворічної давності. Розмова структурована так, що Луна повторює останні два-три склади реплік мандрівника, і перед Подорожнім розгортаються історії сигетварських героїв – Делімана, Віда, Хайкуни, причини битви і поразки\*\*. Луна в цій частині виступає в ролі пророчиці, яка причетна до сакральної сфери – вона пророкує долю іншим угорським містам, які будуть зруйновані через зраду, повідомляє також, що всі захисники міста потрапили в рай. Образ Луни не новий для хорватської літератури, зазначає один із перших дослідників творчості й упорядник творів Ріттера-Вітезовича Томо Матич, її попередниць можна знайти у творах С. Бобалевича, І. Гундулича, Ю. Палмотича, але саме у «Прощанні зі Сигетом» цей образ розроблено чи не найкраще і найвдаліше [190]. Резонуючий вірш містить компоненту абсурдності й загадковості: історію людських діянь досвідчує містичний, надчуттєвий голос природи. У випадку поеми хорватського автора йдеться не про механічне відтворення звуків у мертвому просторі, а про змістовний діалог людини й божественного. Наприклад, коли мандрівник дивується, як ворогам вдалося зруйнувати місто,

---

\* Новаторство автора – не лише в модифікації ліричної поеми, а й у зображенні турків. Він доповнює імаготип турка-руйнівника імаготипом турка-сильного воїна [104].

\*\* Грі зі смислами сприяли і знання П. Вітезовича у сфері енігматики. Він – автор кількох збірок анаграм хорватською, латинською й угорською мовами [224].



Луна пояснює: «Як місто спалили? Непевна тут справа! / Хіба ж то вогонь мали яничари? *Чари*» [272, s. 60].

А ось відповідь на запитання Подорожнього про долю загиблих: «Віру боронили, голови поклали, / В якому тепер спочивають краю? *Раю*» [272, s. 60].

Або ж пророкування місту сумного прийдешнього: «Ким стане Сигет турчину невірному / Зробившись пусткою вічною? *Невільником*» [272, s. 60].

Таким чином, лудичний червень стає інструментом для гри із значеннями: автор задіює приховані резерви мови і перетворює її із засобу раціональної організації простору на анархічний дискурс, на антинорму; на ігровій компоненті вибудовується ірраціональний світ. З приводу функції лудичного первня можна дискутувати із зауваженням П. Павличича про те, що форма резонуючого вірша в цьому творі слугує радше для розваги читача. На нашу думку, розважальний дискурс не вписується в загальну атмосферу прощання і філософським спрямуванням твору: барокова кончета, що передбачає гру з оштучненими значеннями, парадоксально переростає в тривожні роздуми про сенс буття і місце людини в ньому.

#### 1.3.4. Поетика апокаліпсису

Поетика апокаліпсису й катастрофи, яку назначив у «Вілі Словінці» задарський письменник Ю. Баракович, стане дипломатичною й психологічною потребою дубровницької літератури 1667 року – саме тоді в Дубровнику стався Великий землетрус, після чого виникла велика пожежа, багато людей загинуло, а значна частина міста була зруйнована.

Бароко актуалізує призабуті/відкинені в епоху Відродження теми, які цікавили середньовічних авторів, сюжети, у яких ішлося про щось незвичайне, вражаюче, а природний катаклізм 1667 року спричинив появу кількох творів, де землетрус прирівняний до апокаліптичного дійства. Тоді ж запустилися терапевтичні й амортизаційні функції культури: естетизувати катастрофу, створити умови для емоційної комунікації, увести новий естетичний досвід. При зображенні катастрофи автори опиратимуться на вже відомі дискурси,

серед яких найпопулярнішим є біблійний. У старозавітній книзі «І Царів» землетрус передує появі Господа: «11. Великий потужний вітер, що розривав гори й трошив скелі, йшов перед Господом <...> Після вітру стався землетрус <...> 12. По землетрусі – вогонь» (І Царі 19: 11-12). Євангеліст Матей згадує землетрус у момент смерті Ісуса Христа: «І роздерлася завіса храму надвоє, від верху аж до низу, і земля затряслася, скелі порозпадались» (Матей 27:51). Землетрус – кара за гріхи; в такому вигляді апокаліптичні видіння досвідчують пророки Мойсей «...Бо вогонь мого гніву загорівся: горить аж до Підземелля-Прірви; він пожирає землю з її плодами, спалює підніжжя гір» (Второзаконня 32: 22) і Захарій (про есхатологічний бій) «3.І тоді виступить Господь і буде воювати проти тих народів, так, як він воює під час бою. 4. І його ноги того дня стануть на горі Оливній. <...> і гора Оливна розколеться надвоє, на схід і на захід, так що долина буде превелика, і половина гори посунеться на північ, а друга половина на південь» (Захарія 14: 3,4). Найбільше ж катастроф описано в «Апокаліпсисі» Івана Богослова: «12. Я глянув, коли відкрив він печать шосту, і от землетрус великий відбувся, і сонце стало тьмяне, мов міх волосяний, а весь місяць став, як кров. 3. І зірки небесні з неба попадали на землю <...> 14. Небо відійшло, мов книга-сувій змиваний, і кожна гора і острів із місця свого рушили» (Одкровення 6:12-14); «13. В ту годину відбувся землетрус великий, і десята частина міста впала, і згинуло в землетрусі імен людських сім тисяч <...>» (Одкр. 11:13); «19. І відкрився храм Божий на небі <...> і настали блискавиці і громи, і землетрус, і град великий. (Одкр. 11:19); «18. І зчинилися блискавиці, і голоси, і громи, і землетрус настав великий, якого не було, відколи люди на землі: такий землетрус великий <...> 20. І зник усякий острів, і гір не знайшлося» (Одкр. 16:18-20) [74].

Подібно до біблійного дискурсу землетрус описаний у кількох поетичних текстах, зокрема в уже згадуваній книжечці трьох авторів – Ніколи Буніча, П. Канавелича і Бара Беттере – під назвою «Місто Дубровник в час землетрусу», складеній, як припускає С. Стоян, на замовлення дубровницької влади [245]. У змалюванні катастрофи всі автори вдаються до апокаліптичних

образів. Наприклад, П. Канавелич у своєму вірші катастрофу зображує так: день перетворився на ніч, не видно було ні неба, ні землі – здавалося, що небо розверзлося, а земля ковтала людей і палаци; фундаменти церков і монастирів опинилися угорі, а шпилі – внизу. І над усім цим стояв лемент людей аж до неба. «Біблійною антитезою „вершиною донизу, дном угору“ П. Канавелич показує ступінь руйнації міста, у якому жодна будівля не вціліла» [245, s. 120]. Зруйнований Дубровник порівнюється із Троєю, Коринфом, Мікенами, Римом. П. Канавелич не був свідком катастрофи, тому, мабуть, роль коментатора передає музі літератури: поет розповідає, що вночі він побачив жіночу постать із короною на голові, у неї були заплакані очі. Це – персоніфікована хорватська література, яка створювалася на теренах Дубровника, а тепер Усемогутній зруйнував її королівство. Вірші П. Канавелича, Н. Бунича і Б. Беттери, як доводить С. Стоян, «не говорять про паніку, втечу з Міста, про те, що залишилися поранені, про грабежі. У жодній із трьох поезій нема мотиву індивідуальної втрати, особистого страждання» [245, s. 127]. Натомість, вказує С. Стоян, поет і дипломат Мато Маринов Бунич був одним із небагатьох очевидців, що вижили, й у вірші «Пісня вельможного Мато Марова Бунича в час землетрусу» («Pjesan gospara Mata Mara Bunića, vlastelina dubrovačkoga, u trešnji», 1667) вибудовує хронологію подій: спочатку затряслася земля, небо потемніло, і всі думали, що воно впаде на землю, тому й стали втікати. Але, продовжує поет, від Бога неможливо заховатися, і ті, хто втікав, гинув під камінням, а багато хто помирав від страху. Мато Бунич цю драму доповнює слуховими і зоровими образами: зітхання жертв, завалених камінням, ще дужче роздмухувало полум'я, а вогонь був такий, що навіть усі пролиті сльози не могли його загасити. Місто було спустошене й перетворилося на попіл. Страшний лемент стояв над зруйнованим містом, бо його мешканці залишилися без майна, а багато хто – без рідних [245, s. 128–131].

Найповніше катаклізм описав Я. Палмотич Діонорич у 13-й пісні поеми «Дубровник відновлений». Письменник відобразив апокаліптичні сцени: земля розверзлася, хмара порошу стала стовпом і закрила небо, мури, падаючи,

гуркотіли, наче сотні громів, вогонь котився валом і пожирав будинки, спотворені тіла лежали на вулицях, люди, які чудом урятувалися, тікали, наче стадо диких тварин, не озираючись на благання рідних, зойки тих, хто опинився у пастці зруйнованих домівок, спроби тих, хто залишився, допомогти пораненим, витягнути жертв з-під завалів. Через кілька днів частина міста перетворилася на попіл і в нього вдерлися мародери.

Проте всі твори закінчуються закликком до об'єднання і віри в те, що Дубровник постане з попелу як фенікс [245, s. 132].

Окрім апокаліптичного дискурсу, при змалюванні цієї трагедії всі автори залучають дискурс чуда і релігійної фантастики – серед небагатьох уцілілих об'єктів були ікони й статуї святого Влаха, а також плащаниця й відсічена голова святого. У поетичній інтерпретації землетрус став покаранням за гріхи містян – гордині, зарозумілості, несправедливості, пожадливості. Але Бог милосердний, бо він дав можливість Дубровнику відбудуватися й оновитися – Бог не захотів повністю зруйнувати місто, а лише покарав за тяжкі провини – землетрус стався вранці у Велику Середу напередодні Великодня. Бог зберіг життя частини мешканців, щоб вони могли покаятися і далі боронити свободу Дубровника. У вже згадуваній поемі Я. Палмотича Діонорича «Дубровник відновлений» змальовано сцену розмови святого Влаха з Богом, і саме святий, патрон Дубровника, просить Всевишнього помилувати грішників і дозволити місту відновитися. Літературний герой поеми, святий, має безпосередній вплив на історію міста, на його майбутню політичну стабільність і добробут.

Чудо є одним із необхідних конститутивних елементів у поемі вже згаданого пізньобарокового поета П. Канавелича «Святий Іван єпископ Трогирський і король Коломан» («Sveti Ivan biskup trogirski i kralj Koloman», 1858)\*. Уже з назви можна зробити висновок, що в цьому творі поєднуються релігійний та історичний дискурси, а хорватська літературознавця Ю. Матанович у ньому виділяє три тематичні компоненти – релігійну,

---

\* Культ св. Івана був поширений у Далмації, Невдовзі після смерті єпископ Іван став патроном Трогира. Найбільша заслуга святого в тому, що він зумів переконати угорського короля Коломана не руйнувати Трогир (кінець XI-початок XII ст.).

героїчно-епічну та романтичну, при цьому романтична теж виконує функцію історичної, а доміантною є релігійна [189].

У поемі розповідається про численні чудеса Трогирського єпископа, автор уводить популярні агіографічні легенди, зафіксовані у XIII ст., про те, що страшний град побив весь виноград, а вціліли тільки виноградники єпископа. Іван наказав зробити вино та роздати постраждалим, і вино не переставало литися. Інше чудо святий здійснив під час кораблетрощі: Іван ходив по хвилях, як по суші, і врятував купців від смерті. Окрім простору чудесного, у цій поемі є й онірично-есхатологічний простір: Сатана, побачивши, як люд шанує тіло святого, посилає на землю Ненависть і Сумнів. Сумнів приходить у сон абата Йордана і в його серце вселяє найпотворнішу пекельну гадюку, щоб знищити культ святого. С.П. Новак уважає, що ця поема – «політична книга, і в ній передчувається новий політичний код» [202, s. 118].

Хорватська барокова література впливатиме на письменство наступних епох: релігійним дискурсом на окрему категорію текстів Просвітництва, міфологічним та ідеологічним чинником – на літературу романтизму, способами мовної презентації – на літературу модернізму та постмодернізму.

#### 1.4. Фантастичне *versus* дидактичне в літературі хорватського Просвітництва

Епоха Просвітництва, яку в хорватській літературі пов'язують із прізвищами світських письменників і церковних діячів переважно північної частини Хорватії, демонструє дещо інший підхід до фантастики, зрештою, як і до самого письменства, яке у XVIII ст. має здебільшого виховну функцію (у дуже різних її проявах), і відповідно текст, усі його стилістичні й художні елементи, а найбільше манера оповіді підлаштовуються під основного читача/слухача – людину з народу. Сплеск інтересу до народного життя, побуту та світогляду зумовлює зацікавлення фольклором, демонологією, карнавальними традиціями, де фантастичне часто є невід'ємним елементом.

На формування літературної картини Хорватії у XVIII ст. вплинуло декілька факторів, зокрема перенесення культурного центру із півдня на північ і активне включення церковних діячів у культурне життя. А це – інші зв'язки та впливи, інша традиція, інші очікування та результати.

Зміни зумовило переформатування політичної карти в Хорватії, яке почалося із деокупації частини хорватських країв, що перебували під владою османів, зокрема Славонії\*, яка в подальшому об'єдналася із Королівством Хорватії. Чимало земель у Далмації та Істрії належали Венеційській республіці. Роздроблені хорватські території були колоніями великих імперій, слугували для них насамперед ресурсом, отож у розвиток культури й освіти інвестувалося мало. Культурних діячів було небагато, а письменство пропагували і, відповідно, формували християнські ордени – єзуїти, францисканці, павліни. Проте з часом ситуація змінюється. Золота доба дубровницької і далматинської культури минула, і вже на півночі Хорватії постають новітні культурні урбаністичні центри: Вараждин, Пожега, Осіек, Загреб.

Другий важливий чинник, який зумовив дискурс літератури у XVIII ст., – відгомін ренесансної, а особливо барокової культури у тих регіонах, де через

---

\* Славонія – регіон на північному сході Хорватії. Визволення Славонії розпочинається після поразки турків під Віднем у 1683 р.

політичні умови їхня реалізація була запізнілою. Чи не усі проповідники, які писали кайкавською мовою\*, орієнтуються на свого попередника із XVII ст. Ю. Габделича, а письменники, які пропагували національну ідею, – на П. Ріттера-Вітезовича. У релігійних поемах славонського автора Антуна Канижлича, зокрема у «Святій Розалії» («Sveta Rozalija», 1780), можна помітити впливи І. Гундулича та І. Джурджевича тощо.

Третій фактор, який визначив тодішній профіль хорватської літератури, – філософські ідеї, що поширювалися Європою. Варто однак зауважити, що Просвітництво в Хорватії проходило під знаком заперечення найбільш революційних запитів, оскільки представники церковних орденів не бажали змінювати встановлені церквою впродовж століть норми, а ті, хто не був тісно пов'язаний із церковними інституціями, належали до адміністрації і теж не могли діяти в дусі прогресу й кардинальних змін [96, s. 313–314]. Отож просвітницькі наративи в Хорватії викристалізуються як намір виховати, просвітити та цивілізувати народ у повсякденні (у поведінці, одязі), зробити людей письменними, наблизити їх до книжки й науки, а також виховувати мораль і чесноти. Хорватські діячі епохи Просвітництва не забувають і про національну ідею, яка має історичну тяглість і накладається на просвітницькі тенденції зберегти народну самосвідомість й індивідуальність (особливий наголос на патріотичній тематиці роблять Андрія Качич-Міошич і Філіп Грабовац). Важлива місія представників церкви – втримати свою паству, виховувати її в дусі традиційних церковних настанов. У хорватських проповідях XVIII ст. повчання невіддільне від атмосфери страху (природної боязні смерті і штучної – пекла й пекельних мук), виховання відчуття провини, а відтак очікування заслуженого і неминучого покарання. Проповіді передбачають насадження страху спочатку письмовим, а тоді усним шляхом [272, s. 446].

Ці три тенденції реалізувалися по-різному, та всі автори писали максимально просто і зрозуміло, щоб якнайточніше донести ідеї до своєї

---

\* Кайкавська мова – діалект хорватської мови, поширений на північному заході Хорватії.

публіки, неодноразово вдаючись до засобів усної народної творчості (ритм народної пісні, простонародна мова, структура народної оповідки). Тому не випадково в дидактичний дискурс літератури XVIII ст. органічно вплітається фантастичний, який гнучко пристосовується до вимог жанрової системи, вплітається в тему, є імпульсом для фабули або ж скеровує сюжет, слугує повчальним наочним прикладом, є компонентом картини світу людини з народу, призначений розважити чи залякати. Фантастичний елемент може бути частковим (функціонує на рівні персонажів, окремих відрізків фабули), або ж фантастична модель домінує у тексті, є його самоціллю.

Отож основна функція літературної фантастики того часу – можливість реалізації раціоналістського тексту, просвітительської дидактики [12, с. 57]. З цією функцією тісно пов'язана релігійно-моральна, яка теж отримує свій вимір, оскільки зумовлена і просвітительсько-раціональною, і релігійно-ідеологічною системою.

Наприклад, Матія Антун Релькович у поемі «Сатир» («Satir», 1762) вказує на недоліки і небажані звичаї в щоденному житті славонців (вечорниці, розгульні танці й співи, відсталі способи будівництва, обробляння землі, неграмотність). Від Дошен у поемі «Змій семиголовий» («Aždaja sedmoglava bojnim korjem udarena i nagrđena», 1768) критикує аморальну поведінку, залицання, нестримність у їжі та питті. Хоча в назвах цих творів фігурують фантастичні персонажі (а на обкладинці «Сатира» поміщено і його зображення), вони мають чітко визначене завдання, що виходить за межі тексту: сатир, який у вже готовий текст був уведений пізніше, додає поемі літературності та фікційності, а також натякає на належність до традицій античної сатири, а семиголовий змій – алегорія семи смертних гріхів. Різноманіття в такий тип дидактичної літератури додає бурлескна пісня священника Антуна Іваношича «Пишний надпис на могилі Звекана» («Slišnorični nadpis groba Zvekanovoga», 1784). Автор, послуговуючись різними типами й модусами фантастичного – пророчим сном і сатиричною фантастикою, розповідає про францисканця в Нашицях, який не дотримується



правил свого ордену і мріє про вино, ракію, молодих жінок, вечорниці. Звекана на грішне життя підмовляє чорт, якому монах обіцяє свою душу, утім пізніше Звекан обманює чорта, висповідавшись перед духівником Станком. У цю пісню А. Іваношич уводить багато етнографічних елементів – назви напоїв, страв, деталей одягу, розповідає про відмінності між лікуванням народними методами і засобами офіційної фармації, а фантастичне слугує імпульсом для розвитку сюжету. Очевидними є мотив продажу душі дияволу і мотив хитрого чоловіка, який обдурює нечистого.

Часом настанови правдиво й скрупульозно проаналізувати епоху змушують автора розповідати про неї мовою фантастики: історіограф А.Б. Крчелич у ґрунтовній латиномовній праці «Аннали», справжній енциклопедії життя Хорватії XVIII ст., згадує про кілька випадків, які мають виразне фантастичне звучання, а фантастика у них є конститутивним елементом дійсності.

Те, що фантастичне легко інкорпорується чи не в усі жанри, демонструє комедія «Матіяш-чорнокнижник» («Matijaš grabancijaš dijak», поставлена 1804 р.) видатного драматурга кінця XVIII ст. Тіто Брезовачкі, який відповідно до просвітницьких запитів висміює народні вірування й забобони, але в кульмінаційній точці розвертає події на 180 градусів й усі ходи, які нібито слугували для розвінчання фантастичного, починають працювати зворотно. Цей твір незвичайний ще й тим, що в ньому за логікою карнавального світу, світу навиворіт, «вивертається» і традиційно взаємодія кількох типів фантастичного (чудесне фантастичне і фантастика з ключем).

Ці твори ілюструють способи залучення в дидактичний твір фантастики, що тісно пов'язана з традиціями карнавалу, бурлеску, народною демонологією, міськими анекдотами й оповідками.

Інакше складається ситуація в проповідницькій літературі, писаній кайкавською мовою. Ця література заслуговує на увагу не тільки з погляду мови, змісту, а й з естетичного, стилістичного. Церковники XVIII ст. курс виховання та просвітництва в літературі сприйняли й реалізували по-своєму.

Метою їх письменницької діяльності було наблизити парафіян до віри й церкви: «Єзуїти у центральній Хорватії і Славонії, францисканці у Славонії, Боснії та Герцеговині були настільки послідовними, що можна говорити про систематичний просвітницько-релігійний рух у Хорватії у XVIII ст.» [96, s. 333]. Попри близькість північних хорватських земель до країн, де поширився протестантський рух, протестантизм відбувався поза межами кайкавської мовної території, а спроби його проникнення на північні терени Хорватії, в околиці Вараждина і Міжмур'я дуже швидко були придушені адміністративними заходами, відлученням письменників і знищенням єретичних текстів. Цей фактор мав визначальні наслідки в подальшому розвитку літератури: у північній Хорватії не розвинулася полемічна література, як, наприклад, у Німеччині чи Угорщині, і щойно зі середини XVII ст. починають виходити молитовники і Євангелія хорватською мовою. Отож Ю. Габделич, Іван Белостенец «не змушені розпорошувати свій ораторський талант у беззмістовній, а досить часто і вульгарній полеміці довкола догм, а присвятити себе уважному виписуванню, детальному розбудовуванню й художньому оформленню моралізаторських творів» [149, s. 170].

За тематикою й жанрами література релігійного спрямування у XVIII ст. не надто відрізняється від літератури попереднього століття, яку створювали в дусі католицької контрреформації, тому її традиційними формами є катехізиси, збірки молитов і проповідей, порадики, різні християнські науки. На думку хорватського літературознавця Р. Богишича, найцікавішим у цій літературі є оповідний елемент [96, s. 333], зокрема у проповідницьких текстах. Гомілетичні збірки мали очевидний компілятивний характер, проте саме добір матеріалу демонструє, наскільки проповідник добре знає своїх слухачів, орієнтується в їхніх «горизонтах очікування», а його публіка – у контекстах і вимогах нового часу. І саме тут літературна фантастика стає одним із конститутивних елементів, що з одного боку формує тодішню картину світу, а з іншого – її віддзеркалює.

Найвідомішими кайкавськими проповідниками були загребець Штефан Загребец, проповідник у Крапині Штефан Фучек, павлін з Лепоглави Іларіон Гашпароті, мандрівний проповідник Юрай Муліх.

Ці автори запозичували матеріал для текстів із багатьох джерел (з історії – грецької, римської і середньовічної, з байок Езопа і Федра, старих християнських середньовічних легенд, у вітчизняного попередника Ю. Габделича), отож твори різняться структурою і характером. Серед них трапляються і екземпли про змій, вовкулак, відьом, гадюк, страшних ропух, людей з надзвичайними можливостями або спотвореними частинами тіла. У цих світах поряд зі святими і Богородицею ходять чорти, демони, розбійники тощо. «Звичайно, пропонуючи і пояснюючи повчання, набожні автори віддавали данину середньовічним забобонам і церковному містицизму. Найбільше уваги звертали на моралізаторство й утвердження набожності та послуху» [96, s. 334].

Проповідницький дискурс реалізується через найбільш традиційну фантастичну парадигму, частково виявну і в бароковій літературі, на яку взоруються хорватські проповідники – проекцію сакрального. До цієї моделі додаються елементи оніричної фантастики і горору.

#### **1.4.1. Проекція сакрального в набожних текстах хорватських проповідників**

До проекції сакрального як найпростішого засобу пояснення неможливого, нереального звертаються чи не всі хорватські проповідники в XVII й XVIII ст., при цьому, як і в середньовічній агіографічній чи маріологічній літературі, вони дотримуються інституту доказовості, а часом самі стають свідками чи учасниками чудесних подій. Чудесне й фантастичне в хорватській гомілетичі корелює з дидактичною та розважальною функцією, часто покликане налякати, утвердити страх перед покаранням за вчинення гріха. Автори барокової, а згодом просвітницької проповіді вдаються до театральності, драматизації, діалогічності. Завдання проповідника – не тільки

навчити, а й вразити, зачепити за живе. Тому Ю. Габделич, а особливо Ш. Загребец, передбачають театральний компонент, який іноді теж набуває фантастичного забарвлення. Бароківі проповідники часто вдаються до використання емблеми, яка завдяки візуалізації метафори впливає на слухача, перекладає вузькі внутрішні змісти на ширший контекст. І саме екземпли з фантастичною компонентою виявляються найближчими для функції емблематизації сакрального змісту.

Як уже було зазначено, хорватські проповідники епохи Просвітництва часто взорувалися на Ю. Габделича, кайкавського автора XVII ст., тому вважаємо за доцільне розглянути моделі фантастичного в його набожних текстах.

#### **1.4.1.1. Репрезентації фантастичного в проповідях Юрая Габделича**

У збірках проповідей «Зерцало Маріїнське», яка складається із семи частин, відповідно до семи чеснот Діви Марії, і «Первородний гріх отця нашого Авраама» («Prvi osa našega Adama greh», 1674) Ю. Габделич тяжіє до усної оповіді, а його проповідь має всі необхідні елементи (вступ, теза, аргумент, висновок). Твори Ю. Габделича, як і його послідовників, мають компілятивний характер, а оригінальність виявляється у структуруванні й стилізації текстів, серед яких найбільш «літературними» є екземпли (*pelde, hištorije*). Вони функціонують у проповіді як окремі частини, як своєрідні тексти у тексті. Середньовічний контекст творів отця Юрая зумовлений Тридентським собором, на якому було визначено, що проповідь – основне завдання церковних діячів, і дано рекомендацію – вести проповідь «*cum brevitate et facilitate*». У його творах моралізаторська тенденція є лише рамкою, у якій представлена майже вся розважальна література того часу: античні міфи, легенди про святих, історичні й місцеві анекдоти, жваві описи людських взаємин [149, s. 170].

Отож теми піднесеного сакрального змісту викладалися просто й доступно, живою народною мовою, присмаченою жартами або елементами горору. Автор пропонує оригінальну суміш різнорідних елементів: моторошні

картини пекла та мук грішників супроводжуються веселими оповідками чи невігядливими жартами, містичні візії – ненав’язливими і зрозумілими повчаннями та розшифруваннями алегорій.

Репрезентації фантастичного в проповідях Ю. Габделича пов’язані з істотами, що мають різне походження й різний ступінь фантастичності. Це передовсім казкова фауна – змії, птахи-фенікси, тварини, яких народна демонологія відносить до хтонічного світу, тож вони наділені надзвичайними характеристиками: отруйні гадюки, величезні жаби, ящірки, сколопендра тощо.

Світи екзепмлів Ю. Габделича населяють володарі магічних знань – відьми, відьмаки, знахарки, яких катують і страчують за чаклування, чернець, який замість молитви, жартуючи, згадує нечистого, що одразу ж з’являється й наказує спекти богохульника на вогні.

Фізичні девіації людини, зміни її тіла теж мають різний ступінь фантастичності та функції. Грішниця, яка сидить верхи на змієві, а все її тіло стало пристановищем для плазунів, – наочний приклад покарання за затаєний на сповіді гріх інцесту. Жінка, якій сколопендра відклала в мозку личинки, чи м’ясник Юре з Градеця\*, наділений такою силою, що від його удару лобом кінь присідає на задні ноги, – елементи, завдяки яким автор конструює світ, що досвідчує надприродне, адже за свідченнями Ю. Габделича, він сам бачив ту нещасну жінку («У місті Вараждині я бачив жінку, що їй через вухо до мозку пробралася сколопендра і там відклала личинки, яких я сам у вусі бачив. Ті черви так бідолашну жінку мучили, пожираючи її мозок, що вона головою об стіну билася і в Бога смерті благала, щоб збавив її від такої страшної муки» [148, s. 119].), а розповіді про Юре неодноразово чув від мешканців Загреба. Чернець, який осліп, побачивши красу Марії, а згодом Марія, пересвідчившись у його вірності, повернула зір – взіреть того, як чесноти винагороджуються. До цієї категорії можна віднести і моторошну історію про те, як турки, перестрівши далматинського священника, вимагали від нього зректися віри, а після відмови розпороли нещасному живіт. Кріплячись у вірі, несучи власні

---

\* Градець (інша назва Грич) – історична частина Загреба.

нутрощі, священник кілька днів ішов до святині в Лорето, де Богородиця прийняла душу мученика у свої руки.

Боже провидіння у творах Ю. Габделича оприявнюється через стигматизацію тіла людини, як, наприклад, в історії з хлопцем, який намагався заволодіти дівчиною: спочатку на його тілі з'явилися рани, не зрозумівши знаку, насильник продовжив домагання, поки не впав мертвим. Непоодинокими є випадки, що суперечать фізичним правилам, як в історії про чудесне воскресіння дівчини, яку вбив пустельник, підбурений нечистим на тілесний гріх. Або в історії про те, як покійник, якого всі вважали святим, під час відспівування при словах «Скажи мені, скільки в мене гріхів і зла» тричі піднімався з труни й промовляв «Бог мене істинно й праведно покарав» [148].

З одного боку, це продовження традиційного способу літературної-фантастики, коли зовнішня девіантність сигналізує про проблему морально-етичного характеру (як у Ренесансі), з іншого – емблематизація проблеми, пов'язаної із нормами християнської поведінки.

Каталог незвичайних людей Ю. Габделич розгортає в збірці «Первородний гріх отця нашого Адама» в розділі «Людських тіл неоднаковість, або чому одні малими, а інші великими є». Тут містяться розповіді про велетнів, що «вищі за всіх інших людей і більше нагадують страховиськ, ніж людей» [147, s. 117], і карликів-магашів: «На крайній стороні Індії живуть магаші, ростом всього зо три долоні, щоліта, коли дозріває пшениця, вони б'ються з журавлями. А навесні скликають велике військо, озброюються стрілами, сідлають баранів і овець і їдуть до моря, де витоптують відкладені журавлині яйця та пташат. <...> І це не вигадка, а відбувається навсправжки» [147, s. 116]. Екзотичні однорукі й одноногі люди мешкають у татарських краях: «Дивовижні речі бачили посланці папи, прийшовши на татарські землі і зустрівши там людей, які мають лише одну руку, яка росте з грудей, і одну лише ногу, стрілами вони влучають прямо в ціль, а стріляють так, що один натягує лук, а другий направляє стрілу. <...> А коли вони хочуть швидко бігти, то на руку опираються» [147, s. 118]. У латинській землі можна зустріти

безруких мешканців, що «всю роботу замість рук ногами робили, а одна жінка їла, готувала, шила, пряла і стріляла краще, ніж ті, що по дві руки мають» [147, s. 118]. Інтерес до географічно віддалених країн спрацював на користь заповнення інформаційних порожнин фантастичними описами далеких народів. До таких незвичайних істот належать і хвостаті люди, які живуть над річкою Ламброю, «від чого ті люди називаються ламбрами, як у нас від Сави – посавці, а від Драви – подравці, а хто хвоста не має, того і за людину не вважають» [147, s. 118], і люди з двома язиками, і племена ажанагів і гідрофагів: «На одному острові у південних землях є люди, що мають два язика й одночасно кільком людям відповідають. А ще інші люди на сонячному сході – потвори з такою великою верхньою губою, що навіть говорити не можуть. І ще є люди з такою великою нижньою губою, що нею можуть все лице затулити. А між арабами знову є такі, що їх називають ажанагами, вони губи натирають сіллю, щоб не гнили. І як в тих ажанагів губа довга, так у гідрофагів борода до коліна висить, і як ті, що губу найдовшу мають, пишаються нею, так і гідрофаги, в яких борода нижче за коліна, вважаються найгарнішими» [147, s. 118].

Ці фантастичні історії звичайно є даниною середньовічним луцідарам, фізіологам та бестіаріям, але вводяться не для того, аби розповісти про далекі країни, а з метою прикрасити оповідь, розважити слухача, а також виховувати людей у вірі: «І що ж це значить, що є стільки дивних людей, яких по всіх землях бачимо? Безліч разів згаданий Майолі й мудрі теологи з ним разом вважають, що вони – справжні люди, а не звірі, хоча й живуть диким життям, а не людським, але ж справедливий пан Бог і гордого Навуходносора короля покарав, що він цілих сім літ жив у подобі тварини і тваринну їжу зі звірами по лісах споживав, тож не сумніваймося, що й інших людей за великі гріхи так покарано» [147, s. 118–119].

Автор цілий розділ у «Зерцалі Маріїнському» присвячує чудесам, які здійснює Богородиця у відповідь на молитви, розповідає історії, пов'язані з чудотворними іконами (у Ченстохові, Реметах, Болоньї, Монсерраті, Целе), церквами, які збудовані на місці, де об'явилася Діва (Лорето, Царгород). Ці

історії пронизані середньовічним містицизмом та вірою в чудеса і якнайкраще ілюструють проекцію сакрального як типологічну модель у проповідницькій літературі.

Чудеса відбуваються не тільки в далекому минулому, а тут і поруч, їх свідками стають мешканці, наприклад, Вараждина і Загреба, численні деталі підтверджують достовірність надреальних подій. У розповіді про те, як у розпал пожежі у Вараждині біла пташка крильми відганяла вогонь від церкви, подано опис міста, будівель, які постраждали від стихії (наприклад, згоріла школа, яку побудував граф Гашпар Драшкович), зазначено годину, коли здійнялося полум'я (близько восьмої години вечора), згадано наслідки (уцілів навіть дерев'яний дах церкви, який був густо посипаний білим попелом, ніби снігом). Ще один міраклє розповідає про чудотворну ікону в Загребі, коли 1618 р. в останній день травня люди почули з церкви ангельський спів, але до святині зайти не змогли. Пізніше ікону перенесли, з нею були пов'язані чудесні зцілення.

Фантастичний світ оживає не тільки завдяки чудесам, казковим звірам і людям-монстрам, а й завдяки кольорам, переважно чорно-червоному, що превалює при зображенні пекла, і запаху (традиційно сірки, гнилизни або навпаки – прекрасного запаху, ладану тощо).

Усі ці аспекти посилюються й розгортаються в проповідях авторів XVIII ст.

#### **1.4.1.2. Варіації фантастичного у проповідях Штефана Загребеца та житіях Іларіона Гашпароті**

У розвідці, присвяченій діяльності капуцина Ш. Загребеца, Л. Хадрович називає цього проповідника одним із найбільших, а нині найменш знаних прозаїків хорватської літератури, а його творчість уважає кульмінаційною точкою в розвитку того корпусу хорватської художньої прози, яка починається з проповідей Антуна Вrameца, продовжується у творах Ю. Габделича, І. Белостенеца [149, s. 169]. До того ж проповіді отця Штефана, зібрані в



п'ятитомній «Їжі духовній» («Hrana duhovna ovčic kerščanskeh iliti prodečtva», 1715-1734 pp.), – найбагатше джерело тодішньої кайкавської мови.

Усвідомлюючи, що значна частина хорватського народу релігійно й морально відстала і що його книжка на часі, І. Гашпароті на титульних обкладинках агіографічного збірника «Цвіт святих» («Cvet sveteh, ali Življenje i čini svetcev, kateri vu samoborskom kraju z vekšum pobožnostjum i prodečtvom poštivali se jesu», 1752–1761) пише присвяту: «На поступ усім вірним християнським душам землі хорватської» [256, s. 32]. Ще одне завдання твору І. Гашпароті – допомогти пастирям у підготовці до проповідей, тобто його книга має слугувати посібником при складанні церковних промов [256, s. 32]. Готуючи «Цвіт святих», І. Гашпароті щедро черпав із твору «Первородний гріх отця нашого Адама» Ю. Габделича, якого цитує. Щоб пожвавити проповідь, сприяти наверненню грішників, автор теж уносить у текст різні моторошні оповідки. Зміст тих історій часто є малоімовірним, тож І. Гашпароті критично ставиться до фантастичного в них, наголошуючи, що запозичив сюжет у шанованих авторів і діє відносно помірковано, на відміну від Ш. Загребеца, а особливо Ш. Фучека, який майстерно нанизує моторошні історії й намагається своїх читачів налякати до смерті [256, s. 33].

Ш. Загребец, успадкувавши величезну теологічну літературу, використовує її, вільно компонує матеріал (біблійні історії, народні оповідки, анекдоти, легенди про святих, міраклі, екземпли, вірування, наївне тлумачення природних явищ, екзотичні розповіді про людей і тварин), довершуючи композицію і стилізуючи тексти.

Ш. Загребец структурує проповіді невибагливо, наголошує на корисності, дидактичності і простоті викладу [258, s. 178]. Зазвичай він починає з розгорнутої оповіді, запозиченої з античної або світової літератури чи Біблії, часом вступом слугує опис природи. Однак із загального правила привертають увагу випадки, коли у вступі проповідник розповідає свій сон або видіння, користуючись формулами «не знаю, чи мені снилося, чи ні, але здається, що я бачив...» [149, s. 171]. А далі йде алегорична картина і ключ до неї.

Л. Хадрович переконливо доводить, що для проповідницького дискурсу Ш. Загребеца властивий драматизм, який виявляється передовсім у живому контакті з публікою: «Загребец вважає проповідальницю сценою, героєм на якій є він, але і його публіка бере участь у виставі» [149, s. 172]. Проповідник робить проповідь напруженішою, коли поживляє її фантастичними відіннями, уводячи репліки на кшталт: «Тихо, здається мені, що я чую голос. <...> Здається мені, що йде він з глибин пекла» або «Я чую голос, і не знаю, звідки він долинаю, але по річах впізнаю, що йде від самого Христа» [149, s. 172]. Так само проповідник драматизує розповіді біблійних персонажів і навіть теологів, які свідчать на користь певної тези. Такі легкі фантастизації допомагають промовцеві втримати увагу публіки й провокують певні бажані реакції. В одній із проповідей про минушість людського життя Ш. Загребец іде ще далі – вершиною драматичного напруження є розмова із черепом: уся проповідь побудована на розмові проповідника й мертвої голови, виставленої перед вірянами.

Як і в попередника Ю. Габделича, у проповідях Ш. Загребеца фантастика має важливу роль, а моделлю для її реалізації є проекція сакрального. Надреальні світи отець Штефан конструює найчастіше за допомогою незвичайної фауни – це традиційні казкові тварини (василіск, фенікс), тварини, які за своїми конвенційними характеристиками наближені до таких (гадюки, жаби, сколопендри), і реальні тварини, наділені невластивими для них характеристиками. Хорватська дослідниця Злата Шундалич, вивчаючи функції тварин у проповідях Ш. Загребеца, зазначає, що звірі з позитивними конотаціями контекстуалізуються так, що стають аргументом фантастичного, яке завжди в той чи інший спосіб пов'язаний із творцем і його безмежними можливостями [258, s. 200].

Фантастизації реального автор досягає, нанизуючи екземпли: на початку тварина (кінь, голуб, муха, горобець) наділена природними ознаками – має голову, ноги, хвіст, гриву, пір'я і виконує звичні дії (тягне віз, летить). Проте далі її характеристики змінюються, додаються нетипові атрибути (дерев'яний

голуб, дерев'яні горобці), нетрадиційні функції (коні тягнуть вогняну карету), інший вигляд (карета з кіньми така мала, що її може накрити муха своїм крилом) [258, s. 200]. Проповідник створює нереальну дійсність, уводячи фантастико-аніمالістичний компонент при поясненні смертного гріха: людина лише на вигляд звичайна, жива й реальна, але насправді – мертва, бо її серце спалене, ніби блискавкою. Такий приклад знаходимо в оповіді про те, як в одного чоловіка і його волів вдарила блискавка, але вони виглядали цілими та неушкодженими, тож їх минали подорожні, поки група людей не підійшла до заляканих постатей. Щойно люди наблизилися, чоловік і воли розсипалися в порох.

Неймовірні історії страшних катувань християн підкріплені лексемами з аніمالістичними конотаціями, завдяки яким описи візуалізуються і виглядають ще химернішими [258, s. 201].

Натяки на фантастичне з'являються завдяки нанизуванню антропоморфізмів, коли тваринам приписуються ознаки людини, а тварини, відповідно, змінюють свою поведінку: лев не роздирає мученика, рись вірно слідує за своїм господарем, а орел захищає свою господиню і гине разом із нею «Дійсність ставиться під сумнів завдяки запереченню основних рис тварин і властивої для них поведінки» [258, s. 201].

Світ фантастичного населяють реальні люди чи тварини, поміщені в нереальний контекст, як, наприклад, у розповіді про те, що отруйна гадюка, побачивши немовля, вкладає йому в рот свою голову, дитина ссе отруту, не відрізняючи її від материного молока. А тоді відчуває сильну гіркоту й спрагу, отрута розливається по тілу, тіло пухне. І що більше дитину лікують, то більше її мучить спрага, аж поки не помирає від отрути. Ця притча емблематизує алегорію про, здавалось би, незначне порушення християнських заповідей, яке врешті переростає у страшний гріх, що веде до загибелі.

Фантастична дійсність у проповідях Ш. Загребеца конструюється і тоді, коли в якомусь закритому просторі (наприклад, столі) опиняються істоти, які цьому простору не належать (ведмідь, кабан, олень), але поводяться так

(знищують зерно), як тварини, які є звичними для такого простору (воли, коні). Це ілюструє притча про скупого, якого Бог покарав, відібравши все його добро, бо матеріальне багатство для нього було важливішим за духовне. Одного разу чоловік посилає слугу перевірити, чи ніхто не вкрав зерна. Переляканий слуга повідомляє, що в stodolі стоять величезні чорні рогаті воли, які їдять пшеницю, а солону залишають. Слуга з переляку надвечір помер. Другий слуга, якого господар невдовзі послав перевірити, що робиться в stodolі, зазнав такої ж долі – перелякавшись величезних чорних коней, які зжували все жито, він теж зліг і помер. А коли сам скупий господар прийшов подивитися, що відбувається, то побачив у stodolі різних лісових звірів, які з'їли всі запаси. З горя чоловік сказився – він бігав довкола, кусався, з рота йшла кривава піна. Люди його спіймали, посадили на ланцюг, наче найлютішого звіра. І так він на ланцюгу випустив дух. А ті тварини, що були в stodolі, роздерли його тіло на шматки і розкидали по всьому світі [258, s. 202].

У такій самій функції з'являються вогняні коні в життях «Цвіту святих» І. Гашпароті. Він розповідає про «жахливу подію», коли багач на смертному ложі відмовився від сповіді. Раптом демони на вогняних конях з палаючими смолоскипами, удершись у будинок, повідомляють грішнику, які карі він терпітиме, а тоді випльовують його душу в пекло.

Проповідники XVIII ст. теж вдаються до девіації людського тіла або, навпаки, зображення тіла, що не змінюється в екстремальних умовах усупереч законам матеріального світу, як до одного із видів репрезентації фантастичного.

До прикладу, у «Їжі духовній» Ш. Загребец уводить подвійне значення вогню на прикладах святих мучеників Лаврентія і Георгія: коли Лаврентія смажили на повільному вогні, любов у його серці була настільки гарячою, що йому здавалося, ніби він лежить не на розпеченій решітці, а на прохолодній траві. А св. Гергій три дні провів у розпаленій печі, співав і славив Господа. Сповненим гарячою любов'ю серцям святих Лоранса і Георгія Ш. Загребец протиставляє холодне серце імператора Германіка: коли тіло покійного

імператора кремували, помітили, що воно не згоріло, бо було сповнене холодної отрути, яку вогонь не міг подолати. Тому серце кілька разів промили, і тільки тоді піддали очисній силі вогню.

Ш. Загребец розповідає, як було покарано чоловіка, що зібрався у свято працювати у винограднику: його обличчя повернулося задом наперед.

До барокового нанизування фантастичних варіацій образу безумця-грішника, нестримного у розвагах, вдається І. Гашпароті в проповіді на м'ясопусний вівторок, описуючи карнавал у Відні: «Тут можна було побачити всяких безумців: горіхових безумців, житніх безумців, безумців з цукру, фінікових безумців, <...> циганських безумців, животатих безумців, кульгавих безумців, смердючих безумців, безумців без шкіри; безумців з дзвіночками і безумців без дзвіночків, з ковбасою і без, свинячих безумців, осяччих безумців» [256, s. 57]. Зрештою, Всевишній покарав розпутне місто, навівши на нього спочатку чуму, а потім османське військо.

Бароковий натуралізм, перекочувавши із проповідей XVII ст. у проповіді XVIII ст., стає органічним інструментом для фантастизації реальності за допомогою мотиву тіла, яким і Ш. Загребец, і І. Гашпароті радо послуговуються, зображуючи крайні прояви тілесності, розповідаючи про карі за найменшу тілесну чи чуттєву насолоду муками, які спочатку терпить тіло, а тоді душа. І. Гашпароті розповідає про те, що, коли грішник відмовився висповідатися, на розп'ятті з'явилася кров. Коли грішник удруге відмовляється від сповіді, рука на розп'ятті зачерпує кров із ребер і бризкає її в обличчя грішника. Так грішник мав би зрозуміти, що кожен його гріх (і відмова, відповідно, також) завдає страждань Ісусові Христові. Еманація божественного не повертає грішника з неправедного шляху, тому він потрапляє до пекла, де його смажать на пекельному вогні.

«В екземплях проповідей людина розкладається не лише в могилі, а й раніше; покараний, наприклад, змушений дивитися, як розкладається труп, або на моторошне поєднання тіла живого і мертвого, що є нагодою для детальних і дидактичних страшних описів» [274, s. 450]. І. Гашпароті наводить одну

екземплу, яку називає «страшною історією»: кара настає танцівницю в танці, але мертва грішниця покарана ще двічі. Спочатку її тіло чорт у вигляді чорного бика скидає рогами з одра на землю і проколює його рогами, аж вивалюються нутрощі, а сморід зробився такий, що люди покинули приміщення, і тіло пролежало до ранку.

Сморід є невід'ємним елементом гріха, а тому й пекла: «Спільний для усіх досвід цвинтаря, отруйних випарів і жахливого запаху трупів, ледве прикритих землею, був лише відправною точкою у бурхливу барокову проекцію пекла завдяки множенню ефектів смороду, уявлення про можливість отруєння цілого світу одним-єдиним подихом засудженого на пекло» [274, s. 452].

Проекція сакрального найповніше реалізується через модель чуда, яке здійснюється за допомогою посередника – святого, найпопулярнішого героя не лише середньовічної, а й пізнішої агіографії. Д. Зечевич зазначає, що чудо в агіографії XVIII і XIX ст. перебуває в постійному взаємозв'язку із фольклором, а від святого народ весь час очікує чудес, тож він повинен цей попит задовольнити. Чудо, на її думку, стає літературною дестинацією у комунікації двох світів – природного і надприродного, дійсного і потойбічного/позагробного [273].

У «Цвіті святих» І. Гашпароті подає чимало легенд про святих (наприклад, про святу вдову Емму, святого Євстахія), які були посередниками в комунікації між світами: «Діалоги велися не лише на рівні головних героїв земного життя, але цілком природним чином і на рівних умовах відбувалися між людьми в цьому світі та людьми, що перебувають у потойбіччі. Спілкування було жвавим в обох напрямках, немов постійно був увімкнений радіозв'язок. Трапляються і приклади письмового обміну між цим і тим світом: живі ставили запитання та отримували відповіді біля могили, де, немов у поштової скриньці, вони залишили лист покійнику, який відповідав також письмово. <...> Живі та мертві тісно пов'язані між собою, два світи зустрічаються і взаємодіють; могили відкриваються, кришки гробу

відсуваються, мертві встають і розмовляють із живими, ніч, нічийний світ, свічки горять, мертві знають про причини, з яких до них завітали живі, вони повертаються в свої труни, ніби додому» [273, р. 158–159].

Постійне балансування між сакральним і профанним, активне залучення середньовічної, фольклорної бази й елементів горору, містицизм, традиційні девіації тіла, казкові істоти та бароковий інструментарій – ті елементи, які конструюють фантастичну дійсність у хорватських проповідях XVIII ст.

#### **1.4.2. Фантастика з ключем у хорватській історіографії XVIII ст.**

Несподіваний приклад залучення фантастичного дискурсу в історіографічний твір демонструє праця А.Б. Крчелича «Аннали», у якій автор охоплює період за 1748–1767 роки. У цьому своєрідному гібриді мемуарів і хроніки, замальовок із приватного життя хорватських аристократів і пліток з європейських дворів, повчань і міських анекдотів, цікавинок та коротких зведень актуальних і важливих новин з усього світу автор занурює читача в політичний, громадський і приватний контекст не лише Королівства Хорватії, а й європейських країн XVIII ст.\*

Творчість автора суголосна духові просвітництва, раціоналізму, критичного судження та бажання просвітити простолюду, відучити його від забобонів. В «Анналах» історіограф розповідає про різноманітні події, свідком яких він був, і робить спроби все неймовірне пояснити та розвінчати. Отож у такому типі творів виправданим й очікуваним є використання фантастики з ключем.

Питання демістифікації надприродного в художньому тексті як одне з засадничих при вивченні фантастичного дискурсу пов'язане передовсім із теорією фантастичних жанрів. Відповідно до теорії Ц. Тодорова, таким засобом є переведення тексту у сферу дивовижного (раціонального пояснення подій).

С. Дам'янов, розглядаючи фантастичне мистецтво як опозицію міметичного, виділяє три модуси реалізації фантастики: фантастика з ключем і

---

\* Цим твором послуговувалися письменники А.Шеноа, М. Юрич Загорка.

два види чистої фантастики. У творах, для яких характерна реляція (начебто) фантастичні події – раціональний ключ, «текстуальні події спочатку конститууються за логікою фантазму: текст формується у неміметичній моделі, аби згодом отримати раціональну розв'язку, не-фантастичне пояснення, яке все переводить на рівень реального і яке відкриває справжній стан речей, нефантазмну структуру начебто фантастичних подій і картин» [12, с. 54]. Отже, те, що здавалося фантастичним, надприродним або потойбічним, отримує логічне пояснення, оскільки раціональний код розкриває міметичний підтекст.

Ц. Тодоров виділяє декілька засобів, які раціоналізують фантастичну структуру твору, розвінчують надприродне: випадок, збіг обставин, сон, вплив наркотиків, обман, галюцинації, божевілля [266, s. 50]. С. Дам'янов до цього переліку додає алегоричний ключ і просвітницько-раціоналістичний ключ [12, с. 55]. Фантастичні події можуть отримати наукове пояснення, а комічний або іронічний ключі вдало нейтралізують фантастичні реакції.

Проте до моменту демістифікації події функціонують і трактуються як надприродні, а статус фантастичних втрачають після реалістичної розв'язки, яка пояснює їхній справжній – емпіричний – характер. Такі твори по суті є проявом боротьби рацію з ірраціональним.

Поряд із проникливим аналізом інтриг австрійського двору і багатим суспільним фактажем А.Б. Крчелич розповідає про особливості життя в рідних краях, де фантастичне є частиною тодішньої картини світу\*.

Фантастика в записках А.Б. Крчелича з'являється тоді, коли подія, про яку він оповідає, дотична до містичного (поява мертвих, чорта, упирів, війська, яке літає, масонів, що укладають угоди з нечистим, а за розголошення таємниці їм загрожує смерть), народно-історичного (пошук закопаних скарбів), анекдотів (оповідки про диявола в Горах, про цапа, якого міський жартівник видав ченцям за нечистого).

Неодноразово автор вдається до розшифрування фантастичного за допомогою раціонального ключа (коли пояснює природні явища). А там, де

---

\* Л. Маркс відзначає відгомін усної народної творчості у розповідях в «Анналах» [187].



здіянні інституції церкви (як у розслідуванні про повернення душі з потойбіччя) чи адміністрація (у розслідуванні випадків вампіризму), висловлює обережний скептицизм.

Феномен, що стався 27 травня 1751 р. (запис під назвою «Незвичайне природне явище в Хорватії»), викликав у людей зачудування і трактування у дусі чуда. Тоді у Бішкупці поблизу Вараждина було помічено щось дивне, білого кольору, схоже на хмару, що все ж хмарою не було. Воно дедалі блідло, а потім із гуркотом зникло. Люди пояснювали, що це відкрилося небо. Тоді ж в околицях Загреба з неба на землю впали дві кулі. Чутка про це дійшла аж до царського двору, і одну з тих куль, що важила 70 фунтів, було передано імператорові. З іншої кулі навіть робили цвяхи, які, проте, не були надто міцними. А.Б. Крчелич описує матеріал як сталевозалізний і дуже чистий, до якого не прилипала ані трава, ані земля. Зрештою, автор знаходить раціональне пояснення надприродного явища – з довколишніх гір, де є поклади заліза, у повітря піднялися частинки металу, під дією магніту вони об'єдналися, а під силою тяжіння впали на землю, наче блискавка. Розвінчує автор також чутки, які поширювали пауліни, що нібито у Польщі того ж року з 4 листопада кілька ночей поспіль являлася жінка, схожа з обличчя на королеву, пронизана списами і з ранами від вогнепальної зброї, під нею знаходилася Кальварія, а над нею – літери. А.Б. Крчелич стверджує, що розпитував про цю подію у своїх знайомих з Лейпцига, але нічого не довідався, у новинах теж повідомлень про таке не траплялося, самі ж пауліни не могли пояснити, чи привид явився у Кракові, чи в Литві, тому автор класифікує подію як вигадану. Таку ж, як появу війська в німецькій уніформі, що з'явилося в небі над Славонією. А.Б. Крчелич розвінчує і погосл, який супроводжував за життя судового засідателя Юрая Єлачича. Про нього говорили, що він довго шукав закопаний скарб, перекопав Влашку вулицю (в автора навіть збереглися стародавні монети, які йому подарував засідатель). Шукачеві скарбів люди приписували страшний злочин – його пов'язували із таємничим зникненням хлопчика-каліки, що жив із милості добрих людей і зник, коли допомагав Ю. Єлачичу та його лихвареві,

наверненому в християнство турку Карлу Софтичу, шукати коштовності в зруйнованій твердині Медведграді. Подейкували, що хлопчика принесли в жертву, бо так, згідно з народними уявленнями, можна було добратися до скарбу. А.Б. Крчелич, не заперечуючи, що його приятель став свідком трагічної події, припускає, що швидше за все хлопчик загинув, упавши в яму.

Яскравим прикладом цього типу літературної фантастики слугує анекдот, у якому чудесне служить прикриттям для богопротивної справи. У записі за 1765 р. під назвою «Диявол у Горах» А.Б. Крчелич розповідає про те, як в одному будинку оселився диявол, а місцевий капелан щоночі ходив його проганяти молитвами і заклинаннями. Диявол покинув будинок, але перебрався на плебанію. Священники пояснювали появу диявола як знак, що офіцери, розміщені в селі, ведуть розгульне життя і читають заборонені книжки. Офіцери ж, вірячи не в чудеса, а чудодійну силу грошей, розкривають таємницю: служниця з будинку розповіла, що тут зустрічаються капелан і його коханка. Жінка, вдаючи одержиму нечистим, здіймала страшенний гуркіт, налякані мешканці будинку втікали, залишаючи капелана наодинці з нею. Розуміючи, однак, що такі зустрічі невдовзі будуть виглядати підозрілими, капелан просить єпископа прийняти жінку у свій дім, щоб диявол її не забрав до себе.

В «Анналах» також бачимо і зразок чистого чудесного, коли не вводиться раціональний ключі і автор, як і читач, балансує в ситуації «вірю-не вірю».

У записі за той же 1765 р. під назвою «Поява душі з чистилища» розповідається, що в будинку аристократа Александра Єлачича, недалеко від Хармиці\*, біля каплиці Святого Спасителя з'явилася його покійна дочка Констанція. Свідки бачили, як вона ходить коридорами, дивиться крізь вікна, чули, як здіймає гуркіт у льоху. У цьому ж будинку мешкала вдова Крістіна, до якої в ніч на 24 березня, напередодні Благовіщення, у замкнену кімнату зайшла покійна. Вона розбудила вдову доторком гарячої руки і попросила передати, щоб батько здійснив її невиконані обітниці. Наступного дня на плечі вдови

---

\* Джерело у Загребі, тепер фонтан.

можна було побачити слід від долоні. До розслідування цієї події були залучені три сенатори від міста, зрештою, сам А.Б. Крчелич бачив цей відбиток і, провівши деякі дослідження, встановив, що в цьому випадку не може йтися про обман чи шарлатанство. Крістіна поїхала висповідатися до ченців-капуцинів, здійснила паломництво у Костаньєвац, а потім до Маріацеллю, куди покійна Констанція мала намір здійснити паломництво. В обох церквах Крістіні видали свідоцтва про те, що душа Констанції полетіла в небо. При викладі цієї легенди А.Б. Крчелич не є нейтральним літописцем, він не до кінця упевнений, чи справді відбулася описана подія, тому для максимальної достовірності зазначає місце, дату, імена та прізвища надійних свідків (однією з них була його сестра Ана Хадрович). Автор завершує оповідь словами: «Описав я те, що бачив, а що саме це було, те знає лише Всевишній» [172, s. 504].

У записі за 1766 р. під назвою «Голосні чутки з Угорщини про упирів» історіограф зазначає, що того року почастишали розповіді про упирів в Угорщині, особливо багато повідомлень надходило з країв над Тамішем, а розслідувати випадки вампіризму їздив радник і секретар Угорської канцелярії Ладислава Батта. А.Б. Крчелич робить короткий екскурс у генеалогію упирів («Дехто каже, що це демони, які прикриваються трупами» [172, s. 526]) та їхні ознаки (уночі відвідують жінок, убивають дітей, випиваючи з них кров), а ще наводить свідчення парафіяльного священника Адама Хабіянеца, який стверджував, що в Патаку один покійний дворянин приходив уночі до своєї дружини, примушував злягатися і ссав із неї кров. Коли вдова поскаржилась священнику, він порадив як доказ узяти якусь деталь з одягу. Жінка під час наступного візиту упиря заховала черевик. Підстав сумніватися у священника не було, бо знав ту жінку як чесну особу. Отож було вирішено розкопати могилу. У труні була дірка, а тіло лежало без одного черевика. Коли покійнику розрізали артерію, з неї потекла свіжа кров. Упиря знищили, вистріливши в нього кілька разів із рушниці.

Історіографічна праця А.Б. Крчелича засвідчила, що літературна фантастика як метажанр володіє гнучким інструментарієм і широкою палітрою

функцій та завдань, часом і парадоксальних, зокрема слугує засобом для реалістичного, правдивого й повного представлення дійсності.

### **1.4.3. Карнавальна фантастика в комедії Тіто Брезовачкі «Матіяш-чорнокнижник»**

Ще один тип літературної фантастики демонструє Т. Брезовачкі в комедії «Матіяш-чорнокнижник». Матіяш – своєрідне північне альтер его чорнокнижника Довгого Носа М. Држича, образ, узятий із міського фольклору, це чаклун, який закінчив дванадцять шкіл і тринадцяту магічну, де здобув надзвичайні вміння – читати по зірках, передбачати майбутнє, знати про минуле зустрічних. У цьому творі автор використовує також чимало народних вірувань, зокрема в чарівну траву, яка робить невидимим, й укладання угоди з чортом заради матеріальної вигоди. Хорватський літературознавець Іван Звонар зазначає, що, вводячи сюжет про контракт із дияволом, Т. Брезовачкі висміює «деформації та моральне падіння молоді буржуазії у Хорватії на початках її стрімкого економічного зростання» [278].

Усі персонажі твору, крім Матіяша, мають прототипи. Як і у випадку ренесансних Довгого Носа чи циганок, носієм незручних істин є фантастичний карнавальний персонаж: він пропагує необхідність прогресу, освіти, гостро критикує вірування й забобони, а також жадібність та заздрість загребських ремісників (кравця Смолка і кушніра Вуксана), здирництво, лінь і егоїзм міських службовців (юриста Юговича, наглядача за громадським порядком Веселковича, наглядача за дорогами Коприновича, міського писаря Писаревича). До групи реалістичних персонажів у третій дії доєднуються два «мужі» – своєрідна реалізація публіки.

Перші дві дії комедії розгортаються за принципом моделі фантастики з ключем: Матіяш організовує кумедні сценки з магічним підтекстом, у правдивості яких цілком переконані Смолко та Югович. Реальне пояснення, одразу ж запропоноване глядачам, ніяк не нівелює ту частину тексту, яка розвивається як фантастична (зустріч із чортом, який замість золота обсипає

Смолка ударами палиці, чи переконання Юговича в тому, що він, поклавши чарівну стеблину під язик, став невидимим). Проте третя дія доводить надприродні можливості чорнокнижника. На очах публіки Матіяш змінює зовнішність персонажів – голову Юговича перетворює на осялячу, Веселковича на свинячу, Коприновича обдаровує довжелезним носом, а обличчя Писаровича робить чорним.

Автор відмовляється від логічного ключа, а дидактичний дискурс, який є зв'язною ланкою між діями, і карнавалізація дійства не є достатніми «алібі» для заперечення надприродного, тож фантастичні події сягають свого апогею – Матіяш-чарівник набирає подоби смерті з косою і зникає. Таким чином Т. Брезовачкі модифікує модель фантастики з ключем, коли сюжет рухається не від чистого фантастичного до уведення раціонального ключа: автор слідує за внутрішньою карнавальною логікою дії, а раціональний ключ, уведений зі самого початку, служить подвійним дном, ширмою, за якою ховається істинна природа магії чорнокнижника.

Т. Брезовачкі працює не тільки зі семантичною фантастикою у вигляді сюжетного ходу чи незвичного персонажа, а зі складнішими фантастичними зв'язками, коли виникає потреба сконструювати власний універсум, хоча б гротескний: дії у драмі розпорошені, не пов'язані органічно, їх не тримає внутрішня мотивація, це сценки, у яких виставляється на огляд моральна або соціальна вада, яка таврується і карається (Смолко дістає ударами палиці за віру в забобони, а Вуксан за зверхність), укупі їх тримає логіка карнавального світу, і Матіяш, який з'являється то як чорнокнижник, то як переодягнений торговець, якого ніхто не впізнає, що посилює віру в магичні здібності чарівника, робить кінцівку ефектнішою.

Фантастична дійсність тісно переплетена з емпіричною, адже Матіяш застосовує «негроманцію» якраз у дні карнавалу (традиційно саме тоді виконувалися театральні вистави, зокрема «Матіяш-чорнокнижник» був поставлений у Дворянському конвікті на Градеці 14 лютого 1804 р.), тобто саме тут і тепер, натякаючи глядачам, що те, що вони бачать, – теж, можливо,

частина карнавалу. Т. Брезовачкі використовує конвенційні можливості карнавалу, коли суворі правила високоморальної поведінки послаблюються, допускаються жарти й висміювання себе та іншого, а глядачі готуються не тільки приміряти на себе карнавальний образ зі сцени, а й стати свідками гротескного покарання грішних загребських містян. Епізод покарання – вершина карнавалізації вистави. Автор до кульмінаційної сцени запрошує двох чоловіків, які мають виконати роль умовної публіки і коментаторів дійства, коли внутрішня аморальність службовців виявляється через деформацію їхніх облич.

Ці сценічні ходи покликані ще й встановити тісний контакт з публікою, викликати певні ефекти. Те, наскільки важливою для хорватського комедіографа є публіка, свідчить і деталізований пролог, у якому автор визначає декілька принципових складових свого твору, зокрема наголошує на потребі освіти, яка сприятиме і загальному благу, і принесе особисту користь, а також обережно готує глядачів до гострої критики загребських городян.

Фантастичне й у цьому творі має парадоксальну природу, адже носієм істинних і правдивих знань та цінностей, виконавцем дидактичної функції, сатиричного погляду на тогочасний світ є вигаданий персонаж, як, зрештою, і Сатир М. А. Рельковича, персонаж однойменної поеми, яка означає хорватське літературне Просвітництво і письменство XVIII ст.

### **Висновки до першого розділу**

У ході аналізу поетики фантастичного в середньовічному письменстві, у різножанрових текстах Ренесансу, бароко та Просвітництва (життях, легендах, поемах, драмах, проповідях, літописах, хроніках) доходимо висновку, що літературна фантастика функціонує передовсім як фантастичні пейзажі й персонажі, фантастична образність є невід'ємним елементом художнього світу значного пласту текстів, вона легко вписується в композицію твору на різних рівнях і відображає запити своєї епохи, часто проговорюючи табуйовані теми. У літературі **Середньовіччя** єдиною моделлю літературної фантастики є

проекція сакрального, заснована на топосі чуда. Чудо оприявнюється у двох модусах: як чудотворне і як магічне, пов'язане з візуалізацією іншого світу та містичними переживаннями. Хорватська література, оригінальна і перекладна, світська та релігійна, дає підстави виділити кілька сфер, у яких задіяно літературну фантастику: щоденне чудесне, політичне чудесне, чудесне як історія, топографічне чудесне. Фантастичне в середньовічному письменстві виконує передовсім гносеологічну функцію, а також пов'язане зі сферою магії. Фантастичний компонент є частиною тогочасної дійсності, хоча інститут доказовості, який з часом стає обов'язковим складником розповіді про чудо, свідчить про те, що середньовічна літературна фантастика фантастизує дійсність.

Розвиток моделей літературної фантастики спостерігається в **Ренесансі** і пов'язаній, по-перше, із проникненням карнавальної образності у високе письменство; по-друге, зі зверненням до поетики античної міфології, по-третє, із жанровими та тематичними зацікавленнями тогочасних письменників – дубровницьких та задарських. У ренесансній літературній фантастиці виокремлюємо кілька типів: фантастично-міфологічний; фантастично-магічний; фантастично-карнавальний. Ренесансна література пропонує цілий каталог фантастичних персонажів, «ступінь фантастичності» яких є досить варіативним, спостерігаємо також розвиток фантастичного пейзажу: це міфологічні світи довкола ідилічного Дубровника чи Задара, гротескний зачарований світ лабіринту, перевернутий і карналізований світ дубровницької дійсності. У фантастичні трансформації, які переживають персонажі, закладено передовсім морально-етичні смисли філософії гуманізму, а також уявлення і страхи ренесансної людини. Фантастичний світ поки що не пов'язаний зі страхом, однак все ж витісняється за межі реального і часто пов'язується з чужоземним простором, магічними знаннями й пам'яттю про золоті ідилічні часи.

**Барокова фантастика** функціонує передовсім як код, за допомогою якого відчитується складна історична ситуація в південній Хорватії, як шифр

для культурологічного повідомлення чи побажання, про які вголос не завжди можна було говорити. У бароковому письменстві актуалізується модель проєкції сакрального, у яку закладено нові функції: профанізація святого і перетворення його на воїна, демонізація ворога і глорифікація свого у контексті слов'янської ідеї, а також терапевтична функція – пропрацьовування травми, завданої Дубровнику великим землетрусом. Барокова література також розкриває нові можливості поетичного мовлення для візуалізації надприродного. Фантастичні світи є своєрідними резерваціями, відділеними від дійсності, вони функціонують у міфологічних (античних чи слов'янських), казкових або есхатологічних вимірах, при цьому більш детально пропрацьовано мотивацію і стратегію входу в них: за допомогою чародійних предметів, магічних ритуалів, сну. Проте є тексти, у яких конфігурацію звичного світу змінено без будь-якого «алібі», тож сюжет у такому світі розвивається за логікою сновидіння, тож можемо говорити і про оніричну модель.

Література XVIII ст. розвивається в контексті **просвітницьких ідей**, наскільки це було можливо в північній частині Хорватії, яка щойно звільнилася з турецької окупації. Літературна фантастика тут вписується у просвітницький дискурс: у проповідях – як наочний приклад покарання за вчинення гріха, в історичних хроніках – як частина тогочасної дійсності і вірувань народу, у просвітницькій драмі – як сатира на недоліки міщанського (загребського) суспільства. Хорватські проповідники демонструють неабияку обізнаність із великим масивом гомілетичної літератури, але для своїх екземплів обирають найвідповідніші уривки, вільно їх комбінуючи. Моралізаторство проповідей підкреслюють горор мотиви: девіації людського тіла, натуралістичні сцени розкладення плоті, фізичні страждання і біль. Просвітницька драма актуалізує комічно-фантастичний дискурс і функцію карнавального персонажа – носія магічних знань. У Просвітництві простежується уведення нової моделі літературної фантастики – фантастики з ключем, фантастики з ключем навиворіт, а також елементи горор фантастики.



## РОЗДІЛ 2. ДИСКУРСИ ФАНТАСТИКИ В ХОРВАТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

### 2.1. Фантастичне в хорватському романтизмі: розвиток, поетика, культурний контекст

Романтизм у хорватській літературі є складною художньою світоглядною системою, яка розвивається еkleктично й асинхронно: його розвиток починається в 30-х рр. XIX ст. у рамках іллірійського етапу в процесі національного відродження, т.зв. іллірійського руху\*, і триває до 70-х років XIX ст. Зразками пізнього хорватського романтизму є, зокрема, новели Рікарда Йоргованича, які виходять у 70-х рр. XIX ст., балади й казки А. Шеноа, що публікуються наприкінці 60-х - початку 70-х рр. XIX ст., тоді ж, коли закладаються підвалини реалістичної естетики; романтичною стилістикою забарвлені історичні романи А. Шеноа, а поєднання романтичного і реалістичного є особливістю хрестоматійного роману хорватського реалізму «У реєстратурі» Анте Ковачича.

Головним рушієм іллірійського руху була слов'янська ідея, присутня в хорватській свідомості ще від часів реформації і контрреформації, підтримувана у Просвітництві\*\*, що в першій третині XIX ст. стала стрижнем, довкола якого формувалася хорватська національна ідентичність. Природно, що тексти першого покоління романтиків – іллірійців мали культурно-політичний підтекст і в різний спосіб тематизували історію хорватського народу, проте завжди з очевидними паралелями до подій, очевидцями або навіть учасниками яких вони були (спочатку це т.зв. будниці – вірші патріотичного характеру, що закликали народ до пробудження, а також епічні

---

\* Рух отримав назву від племені іллірійців, яке проживало на північному заході балканського півострова, зокрема на частині території теперішньої Хорватії, хоча сама назва є «історично нерелевантною, <...> яку слов'янські народи використовували століттями на цій території як колективну й індивідуальну ознаку, а в новіші часи і як ознаку південних слов'ян» [279, s. 7]. У період формування національної ідентичності ця назва в Хорватії була обрана як спільна для всіх південних слов'ян, щоб уникнути домінування певної народності.

\*\* «Ілліризм має глибокі традиції. <...> Йшлося про <...> генетичний зв'язок між населенням колишньої Великої Іллірії і хорватами, які були біологічним продовженням іллірійців. <...>. Л. Гай вибудував концепцію ілліризму як повернення до споконвічного хорватського етнічного буття, але пізніше це в різних інтерпретаціях сприймалося як штучно сконструйована національна ідея» [47].

вірші «Віки Іллірії», поема «Смерть Смаїл-аги Ченгича» Івана Мажуранича, драма «Юран і Софія» Івана Кукулєвича-Сакцинського, трагедія «Теута» і поема «Поле біля Гробника» Димитріє Деметера). Це період, коли активно розвиваються лірика і драма, коли романтична ідея свободи з огляду на соціальну-політичну ситуацію в роздробленій Хорватії реалізується переважно як ідея свободи народу, колективу, а не індивідуальна свобода митця.

Попри це, зазначає історик літератури Мірко Томасович, хорватські письменники-романтики розвинули й інші визначальні стилістичні, естетичні, жанрові риси й теми, які вписують хорватську літературу в загальний європейський контекст романтизму: відгуки цвинтарної поезії, байронізм, шиллеризм, заборонене кохання через неоднаковий суспільний статус чи віросповідання, містика ночі, фатум поета, захоплення історією, яка стає бальзамом, що полегшує тугу теперішнього, всеприсутність галантної лірики неопетраркістського концепту, теми з образами негідників (гайдуцько-турецька новела)\*, маргіналів, які опинилися за межами громади через професію або зовнішній вигляд, опоетизовані легенди й народні перекази, таємничість покинутих замків тощо [268, s. 14].

Увесь цей інвентар хорватського романтизму можна доповнити і фантастикою, яка в романтизмі отримує статус жанру та явища з власною естетикою.

Літературна фантастика в хорватській літературі у XIX ст. відходить від поетичних передумов, які склалися в попередніх художніх системах, де фантастичне функціонує як інтегральна складова дійсності і реалізується через концепти божественної присутності (часом профанізованої), світу навиворіт чи альтернативної міфологізованої дійсності, зберігаючи, проте, фольклорно-фантастичний потенціал і розбудовуючи нові моделі фантастичного з відчутним компонентом демонічного, готичного, оніричного, деліричного. Романтичну фантастику породжує нове світовідчуття, «яке

---

\* Гайдуцько-турецька новелістика – твори, написані за клішованими зразками, де головна героїня – красуня християнка або потурчена бранка, яку з лиха визволяє її коханий; турка, негідника й боягуза, наприкінці покарано [201].

підсилює інтерес до чудесного, містичного, оніричного і взагалі ірраціонального, уявного, метареального, причому згадувані феномени <...> існують як компоненти більш складної картини людського світу та різнобічнішого його сприйняття» [11, с. 279]. Це нове відчуття, художньо втілене у творах хорватських романтиків, базується на рисах, властивих романтизму в цілому: «і переважання начала перетворення, й ідея свободи митця, яка межує зі свавільністю, і спроби оновити та перебудувати дійсність через хаос» [85].

Хорватська романтична фантастика тісно пов'язана з фольклорною: саме з народної демонології, казок, переказів, вірувань і забобонів романтики запозичують сюжети і мотиви, персонажів і жанри. Це не тільки данина традиції чи романтичний патріотизм, зацікавленість місцевим колоритом\*, а й безпосередній наслідок громадської діяльності романтиків, адже мета національного єднання – зменшити відмінності між різними соціальними станами, сприяти освіті нижчих верств населення. І в цьому випадку, як і в попередньому столітті, велике значення має народна традиція, яка є ближчою та зрозумілішою цільовій групі, аніж висока література. Тож діяльність хорватських інтелігентів ХІХ ст. пов'язана із збиранням, впорядкуванням і виданням текстів усної народної творчості.

Фольклорно-фантастичні елементи пристосовуються до ідейних потреб твору, тож природно, що найлегше модифікується семантична складова фантастичного дискурсу. Це можна простежити на прикладі віли, персонажа, що в різних літературах і в різний час втрачає демонічну сутність і виступає то як муза чи представниця хорватської літератури (у культурі Відродження), то провідницею поета, який відкриває красу рідного краю (у бароко). А в літературі романтизму віла – носій народної пам'яті, елемент конструювання національного міфу.

---

\* У передмові до «Оповідок з наших країв» Д. Ярневич пише: «І я <...> спробувала про декілька подій нашого краю зі старіших і новіших часів читачам розповісти. <...> Оповіді ці взяла я з уст нашого селянина» [160].

Аналіз розвитку хорватської романтичної фантастики засвідчує її еkleктичність, подекуди в ній зберігаються концепти просвітницького раціоналізму, який критикує забобони, певні народні звичаї та розвінчує їх, окремі тексти доповнені дидактичним релігійним компонентом, фантастичне стає конститутивним елементом у творах на історичну тематику. З'являються і нові моделі, де задіяна не тільки семантика, а й синтаксис фантастичного, коли ірраціональне, надзвичайне, містичне оприявнюється через сон, передчуття, божевілля; коли автор працює із ситуацією балансування між ймовірним і неймовірним, а фантастичне маніфестується як розрив дійсності, як межа, з-за якої з'являються невідоме, загроза, смерть. Звичайно, улюблені в романтизмі екстремальні природні явища сприяють антуражу, у якому відбуваються незвичайні події, а жанри, які активно розвиваються в середині XIX ст., зокрема балади чи новели, відкриті до незвичайного, однією із версій якого є фантастичне. Важливо відзначити також те, що автори фантастичних творів уводять різноманітні механізми, щоб впливати на почуття читача, це, зокрема, емоції, пов'язані зі страхом, які мають певну градацію – здивування, збентеження, занепокоєння, тривога, паніка тощо. У попередні епохи фантастичне теж неодмінно було пов'язане з певними емоційними реакціями, проте вони не були самоціллю в художньому творі. Саме зі страхом асоціює фантастичну літературу французький мислитель Роже Каюа у розвідках, присвячених фантастичному не лише в літературі, а й у малярстві [105–106].

Автори шукають шляхи для поєднання різних типів фантастичного в одному творі: уводячи раціональний ключ, розвінчуючи фантастичне як ілюзію й переводячи її у вимір реального, розповідають все ж таки твір мовою фантастики (наприклад, в оповіданні «Однієї ночі», повісті «Батько й син» Д. Деметера), дистанціюючись у часі (дія балад А. Шеноа відбувається в неідентифікований час). Часто розповідь ведеться від оповідача з народу і функціонує без будь-яких коментарів автора, наратор послуговується не лише фольклорними формулами невизначеності в часі на кшталт «колись давно», «розповідають», але й формулами вірогідності із зазначенням часу й місця

події, свідків, які легітимізують ставлення оповідача, переконують у реальності фантастичних подій, що типово для переказів на демонологічну тематику [239] (оповідання «Віли-Поводкині під містом Озалем» Драгойли Ярневич), письменник змінює й опоестизовує прототекст (А. Шеноа пише «оповідки» (povjestice) на основі народної чарівної казки у формі вірша, уводячи нові деталі й психологічну мотивацію, по суті, створюючи протомодель художньої казки, Р. Йоргованич залучає в новели мотиви сну, фігури мовчання, мертвих коханих, які відображають певні підсвідомі стани чи травми людини.

### **2.1.1. Елементи фантастики в прозі Димитріє Деметера та Драгойли Ярневич**

Творами, які демонструють становлення романтичної фантастичної парадигми в хорватській прозі, є оповідання Д. Деметера та Д. Ярневич. Джерелами для них слугувала фольклорна фантастика, історія та демонологія. Оповідання Д. Деметера «Іво і Неда», «Батько й син», «Хуртовина», «Однієї ночі» – перші зразки хорватської прози, і саме таку роль їм відвели критики, зазначивши, що ці тексти не мають великої художньої цінності, а творчість Д. Ярневич порівняно недавно увійшла до кола інтересів істориків хорватської літератури, при цьому найбільше уваги зосереджено на автобіографічному та феміністичному дискурсах її «Щоденника». Однак саме зазначені тексти стилістикою, тематикою, образністю, мотивами та мовою є містком до нового типу фантастики, фантастики класичного романтичного гатунку, що наприкінці ХІХ ст. вже функціонує як фантастичний жанр (у розумінні теоретика фантастичної літератури Ц. Тодорова), взірцем якого є оповідання й новели Р. Йоргованича та Ксавера Шандора Джалського.

Дія повісті «Батько й син» («Отац і син», 1846) відбувається в Герцеговині у ХV ст. за правління Степана Хранича Косачі, згадуються й інші історичні особи – султани Мехмед ІІ, Баязет ІІ тощо.

Центральна тема твору – стосунки батька й сина, які визначені наперед прокляттям циганки. Узагалі тема фатуму – одна із улюблених у романтиків,

однак «фатум в їхньому розумінні зовсім не нагадує фатум в античності, звідки ця ідея була запозичена. Для древніх фатум – вище буквальне, смисл його конкретний. Але не в романтиків. У них фатум – якраз утілення невідомих сил і законів, які не оприявлені безпосередньо, це швидше їхнє умовне позначення, знак, символ, аніж пряме зображення» [85]. Циганка Д. Деметера вписується в хорватську галерею образів ромських жінок, започаткованій ренесансними цингаресками, де героїня була причетною до окультних практик, уміла впливати на атмосферні явища, проте воліла бути пов'язаною зі світом жінки – ділилася магічними рецептами вічної молодості й краси, приворотними формулами і діями. У романтичному оповіданні циганка зберігає давню традицію носія магічних знань й умінь як представниці особливого народу: «Була вона високого зросту і така змарніла, що на ній світилися шкіра і кості. <...> Темний колір її шкіри давав знати, що вона – з того завжди мандрівного народу, який гордиться пророчим духом, а смутний вираз видовженого лиця правильної форми і велика сльоза, яка котилася з куточка великого ока, – що хилить її тяжка туга. <...> Хоча вбрання, яким вона ледве прикривала своє тіло, було подерте, та в ній викликало повагу її високе чоло над подовгастим гачкуватим носом і прямий серйозний погляд, у якому було щось відьомське, що сповнювало кожного страхом» [110, s. 116–117].

Поступово образ героїні демонізується: вона втручається в долю чоловіків і зумовлює дальший перебіг подій так, що її прокляття справджується. Хоча дію прокляття «запускає» саме чоловік: не змилювавшись над невинно обвинуваченим сином циганки і не врятувавши його від страти, Степан Косача згодом стає призвідцем своєї смерті від руки сина Степка.

Так сповнилося перше прокляття циганки: син убив батька. Цей момент у творі теж подано мовою фантастики: «Раптом відчинилися двері і всередину вступили озброєні вельможі й слуги, що несли герцога на щитах. Він був блідий як стіна, а з глибокої рани на грудях текла кров. <...> Жінка ще встигла почути останні слова герцога. Вони дзвеніли темно і страшно. „Так, так, справдилися твої слова, циганко!“ <...> Вони з'явилися зі закривавленими

мечами в руках і без жодного шуму. Їх вів юнак, блідий, як мрець. Стражденна Єлена стрепенулася, ніби в неї вдарив грім. <...> впала вона перед крижаним воїном, що стояв нерухомо, ніби кам'яний стовп» [110, s. 168]. Фантастика в цьому уривку працює передовсім із традиційними візуальними картинами й архетипними емблемами, які реалізуються через експресію кольору – червоного, чорного та білого, до того ж білий колір відображає не лише психологічний, а й трансцендентний стан героя: перехід зі стану сина в стан батьковбивці і непрямого призвідця смерті нареченої: на образ «блідий як мрець», накладається ще й означення його як «крижаного воїна», нерухомого «ніби кам'яний стовп».

Чин батьковбивства в тексті представлений як своєрідна версія укладання угоди з дияволом – після цього Степкові ведеться у всьому: він стає улюбленцем султанів, його чотири рази призначають великим візиром, скрині повняться золотом, землі розширюються. Та герой насправді нещасливий – його переслідує почуття провини за смерть батька, прокляття циганки тяжіє над ним – по черзі помирають його діти (у фіналі читач дізнається, що це справа рук циганки, яка палає ненавистю до сина вбивці її дитини). Зрештою, Степко кинувся у прірву разом із винуватицею своїх нещасть.

У сюжеті є елементи готичної і тривіальної прози, які вже тоді стали популярними в європейській літературі – жорстокий і могутній володар, нещасливе кохання, любовний трикутник, мертва наречена, демонічний змовник, який сам гине, збіг трагічних непорозумінь, містичне прокляття.

Д. Деметер залишає в тексті сигнали того, що трагедію спричинило не прокляття циганки, а віра герцога в забобони, автор наприкінці повісті уводить і ключ-пояснення, проте все це не заважає частині тексту функціонувати як фантастичний дискурс. Відчуття атмосфери приреченості, алогічний страх перед майбутнім, тривожні передчуття, видіння, у яких з'являється циганка, – саме це ознаки того, що в реальний світ вривається ірраціональне. Така атмосфера створюється за допомогою мовних формул: «його охопив незрозумілий страх», «по його шкірі раптом пробіг мороз», «він цілу ніч не

спав, охоплений тривожним передчуттям», «цілу ніч йому у вухах відлунював голос циганки». Містичності сприяє і міфічне конституювання героїв за допомогою фантастичного знаку, що вже з початку твору виступає соціопсихологічною детермінантою особи-представника певної традиційної культури.

Повість «Батько і син» є зразком ранньої романтичної літератури, у якій автор балансує між просвітницькими ідеями та їхнім художнім утіленням у дусі романтизму, а оповідання Д. Ярневич про водяних віл більше тяжіє до фольклорного типу саме романтичної демонологічної фантастики.

Фольклорна фантастика передбачає уведення тематики чи форм усної літератури в художній авторський текст, а в літературі ХІХ ст. за допомогою традиційної фольклорної парадигми і її реінтерпретації авторка порушує актуальні суспільні проблеми й виважує системи цінностей. В оповіданні Д. Ярневич «Віли-Поводкинї під містом Озалем» («Povotkinje pod gradom Ozljom», 1843) такою фольклорно-міфологічною фігурою, що підлягає осмисленню, є знак, отриманий при народженні, який хорватська літературознавиця Корнелія Кувач-Левачич розуміє як комплекс міфологічних ознак, що наперед визначають поведінку і долю людини в певній традиційній культурі [174]. Д. Ярневич досліджує патріархальний світ і його функціонування у ХІХ ст., висуваючи на перший план питання про жіночу ідентичність, проблематизує традиційні архетипи жінки як годувальниці, жінки як істоти, що не здатна керувати емоціями й дослухатися розуму, жінки як утілення демонічних сил.

У центрі оповіді – доля Ружиці, дванадцятої дитини подружжя, у якого померли попередні діти «ще до того, як дожили до першого року» [161, s. 211]. Традиційно над такою дитиною виконували певні обряди і ритуали, а число дванадцять позначає дитину, що вижила, як обрану. Матір Ружиці при пологах померла – її смерть була передбачена в угоді з водяними вілами, призвідцями смерті одинадцяти дітей.



Віли в хорватському фольклорі – потужна особлива міфологема. Вони мешкають у світах, які недосяжні для людини – на вершинах гір, у непрохідних хащах, печерах, річках та морях. Це лімінальні території, що належать до реального простору, але водночас є входом до потойбіччя. На відміну від інших віл (гірських, лісових), які відзначаються надзвичайною красою, водяні віли – потворні, вони заздряють гожим дівчатам і їм мстяться. Сила віл надзвичайна, оскільки вони, відповідно до вірувань, з'явилися на початку світу, їхнє походження пов'язують з Адамом і Євою (гарних дітей Адам і Єва заховали перед богом, а потворних показали, через що гарні стали невидимими), а також зі станами смерті (згідно з іншими віруваннями, віли – душі нехрещених дітей) У багатьох народних розповідях віли цікавляться земними чоловіками, викрадають гарних дітей [270].

Отож краса («Через незвичайну красу Ружиці, якою вона, ніби істота з іншого світу, сяяла, не давав їй батько ні з ким розмовляти» [161, s. 201]), діти і наречений – елементи договору між матір'ю Ружиці й вілами: за те, що дванадцята дитина виживе, вагітна жінка обіцяє їм у жертву обранця дочки. Вілам приписується нетипова для фольклору функція пророцтва й фатуму – вони знають, що народиться дівчинка надзвичайної вроди, спів водяних віл чується «коли якесь лихо має трапитися» [161, s. 210]. Марко, батько Ружиці, чув цей спів у день свого сватання й одруження: «З весілля вертався я пізно увечері і мав через річку плисти; коли плив, почув я раптом дивний спів з глибокої води, і серце моє задерев'яніло, а шкіра наїжилася. <...> На день весілля, коли я жінку до хати привів, <...> несподівано вбіг до кімнати один із гостей, кажучи, що сумний спів з води чути і якийсь дивний туман над водою під скелею стелеться. <...> Я вийшов надвір пересвідчитися і справді почув спів під водою. Від того співу, що мене так налякав у той день, мене і нині страх бере, бо, здається, ніби я похоронну музику чув у день свого весілля» [161, s. 210]. Віли у вигляді туману і дивного співу з'являються перед Ружицею та Радованом у момент їхнього першого поцілунку. З того моменту туман,

таємничий спів, тривожні передчуття Ружиці не припиняються аж до трагічної розв'язки, попри намагання батька віддалити Ружицю від річки.

Авторка вводить міфологічний інтертекст у проблематику стосунків мати-донька і досліджує традиційну модель міфологічної вини матері, яка в тексті підкреслена народними віруваннями й забобонами стосовно вагітності, дотримання правил, щоб не нашкодити ненародженій дитині [174]. У традиційній культурі існують вірування в те, що поведінка жінки під час вагітності може вплинути на долю дитини. Показово, що матір і бабця Ружиці є безіменними, вони володіють магічними знаннями, знаються на травах, отожд, втручаючись у простір віл, у простір надзвичайного, прикликають нещасливу долю собі і своїм дітям: «Образ віли як захисниці простору свого проживання є одним із найбільш вживаних. Тут ще важливо брати до уваги і конкретні сюжетні колізії, пов'язані з окремими уявленнями про часові кордони (певні години дня чи ночі, коли хтонічні істоти виявляють найбільшу активність) чи пори року, відповідно до річного народного календаря і пов'язані з ними заборони. За порушення кордонів свого житла <...> віла як демон природи здатна покарати – покалічити, вбити небажаного гостя, у переважній більшості – це молоді особи жіночої і чоловічої статі» [20, с. 228].

Ще одна тема, яку порушує авторка, – стосунки чоловіка-дружини, батька-дочки, нареченого-нареченої теж розгортається у контексті міфологічного. Ружиця росте з батьком Марком, який її захищає від зовнішнього світу, знаючи походження її виняткової і небезпечної краси. Проте в житті дівчини з'являється Радован, син володаря довколишніх земель. Заховавшись у Радована, донька порушує батькову заборону наблизитися до річки і тим самим провокує небезпечну міфологічну ситуацію. Мати ж Ружиці наважується на угоду з вілами після того, як чоловік звинуватив її у смерті одинадцяти дітей. При цьому, виходячи з хати, мати відкидає веретено як традиційний атрибут жіночого заняття в селянській культурі, що можна відчитати як відмову від своєї суспільної функції і прийняття демонічного первня. Через відчуття провини й бажання догодити чоловікові матір Ружиці

укладає угоду, відповідно до якої дочка буде наділена надзвичайною красою, але віли зможуть забрати її до себе в семирічному віці. Щоб урятувати дочку, мати при пологах укладає додаткову угоду – вона заплатить за щастя дитини своєю смертю і майбутнім нареченим дочки. Задум віл забрати до себе Ружицю здійснюється ціною трьох життів – матері, Ружиці і Радована.

Вина чоловіків у міфологічній розв'язці подій теж є: мати Ружиці звернулася до віл після звинувачень чоловіка, Радован намовляє дівчину до непослуху. Чоловіки провокують пробудження їхньої відьомської природи – і мати, і донька відкривають у собі жіночність (персоніфіковану надприродними істотами), яка є небезпечною для чоловіка, а відтак і суспільства.

Оповідання закінчується передбачувано трагічно – віли забирають Ружицю до себе, а Радован, дізнавшись про смерть коханої, кидається зі скелі у воду.

У цьому оповіданні авторка працює і з романтико-патріотичним концептом свого-чужого, що розгортається в інтертексті історичної легенди. Події відбуваються під містом Озалем, яке в хорватській культурі пов'язане із дворянськими родами Зринських і Франкопанів\*. Можливо, легенда, вміщена на самому початку твору, є алегоричною картиною падіння цих знатних сімей чи символічної загибелі Ани Катарини Зринської\*\*: «Місто Озаль <...> найбільше тим відоме, що було воно свідком страти жінки одної, яку через зраду страшна смерть спіткала. Кілька століть тому було це місто у володінні графського роду Франкопанів, а один з них наказав свою дружину, підозрюючи її у зраді, з високого замку у глибини річки Купи скинути, яка йому береги омиває» [161, s. 199]. Радован, син нового господаря-іноземця, порушує заборону і стає жертвою віл. Тоді власником Озальського замку був угорець

\* Петар Зринський і Фран Крсто Франкопан організували змову проти віденського двору. Змовники були страчені 1671 р. У народній пам'яті вони збереглися як герої-патріоти.

\*\* Письменниця і перекладачка, дружина П. Зринського. Після страти чоловіка Катарина впала в немилість віденського двору і через два роки померла. І. Кукулевич-Сакцинський згадує легенду про те, як жінка з роду Франкопанів кинулася зі стін замку в річку: «Якщо щось є правдиве у народній оповідці про те, що одна Франкопанка з високих озальських стін, у відчаї будучи, кинулася у прірву Купи-річки, то це те, що наш поетичний народ, вигадуючи цю історію, мав на гадці Ану Катарину Франкопан, яка, перший крок між озальськими мурами зробивши, потрапила у вир дивовижних подій, які й жбурнули її у глибоку прірву нещастя» [173].

граф Бат'яні, а «Оповідки з наших країв» опубліковані у період протистояння хорватів і угорців. Тож це оповідання може бути прочитане і в дусі настроїв епохи національного відродження як попередження про небезпеку, яку несуть іноземці.

Д. Ярневич у цьому оповіданні завдяки міфологічному та історичному інтертекстам і фантастичному письму актуалізувала теми, які в тодішньому суспільстві були табуйовані – вагітність, пологи, післяпологовий стан [174], і теми, які були на часі – осмислення свого, народного на противагу чужому, загрозливому, а за допомогою субверсивної фантастики проблематизувала усталені моделі природа-культура, чоловіче-жіноче, ірраціональне-раціональне, своє-чуже.

### **2.1.2. Міфологічне й історичне в хорватському романтизмі в контексті ідей ілліризму**

Особливістю хорватської романтичної літератури є введення фантастичного компоненту у твір, що працює з історичною темою; часто за допомогою фантастичного автор створює чи відтворює національний історичний міф хорватів про омріяне відновлення втраченої незалежності й кореспондує з ідеями ілліризму. Письменники, зближуючи історію й міфологію, конструюють комфортні для себе герметичні історичні епохи або історичні відрізки – своєрідні проєкції запитів своєї культури: золота доба, рай єдиної Хорватії І. Мажуранича розбудовані у значних за обсягом епічних піснях, зокрема «Віках Іллірії» («Vjekovi Ilirije», 1838), з виразною буколічною нотою. Це світ громадської згоди й рівності: «Блаженні часи панували всюди, / І злоба лиха не поселилася в душах, / Ще не було братньої ворожнечі, / І серця іллірійські ще не спокусилися на добро общини. / Мир і згода всюди царювали, / І не знав ніхто: це моє, а це твоє» [195].

Ця цілісна й гармонійна цивілізація руйнується, коли з'являються чужинці – римляни, гуни, татари, франки, турки. Автор у поетичному огляді зображує ворогів, які в різні часи намагалися завоювати іллірійців. У галереї

народних захисників Іллірії, крім Королевича Марка, є хорватські герої, наприклад, Н. Зринський, що загинув при обороні Сигета, сербські Мілош Обилич і князь Лазар, герої битви на Косовому полі. Після всіх випробувань іллірійцям вдасться досягти бажаної згоди. Носієм ж народної пам'яті є співець, оточений вілами: «І подивіться тепер на співця давнини, / Який вік не бачить світла сонця, / Який колись стояв при дорозі, / Слізьми співаючи про Марка, / Благаючи милостиню. / Як він весело тепер співає, / Як радісно дзвенять гуся яворині, / А довкола них танцюють віли!» [195].

Віли часто міняють функції відповідно до ідейних потреб твору: «у романтичних літературах демони представлені алегорично як захисники народу або поезії. <...> Віли втрачають свої погані якості і стають ясновидицями, радницями і рішучими воїнами, які закликають народ до повстання» [1, с. 126].

Фантастичне, що черпає із резервів народної пам'яті, презентується як версія історичної реальності: Петар Прерадович в алегоричній драмі «Королевич Марко» («Kraljević Marko», 1847–1848) актуалізує давню легенду про воїна-визволителя, який заснув трьохсотрічним сном (емблема підневільного статусу роздробленої Хорватії), якого пробуджують віли, що збираються на нараду щодо долі Хорватії. У фабулу драми лягла легенда про захований у боснійській долині скарб. Коли з'явиться людина, що той скарб віднайде, відкриє таємничу скриню – прокинеться Королевич Марко. Дія драми відбувається за часів турецького поневолення значної частини Хорватії, але цей період відчитується як алюзія на угорсько-австрійське поневолення. Героєм драми, як і носієм іллірійської ідеї про братерську згоду, є селянин Стеван, який закликає народ до пробудження й повстання, а йому повсякчас допомагають віли (визволяють із в'язниці, розповідають про необхідність злагоди між слов'янами).

Перша дія драми проходить на горі Велебіт, сакральному місці, тут визначається життя людей. Сюди прибули гірська віла й річкова віла, дух злагоди, дух розбрату, дух зради, дух лінощів, дух чужинства, ангели, демони; у розмові беруть участь гори, моря, поля, ліси, ріки, ниви, вітри, хмари, туман,

джерела, роса, трава, квіти, дерева і птахи, які в народних віруваннях і міфології мають першорядне значення: яблуня, явір, ялина, ластівка, зозуля, соловей, гайворон). У першій дії закладено передчуття розвитку подальших подій – пробудження Королевича Марка, який має об'єднати слов'янський народ.

З народної уснопоетичної творчості П. Прерадович запозичив не лише образ легендарного героя, а й мотиви зустрічі з вілами, мотив відмикання замків розрив-травою. У творі природно співіснують люди, персоніфіковані природні стихії й надприродні істоти, але всі вони діють заради однієї мети – братерської любові та миру.

Інсценування версії певного відрізка історії означає не лише проектування близького бажаного, але й заповнення прогалин, які породжують комплекси існуючої культури. Зразком такої функції фантастичного може слугувати образ останнього хорватського бана, а згодом останнього короля «народної крові» Петара Свачича (*Smrt Petra Svačića*, 1876) – героя однойменної історичної пісні А. Шеноа, що помирає, почувши обіцянку вільї про волю у своїй країні. У цьому творі фантастика виконує мнемонічну функцію – амортизує історичні травми, наповнюючи їх новим змістом, що цілком вписується в культурологічний контекст XIX ст.

### **2.1.3. Функціонування фантастичного елемента в романтичній літературній баладі та казці**

Досліджуючи зв'язок фантастичного з жанром романтичної балади, українська літературознавиця Людмила Петрухіна робить припущення, що «романтична балада є таким своєрідним літературним витвором, який, нібито, залегає між реальністю і фантастикою: саме в цьому жанрі наче робиться шпарина у стіні, що розділяє дійсність і вигадку <...>. Тому балада є таким жанром, у якому тільки робиться спроба заглянути за грань буття, але повністю потойбічне в ньому не розкривається. *Фантастичне* використовується у літературних баладах радше як допоміжний спосіб вирішення конфліктів, адже

певна моральна чи етична проблема яскравіше розкриється на межі реальності й видумки» [69, с. 105]. Для «баладної фантастики» (визначення Л. Петрухіної) властиві експлікації фольклорних сюжетів, лімінальні топоси і межеві психологічні стани персонажів, сугестивна функція фантастичних мотивів і образів, що створює у читача настрій таємничості і непевності [69, с. 111].

Зазначені риси можна помітити і в баладах А. Шеноа, центрального автора хорватської літератури другої половини XIX ст., творця не лише першого хорватського історичного роману, а й автора циклу віршованих оповідок, які він визначає як *rovjesticе*, очевидно підкреслюючи епічний первень також епічних пісень з фантастичним сюжетом. Серед цих творів можна виділити балади, казки і казки-алегорії. Джерелом для них слугували народні топонімічні легенди, перекази, чарівні казки, про що сам А. Шеноа зазначає в підзаголовках деяких творів.

У баладах А. Шеноа розгортає популярні сюжети фольклорної фантастики, зокрема матиного прокляття («Кам'яні свати», «Материне молоко»), мертвої нареченої («Королева-змія» «Мрак», «Смертельний дзвоник»), зваблення вілою хлопця («Вир»), покарання за зраду («Смертельний дзвоник», «Змія»), перевтілення у тварин («Королева-змія», «Вир», «Змія»), чарування «Знахарка». Задіяні також чарівні предмети – смертельний дзвоник, який віддзвонює смерть тому, хто порушив присягу; діють незвичайні істоти, серед них демонічні – віла, мрак, королева-змія, люди, наділені магічними знаннями, – монах зі смертельним дзвоником, відьма, і казкові – залізний велетень, золота рибка («Залізний велетень»). Фантастичні події розгортаються в невизначений час у просторах, які межують із потойбіччям – на березі річки чи озера (часто персонажами балад є мельник або мельниківна), у горах, над проваллям, на руїнах давнього замку. Фантастичні події у баладах відбуваються за особливої таємничої атмосфери, пізно ввечері або вночі і супроводжуються стихійними явищами – громом, блискавкою, ураганом, персонаж перебуває в певному психологічному стані – крайньої ненависті, абсолютного страху, смертельної любовної туги.

Прикладом балади, у якій експлікуються ознаки баладної фантастики в авторській інтерпретації фольклорних символів, є твір «Мрак» («Mrak», 1874). У хорватському фольклорі мрак, або орко, – нічний демон, візуалізований як собака або осел. Коли його випадково осідлає подорожній, мрак відносить вершника кудись далеко, а щоб здобути над орком владу, потрібно вдягнути щось навиворіт. У творі А. Шеноа образ цього демона переосмислено, він – утілення темного боку агресивного чоловічого первня, насильства над жінкою.

Дія балади розпочинається напередодні вінчання – наречений їде по гостей і просить кохану Дору не виходити три дні з дому, бо на гожих дівчат надворі чигає мрак – лиходій, сильний і темний демон, який їх викрадає і вбиває. Першу ніч дівчина дослухається до поради нареченого, та на другу її зваблюють голосна музика і співи, що долинають з вулиці, уся природа дивними голосами переконує її вийти до молоді, бо «ще сьогодні вона дівчина, а вже завтра – дружина». Красуня Дора порушує заборону й приходиться на вечорниці, відтепер її доля визначена наперед, у мелодії гусел звучить приречення: «Та гірко плаче / Тонкий голос гусел: / «Доро, де твоя душа? / Доро, нема тобі спасіння!» [249, s. 95].

У танці Дора змінюється, божевільні рухи зраджують тривогу дівчини, збудження перед прийдешнім весіллям, зрештою, коло розривається: «Крутиться в танці, щоки горять, / Дивний шал її охопив, / Ніби причинна танцює сама, / Розпався танець молоді» [249, s. 95].

Коло, як найдавніший вид танцю, конфігурація якого має солярне символічне значення, є символом неперервності, нескінченності, родючості. Колові танці водночас окреслюють священне місце, захищаючи те, що знаходиться всередині. Дора, перервавши лінію, утрачає захист.

Дівчина перебуває в різних лімінальних станах – напередодні одруження, тобто переходу в інший соціальний статус, що викликає в неї тривогу: «Крутиться в танці – очі горять, / Розвівається волосся і одяг, / Повні груди тремтіли: / «Останній день, коли я вільна» [249, s. 95]), розірваного кола, що дорівнює небезпеці, душевного розладу («Ніби гадюка вкусила Дору», «танцює



мов божевільна сама») [249, s. 95], що презентується через несподіваний наплив емоцій і сил («Дивний її охопив шал», «несамовита сила охопила її» [249, s. 95]), божевільний регіт «“На весілля“, – вигукнула вона крізь сміх» [249, s. 95]), і серед чорної ночі, прорізаний кривавою блискавкою. «У такому стані герой перебуває, нібито, одночасно й у світі реальному, якому належить його тіло, й у світі потойбічному» [69, с. 110].

Дора в кульмінації своїх почуттів кидається додому, а їй навздогін – мрак. Дівчина втекти не може, усі стихії природи допомагають демоні: «Тікає вона, коси летять, / Небом пролилася кров, / Вітер оголює груди, / Тікає вона, підганяє її страх. / Біжить – камінь стає на дорозі, / Бракує повітря, / Кущі її цькують і шелестять, / Тікає – женеться за нею мрак» [249, s. 96].

Мрак наздоганяє Дору на дорозі, переконує, що саме він її коханий, цілує і милує дівчину, а тоді Дора помирає.

Той факт, що наречений, прийшовши над ранок до Дори з гостями, знайшов мертву кохану не на дорозі, а в хаті, додає усій ситуації неоднозначності й непевності, змушує читача сумніватися в причинах смерті Дори, у реальності всіх нічних подій. Фантастика тут виконує функцію розмивання дійсності, піддає сумніву її стійкість, випробовує конфігурації звичного світу.

У баладі автор через демонічний інтертекст проблематизує гендерні стереотипи тогочасного суспільства (демонічний червень превалює не в жінки, а в чоловіка), а фольклорно-фантастичний контекст цієї балади є версією конфлікту жіночого і чоловічого, суспільного-індивідуального, адже Дора живе відокремлено, наречений забороняє їй виходити з хати і йти до села чи на танці, вважаючи їх загрозою тілу Дори та сімейному щастю. Непослух і смерть Дори можна відчитати і як символічну відмову переходити в стан одруженої жінки, порушення суспільної норми.

Деякі ліроепічні твори А. Шеноа, зокрема легенда «Божа сльоза» («Vožja palhtica», 1870) та балада «Божий суд» («Vožji sud», 1872), мають виразне соціальне звучання, сюжет розгортається довкола категорій бідності-багатства,

які, відповідно до народної моралі, часто збігаються з категоріями чесності-брехливості та щедрості-скупості. Ці конфлікти вирішуються втручанням божественного: бідняк, який грозової ночі прийняв на ніч Ісуса і святого Петра, був винагороджений, а дружина багатія, котра збиралася захопити шматок землі в бідного сусіди, а для цього мала знищити позначку межі, за яку слугувало розп'яття на дереві, покарана смертю. Божественне еманується у вигляді блискавки, яка вбиває скупу жінку і залишає на її чолі слід у вигляді хреста.

На відміну від балади, у якій «елементи фантастики є лише тим засобом, який допомагає вирішити морально-етичні проблеми, що становлять сутність баладних конфліктів» [69, с. 107], фантастика є органічною частиною світу казки. Казка є фантастично обумовленим жанром, вона належить до сфери чудесного, де фантастика є обов'язковою, тож надзвичайне дорівнює чарівному, воно є частиною світу героїв і ні в кого не викликає здивування.

А. Шеноа, звернувшись до сюжету і структури народної казки, у своїх віршованих казках доповнює чарівний зміст морально-дидактичним компонентом релігійного звучання або ж викладає незвичні події в іронічній стилістиці. Наприклад, в авторській віршованій інтерпретації однойменної народної казки «Швець і чорт» («Postolar i vrag», 1863) історію про те, як бідний швець продав свою душу чортові, щоб мати за що прогодувати дітей, а потім хитрістю змусив чорта відмовитися від угоди, доповнено мотивом винагороди за виконання Божих заповідей – бідняк-швець приймає Ісуса, а за це Ісус виконує три бажання, що й допоможе шевцеві через сім років перехитрити чорта. Функцію казковості тут виконують персонажі – чорт і Ісус, мотиви продажу душі і загадування бажань, предмети, які через заклинання шевця стають магічними – стілець, вікно, груша.

Ще одна казка з дидактичним змістом про те, що інтереси громади мають переважати над індивідуальними, є твір «Хата Чуми» («Kugina kuća», 1869). У віршованій розповіді персоніфікована чума приходить на край села: «Зміїна коса спадає до плечей, / Сталеві зуби стискаються від люті, / Кривавим місяцем

палахкотять очі, / А серед темної ночі розвівається / біла одіж, ховаючи голі кості» [248, s. 181].

Вона не може зайти, бо вхід до села охороняє хрест, тому переконує селянку Єлу, яка пізно ввечері повертається додому з ярмарку, перенести її на плечах, обіцяючи, що, коли зайде в село, омине її хату, де Єла живе з маленьким сином Раде. Єла, боячись за життя дитини, переносить Чуму, але ж Раде, не дочекавшись матері з ярмарку, пішов ночувати до сусідки, тому теж став жертвою безжальної істоти. Відтоді Єлину хату оминають, називають її «хатою Чуми».

Від казок такого типу відрізняються твори А. Шеноа, які можна означити як алегоричні казки, до прикладу, «Перстень віли» («Vilin prsten», 1870), у якій показано життєвий шлях людини, і «Карнавальна ніч» («Pokladna noć, 1876) – алегорія долі митця, якого спокушає персоніфікований голод-демон, підбурюючи відмовитися від писання поезії або принаймні писати так, як цього очікує публіка.

Сюжет «Карнавальної ночі» розгортається як низка видінь, що бачить молодий поет, німий і блідий. Це візії розгульної забави в карнавальну ніч, співця запрошують до веселощів неймовірно красуні, обіцяючи йому всі втіхи цього світу, вони наголошують на марності, закликають насолоджуватися кожною миттю, а не жити химерними ідеями відданості справжній поезії. Сюжет підсилений контрастами – холодній зимовій ночі-ворону, на крилах якої летить диявольський льодяний північний вітер, що озброєний блискавкою, протиставляється ідилічний весняний світанок; персоніфікованому демонічному голоду – красуня віла, покровителька поезії, яка співцеві, що не спокусився на славу та земні скарби, відкриває його майбутню велич генія, правдивого співця. Важливим є тут і релігійний вимір, коли антитезою карнавальній ночі як поганському світу насолоди є християнські ідеї вічної любові й істини. Попри алегоричний ключ, який відчитується вже наприкінці як внутрішня боротьба душі героя, персоніфіковані явища та видіння,

декоровані гіперболізованою розкішшю, мають значний фантастичний потенціал:

*Зима і вітер*: «Наче могутній ворон, летить вона над світом похмурим, / На крилах в неї велетень, північний вихор несамовитий, / Голова увінчана льодом, з горлянки видирається громовий клич, / Розвіюється сніжний плащ, в руці блискавка – полум'яний батіг / Білогривий, схожий на лютого змія, / Гримить, рикає, глухо виє / І кігтем роздирає тверду землю» [250, s. 294–295].

*Демон-голод*: «Наче звір, / У дверях стоїть білий привид, / Щирить на юнака зміїні зуби, / На лиці насмішка і презирство» [250, s. 297].

*Віла*: «Красуня, віла, зоря, цвіт, / Двоє ясних очей – цілий світ» [250, s. 308].

Мотив внутрішньої боротьби поета, пошук себе і зрада поетичного дару розгортається й у «Персні віли». Матко, зачарований материними розповідями про віл, шукає свій шлях до мрії – він стає ковалем, тоді ученим, витязем, і, нарешті, попри всі заборони, піднімається на гору, де віли вчать його чарів – поетичної майстерності, піднісши на чарівному олені до небесного палацу віл, збудованого з коштовного каміння і металу – як королівський палац у народних казках: «Збудований палац з діамантом, / Золотом, сріблом, перлами вкритий» [253, s. 194].

У дусі романтичного світогляду поет є чарівником-генієм, а поезія прирівнюється до магії, бо саме слово, пісня має здатність творити світ, а не відкривати його. Коли Матко вирішує повернутися у світ людей, віла на прощання дає йому перстень як нагадування про високе покликання поета, про те, що «Часто душу змагають людські спокуси, / Щастя – ніщо, сяйво зрадливе» [253, s. 196].

Чутки про прекрасного співця дійшли до могутнього царя і його гордої дочки, яку не могли зворушити найчудесніші пісні. Єдине, що може схилити серце красуні, – земна розкіш, тож Матко за допомогою персня будує золотий палац, гарніший, ніж у царя. Хлопець одружується з царівною, його життя – сите, а душу не тривожить те, що відбувається за межами його палацу, він перестає творити. Тож одного разу йому являється віла – у декорі романтичної

стилістики: зимова ніч, заметіль, дзенькіт шиб у золотому палаці, подув морозяного повітря, від якого гасне свічка і ворушаться занавіски на вікні. Віла проклинає Матка за те, що проміняв її дар на земну розкіш, – палац зникає з лиця землі, а поет зазнає найтяжчої кари – німіє.

Алегоричні казки А. Шеноа є результатом поєднання елементів усної народної творчості (віли, магичні предмети) і літератури: хоча віли живуть традиційно на вершині гори, усі інші їхні атрибути запозичені з літературної традиції – місце проживання віл кореспондує із описом раю (тут нема ні сонця, ні місяця, а вічний світанок, нема ні зими, ні літа, ні спеки, ні льоду, а панує вічна весна, тут невідомі старість і хвороба); палац у небі – авторська версія поетичного Пегасу.

Конфлікт між високим/духовним і приземленим/матеріальним, покарання за зражене покликання є прикладом посилення процесу індивідуалізації в системі знаних і передбачуваних структур фантастики та символу в літературі хорватського романтизму.

#### **2.1.4. Становлення фантастичної новели в хорватському романтизмі**

У ґрунтовній розвідці, присвяченій дослідженню фантастики у творчості пізнього романтика Р. Йоргованича, хорватська літературознавиця Ягна Погачник слушно вважає його засновником хорватської фантастичної прози, і в той час, коли «хорватська література повинна була вирішувати національні, соціальні та політичні питання, вчити й виховувати, тобто виконувати свою референційну функцію, охопити ілюзію дійсності, Р. Йоргованич є послідовним борцем за право на індивідуальність, універсальність і відмову від суспільної відповідальності, що в його прозі маніфестується перш за все втечею у химерне і фантастичне» [230, s. 340].

У творах Р. Йоргованича «Дика дівчина», «Жіночі сльози», «Чорні нитки», «На озері», «Любов на одрі», «Дружина і коханка», «Чоловік без серця», «Дада», «За одну мить щастя», «Стелла Раїва» дотримано жанрових вимог фантастичної літератури за Ц. Тодоровим: по-перше, текст повинен

змусити читача світ літературних образів і персонажів вважати світом живих істот. Читач повинен вагатися між раціональним та ірраціональним поясненням подій, які відбуваються. По-друге, цей сумнів може поділяти хтось із персонажів. Невпевненість і сумнів, таким чином, є однією із тем твору. По-третє, читач повинен відкинути алегоричне тлумачення тексту [266, s. 37–49]. Вагання між природним і надприродним поясненням, сумнів, є ядром фантастичного, щойно сумнів буде подолано – фантастика перетікає в інші жанри, що з нею межують – дивовижне (має раціональне пояснення надприродних подій) і чудесне (фантастика закладена в самому бутті зображуваної дійсності).

Такий тип фантастики властивий для прози романтизму, коли зберігається ситуація «вірю-не вірю», а фантастичне не може прикритися ані фольклорним походженням, ані оприявленням божественного, що керується власною логікою, яка накидається світу дійсності, – у любовних оповіданнях Р. Йоргованича йдеться про трагічне кохання, фатальних таємничих жінок, які є фікцією, конструктором у свідомості головного героя, мертвих коханих, зради, викрадення, таємниче походження тощо.

Світ творів Р. Йоргованича – це світ, звичні конфігурації якого (простір, час) залишаються незмінними, сюжет розгортається в упізнаваному, реалістично описаному просторі, час подій конкретний і детермінований, письменник детально описує середовище, яке йому добре знайоме (мистецьке, богемне, міське, аристократичне), реалістично прописано інтер'єр та одяг персонажів. «Твори Р. Йоргованича могли б функціонувати як міметична проза про нещасливі любові з чітко окресленим соціальним і суспільним фоном, якщо б у них не втручалися речі та предмети, які в логічній раціональній каузальності щодення, як і в реалістичній прозі, не можуть зустрітися, що у читача викликає <...> неоднозначні емоції, шок, несподіванку і страх» [230, s. 343].

До засобів, які забезпечують фантастичне вагання у творах Р. Йоргованича, Я. Погачник відносить фантастичний інвентар (персонажі і

предмети, що перебувають на межі щоденної дійсності); фантастичну ескалацію, коли звичне отримує ірраціональні виміри; недостатню мотивацію, яка замінена технікою сну; метаморфозу предметів та істот; подвійну ідентичність; перегляд відношень реальність – сон [230]. Тематичний рівень підтримки фантастики можемо доповнити романтичною танатологією, композиційний – кумуляцією або конвертацією фантастичних подій, на стилістичному рівні мова забезпечує атмосферу непевності в стійкості дійсності, генерує відчуття тривоги й страху. Автор також вдається до гіперболізації стереотипних естетичних кодів фантастики (поява привида опівночі, обсесії героїв).

Зразками залучень таких засобів слугують новели Р. Йоргованича «Любов на одрі» («Ljubav na odru», 1876) та «Стелла Раїва» («Stella Rai'va», 1880). Головним джерелом фантастичного імпульсу в цих новелах є мотив мертвої нареченої/нареченого і зв'язок із коханими з потойбіччя. Цей відхід від реальності по-різному втілений на сюжетно-композиційному рівні творів – у «Любові на одрі» художник Хвостов малює низку портретів мертвої коханої Аделаїди, вродливої співачки-парижанки, а Анджеліна, що заробляє на життя, граючи в римських ресторанах, жива копія покійної, доводить себе до смерті, щоб стати досконалою моделлю для останнього портрета Хвостова: «Зронивши на її могилі кілька щирих сльозин, Василій Хвостов поїхав до Італії, там знайшов друзів-художників, плекаючи в серці єдине бажання – намалювати свою кохану на одрі. <...> Стіни його ательє були завішені ескізами різних розмірів, на яких був зображений один і той самий об'єкт – жінка на смертному ложі. Хто б з друзів не похвалив якийсь ескіз, він одразу ж бентежився: погана тінь, треба ще над цим попрацювати, чоло ніяк не вдається, а де оті сповнені життя небачені губи?» [162, s. 105].

У центрі сюжету «Стелли Раїви» – розповідь, яку вислуховує директор загребського оркестру від екзотичної індійки Стелли. Стелла розказує історію стосунків з покійним Емериком, а фантастичним контекстом слугує припущення про зв'язок коханців і після смерті, при чому поява привида може

становити загрозу усім, крім коханої: «А знаєте, навіщо я вас запросила до себе саме сьогодні? Нині день Емерикової смерті, рівно опівночі він випустив дух. А тепер поквартися, маестро, поквартися, бо зараз прийде його тінь – ха! Вона вже тут – тікайте!» [163, s. 131].

Образ мертвої нареченої/нареченого базований на концепті Ероса і Танатоса, фігур, які позначають різні реєстри естетичного, тому мертві кохані відрізняються, по-перше, надзвичайною красою і досконалістю, а по-друге, стосунки між персонажем і його коханням або ніколи не були до кінця реалізовані через смерть одного із них, або були неможливими.

У «Любові на одрі» йдеться про обидва випадки: Аделаїда, кохана Хвостова, була дружиною іншого і померла. Хвостов кохав її, задовольняючись поглядом, її двійник Анджеліна приносить себе в жертву, а Хвостов спалює ательє з незавершеним портретом і сам гине у полум'ї.

У «Стеллі Раіві» героїня зберігає сублімований предмет кохання – череп Емерика – «білосніжний і німий», який вона пестить і цілує.

Образні види мистецтва, зокрема малярство, дають можливість перевершити тілесне життя і створити нову реальність. Хорватська науковиця К. Гргіч зауважує, що «Любов на одрі» Р. Йоргованича «змінює стосунки між мистецтвом і смертю як об'єкта його зображення» [141, s. 67]: Анджеліна вчиняє самогубство, бо тільки мертвою може стати ідеальною моделлю первісної «любові на одрі» Хвостова. Смерть, кохання і мистецтво – ці три явища є чимось більшим, аніж дійсність. Мертва голова покійного учня міланської консерваторії Емерика характеризується як німа.

Фантастичний ефект у новелах Р. Йоргованич нарощує за допомогою сну або близького до нього стану, передбаченнями, відчуттям присутності іншого. Цей ефект є тим яскравішим, чим реалістичніше окреслена довколишня дійсність.

Конвертивна фантастика, тобто почергова зміна реалістичного та фантастичного кодів, забезпечується детально змальованими інтер'єрами та



екстер'єрами, які покликані надати реалістичних обрисів дійсності. Однак ці обриси послідовно розмиваються натяками на присутність незбагненого.

Фантастичні події «Любові на одрі» відбуваються в Римі, а «Стелли Раіви» – у Загребі та Мілані. Анджела з «Любові на одрі» снить власну смерть, а в сні Хвостова, який він бачить після першої зустрічі з Анджеліною, з'являються статуї античної Венери – Мілоської, Капітолійської та Медіцейської. Вони – виразники творчого неспокою, захоплення красою мистецького об'єкту і його оживлення, еротичних бажань і проекцією ідеального жіночого: «Вони стоять на високих постаментах і дивляться на подорожнього. Раптом вони заворушилися, жива кров хлинула в їхні мармурові тіла, вони зігнулися і зійшли донизу у своїй божественній наготі. Потім пішли Хвостову назустріч, шанобливо схилилися перед ним і, розкривши обійми, стали його кликати на прогулянку. Він нерішуче дивиться, Медіцейська йому усміхається хитро і манливо, Капітолійська горда, а Мілоська – втілення, можливо, найніжнішого жіночого чару» [162, s. 108]. Цей сон, зазначає Я. Погачник, функціонує як самостійний епізод, у якому перехід від ідилічного до жаского пейзажу символізує долю Анджеліни [230, s. 346].

Загадковості Стеллі Раіві додає її екзотичне походження і таємниче дитинство (сироту виховував родич, багатий торговець, з яким вона об'їхала весь світ), жага до музики, незвична краса: «Була вона високого зросту, струнка. <...> У кожному жесті і погляді читалася природжена гордість, підкреслена холодною зневагою, властивою обличчям тих людей, які незаслужено страждали і перетерпіли багато образ. Обличчя Стелли Раіви було неправильної форми, але її очі – всі чари сходу відбивалися в них! Великі, темні, серйозні очі, прикриті довгими шовковими віями, зустрівшись із вашим, блискали, як метеор літньої ночі. А яке в неї було волосся – важке, темне і гладке! <...> Шкіру мала жовтувату, а на щоках ніколи не було рум'ян» [163, s. 122].

Стани Стелли Раіви – близькі до obsesivних, уся розповідь індійки крутиться довкола черепа, поява якого «символічно, химерно і хворобливо

обриває до того моменту реалістично інтонований тон новели. <...> У структуру новели насильно уводиться вимір випадкового відкриття химерного збочення, а історія слугує його виправданням» [103, s. 107]. Страх керівника оркестру, якому Стелла звіряє історію свого кохання, посилений і поведінкою жінки, яка чекає півночі, щоб розповісти свою історію, страх слухача й читача зумовлений також емоційно-психологічним сприйняттям загального контексту. Виправдання поведінки Стелли божевіллям у дусі раціонально-просвітницької логіки не зменшує, а навпаки, посилює відчуття нереальності подій, яке підкріплює символічне значення простору цвинтаря, де Стелла викопує Емеріка і відрубуює мертву голову. «Детальна сцена ексгумації, скрип труни, який порівнюється зі скреготом зуб мерця, розкладене тіло, яке нещадно гризуть черви і холоднокровне обезголовлення мертвого коханого – мабуть, найкращий зразок хорватського літературного горору» [103, s. 107].

У «Любові на одрі» фантастика на рівні композиції проявляється не лише як конвертація, а й як ескалація фантастичних подій – сні Хвостова, поступова фізична зміна Анджеліни, смерть дівчини, пожежа, а в «Стеллі Раіві» фантастика зредукована до черепа Емеріка й обсесії іноземки.

Фігура таємничої жінки у версіях мертвої нареченої, конструкту чоловічої свідомості, недосяжної мрії – одна із центральних у творчості К. Ш. Джальського та хорватських модерністів.

Розвинуть моделі та типи фантастики ХІХ ст. хорватські письменники-модерністи: детальніше пропрацьовується зв'язок фантастики з психологією творчості й мистецтвом, прийом втручання метафізичного у реальний простір модифікується до прийому декорування простору і створення неміметичних конфігурацій природи водночас із уведенням нових лімінальних топосів, пропонуються нові механізми емоційного впливу на читача, онірична і делірична фантастика закріплюються як обов'язкові для фантастичного дискурсу, розвивається самостійна модель літературної казки.

## 2.2. На перехресті реалізму й модернізму: фантастична проза Ксавера Шандора Джальського

Дослідження хорватської фантастичної прози було б неповним без згадки про канонічного автора цього жанру К.Ш. Джальського, який мав значний вплив на літературу хорватського модернізму, а антологічне оповідання «Сон лікаря Мишича» демонструє досягнення хорватської фантастики кінця ХІХ – початку ХХ ст.

У хорватську літературу К.Ш. Джальський увійшов передовсім як представник реалізму, автор історичних романів, романів про інтелектуалів, політичного роману, автобіографічних текстів загорської\* хроніки про життя дворян. У літературно-критичному та публіцистичному доробку К.Ш. Джальського є низка статей і літературних портретів, історичні й політичні огляди. Написана в дусі ліричного реалізму збірка оповідок про ідилічний аристократичний світ хорватського Загор'я «Під старими дахами» вважається одним із вершинних досягнень хорватського ліричного реалізму. У замальовках та оповіданнях з цієї збірки є нечисленні натяки на містицизм, таємничість старих замків і палаців, та найяскравіше фантастика презентована у творах «Сон лікаря Мишича», «Ноктюрн», «Фатальні передчуття» (ці оповідання згодом автор об'єднав у цикл «Таємничі оповіді»), а також «Морс», «Кохання лейтенанта Милича», «Дуже незвичайна дивна пригода ясновельможного пана Шишмановича».

У зазначених текстах, які «мають суттєві ознаки літератури того часу, <...> є частково результатом тогочасних домінуючих літературних конвенцій, тодішньої літературної моди, реакцією на оптимізм природних наук» [118, s. 31]. К.Ш. Джальський намагається в містично-філософський спосіб знайти відповідь на одвічні питання життя і смерті людини, обґрунтувати можливість загробного життя і комунікації з потойбіччям. Проблематика цих оповідань потребувала нових нарративних стратегій. «Намагаючись проникнути у світи і «переживання» людської психіки, проаналізувати відчуття <...> як нефізичне,

\* Хорватське Загор'є – культурно-історичний регіон на північному заході Хорватії.

нематеріальне існування людини, бажаючи пізнати сенс людського життя, Джальський мусив <...> відмовитися від опису зовнішніх суспільних змін, від зображення героя як суспільної категорії, носія певних ідей і тенденцій, <...> і обрати інший напрямок: заглибитись у внутрішній світ людської психіки, і тут – в абстракції – знайти відповіді на основні питання людської екзистенції» [254, s. 170].

Найбільш придатною для реалізації письменницьких цілей виявилася фантастика, поєднана з містицизмом та окультизмом. Тексти К.Ш. Джальського зберігають усі зовнішні ознаки традиційної реалістичної розповіді, навіть відмову від логічного мислення для подальшого містичного досвідчення ірраціонального (воно, однак, не протиставляється емпіричній реальності, а є її складовою) автор намагається вкласти в рамки причинно-наслідкових зв'язків або ж виправдати сном, відтак сюжет розгортається довкола концепту фатуму (долі, приреченості). Місця стиків дійсності і потойбіччя, реального й ірраціонального, міметичного й фантастичного автор або повністю згладжує, опираючись на тези «Світу як волі та уявлення» Артура Шопенгауера, або залишає між ними шпарину, достатню для оприявлення фантастичного, що репрезентується найчастіше через сон-передбачення.

Характер стосунків між емпіричною та альтернативною дійсностями є підставою для виділення двох моделей фантастичного тексту, у яких «алібі» презентацій фантастичного є найбільш (зокрема в «Ноктюрні» («Notturmo», 1893) і найменш (до прикладу, у «Сні лікаря Мишича» («San doktora Mišića», 1890) достовірним.

В оповіданні «Ноктюрн» К.Ш. Джальський у квазінауковий спосіб обґрунтовує тезу про можливість життя після смерті, отожд весь текст сприймається як своєрідна декларація авторської позиції, на що натякає, і той факт, що це єдиний твір з фантастичного циклу, написаний від першої особи. Фантастичний дискурс у цьому оповіданні вибудовується на традиційному в літературі XIX ст. мотиві мертвої нареченої, який реалізований у сюжеті про постійні зустрічі оповідача і коханої покійної дружини. В епізодах, які мають

всі ознаки фантастичних, існування окремого альтернативного/потойбічного світу нівелюється теорією про світ, що його створює людина своєю волею та уявленням, тому в цьому оповіданні нема типового для фантастики XIX ст. вагання між чудесним або дивовижним пояснення подій, попри те, що версія божевілля час від часу все ж зринає.

Перша частина оповідання завершується епізодом, коли Єлена, кохана жінка оповідача, за мить до своєї смерті попрощалася не словом «прощавай», а «до зустрічі». Кілька днів оповідач не може прийти до тями, його тривожить і сповнює надією прихована в прощальній фразі дружини обіцянка. Він поступово відмовляється від позитивістського погляду на світ («Восьмого дня я не міг дивитися на оздоблені золотом корінці томів Спенсера, Тена, Геккеля без гіркого відчуття страшного розчарування і гіркої ненависті до переконань, які в собі ховали ці книги» [127, s. 62]) і, шукаючи «рецептів» контакту з потойбіччям, «став губитися в мороці казок, старих оповідок і святих легенд; <...> опускався у глибокі незмірні безодні вічних таємниць, де од віку віків людина шукала розради, падаючи під занадто важким тягарем думки про те, що вона – лише миттєва хвиля у плинній річці» [127, s. 62]. Герой навіть іде на цвинтар з надією, що традиційний для культури медіум стане місцем зустрічі з коханою. Автор вибудовує цей епізод, дозовано уводячи класичний інструментарій для створення атмосфери горору, що зазвичай передують появі фантастичного (північ, криваве світло місяця, годинник, що вибиває годину, велика нічна птаха, білі кості), проте сподівання оповідача марні.

Антураж романтичної фантастики не виправдовує очікувань, адже фантастика в літературі кінця XIX ст. працює за іншими законами, фантастичне повинне бути легітимізоване реалістичними стратегіями, які тут функціонують не тільки як дидактичний дискурс (про можливість комунікації між світами), а й дискурс про людину іншого – модерного типу.

Ланцюг фантастичних подій розгортається з четвертої частини, з моменту першого приходу покійної. Її поява виглядає звичним явищем і не супроводжується містичними знаками, не викликає тривожних реакцій: «Двері

причинилися, порт'єру відсунула тонка делікатна жіноча рука, зтягнена в елегантну довгу рукавичку голубиноного кольору. Я схопився, а за мить за відсунутою порт'єрою побачив обличчя моєї Єлени, свіже і повне, з ніжною посмішкою, у неї на голові – капелюх «Altwein». <...> Ні сліду жаху, здивування чи нерозуміння! <...> Те, що ми стоїмо одне перед одним, мені видавалося цілком природним» [127, s. 67].

Версія галюцинації, яка відразу ж спадає на думку оповідачеві, заперечується явними знаками фізичної присутності Єлени: це зірвана квітка, краплина крові, записаний вірш, відкинена кришка фортепіано, звуки музики, свідками чого є не лише оповідач, а й його сусід, лісник чи навіть приятель, який теж зумів побачити Єлену. Доречним є зауваження дослідниці Я. Погачник, що в цьому оповіданні первісна і секундарна дійсності накладаються одна на одну, але не завдяки прийому стирання меж між явою та сном: секундарна дійсність починає жити в реальності [230, s. 88].

У розмовах, які ведуть Єлена й оповідач, порушується питання ролі людської волі. Ці розмови сприймаються як «перелік Шопенгауєрових ідей з метафізики волі» [242, s. 354]. На запитання чоловіка, як після фізичної смерті людина може перебувати у світі живих, Єлена пояснює: «Я тут буваю тільки твоєю волею, чи, краще сказати, за допомогою твоєї волі, якою я ще за свого життя – та ж знаєш, того трагічного вечора – силою своєї волі заволоділа. У світ твоїх п'яти відчуттів, твоїх почуттів і твоєї фізичної свідомості я можу увійти лише з твоєю поміччю. <...> Ти бачиш мене лише завдяки внутрішній роботі тих клітин мозку, що зберігають спогади, та не тільки вони подразнюють очну сітку, тож я не галюцинація. Твої відчуття сприймають мій образ, голос завдяки фізичному процесу <...> Ти не розумієш, бо не знаєш, що все довкола тебе, навіть найтвердіша матерія, – лише витвір твоєї душі та її волі. Світ, який ти бачиш і знаєш, – лише твоє уявлення, створене твоєю волею. Завдяки їй ти бачиш атоми у формі сонць, зірок, квітів і моря. Ця всемогутня воля робить видимими атоми у світі, так само як і атоми моєї з'яви» [127, s. 77].

А. Шопенгауер появу духів трактує як «екзактний фізичний процес, вважаючи, що в цьому нема нічого окультного. <...> Таємничі видіння є розширенням можливостей нашої свідомості» [242, s. 355].

Перетікання однієї реальності в іншу відбувається до певного часу односторонньо, поки герой вчиться опановувати стани, які це уможлиблюють, – такі стани Єлена прирівнює до стану творчості, поетичного натхнення. Згодом оповідач під керівництвом коханої пробує розширювати межі своєї дійсності, долаючи свідомістю фізичні віддалі, аж при одній такій спробі він бачить охоплену вогнем постать Джеми, товаришки Єлени, що мешкає у Венеції. А за якийсь час годинник, вибивши десятю годину, зупинився, і в той час біля Єлени герой побачив Джему. Через три дні він отримує звістку про те, що венеційка загинула у вогні о десятій годині. Приятель оповідача стривожений тим, що той довго не з'являється на людях, і, підозрюючи в нього розлад психіки через нестерпну тугу за коханою дружиною, переконує звернутися по допомогу до відомого лікаря Шарка, що практикує гіпноз. Усе це викладено в записах, які зробив герой на прохання гіпнотизера. Про подальшу долю оповідача та його ім'я – Луціус Раничич, читачі дізнаються з примітки автора про те, що Луціус, успішно пройшовши сеанси гіпнозу, забув про всі видіння, однак до нього повернулися розпач та біль утрати. Так у безнадії Раничич закінчує життя самогубством. «Його парадоксальна екзистенція може припинитися в єдиний спосіб: завдяки гіпнозу Луціус позбувається впливу Шопенгауерової теорії про візії та духи, однак він водночас стає жертвою метафізики волі» [242, s. 355].

У такій моделі фантастичного оповідання автор для всіх маніфестацій фантастичного (контакт з мертвими, видіння, передбачення) знаходить пояснення у вигляді теоретичного припущення про те, що альтернативна дійсність – суб'єктивний ментальний конструкт; за такої умови фантастика безпроблемно функціонує в реалістичному тексті, окрім того, для наповнення цієї дійсності використовується наратив реалізму, що виявляється, зокрема, в детальному описі гардеробу Єлени, прописаних екстер'єрах, інтер'єрі тощо.

Парапсихологічний дискурс проблематизує також світогляд модерної людини і ставить під сумнів позитивний досвід картезіанської цивілізації.

У цьому контексті цікавим є новаторство К.Ш. Джальського в презентації страху перед фантастичним – на відміну від традиції романтичної фантастики, оприявнення іншого не викликає тривоги, воно є частиною дійсності, неохопної для обмеженого емпіричним знанням розуму, крім того, для оповідача саме його персональна реальність стає настільки нестерпною, що він воліє втекти з неї у смерть. Це нове розуміння конфлікту між дійсністю і вигадкою стане визначальним у творчості письменників-модерністів.

Друга модель, за якою будується фантастична проза К.Ш. Джальського, не є літературною рамкою для спекулятивних роздумів про окультизм, містицизм чи прикладом художнього втілення філософських ідей А. Шопенгауера. Філософська наукова лектура часто згадується і в цих текстах, але як база, на якій сформована позитивістська система мислення героїв (лікаря Мишича, лейтенанта Милича та ін.). Проте дивні випадки, які стаються в житті персонажів, не мають пояснень з позицій емпіричного досвіду, отожд логічне мислення вступає в конфлікт і зазвичай зазнає поразки під нагромадженням подій, що не тільки розгортаються в рамках онірики, а й функціонують за логікою сну поза такими рамками. Інакше кажучи, сон перестає бути сном і стає реальністю, і цей незаперечний факт змушує героїв переглянути наукові засади розуміння світу. Таким чином оповідання цього типу – значною мірою модерністський наратив про відмову від раціонального пізнання.

Це тексти, у яких імпульсом до фантастичних подій стає ідея долі й неможливості уникнути трагічного майбутнього, яке в різний спосіб оприявнюється (навіть одне з оповідань називається «Фатальні передчуття»), тож топоси видіння, пророчого сну, екзистенційні стани тривоги, меланхолії, предмети зі символічним підтекстом є прийомами, які покликані похитнути віру в правила емпіричного світу й показати порожнечу, яка ховається по той бік «соціальних правил і логічної каузальності» [118, s. 31].



Антологічним зразком такої моделі є оповідання «Сон лікаря Мишича», у якому трансцендентна тема доповнюється темами фатуму і втрати ідентичності модерної людини. Цей твір також стає полем, на якому змагаються дві філософії, два погляди на світ і навіть два різні способи мислення – ідеалістичного, що його презентують дворяни Радичевич і Баторич\*, і матеріалістичного, представником якого є молодий лікар Мишич. Мишич – «людина науки, реальної експериментальної науки, просякнутий ідеями освіченого ХІХ віку» [128, s. 85], він живе за законами здорового глузду, довіряє своїм п'ятьом відчуттям і не вірить у четвертий вимір. У численних розмовах із сусідами лікар висміює їхню віру в трансцендентне, аж поки репліка Баторича „*post mediam noctem, cum somnia vera*» не отримує свого фізичного утілення.

Оповідання починається з опису місця подій. Маєток Ябучевац ніби перенесений зі сторінок готичних романів, це прекрасний медіум, ідеальне місце для спіритичних практик: «З давніх-давен маєток Ябучевац славився як місце духів, привидів і всіляких чудовиськ. Це був старий, дерев'яний, з усіх боків понищений будинок» [128, s. 85], у якому слуги затримувалися найбільше на місяць, бо «хтось бачив якісь дивні тіні, хтось танцююче полум'я, а ще хтось розповідав, як його приходила голити якась прозора істота, ба більше, одна товста кухарка згадувала цілі розмови, що їх вела з духами покійних» [128, s. 87]. У цьому маєтку, відремонтованому і приведенному до пуття, оселився лікар Мишич. Таємниче спочатку виявляється у дивних станах туги й меланхолії, які за деякий час охопили лікаря, це він виправдовує втомою і навіть спадковістю, адже його матір хворіла на «нервову хворобу». Згодом концентрація фантастичного збільшується: у його життя увіходить сон про чарівну незнайомку, утілення ідеальної краси. Сон повторюється о точно визначеній годині – о першій десятій ночі. І для сновидінь Мишич знаходить причину у фізіології, проте дивні знаки – запахи ліків, тривожні звуки –

\* Ясновельможний Баторич – герой циклу оповідок «Під старими дахами», у якій К.Ш. Джальський романтизує життя дворян і зі сумом говорить про крах старої цивілізації. Дія оповідання «Сон лікаря Мишича» відбувається недалеко від Баторичевого маєтку Брезовиця, отож це фантастичне оповідання доповнює хроніку про життя загорської аристократії, що зникає.

постійно тримають нерви лікаря в напрузі. Поступово зустрічі з красунею в снах стають для Мишича єдиною втіхою в житті, аж поки в останньому відінні, схожому за відчуттями героя до телепатичного, він стає свідком убивства своєї загадкової дівчини. Наступного ранку лікаря викликають на розтин тіла. З цього моменту розповідь розгортається за логікою кошмару, адже, увійшовши в морг, Мишич упізнає в ньому кімнату зі свого першого сну, а тіло, яке лежало на столі, було тілом його коханої. Під час розтину Мишич випадково раниться скальпелем і помирає від зараження крові. Перебуваючи при смерті, Мишич приймає факт того, що наші знання про матеріальний світ є недосконалими, що такі фізичні категорії, як час і відстань, не є абсолютними, їхні площини можуть зміщуватися, а сон є не тільки конститутивною частиною дійсності, а й системою символів, завдяки якій можна прочитати майбутнє. І це майбутнє визначене наперед, його уникнути неможливо, тож стани меланхолії і дивні сновидіння були підсвідомими оприявненими знаками прихованого знання про прийдешню трагедію.

К.Ш. Джальський майстерно вибудовує композицію цього оповідання; поступово збираючи розрізнені уривки сну в одну цілісність, автор демонструє «особливу структуральну кореспонденцію» [179, с. 403]. Завдяки концентричному сюжету показано трансцендентний зв'язок між світами, адже ситуація, зображена в першому сні, реалізується в епізодах, які відбуваються в морзі.

*Сон:* «Йому снилося, що він увійшов у якусь темну, неказанно холодну кімнатку. Стіни від вологи були зовсім коричневі і посмуговані довгими зеленими плямами. <...> У кімнатці було досить темно <...> на кам'яній підлозі лежало молоде дівоче тіло <...> він відчував, що очі дівчини втуплені в нього, а погляд був таким дивним, таким незвичайним, що йому стало чомусь тяжко і неспокійно. <...> Її очі були такі гарні, великі і так і вабили тихим глибоким поглядом, затінені довгими віями. <...> Тоді ж сталося дещо незвичайне. <...> У кімнату увійшов чоловік. Він краще придивився і впізнав у ньому самого себе. Він тримав у руці скальпель і нахилився над дівчиною,

збираючись зробити відомий анатомічний розріз, яким починається розтин. <...> Тепер він залишився з дівчиною наодинці. <...> Він кинувся на підлогу і взяв дівчину в обійми. Дівчина міцно обвила його шию двома руками і притулилася своїми устами до його. Йому здалося, що цими поцілунками – холодними мов лід поцілунками – вона ссе його кров» [128, s. 90].

*Сцена у морзі:* «Лікар Мишич підготував свої інструменти, наказав принести у морг води і ввійшов до приміщення вслід за гробарем і стражем. Тут панувала напівтемрява, світло проникало з малого віконця над дверима. Приміщення було вузьким, а стіни темними і позеленілими від вологи. Стояв запах плісняви. <...> На столі лежало мертве оголене тіло юної прекрасної дівчини. Миле, ніжне личко викривили страх і біль <...> великі темні очі були широко розплющені. <...> Він нахилився над нею і поцілував холодні уста. У першу хвилину він сахнувся від неприємного крижаного дотику і трупного запаху, <...> а тоді заходився цілувати не тільки обличчя, а й волосся, плечі, груди, руки обсипав цілунками» [128, s. 99–102].

У наступних снах домінує еротичний контекст, доповнений уже символікою води й човна, у формі якого Мишич упізнає труну. І в цих снах тактильні відчуття пов'язані переважно з холодом.

Фантастичне реалізовується не тільки в снах, воно, як і в оповіданні «Ноктюрн», залишає фізичні сліди присутності – прокинувшись, Мишич відчув гострий запах карболової кислоти (виявиться, що її лікар Мишич забув покласти до інструментів, коли їхав на розтин, тому не зміг вчасно обробити поріз, який спричинив гангрену), а одного разу на прогулянці побачив дивну постать, ніби зіткану з туману. Усі сні лікар чітко кваліфікує як продукт діяльності підсвідомості, ці сновидіння «поводяться» так, як і належить сновидінням: зі зміщеним часопростором, невмотивованими переходами героїв з одного простору в інший, метаморфози, доза страху присутня лише уві сні, а поза сном залишається відчуття туги. У ті сновидні епізоди, коли лікар готується до розтину мертвого тіла дівчини, уплетені й уривки спогадів Мишича про, наприклад, навчання медицині у Відні, а коли йдеться про

еротичні сни, зринають асоціації із мистецькими артефактами. Сни можна відчитати і як приховану реалізацію сексуальних бажань протагоніста, який не відчуває потягу до якоїсь конкретної жінки, а схиляється перед узагальненою жіночністю, жінкою як персоніфікацією краси, і, відповідно, не перебуває у любовних стосунках: «Та, окрім жакіть, йому частіше снилися сни еротичні, у яких він мав справу з тією ж прекрасною дівчиною. Це були безкінечні зустрічі у краях, ніколи не бачених, переживання неймовірно драматичні і напружені, яких він ніколи у житті, наскільки пам'ятав, не зазнавав; це були сцени найщиріших любовних зізнань і невимовних страждань від ревнощів» [128, s. 95].

Угорський дослідник Іштван Льюкьош слушно припускає, що «придушення еротичних бажань і сексуальності становили великий тягар для психіки молодого чоловіка» [179, s. 403].

Від цих сновидінь якісно вирізняється остання, трагічна візія, в архітектоніку якої не закладено оніричної логіки, її сюжет розвивається абсолютно реалістично: детально прописані всі дрібниці, запахи, звуки, тактильні відчуття не є частинками спогадів чи вражень, із яких би підсвідомість могла виткати нове полотно. Саме реалістичність зображених подій так лякає Мишича, що спостерігає за тим, як у п'яній корчмі зав'язалася бійка і пожбурена пляшка вцілила в голову циганки-співачки, спричинивши смерть дівчини, у якій він впізнає свою кохану зі снів: «Звідки ті страшні, дивні картини? <...> Яка чіткість, як усе живо і детально обрисовано, ніби все це – насправді! Справжня дійсність. Цього разу ані сліду фантастичного моменту, ох, важко повірити, що це все лише наснилося. Здавалося, усе було насправжки. <...> Його охопив відчай» [128, s. 97].

Очевидною є градація контакту лікаря Мишича з ірраціональним: від короткочасних станів туги й меланхолії, неясного передчуття трагедії, символічних видінь з майбутнього, що переплітаються зі спогадами про минуле, до телепатичного досвіду. Ця градація помітна і в ставленні Мишича до окультизму: від заперечення і висміювання того, що він вважав баб'ячими

віруваннями, до повного прийняття ідеї про існування «якогось могутнього абсолютного закону, який вершить свою волю, ні на що не озираючись, ні на що не зважаючи і з яким неможливо боротись чи протистояти» [128, s. 103].

Сон як справжню дійсність, де можна прожити цілий спектр емоцій, обиратимуть герої письменників-модерністів. Запозичать продовжувачі традиції К.Ш. Джальського й оніричні прийоми, але позбавлять їх причинно-наслідкової мотивації, тож уся композиція модерного оповідання виглядатиме як сновидіння.

Ще одне ядро фантастики закладене в образі мертвої нареченої. Як і у випадку романтичної фантастики, любовний зв'язок з жінкою – втіленням ідеальної краси – є неможливим: вона жива у снах, а в реальності Мишич бачить тільки мертво тіло. З одного боку, краса дівчини викликає в героя естетичне задоволення і він порівнює її спочатку з Психеєю, а згодом, коли еротизм наростає, з Гебою та Венерою, захоплюючись її досконалим тілом. Однак фігура мертвої красуні в цьому оповіданні є не лише естетизованим й ідеалізованим феноменом, а й породжує відчуття неспокою і страху, що їх генерує зв'язок зі смертю (образи холоду, труни, цвілі, гнилизни, картина розтину). Еротично-танатичний контекст ідеалізованого жіночого тіла – конструкта чоловічої свідомості – закорінений у фантастиці романтизму. З цього приводу хорватська науковиця Гордана Галич зазначає: «Наприкінці XVIII ст. змінюється ставлення до смерті, яка трактується приблизно так само, як сексуальний чин – як переступ, <...> ідеєю смерті починають насолоджуватись» [137, s. 52–53]. Так, Мишича вабить ідеальне тіло і тоді, коли воно має ознаки мертвого у сні, і тоді, коли воно лежить перед ним на анатомічному столі.

Хорватська літературознавиця Крістіна Гргич слушно вказує, що за цими відчуттями ховаються натяки на вампіризм [141, s. 69]. Так, присутність у снах крапель крові (кров'ю заляпаний халат двійника Мишича, який збирається робити розтин, смерть від зараження крові), відчуття Мишича, що дівчина зі

снуг своїми крижаними вустами ссе з нього кров, цілування мертвої підкріплюють цю тезу, адже кров і еротизм – складові образу монстра-упиря.

Образ мертвої нареченої генерує тривожні відчуття не лише в контексті вампіризму, а й у контексті дійсності, що розпадається на очах у Мишича: «У ключових моментах, які поступово доводили до кульмінації відчуття страху, головний герой прокидається і символічно повертається у власну реалістично інтоновану реальність, але <...> забирає зі собою антикатарсичні ознаки любові і страху назад у справжній світ, ясно демонструє психофізичні наслідки тривоги і наприкінці втрачає свій раціонально-матеріалістично-позитивістський спокій» [103, с. 110].

Фантастична проза К.Ш. Джальського є черговою сходинкою в розвитку хорватської літературної фантастики. Поетика реалізму вимагає особливих стратегій для вписування фантастичного елемента в текст, обґрунтування його присутності, а «Таємничі історії» К.Ш. Джальського є оригінальним прикладом того, як автор у рамках реалістичного тексту, залучаючи філософський і оніричний дискурси, дотримуючись правил міметичної розповіді, говорить про таємниче, окультне і містичне; порушуючи правила логічного існування світу, усе ж уникає проблеми розрізнення емпіричного світу і потойбіччя, роблячи і один, і інший частиною абсолютної дійсності.

До моделей фантастичного оповідання К.Ш. Джальського неодноразово звертатимуться автори літературної фантастики вже наступного покоління.

### **2.3. Функціонування фантастичного елемента в хорватській модерністській літературі**

У хорватській літературі початку ХХ ст. фантастичний дискурс є одним із компонентів модерного письма. Літературна фантастика зазвичай представлена прозовими формами, хоча на неміметичних структурах із залученням фантастичного елемента побудовані зразки інших літературних

родів (символістська поема «Мора»<sup>\*</sup> Антуна Густава Матоша, неосимволістська драма Мілана Беговича «Авантюрист на порозі»).

До фантастичних сюжетів, тем, образів і стратегій розвитку сюжету звертаються передовсім символісти й неоромантики, спираючись при цьому на традиційні коди фольклорної фантастики. У систему символічних образів модерністи часто вводять елемент фантастичного. Це насамперед пов'язано з асоціативною природою символу, оскільки він потребує «не тільки раціонально-логічного розуміння, а й емоційно-підсвідомого. Логічні причинно-наслідкові зв'язки між порівнюваними об'єктами можуть бути неістотними, домінує часом вища, незбагненна, містична асоціація» [43, с. 524]. Символ у модерністів набув першорядного значення, адже це той ключ, за допомогою якого можна ввійти у сферу підсвідомого. Саме тому символісти, конструюючи свою літературну дійсність, звертаються до впізнаваних архетипних ситуацій, і саме тому символічні образи часто побудовані на ірраціональних, містичних і чудесно-казкових мотивах. Процес модерністської творчості, вказував літературознавець Дмитро Затонський, «є процесом перетворення дійсних явищ, подій, проблем на ідіоми, символи, знаки, тобто на абстрактні форми, які не відображають дійсність, а символічно її моделюють, створюють щось на кшталт відповідного їй душевного настрою» [16, с. 156]. Так, наприклад, А. Г. Матош зображає дійсність деформованою та абсурдною: в оповіданнях «Миша» («Miš», 1899), «Камао» («Camao», 1900), «Голкастий хлопець» («Iglasto čeljade», 1900) ситуація максимально драматична, а розв'язка алогічна – винуватцями трагедії стають звичайна миша, папуга чи голка. У ході розвитку сюжету довколишня дійсність генерує страх у персонажів, звичайні образи демонізуються, неврози, на які страждають протагоністи, переходять у деліричні стани, герой гине (образ смерті не завжди експліцитний, вона може опривнюватися, до прикладу, як мовчання, божевілля

---

<sup>\*</sup> Д. Ораїч називає поему «авангардистським експериментом» [204, с. 116], Н. Іванишин указує на експериментаторський характер «Мори» [154, с. 8].

або сон). Фантастика в цих оповіданнях виконує роль кривого дзеркала, у якому відбивається довколишнє.

Фантастичне оповідання Франа Галовича «Зачароване дзеркало» («Začarano ogledalo», 1913), побудоване на мотивах смерті, спокути й самопізнання; героями внутрішньої драми, яка розгортається в душі героя, є Ерос і Танатос. Традиційні для міфології топоси – дзеркало, вода, квітка, дорога, ніч – у творі стають межею між двома світами. Герой після незрозумілого самогубства нареченої потрапляє у задзеркалля, де зустрічається з коханою, і вони разом подорожують світом, який постійно змінюється. Окрім прямої вказівки на те, що світ, куди потрапили герої, є за межею емпіричного досвіду, автор підсилює відчуття несправжності, деміметизуючи природу, порушуючи часово-просторові координати, змальовуючи пейзажі в сецесійному ключі. Таке абсолютне відсторонення надає подіям вічного значення.

До схожої техніки вдається і Владимир Назор у казкових оповіданнях «Албус король» («Albus kralj», 1913) і «Халугиця» («Halugica», 1913). Структуровані як чарівна казка, ці оповідання прикрашені неоромантичним і сецесійним декором.

На відміну від символістських оповідань А.Г. Матоша, де герої рухаються у викривленій дійсності, дія у зазначених символічно-сецесійних оповіданнях Ф. Галовича та В. Назора відбувається у фантастично-казковій атмосфері.

Другим панівним напрямом у хорватській літературі кінця століття є неоромантизм, який представлений творчістю Івани Брлич-Мажуранич і В. Назора. І. Брлич-Мажуранич увійшла в хорватське письменство збіркою літературних казок «Казки з давнини» («Priče iz davnine», 1916), що одразу ж викликала хвилю зацікавлень, питань і критики. Назва твору вказує на безпосереднє звернення до старовини, традиції і усної народної творчості. Зв'язок неоромантичних казок-оповідей з міфологією і фольклором, як справедливо зазначає М. Бошкович-Стуллі, є дуже глибоким, глибшим, аніж запозичення образів і імен [98, s. 164]. На думку Б. Доната, «суть міфу не у



стилі, не у способі оповіді, не у синтаксисі внутрішніх зв'язків, а в історії, яка у ньому реінкарнована. <...> Розглядаючи структуру, тобто сукупність усіх форм, які І. Брлич-Мажуранич уводить із різних культурних кіл казок у свої оповіді, ми схильні до висновку, що завдяки мистецьки життєвому пастишу казки вона створює мистецьку індивідуалізовану оповідь про неймовірні подорожі та пригоди. <...> Міфічним є минулий час, <...> міфічними є герої, <...> міфічними є імена героїв, міфічною є функція розповіді, яка є не логічно, а драматично каузальною» [119, s. 31]. Фольклорна фантастика – це та похідна, з якої І. Брлич-Мажуранич виводить формулу своїх оповідей, поєднуючи в одному сюжеті різні міфи і риторичку казки [34].

В оповіданнях В. Назора, у яких переплетена неоромантична і символістська поетики, присутнє ще одне комплементарне явище неоромантизму – концепт народного духу, що є наслідком фольклорних дослідів і вивчення міфічної традиції [140, s. 32]. Виявляється цей концепт на оповідному рівні (тяжіння до героїчного епосу) і на образному рівні – використання архетипів первісної сили (Велетень Йоже з однойменного оповідання), алогічної жорстокості (король Албус) і драматичної ірраціональної метаморфози, що сталася із жорстоким королем, коли він узяв на руки дитину королеви («Албус король»). Реалізується цей концепт і на рівні мови – автор часто стилізує мовлення персонажів, власні пісні під народні, подає образну характеристику персонажа в ключі усної народнопоетичної творчості, сюжет розвивається теж за архетипною схемою: існування встановленого порядку, порушення цього порядку і повернення до гармонії після серії чудесних перетворень і пригод [32].

У модерністському психологічному романі «Чужинець» («Tuđinas», 1911) й оповіданні «Веселка» («Duga», 907) Дінка Шимуновича фантастичне є структурним компонентом самої розповіді і входить до композиції твору. Письменник уводить тему чудесного у твір, щоб описати дійсність, а реалізм перетворює на поезію народної пісні і легенди.

В оповіданні «Веселка» рушієм дії стає повір'я про чудесне перетворення. Дівчинка Сарна не розуміє норм патріархального суспільства, її батьки намагаються живу енергію доньки закути у строгі норми поведінки старосвітського звичаю. Тому Сарна, почувши про повір'я, згідно з яким дівчина, що пробіжить під веселкою, може перетворитися на хлопця, вирішує здійснити свою мрію і гине. І в цьому оповіданні фантастика є конститутивним елементом розповіді через повторюваний мотив метаморфози, у творі реальне і демонічне функціонують поруч, створюючи відчуття таємничості в межах буденної дійсності. На думку Б. Доната, історія Сарни «ґрунтується на міфічній ситуації, яку Д. Шимунович мотивує народним переказом, продовжуючи «рукопис» народної казки. <...> Центральний образ оповідання – веселка, що її недосяжна і обманлива краса стала символом людської ситуації, яку пробували змінити втечею у несправжнє і яка наприкінці повертається до свого початку – міфу» [118, s. 34]. Так, основним засобом створення неміметичної/міфічної структури є реалізована метафора, буквально перетворення міфу в дійсність. Розв'язка оповідання – смерть батьків Сарни у грозову ніч – теж містить чудесний мотив і виписана в романтичному антуражі. У цьому оповіданні Д. Шимуновича, як і його попередниці Д. Ярневич, за допомогою фантастичного елемента проблематизуються суспільні моделі, критикуються усталені традиційні родові стереотипи.

Традиція моделі «фантастики з ключем» продовжується в оповіданнях Ніко Андріяшевича «Смерть гробаря» («Grabarova smrt», 1907) й «Бошкарина» («Boškarina», 1913). Попри те, що в цих творах подія, яка сприймалася як фантастична, зазнає демістифікації, частина тексту до введення ключа містить усі ознаки неміметичного письма. Автори залучають образи зі скарбниці народної демонології (перекази про упиря, таємничий зв'язок гробаря, упиря і смерті); міфології (метонімічний образ корови як утілення рога достатку тощо) чи вдаються до композиційного засобу (оніричний дискурс).

Плідним сюжетом для фантастичної оповіді є невротичний сюжет, що реалізується через логіку делірію. Наратив новели Янка Лесковара «Думки про

вічність» («Misao na vječnost», 1891) розгортається відносно спокійно, неврозгероя спричинений докорами сумління, а божеволіє він упродовж одного вечора в антуражі призахідного сонця і класичної музики. Натомість в оповіданні Ф. Галовича «Сповідь» («Ispovijed», 1914), що містить чимало авангардистських елементів, передано деліричний стан персонажа через саму оповідь. Контрастуючи свідомість і підсвідомість героя, Ф. Галович вдається до техніки подвійної оповіді у двох ракурсах, що представлені двома типами оповідача.

Різні типи фантастичного дискурсу й традиційні і новаторські моделі літературної фантастики дають можливість проаналізувати становлення модерної хорватської літератури на зламі століть, пояснити активну присутність фантастичного елемента тим, що поетика фантастичного притаманна ледь не всім напрямам модерністської літератури – символізму, неоромантизму, сецесії; елементи фантастики залучають також автори психологічної прози.

Аналіз поетики фантастичного в хорватській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. дає змогу дійти висновків, що фантастичне реалізується у таких сюжетах, темах і дискурсах:

- сюжет невротичний і деліричний («Думки про вічність» Я. Лесковара, «Миша», «Шлях у Ніщо» А.Г. Матоша, «Сповідь» Ф. Галовича);
- тема чужого (простору, часу, дії і особи) «Чужинець» Д. Шимуновича, «Самотня ніч» А.Г. Матоша);
- тема зв'язку Ероса і Танатоса («Камао», «Голкастий хлопець» А.Г. Матоша, «Зачароване дзеркало» Ф. Галовича);
- оніричний дискурс («Квітка на роздоріжжі», «Сила сумління» А.Г. Матоша, «Зачароване дзеркало» Ф. Галовича, «Бошкарина» В. Назора);
- фольклорний дискурс («Казки з давнини» І. Блич-Мажуранич, казкові оповідання В. Назора, «Веселка» Д. Шимуновича).

Що стосується манери переведення тексту з раціонального руслу розповіді у фантастичний, то письменники вдаються до стратегії деміметизації на таких рівнях:

- деміметизація часу і простору – пейзажі;
- деміметизація образів, оштучнення образів – портрети. Сюди ж можна додати інтермедійний дискурс, зв'язок літературної фантастики із мистецькими практиками, зокрема музикою;
- деміметизація мовлення героїв (типовим прикладом є мовлення героїв Фанні і Альфреда Каменського з оповідання «Камао», стилізоване під мовлення героїв середньовічних лицарських романів, чи мовлення Халугиці і Станка (оповідання «Халугиця» В. Назора), стилізоване під книгу «Пісня пісень»);
- засіб реалізованої метафори – зустріч реалістичної і фантастичної дійсності, переведення фігурального сенсу в буквальний (приміром, оповідання «Миша» А.Г. Матоша, «Веселка» Д. Шимуновича).

У наступних підрозділах на зразках антологічних творів простежуються моделі літературної фантастики та стратегії введення і функціонування фантастичного елемента в модерністській прозі.

### **2.3.1. Демістифікація надприродного в прозі хорватського модернізму**

Для наративу, який передбачає генерацію ідеї раціонального погляду на світ, зокрема просвітницького чи реалістичного, природним є звернення до фантастики з ключем, щоб у процесі демістифікації нейтралізувати фантастичний ефект, «донорами» якого зазвичай стають демонологія і фольклорна фантастика.

Здавалося б, поетиці модернізму, зокрема у версіях неоромантизму і символізму, для яких є близьким неміметичний дискурс, суперечить сама ідея розвінчання фантастичного, отож тим більш цікаво простежити, які стратегії переведення тексту з фантастичного у нефантастичний використовують письменники-модерністи і з якою метою автори вводять контекст дефантастизованої дійсності.

Прикладами застосування різноманітних ключів (обману, сну та сну-алегорії) є оповідання Н. Андріяшевича «Смерть гробаря» (Grabarova smrt, 1907), В. Назора «Бошкарина» (Boškarina, 1910), А.Г. Матоша «Сила сумління». Цікаво, що два із зазначених оповідань входять до збірок, у назві яких є географічно-регіональний визначник: «Смерть гробаря» – в «Образки і оповіді з краю над Неретвою» («Slike i priče iz neretvanske krajine»), «Бошкарина» – в «Істрійські оповіді» («Istarske priče»). Це дає читачеві підстави сподіватися на знайомство з колоритом певного регіону і готує до сприйняття незвичайного в контексті регіонального екзотичного. Обидва автори для максимального відчуття присутності потойбічного поміщають дію в середовище, у якому тип демонологічної фантастики реалізувати найлегше – у село, де побутують вірування про відьом, упирів, демонів.

Сюжет оповідання Н. Андріяшевича побудований на розповіді про боротьбу гробаря з упирем. Цікаво, що всі дійові особи у творі названі, безіменним залишається тільки гробар: таким чином, герой, позбавлений іншої можливості ідентифікації, у тексті функціонує крізь призму своєї професії, що викликає низку асоціацій зі смертю і зв'язку із потойбіччям. Героєм оповідання В. Назора є селянин-істрієць кум Зване. Одного разу серед ночі його перестріває мрак – частий герой-демон істрійських переказів і повір'їв, який з'являється в образі собаки, осла або іншої тварини. Мрак у народних віруваннях – безпосередня персоніфікація темряви, на що чітко вказує назва цього демона [153, s. 211]. Отже, темою обох оповідань (власне фантастичної їх частини, до введення ключа) є зустріч людини з упирем/демоном, яка відбувається серед ночі, у час, коли потойбічні істоти набувають найбільшої сили і можуть завдати людині чимало прикрощів. Герої обох оповідань глибоко переконані в існуванні міфологічних істот.

У «Смерті гробаря» автор актуалізує оповідки про упирів. Селянам здається, що покійний сусід Іван Батич став упирем, його смерть супроводжували дивні явища (чорний кіт перелетів через хмару, почувся крик і брязкіт ланцюгів, вилилась зі склянки свячена вода), а попри необхідні

традиційні ритуали (захиті чорною ниткою ногавиці, тернова гілка у вічку труни) Батич таки став упирем: у ніч похорону град вибив поля, через два дні померли декілька дітей, сусідка Кате Матіна розповідала, що до неї прийшов покійник, а за кілька днів Кате померла. Оповідач підсилює вірогідність присутності демона, згадуючи давню оповідку про покійну вдову Девку, до якої приходили її діти, а вона їм у могилі шила і латала одяг. Існування демона підтверджено в момент, коли під час похорону селянки Маріяни виявилось, що труна Батича порожня.

До цієї миті читач постійно перебуває на межі сумніву – в очевидців начебто нема видимих підстав давати неправдиві свідчення, однак вони забобонні. Інші випадки легко можна пояснити збігом обставин.

Селяни вимагають від священника рішучих заходів, тож однієї ночі священник, монахи і гробар збираються на битву з демоном. Їхній шлях на цвинтар осяяний місячним сяйвом. Воно відбивається в нічному морі, і з елементу пейзажу перетворюється на демона, якому підпорядковуються стихії природи: «Яскраве місячне сяйво залило весь край. <...> Море на сході біліло, як ртуть. <...> Раптом воно стало підніматися стіною. <...> Біла безодня розросталася, і то лише на сході. <...> Холодний туман студить обличчя гробаря. Раптом він бачить: стоїть чоловік у світці. <...> Гробареві по спині проповз колючий холод» [88, s. 108]. Далі начебто відбувається боротьба гробаря з упирем, деталі якої відомі тільки її учасникам. Наступного дня гробаря знайшли непритомним, за місяць він помер, страждаючи від страшних видінь. Після тієї ночі демон більше не з'являвся і нікого не лякав.

Розв'язка, раціональний ключ, міститься в кінці тексту: розширюючи цвинтар, селяни натрапили на людський скелет, тоді сини Івана Батича змушені були зізнатися, що це кістки їхнього батька, якого вони перепоховали, почувши сільські чутки про упиря і вимогу пробити тіло осиковим кілком.

Отож фантастичне демістифіковане, тож потребує нової інтерпретації. Ті факти, які селяни тлумачили діями упиря, після розвінчання впливу потойбічного пояснюються збігом обставин, а стан афекту гробаря і його дивна

смерть – особливою психічною установкою героя, спричиненою словами Батича «я стану твоєю смертю» [88, s. 105], які Батич сказав гробареві ще за життя. Ідея перетворення Батича на демона коріниться в асоціації рис упира з важким і непривітним характером покійного, який не захотів перед смертю прийняти причастя, відтак пов'язувався з нечистою силою. Великого значення у творі набуває віра селян в існування духів, ця віра настільки сильна, що спричиняє різного роду галюцинації та видіння.

В. Назор досягає ефекту «фантастичного» сумніву іншим чином – завдяки поєднанню напівказкового стилю оповіді й реалістичних деталей. Фольклорно-казкові мотиви виконують у цьому оповіданні композиційну функцію, вони є рушіями фантастичної дії, однак «автора більше цікавить не чарівна, а соціально-побутова казка, що певною мірою позначилось на посиленні реалістичного моменту» [67, с. 156]. Текст починається характерним для казок зачином із використанням символічної цифри «три», проте оповідач одразу ж уводить іронічний ключ, а потім надає тексту емоційного забарвлення: «На трьох шляхах у три села, перед трьома корчмами опинився вночі кум Зване, нещасний і самотній, на запорошеній дорозі, яка вела з міста до його сільця». Той самий прийом застосовує оповідач далі, демонізуючи описи природи в очах п'яного селянина: «Здалося, що на голос селянина дорога ще більше захиталась і сотні упирів простягнуло з плоту до нього тернові пальці. <...> – Ти п'яний! – озиваються голоси з тернових кущів, а руки потягнули його на інший пліт. Притягнули його, вп'ялися йому нігтями в обличчя, у лікті, в боки; тримають його міцно, наче залізні. <...> Свинячі голови виглядають з-за гілля, зуби вишкіряються, очі палають, ведмежі лапи опускаються селянину на плечі» [200, s. 75–76]. Демони дорікають п'яному Зване, що той продав корову, єдину годувальницю сім'ї, та пропив гроші, й намовляють його не вертатись додому. Поява справжнього демона-мрака у вигляді чорного пса начебто привела до тьми п'яного селянина.\* Зване ж

---

\* Згідно з народними віруваннями, мрак блукає вночі і, набравши вигляду тварини, лякає подорожніх. М. Бошкович-Стуллі зазначає, що сцени зустрічі героя з мраком у В. Назора подібне до істрійських повір'їв, та для народних вірувань Істрії не характерне перетворення людей у мрака [153, s. 212].

припускає, що мраком став його сусід Башан Фурланич, який звинувачував селянина в крадіжці сіна.

Мрак піднімає селянина вгору, і починається фантастична пригода Зване. Пролітаючи над містом, Зване бачить свого двійника, який веде корову Бошкарину на огляд комісії. Бошкарини стара і худа, усі навколо насміхаються з кума Зване, але селянин упевнений, що його корова найкраща, адже вона – єдина годувальниця в сім'ї. Зване бачить, як вразили його двійника насмішки комісії і як він з жалю продав свою корову за безцінь нечесному торговцеві. Далі мрак несе селянина додому, де сусіди відібрали через борги все його майно. Однак дружина Барбара не розгубилася і підказала чоловікові, що якщо взути правий чобіт на ліву ногу, а лівий - на праву, до того ж одягнути свитку навиворіт, то мрак виконає будь-яке бажання. Нечистий пропонує героєві безліч можливостей збагачення, та Зване бажає повернути корову. Завдяки чарівній силі мрака бажання здійснюється, і селянин має можливість продемонструвати свою годувальницю перед комісією. У кульмінаційний момент письменник вдало вводить в оповідь прийом казкової гіперболізації – на очах комісії відбувається щось надзвичайне: «Молоко потекло само і безперестанку било чотирма струменями, біле, як сніг, запашне, як суниці. <...> Жебонить молоко Бошкарини про піт селян, про силу їхніх м'язів, про міць їхнього духу, що може багато перетерпіти і пережити» [200, с. 89]. Фантастичний образ корови Бошкарини доволі цікавий – вона уособлює мрію селян про багатство і життя в достатку. Очевидно, В. Назор звернувся до надзвичайно поширеного міфологічного персонажа – чудесної корови, що є метонімією рогу достатку. Образ корови, яка уособлює богиню неба і годувальницю землі, що своїм молоком поїть лани, був дуже популярним в індоєвропейських міфах і скотарських ритуалах [15, с. 246–248], трапляється він і в слов'янському фольклорі – у чарівних казках корова є символом багатства, достатку, прибутку, плодотворної сили, вона годує і допомагає. Всі ці функції виконує і Назорова Бошкарини. Зване отримав нагороду за чудесну корову і, задоволений, повертається додому з мрією вигодувати ще одну



Бошкарину. Всю цю фантастичну пригоду супроводжують роздуми Зване на кшталт: «невже я сплю», «та я не п'яний», «так, так, це все насправді» тощо, які підтримують вагання читача.

Далі дія переходить у реальність: оповідач застосовує раціональний ключ, який відкриває, що дивна пригода кума Зване була лише його сновидінням, навіяним алкоголем та емоційними переживаннями того дня. У сні селянина, глибоко переконаного в існуванні потойбічних істот, реалізувались його страхи, переживання, докори сумління, конфлікти із сусідом та бажання.

Таким чином, поетично синтезуючи сюжетно-образні прийоми і засоби соціально-побутової і чарівної казки, народні вірування Істри про нечисту силу, В. Назор створює розповідь про життя істрійського селянина, а додаючи фантастичний штрих – сон, заглиблюється у психіку селянина.

У фантастичних текстах особлива роль належить оповідачеві, а також стосункам оповідач – читач. Твір «Смерть гробаря» побудований на свідченнях різних людей, і завдяки цьому досягнуто ефекту сумніву. В «Бошкарині» оповідач одразу вводить перший раціональний ключ, згадуючи, що герой перебуває у стані сп'яніння, однак з цим дисонує казкова манера оповіді.

До онірики вдається А. Г Матош у новелі «Сила сумління» («Моє savjesti», 1892)\*.

Твір побудований на принципі реалізованої метафори. У новелі протиставляються дві композиційні одиниці: реалістична та фантастична, які існують спочатку паралельно; згодом відмінності між ними зникають через дослівну реалізацію метафори. Фантастична композиційна одиниця розбудовується на законах оніричного жанру, письменник виразно артикулює сновидну природу дії: «Йосо Цицварич нині вернувся додому трохи пізніше. Він був у сусідньому селі на святочній процесії, то й не дивно, що йому було трохи складніше, аніж завжди, знайти клямку на дверях. <...> Наш писар

---

\* «Сила сумління» часто фігурує лише як перший прозовий твір А.Г. Матоша й один із перших модерністських творів. Однак саме «Сила сумління» «свідчить про болісне і передчасне народження авангардизму в межах європейської літературної сецесії» [204, s. 112].

насилу роздягнувся. Подивився у той куток, задумався, погасив свічку, перехрестився, заплющив очі, обернувся до стіни, скрутився і заснув. Сниться» [193, s. 8]. У тому кутку стояла любовно вискладана пірамідка з палиць, які належали клієнтам писаря і які Цицварич собі присвоював. Сновидіння, що йде в тексті далі, побудоване як низка подій, де «нечиста професійна совість реалізується як метонімічний концентрат палиць» [204, s. 115]. Читач стежить за тим, як Йосо Цицварич в паніці втікає від розлюченої групи клієнтів, ця втеча займає простір від ліжка, саду, річки до зірок. У швидкій зміні кадрів утечі люди перетворюються на палиці, з палиць проростають їхні обличчя. У завершальних епізодах цього гротескного дійства відбувається подвійна реалізація метафори очищення гріха вогнем – спочатку на рівні сну, у фантастичній композиційній одиниці: Йосо Цицварич падає з неба на землю, на власне подвір'я у вигляді «огненного каменю», метеору, а тоді і дослівним переведенням метафори в дію в реалістичній частині твору – прокинувшись, Йосо наказує служниці розвести вогнище, на якому спалює своє нечисте сумління, що представлене в образі-синекодсі пірамідки з палиць. Таким чином, кількакратне повторення образу набуває свого значення лише в межах заданої текстом реальності – палиці символізують і муки сумління персонажа, й пов'язуються в його підсвідомості з клієнтами, з якими повівся нечесно – привласнив їхні гроші й не вирішив жодної справи, з якою селяни до нього зверталися.

Оповідання ілюструє те, як автор формує структуру сну і вкладає в неї підсвідомі емоційні стани, зокрема страху і тривоги: тривогу передано в описах неприємних, повторюваних сновидінь, у яких демонізовані істоти переслідують персонажа. Наприклад, з палиць проростають голови клієнтів Цицварича, що викликає в нього здивування, страх: «Одна величезна палиця з ручкою зупинилась перед ним. Ручка стала витягуватися, розпростовуватися, а оті хрестики, рисочки, колечка і крапочки виблискують, аж в Йоси очі розбігаються. І нижня частина палиці роздвоюється, тріскає. Писар від здивування витріщив очі. <...> Та це ж голова кума Грги, – прошепотів він,

зблідши від страху» [193, s. 10]. Персоніфіковані палиці очолює старець, його голос переслідує Йосу до планет, у місяцеві Цицварич теж убачає риси старця. Відтак тривога й емоційне збудження концептуалізуються в метафорі природної сили (наприкінці сну Йосо перетворюється на вогненний камінь). Ці метафори, що мають символічну й архетипну основу, пояснюють переживання персонажа.

Цікавою є також функція оповідача, адже письменник супроводжує картину іронічними коментарями: «Ой, Цицваричу Йоцане, в недобрий час тебе породила мати» [193, s. 10] тощо, з іншого ж боку, простір сну є дуже особистісним і викликані ним переживання може достовірно передати тільки внутрішній оповідач. Тому автор постійно балансує на межі різних рівнів оповіді. Проте новела, як було уже зазначено, розбавлена значною дозою іронії, до того ж, оповідь перестає бути фантастичною з огляду на наголошений статус сновидності зображуваного.

Твори В. Назора та А.Г. Матоша продовжують комічно-гротескову традицію літературної фантастики, пристосовуючи її до модерністських нарративних технік і засад символістської поетики.

### **2.3.2. Функціонування неміметичної моделі природи в оповіданнях Владимира Назора та Франа Галовича**

Однією з основних ознак фантастичної літератури є її здатність за допомогою мови створювати альтернативні, ірреальні, неможливі світи. Мова фантастичного – це мова про неможливе, це «риторика невимовного», це текст, де нема реального об'єкту, а є лише предмети, позначені за допомогою засобів мови; і саме ця здатність слова виражати неіснуюче має на читача фантастичного тексту особливий вплив. Англійська дослідниця Розмарі Джексон стверджує, що фантастичне – пристрасне прагнення чогось іншого, тому воно, як анархічний дискурс, спрямований проти порядку, випробовує межі [156, s. 127]. У літературній фантастиці порушуються внутрішні правила умовного світу, що «сигналізує зміну дискурсу» [241, s. 92], фантастичне

виявляється як комбінаторна гра, у якій руйнуються основні поетичні засади міметичного оформлення тексту: «багато фантастичних творів <...> досліджують номінальну єдність часу, простору та персонажів, а також ставлять запитання про правдивість фікціональної репрезентації цієї єдності» [156, s. 129].

Отож образна трансформація часопростору є однією з основних рис літературної фантастики, і її модуси кореспондують із поетичними засадами того чи іншого літературного напрямку.

У фантастиці модернізму можна простежити прийом денатуралізації природи, який працює як стилізація і сецесійний код. Стилізація – це позбавлення предметів і простору їх фізичних ознак, а відмова від типового й характерного при описі дає змогу створити літературний простір без наслідування конкретного об'єкта в реальності й у природі. «Роль стилізації – декоративність, тобто естетизація дійсності, а в модерністській стилістиці її характер визначає свідомий і наголошений зв'язок поетичного з образотворчим мистецтвом» [134, s. 456]. Природа в мистецтві сецесіоністів (і художників, і письменників) настільки прикрашена, декорована й орнаментована, що втрачає будь-який зв'язок із дійсністю, стає лише натяком, абстракцією, фантазією. Тож стилізація є стратегічним засобом, що переводить текст чи певну його частину із міметичної оповідної структури у неміметичну і надає текстові ознак фантастики. Стилізована і декорована в сецесійному стилі природа трапляється в оповіданнях хорватських модерністів В. Назора та Ф. Галовича.

У «Королі Албусі» В. Назора, цій «сецесійній казці» [280, s. 112], автор звертається до фольклорного сюжету. Епіграф оповідання – уривок з істрійської народної пісні про короля Албуса, що не тільки визначає тематику твору, а й задає йому народнопісенну тональність, рис казковості тексту надають характерні для жанру казок фігури (початкова формула «був колись давно», гіперболи, інверсія, повтори, постійні епітети та ін.).

Оповідання складається з десяти коротких розділів, у яких пейзажі нанизуються як статичні картини: «оскільки сецесійне оформлення

літературного тексту часто порівнюють із образотворчою композицією, то і тут сегменти тексту, кожен окремо, схожі на ілюстрацію» [280, s. 122].

Статика декорованих пейзажів протиставляється динаміці подій, зокрема вчинкам жорстокого і войовничого короля Албуса.

*Головний герой оповідання король Албус – архетип сили і жорстокості:* «Був колись давно один король, сильний і могутній, владарював він на синьому морі. Сотні островів, розсипаних у морі, знаходились під його рукою. Потопив він ворожі кораблі і спалив гусарські галери. Подолав морського змія, якого люди мушили з давніх-давен годувати людським м'ясом» [199].

*Природа ж у творі функціонує як ідеал краси і величі:* «Албус подивився на північ. Далеко за морем він побачив, як на суші піднімається до неба вершина високої гори. Три ранкові зірки повільно сходили на її вершину. <...> Тоді Албус побачив, що вершина гори схожа на великий мармуровий престол. <...> Рівнина на горизонті золотіла в останніх променях сонця. З пагорбів сходило щось густе і біле – піниста ріка чи стадо овець, розливалось берегом і входило в море, що червоніло неначе кров. Велику учту правили темне втомлене сонце і красна земля в першу мить вечірнього спочинку» [199]. Дія у природі відбувається наче на сцені, а зорові образи доповнені звуковими – «шепіт хвиль», «шелестіння ночі, що наближається по морських хвилях» [199].

На думку хорватського літературознавця Віктора Жмегача, однією з основних стилістичних ознак цього тексту є опозиція між природністю і штучністю, а також позначення природного феномену штучним предметом [280, s. 121]. Так, природа – рослини, каміння, вершина гори, схід і захід сонця – виразно декорована; поетичними відповідниками сходу сонця є золоті ворота, а заходу – мідні, вершина гори зображена як престол тощо. Оповідання насичене кольорами, барви названо словами, які стосуються коштовного каміння або благородних металів: смарагдовий, перламутровий, рубіновий, золотий, мідний тощо. У цьому теж можна простежити опозицію між природним явищем і його оштучненням за допомогою засобів мови.

Побачивши на світанку величну гору, а ввечері неозору рівнину, король спалахнув люттю, Албус хоче володіти усією землею, то ж запрошує в гості сусідніх королів – Гігана, володаря гори-королеви Учки, і Галешу, короля рівнин. Кожен із королів розповідає про своє королівство, кожна розповідь – це своєрідна буколична поезія в прозі, кожна оповідь функціонує як завершений фрагмент. Так, Гіган співає оду величній Учці: «Є гора наче величезна жінка: народжує вона велетів, віл і звірів, а сонце щодня коронує її на високому престолі. <...> В королеви Учки є сім убрань, які вона вдягає на троні. Перша її сукня зелена, наче смарагд. Прикрашена вона ранніми світанковими росами-перлами, вдень королева прибирається квітами, увечері, коли сонце ховається у сутінки весняного дня, загортається в голубий серпанок» [199].

Наступні епізоди розповідають про подвиги короля Албуса. Народноказковий мотив двобою використано в сценах, коли Албус завойовує гору. Пейзажі, які ілюструють дії Албуса, є оповідною стратегією, контрастом між природністю і штучністю: опис печери виконано в сецесійному стилі, коштовності, багатство кольорів, дорогоцінні метали з'являються у такій кількості, що образ печери, магічного закритого простору, функціонує як «концентрація штучності» [280, s. 128]. Цю штучність простору печери підкреслюють і казкові мешканці – гноми, які зносять до свого сховку скарби. Печері протиставлено відкритий простір гори – темний ліс, непрохідні тернові хащі, грім, бурю, а міфологічним гномам – ведмедя й орла, з якими змагається Албус. Далі король спускається в мирну долину, на землі Галеші, володаря рівнини, садів, виноградників, ланів, овець. До приходу короля Албуса на рівнині триває ідилічне життя. «Сонце повільно зникає за обрієм, а король Албус спускається зі західного схилу гори в королівство короля Галеші. Перед ним пагорби, засаджені виноградом. У долині вздовж прегарної ріки простяглися луки. Трохи далі колишуться лани з льоном і пшеницею. Здається, сонце по-іншому світить на отих полях, пагорбах і луках. <...> Дрібні золоті порошоківки просипаються з голубого неба і вкривають все позолотою» [199]. Військо Албуса, потрапивши в цю Аркадію, знищує все на своєму шляху,

витоптує поля, вбиває річкову вілу. Тиха пісня пастухів змінюється вигуками страху, плачем і благаннями. Албус прямує до двору короля Галеші, щоб заволодіти красунею Мірною. Проте, коли король Албус бере на руки дитину королеви, з ним відбувається метаморфоза: «його кров вгамувалася, його горда, жорстока душа сповнилася радістю, як ліс листям, як море хвилями, як небо зірками» [199]. Такий поворот дії не вмотивований психологічно, а це є ще одним свідченням того, що читач має справу з текстом, у якому сюжет виконує другорядну функцію. Власне, головною темою казкової оповіді є шлях від зла до добра, від хаосу, що панує в душі, до спокою і миру, які дає любов.

Окремою тематичною цілістю з погляду композиції у творі є описи природи: пейзаж функціонує як прикраса, інтер'єр або ілюстрація дії, кожен природний феномен має поетичний відповідник. Водночас у змістовому плані природа виступає етичною категорією краси та миру і є опозицією злу та насильству. Категорія добра і всепрощення втілена в образах матері та дитини. Таким чином ці три універсальні категорії творять міфологічно-змістову структуру твору, а прийом стилізації і декорування позаісторичного простору додає фантастичного і казкового штриху.

По-іншому функціонує модель природи у фантастичному оповіданні хорватського письменника-модерніста Франа Галовича «Зачароване дзеркало», основним засобом у письменника є порушення часово-просторової перспективи, а оштучнена природа є метафорою психо-емоційного стану героя. Текст має два наративні рівні – дійсний і фантазійний, цей другий світ створений в уяві героя, збентеженій незрозумілим самогубством коханої. Головний герой Марсель Петрович перебуває в стані афекту, ідеальному для генерації галюцинацій. Цікаво, що в оповіданні всі герої, окрім головного, не мають імен (вона, мати, лікар). Потрапивши в примарний світ, герой теж втрачає ім'я, а відтак і свою ідентичність. І це також один із сецесійних засобів, головні персонажі – це він і вона, зредуковані й стилізовані образи чоловіка і жінки, які у творі є невід'ємною частиною фіктивного простору.

Уся фантастична дія відбувається в країні задзеркалля, куди герой потрапив за допомогою таємничого дзеркала, і розвивається як подорож, яка водночас є і мандрівкою по незглибимих закутках власної свідомості. Цей потойбічний світ – це світ вічності: «Тут ніщо не має межі. Тут все є одним. Все живе і дихає, все співає і слухає, все минає у великій хвилі вічної гармонії» [139, s. 166]. Герой, зустрівшись із своєю коханою, подорожує країною задзеркалля, і ця подорож більше схожа на марення. Очевидно, що оповідач керується не логічними, а психоемоційними імпульсами, фантастичні події відбуваються самі по собі, без початку і кінця: епізоди змінюють один одного за ланцюжковою логікою сну, зі саду молодості і кохання герої потрапляють на зачароване озеро, потім на безкінечну рівнину, у гори, у печери, у засніжене поле, на замерзле озеро, плывуть чорним морем, опиняються в казковому палаці.

У країні задзеркалля панують власні закони, які не підпорядковуються фізичним, простір постійно змінює свої розміри: «Йому видалося дивним, що сад такий великий. Вони вже довго йдуть, а зелена стежка веде все далі. Раніше йому не здавалось, що все це так далеко»; «Вони проминули пагорб, а потім попрямували на той бік, де стіна була зруйнована. Вона його повела повз плющ, і коли вони спустилися отим розкиданим камінням, сказала: «Тепер озирнись назад!» Він озирнувся. Але ні цвинтаря ні каплиці, ні кипарисів, ні верб – нічого не було. Вона посміхнулася: «Бачиш, як швидко все зникло?» А він стояв здивований і скам'янілий» [139, s. 162–163, 180]. Пори роки теж згадуються неприродним порядком, з миттєвими переходами чи змінами, перетворюючись «на описи гіперболічних станів з імпліцитною непевністю у перебігу» [109, s. 57]. Пейзаж в оповіданні є хронотопом, непорушною абстракцією в просторі, символічні картини природи є метафорами душевних переживань героя: «що складніша психіка героя «Зачарованого дзеркала», то природа більше втрачає стосунок із дійсністю і стає напруженим та вигаданим простором» [111, s. 65]. У саду кохання і молодості герой відчуває спокій і мир: «Сад був великий і повний квітів. Все перебувало у спокої. І листя, і



запахи. Якись великі жовті квіти закрили свої пелюстки й заснули. Він тепер знав тільки про сад і про неї. Все те, що залишилося за садом, погасло й завмерло; всі болі і жах безсонних ночей зникли без сліду» [139, s. 162–163].

Потрапивши ж на місце самогубства коханої, Марсель Петрович знову страждає: «Вони опинилися на березі ріки. Верби, трава і смуги каламутної зеленкуватої води. Місячне сяйво сумно лежало над усім краєм. А між тонким, довгим віттям дув вітер. Він упізнав ріку. <...> Згадав страх і боязнь, яка йому рвала жили. <...> Він опинився знову біля своєї ріки, біля нестерпних хвиль, які йдуть і не повертаються, й морок заповз йому в думки»; [139, s. 170].

Оштучнення природи відбувається не тільки за допомогою стилізації пейзажу, порушення часопросторових законів чи демонізації якогось природного феномену, а й за допомогою декорацій – уведення в простір задзеркала казково-міфологічних персонажів. Оповідач, вставляючи елементи пейзажу, які самі по собі не мають жодного значення, закорінені образністю у фольклорі, порушує фабулу твору. Тож окремі пейзажі зі «Зачарованого дзеркала», як і в казці про короля Албуса, є своєрідними відступами від загальної оповіді і творять тематичну цілість. Це, наприклад, опис танцю німф зачарованого озера: « За мить на поверхню виринув вінок із квітів лотоса, а за ним другий, третій. <...> З-під вінка показалось біле дівоче чоло, двоє синіх очей, розпущене волосся, і невдовзі над озером піднялися розкішні нагі тіла. Були вони такі легкі і прозорі, наче народжені піною. <...> Молочно-білі істоти вийшли вже на берег. <...> Стояли тут наче мармурові статуї, як шепіт ночі, а озеро було спокійне, лише де-не-де білів подих піни. <...> Розпочався танець» [139, s. 167]. Таку ж функцію має опис підземного королівства й оповідь про кохання русалки і пастуха. Хорватська дослідниця Дуня Детоні-Дуймич вважає, що такі місця перетворюють твір у своєрідний наративний *perpetuum mobile*: «оповідач Галовича дозволив, щоб його заповонив код казки до такої міри, що він став просто нанизувати ізоморфи казкового матеріалу» [111, s. 63]. Такою технікою вільного фіксування сигналів, які надходять із підсвідомості, Ф. Галович наближається до поезики надреалістів, але письменник все ж провів чітку межу

між уявою і реальністю, візія Марселя Петровича залишається тільки продуктом його уяви. Фантастичні пейзажі письменник виконує у стилі сецесіоністів: це нанизування стилізованих картин, в основі яких – персонажі і сюжети з усної народної творчості. При описі природи автор звертається і до манери символістів. Так, наприклад, на шляху Марселя Петровича постійно зустрічається мотив квітки (добре відомого в сецеїстичному образотворчому мистецтві елементу рослинного орнаменту), що символізує кохання; води, яка у творі має різні конотації – може бути каламутна, мертва, німа, засніжена, чиста, рятівна тощо. Автор у творі постійно робить наголос на певних символічних природних хронотопах – це ріка, сад, дорога, місячне сяйво. Отож письменник комбінує поетику сецесії та символізму і створює неміметичну модель природи. Автор оригінально вибудовує наративні моделі оповідання, застосовуючи принципи логіки сну і фрагментарності, техніку оповіді в оповіді, техніку замовчування.

Неміметична модель природи в оповіданнях хорватських письменників модерністів В. Назора та Ф. Галовича є невід’ємним елементом ірреального світу – чи позаісторичного міфологічного, чи уявного фантазійного. Пейзаж, як самостійний тематичний елемент модерністичного оповідання, порушує лінійну структуру твору і спричиняється до комбінаторної літературно-фантастичної гри, у якій руйнується міметична поетика, а на перший план виходять сецеїстичний і символістський коди.

### **2.3.3. Музика і фантастика в прозі хорватського модернізму**

Однією із стратегій уведення фантастичного в прозу модерністів можна вважати і неміметичну іконографію, яка відсилає читача до певного культурологічного інтертекстуального коду. Концепція такої образності не є винаходом модерністів, адже у творах, що написані в стилі романтизму чи реалізму, неодноразово зринають асоціації з певним шедевром архітектури або живопису. Фантастичні події також супроводжуються музикою, а часом навіть предмети, що є метонімією мистецтва (вірш, кришка фортепіано), можуть мати

потенціал фантастики. Ця образність, однак, є зовнішньою, а етичне задоволення від споглядання прекрасного є складовою еротичного переживання, що відбувається у фантастичному контексті, переважно уві сні.

Модерністи розширюють інтермедійне поле зустрічей літератури й музики, літератури й образотворчого мистецтва. Творчість В. Назора, Ф. Галовича, А. Г. Матоша, Д. Шимуновича, М. Беговича дають змогу дійти висновку, що їхню поетичну матрицю можна розшифрувати за допомогою текстів із різних сфер мистецтва – живопису, скульптури, музики, театру, літератури. Ці міжмедійні зв'язки виконують у літературному творі певну функцію. Інтерсеміотичні процеси і процеси синтезу мистецтв наповнили творчість модерністів новими смисловими компонентами, збільшили потужність художнього образу, розширили діапазон його впливу. У прозових творах, де витворюється інша – мистецька дійсність, а в центрі уваги автора перебуває подія, пов'язана передовсім із внутрішнім життям персонажа, модерністи використовують засіб інтерсеміотичної алюзивності. Для створення сюжетної колізії, вимальовування образу чи ведення нарації модерністи вдаються до своєї інтертекстуальної архітектоніки: вони пропонують окремі емоційні фрагменти-цитати, зіткані з алюзій на певний музичний, малярський чи літературний твір. Це дозволяє реципієнтові відійти від заданого оповідачем образу, розширити його, інтерпретувати відповідно до викликаних суб'єктивних асоціацій, пов'язаних із особистим досвідом. Оповідач водночас створює певний тип емоційної напруги, яка є чинником подальшого розвитку дії. Завдяки цьому зникає потреба в логічному причинно-наслідковому зв'язку між епізодами, оскільки артефакт/архетип підводить читача до емоційно-підсвідомої асоціації. Згідно з піфагорською істиною, музика єднає душу і тіло, розум і пристрасті, окрему особу із суспільством та світом, і найменший дисонанс веде до руйнування встановленої гармонії й порядку, що дозволяє заговорити «отому темному, диявольському в речах і тваринах, що зраджують нас у момент нашого найвищого піднесення» [261, s. 279]. Твір живописного мистецтва має здатність конденсувати час, простір і

емоційну подію в одній точці, оштучнити природу, одним штрихом створити іншу, візуалізовану, дійсність. Топос театру теж популярний у літературній фантастиці, оскільки театральна сцена – це ідеальний простір для дій, що не мусять мати зв'язку з реальністю і не потребують логічного обґрунтування, оскільки місце події вже гарантує їх несправжність. Спів і танці, особливо у виконанні екзотичних і міфологічних істот, дозволяють авторові оформити літературний текст за законами фольклорної риторики.

Специфіка елементів різних видів мистецтв у творах письменників-модерністів зумовлена, як правило, стильовим та культурологічним контекстом, а також творчими задумами митця.

Особливо часто неміметичні стратегії передбачають залучення музичних образів, використання музичних концепцій.

Це демонструють модерністська новела «Квартет» («Kvartet», 1926) М. Беговича, символістське оповідання А. Г. Матоша «Камао», психологічний роман Д. Шимуновича «Чужинець» та авангардистське оповідання Ф. Галовича «Сповідь»\*.

«Музика в літературу прийшла набагато пізніше, аніж література в музику», – стверджує хорватський літературознавець і музиколог В. Жмегач [281, s. 173]. Науковець наголошує, що йдеться не про музичність слів, спеціальну наголошеність мовної милозвучності, особливо в ліриці, яка має багату традицію – від середньовіччя до наших днів, а про те, як опис музичного тексту за допомогою слова/речення створює звукові феномени. Ідея послуговатися описовою силою слова, а не його звуковими виражальними можливостями з'явилася, на думку В. Жмегача, лише в романтизмі, а найбільші експерименти були здійснені у першій половині ХХ ст. [281, s. 173]. Аналіз зв'язків між музикою та прозовим твором дозволяє виокремити певні властивості тексту і властивості самої музики [51, с. 7]. Література працює з метафорами, шукає поетичний відповідник музичного переживання, а музика в

---

\* Н. Батушич спостерігає вплив Вагнера на драми Іво Войновича, а Н. Іванишин зазначає, що мотив органної музики – один із основних у ліриці хорватського експресіонізму [93; 154].

літературі виявляється через асоціації, темп і хід розповіді, специфічну структуру й стилістику тексту. Це все – специфічні коди, які допомагають у виразити сенси твору.

Показовою в цьому плані є новела М. Беговича «Квартет». Слово «квартет» у творі має подвійне значення – це і четвірка музикантів-аматорів, які створили струнний квартет, і любовний чотирикутник – одна жінка і троє чоловіків. Музика за своїм характером є абстрактним вираження почуттів; у цьому конкретному творі місце дії розмите, це будинок у якомусь місті, а герої через мистецтво виражають свої еротичні переживання. Єдиний факт, що дозволяє ідентифікувати час подій, є фактом із музичної хронології – твір І. Стравінського, який виконують музиканти, датується початком 1920 років.

Новела побудована як історія інтимних стосунків персонажів, що зав'язується і розгортається через музичні «сюжети»; це – прозовий твір, який є «прикладом сучасної літературної психограми» [281, с. 192]. Для цього автор вдається до найбільш відповідного способу – «перетворює» учасників ансамблю на музичні інструменти на первісному – номінативно-алегоричному рівні: протагоністи не мають власних імен, а позначені функціями своїх інструментів – перша скрипка, друга скрипка, віола\* і віолончель. Лише віола може трактуватися і як жінка, і як інструмент, оскільки жіноче ім'я Віола це допускає. До схожого прийому «солюючих партій» вдавалися і німецькі письменники ХХ ст., які наділяють інструменти оповідною функцією [51, с. 20].

Цікаво також, як автор розподіляє функції персонажів у новелі відповідно до функцій інструментів. Перша скрипка – перший голос, він найвиразніший і найважливіший у струнному ансамблі, відтак у центрі переживань Віоли – Прим, а не Секондо – коханець, а не чоловік. Характерною особливістю новели М. Беговича є єдність перебігу психічних і музичних феноменів упродовж цілої оповіді, а особливої ескалації ця єдність зазнає в уривках, де описуються

---

\* Сучасний альт; пропонуємо умовно вважати віолу й альт тим самим інструментом; слово «viola» означає музичний інструмент і жіноче ім'я. Перша скрипка – Прим, друга – Секондо.

музичні твори. Стосунки героїв наперед задані тими функціями, які відводяться інструментам в оркестрі – суперниками й антагоністами є перша скрипка (коханець) і друга скрипка (законний чоловік), між ними віола/Віола, яка розривається між почуттям подружньої вірності і забороненого кохання, яке знаходить свій корелят через сні героїні. За розвитком подій в еротичному трикутнику стежить віолончель – таємно і безнадійно закоханий у Віолу трагікомічний сатир (на це вказують і його великі, зарослі волоссям вуха, за які його любила тягнути Віола, приказуючи: «У царя Трояна козячі вуха», і коментарі, і видіння еротичних сцен, де він є не учасником, а вуайєристом).

Під час музичних вправлянь Віола відчуває зв'язок із Примом – глибокі душевні переживання пройняті ритмом музичних думок. Перший твір, який виконує ансамбль, квартет Гайдна, звучить гармонійно та злагоджено. Це – символ їхньої гри до того, як четвірка потрапила в тенета любовних пристрастей.

Еротично-духовний зв'язок між Примом та Віолою встановлюється під час виконання одного з квартетів Бетховена. Про сам музичний твір М. Бегович розповідає мало, музика відтворює настрій персонажів, водночас віддзеркалюючи нервові напруження й еротичні переживання: «Приму здалось, що він вхопив дівчину за руку – притиснув струни пальцями ще сильніше, майже пристрасно. Віола широкими рухами свого смичка віддавалася без опору» [94, s. 170]. У той час Віолончель уявляє еротичну сцену із Примом і Віолою у головних ролях, а Секондо перериває виконання композиції. Звуковий фон квартетної гри підсилює шум вітру та шелестіння дощу.

Кульмінацією й ескалацією стосунків є третя композиція, яку виконує четвірка, – це квартет І. Стравінського.

Особливо цікавим є те, як письменник змальовує музику без фахової термінології; за допомогою колористичних образів золотого дощу, перламутрових відтінків, геометричних фігур вибудовує структуру композиції. Увесь опис ґрунтується на метафорах тілесності та пристрасті. Віола та Прим

повністю захоплені своїми переживаннями, Секондо роздумує про зміни, які відбуваються з Віолою. У думки скрипаля вплітається спогад про те, як він, розтерзаний ревностями, наважується стежити за дружиною та вражено застигає на порозі церкви, куди Віола приходить на сповідь. Виявляється, ось уже два місяці жінка в церкві й сповіді шукає розради. У тексті нема й натяку на те, що композиція насправді є дуже короткою\*, отже душевні переживання тривають зовсім недовго, саме тому такою важливою є їхня інтенсивність. Порівняння, яке провів В. Жмегач між новелою та музичним твором, показує, наскільки вдалим був вибір М. Беговича щодо музичної композиції, адже музика «Концертино» дає виконавцям «можливість радісного ритмічного піднесення і <...> дисонансними опозиціями віщує кризу, яка загострюється у стосунках між Віолою і трьома чоловіками» [281, s. 197].

Останній епізод новели присвячено душевним терзанням Секондо. Якщо Прим і Віола переживають свої почуття через музику і в її божественному просторі поєднуються й емоційно, й тілесно, а тоді розходяться, Секондо сублимує емоції уві сні. Так, кінцева сцена розгортається як деліричний і насильницький сюжет, що структурно відрізняється від попередніх реалістичних і психогамних дискурсів новели. Секондо прокидається серед ночі, почувши, як Віола вигукує крізь сон ім'я Прима, жінка зізнається, що належить Примові, хоча між ними жодного фізичного контакту не було. У шаленій люті Секондо нищить усі музичні інструменти, нотні записи й наприкінці жорстоко вбиває Віолу ножом, яка і в передсмертних муках продовжує вимовляти ім'я коханого. Лють, насильство й агресія, спрямована на начебто зрадливу Віолу, ніж як знаряддя убивства, цілування ран убитої (удари були завдані в груди, у живіт і стегна, тобто ті місця, які традиційно асоціюються з жіночою привабливістю) відчитуються як сублимоване згвалтування, єдиний спосіб, у який зраджений чоловік може встановити свою перевагу над жінкою.

---

\* Приблизно 6 хвилин.

Ця новела на образному та композиційному рівнях розповідає про моделі поведінки та інтимні почуття жінки і чоловіка – еротичного переживання, поданого через сферу музики, тобто духовне єднання, і патологічних залежностей, які оприявнюються через підсвідомість, тобто сновидіння.

Тему двох закоханих, які поєднуються в сакральному вимірі божественної музики, ще до М. Беговича розвинув А. Г. Матош.

Письменник у листі до хорватського критика Мілана Огризовича, звіряючи інтимну письменницьку сповідь, розкриває секрети поетичної творчості: «мої контрольовані реальні події стосуються реальних, добре вивчених людей, а для того, щоб враження було сильнішим, сюжет стиснуто в якомога вужчі рамки, монотонія психологічної події поміщена в щонайдраматичніші, щонайстрашніші, щонайхімерніші комбінації. Звичайне відчуття зробити рідкісним, кристалізувати – ось мій літературний прийом» [261, s. 279]. Літературознавці зауважують ще одну відмінність творчого методу Матоша – спосіб мислення письменника позначений створенням постійних культурнотипологічних інтерсеміотичних аналогій. На таких творчих засадах побудоване одне з найкращих оповідань Матоша, що традиційно відносять до зразків літературної фантастики, – оповідання «Камао», оповідь про генія і юрбу, про конфлікт митця й міщанина, про пошуки та втрати, любов і зраду.

Органічний зв'язок персонажа з музикою передбачений уже на самому початку: головний герой – віртуоз-піаніст Альфред Каменський, нереалізований музичний талант\*.

Внутрішній сюжет твору побудований на принципі риторнеллі, рефрену, оскільки надтемою оповідання є постійний пошук захищеної музикою землі, адже рефрен – це певна зона комфорту, повернення фрагменту мелодії, коло, яке захищає певну уявну територію. Рефренний острівець Каменського пов'язаний із літургійним співом. Церковний спів позначає основні точки життя піаніста: почувши, як маленький Альфред, імпровізуючи, співає псалми,

---

\* Його прототип – сучасник А.Г. Матоша, піаніст І. Ткалчич [261, s. 293].



дядько, єпископ, вирішує вчити Каменського музичного мистецтва. Смерть Каменського відповідає християнським уявленням про кінець земного і повернення до вічного життя і теж позначена релігійним співом, але вже вищого, небесного порядку: «У молитві гасне його погляд, у численних зірках – нічних нанизаних чотках, <...> хмарах, нічному ладані, <...> місяці – нічному причастю, що почало наближатися до його уст. «Небеса співають славу Господню», – вимовив він з усіх сил. І сад запах ладаном. Він тілом відчув бальзам заспокійливого небесного дощу. Темрява» [191, s. 132–133]. Таким чином, завершення оповідання є філософським – перехід смутку в спів означає шлях від трагічності до упокорення та есхатологічної надії. Лейтмотивами оповідання є церковний спів й образ неба як метафори містичного храму. Для Каменського музика має насамперед релігійну конотацію і є засобом для прослави Божої. У розумінні героя любов до жінки є ідентичною з надією на Бога, його почуття до Фанні, яку він знає, ще навіть з нею не познайомившись, схожі до почуттів молодого моряка, який борсається у хвилях і якому вчувається церковний дзвін – отже, рятувний берег поряд: «Тиша, ані звуку. Каменський пильно вдивлявся в рукавичку на фортепіано і побачив, як пальці стиснулися у відчаї, у відчаї тонули в темряву. Він не бачив нічого, та відчував очі, двоє очей, двоє теплих очей. У відчайдушних басах стала зникати мелодія, тиха, наче погляд молодого моряка, що з хвиль вдивляється в берег, в темний берег, звідки начебто доноситься дзвін із сільської церкви. І потемніли молоді очі, вляглися страшні хвилі, а над божими водами завмер срібний голос дзвону Божої церкви» [191, s. 121]. Цитуючи музичний твір, автор переводить міметичну розповідь у неміметичну структуру, уникає потреби в логічно-наслідковому ланцюжку, створює напружену атмосферу, що панує не тільки в приміщенні, а й у душі персонажа. Зустріч із Фанні, загадковою віолончелісткою, зародження й розвиток почуттів між двома митцями безпосередньо пов'язане з музикою. Оповідач створює для Фанні метонімічний образ Каменського – жінка закохується в чоловіка, слухаючи його майстерне виконання на фортепіано. Подібно ж вималюваний і образ Фанні для

Каменського: маніфестації її присутності – запах, погляд темних очей і зтягнена в білу рукавичку рука. Показово, що для Фанні життя – це гра на музичному інструменті. У Фанні Альфред впізнає споріднену душу, а історію їх кохання супроводить мотив еротичної любові, закладений в опері Вагнера «Трістан та Ізольда». Ці герої середньовічної кельтської легенди стоять в ряді таких трагічних пар, як Ромео та Джульєтта, Дон Жуан і Кармен та інші. На думку музиколога та релігієзнавця Кетрін Піксток, «в операх Вагнера взаємозв'язок внутрішніх дискурсів лейтмотивів становить нетеатральний підсюжет, який є таємничим аспектом цих творів. Тісно пов'язаною з цим таємничим аспектом є спроба Вагнера створити нову світську сакральність, ту, що знаменує можливість абсолютної жертвовної самовіддачі в любові ероса: ця спроба досягає своєї вершини в його опері «Трістан та Ізольда» [228].

Так, персонажі «Камао» обмінюються виразно естетизованими, поетично-еротизованими формулами, що вкорінені в середньовічну літературну традицію й інтерпретовані у Вагнерівських операх «Трістан та Ізольда» та «Тангейзер». Саме ці твори є лейтмотивом до історії кохання Альфреда і Фанні. Їхнє кохання є непрофаним, позаземним феноменом, ідеєю «високого»: «Значить, це заради тебе я народився і через тебе помру. Господь сотворив світло, бо маєш очі, сонце, бо маєш серце, квітки, бо ти фіалка, музику, бо ти говориш. <...> Я тебе завжди, завжди знала і завжди тужила за тобою. І я тебе знайшла. Ніхто тебе не може в мене забрати, навіть смерть» [191, s. 123]. На тему трагічного кохання Трістана та Ізольди Матош накладає ще одну тему з опери «Тангейзер»\*. Реалізована метафора смерті через заборонене кохання, зраду та повернення героя до сфери трансцендентної реальності стає місцем концентрації мови фантастичного, дія відповідно деміметизується, а герої підносяться до рівня символу. Трагедію провокує улюбленець чоловіка Фанні, папуга Камао, що є символом міщанства, юрби, невігластва,

---

\* Тангейзер – історична постать. Існує легенда, що Тангейзер після кілька років у печері Венери, затужив за світом, Він пішов до папи вимолювати прощення за свій гріх. Згодом Бог явив милість грішникові. Увівши образ Елізабет, дочки короля, серце якої Тангейзер здобув на змаганні менестрелів, Вагнер об'єднав три різні легенди. Каменський-Фанні корелює з Трістаном-Ізольдою та Тангейзером-Богом.

поверховості. Саме оповідання А.Г. Матоша – символічна картина загибелі ідеальних емоційних людських стосунків, стосунків, що перебувають у сфері позаземного/музики, над якими насміхається брутальна дійсність.

Вплив Вагнера літературознавці спостерігають і в поезиці модерніста Д. Шимуновича, вказуючи на музичність творів цього письменника. Органічний зв'язок оповіді й мелодії у романі «Чужинець» критики помітили одразу ж по публікації твору [112, s. 2]. Д. Детоні-Дуймич, аналізуючи структуру роману, приходять до висновку, що цей роман побудовано за принципом вагнерівської концепції єдності оркестру й драми, контрапункту та лейтмотиву. На думку літературознавці, «сліди вагнерівської оркестрації в прозових творах Шимуновича можна побачити в техніці опису, точніше в дескриптивному представленні предмета і осіб, що в особливий гармонійний спосіб поєднується з оповіддю про події (з чистою дією). Як і у драмах Вагнера, де оркестр вже не «велетенська гітара», що виконує роль придворної, опис у Д. Шимуновича не риторична прикраса, пауза в оповіді, як це було в часи Гомера і класицизму. Йдеться про опис із сильною нотою драматичного, з особливою наративною функцією» [112, s. 2]. Опис й оповідь у «Чужинці» є відповідниками вагнерівського контрапункту: Станко, людина без коріння, проходить крізь пейзажі Загори, де народився, простори і краї змінюються, варіюються разом із Станковою суб'єктивною непевністю/непевненістю. Опис зумовлює основний потік дії: любовну історію, яка залишиться недовершеною саме через безкінечний потік мелодії – чужинства. Д. Детоні-Дуймич спостерігає ще один приклад інтермедіальності в «Чужинці»: повторюваність і переплетення основних мотивів. Як уже було зазначено, Р. Вагнер запропонував концепцію лейтмотиву – тематичні блоки, що функціонують як переплетені основні музичні теми, які постійно повторюються, але не як впізнавана мелодія, а як безкінечна варіація мотивів. К. Піксток вбачає зв'язок між вагнерівською структурою лейтмотиву, який накладає на мелодію «використання надсутнісного інтермецо в формі малих риторнеллі, невеликих і ритмічних складок, які потім розміщуються в протиставленні однієї до іншої»

[228], та модерністським зацікавленням в техніці потоку свідомості і «в світі, створеному не лише зі спільного денного сюжету, але із чисельних і лише нечітко взаємопов'язаних ночей аморфного бажання і марення» [228]. Д. Детоні-Дуймич вважає мотив чужинства основним мотивом, центром твору, що складається із таких рефренів: емоційне чужинство (Станко не може вибрати між двома жінками), чужинство в мистецтві (протагоніст намагається викласти свої почуття в літературному творі, але і для цієї дійсності він – чужий), конфлікт старе-нове та місто-село (і в цих реляціях Станко не знаходить собі місця і свого коріння). Наступні два лейтмотиви у творі – лейтмотиви нігілізму і чудесного, що повертається то як пророцтво, яке здійснює циганка, то як легенда про джерело Віли [112, s. 7]. Реалістичне й фантастичне знову зустрічаються через реалізацію пророцтва і казкового. Так, риторика чудесного побудована на трикратній появі циганки в житті Станка, циганка знає причину його неспокою, їй відома подальша доля героїв. Дівчина Мада, щоб здобути кохання хлопця, спускається в безодню, де протікає джерело Віли і набирає звідти чарівну воду. Та ця тема «втікає» від Станка, вона замовчується і для читача.

Казка – основа життя Загори – слугує для того, щоб якомога реалістичніше зобразити життя протагоніста в певному середовищі [112, s. 8]. Досліджуючи місце і функції лейтмотиву фантастичного/чудесного у творі, Д. Детоні-Дуймич приходить до висновку, що Шимунович поступився правилами драматичної гри на користь звукової гри, тобто повівся не як письменник, а як музикант. Тому цей мотив закритий сам усобі і повторюється майже без варіацій [112, s. 8].

Музичні образи є в авангардистському оповіданні Ф. Галовича «Сповідь». Для відображення переживань героя Ф. Галовичу потрібно було шукати відповідні формальні моделі, як, наприклад, виклад: оповідь від першої особи однини, техніка внутрішнього монологу, потік свідомості, фрагментарність, уведення хронотопів, які, стискаючи простір і час в одну точку, відображають емоційні переживання героя, і відповідно, час та простір функціонують не за

природними законами, а за законами внутрішньої логіки, мотивованою не реалістичною, а оніричною чи деліричною основою, уведення таємничих символів, а відтак і фантастичного дискурсу.

Різноплановість оповідної перспективи реалізується, зокрема, за допомогою імпресіоністичних вражень, на рівні слухових і зорових відчуттів. Структура «Сповіді» – нанизування фантазійних картин, що виникають як реальні в підсвідомості героя і є відображенням його внутрішніх переживань [111, s. 57]. Іноді ці картини розмиті й моментально зникають, а іноді сповільнюються з метою ретардації дії. Реалістичність цих картин підсилюють найрізноманітніші запахи і звуки, що протиставлені мовчанню. Прикладом такої наративної стратегії може слугувати топос церкви й образ церковної музики. Протагоніст твору, слухаючи виконання на органі, поринає в спогади, що оформлюються як потік свідомості, згадує про свій невимовний гріх. Звуки органа викликають у його уяві й апокаліптичні картини Страшного суду, й образ Ісуса Христа, іконографія якого базується на міфологічних уявленнях про божество: «Звуки органа вже давно стихли, та я далі слухаю сумну й темну музику, що падає з високих хорів у напівтемну церкву. З темної апсиди повертаються важкі звуки, покриті столітнім порохом, кожен звук ховає в собі щось знайоме, щось, що живе у глибинах душі. <...> Спочатку орган грає глибоко і мертво. <...> Мені при цьому здається, що я міністр ант, одягнений у чорний одяг, вишитий по низу срібною ниткою, що я чекаю під захристієм священника, тримаючи в руках тонку книжечку в чорній оксамитовій обкладинці. <...> Звуки органа міцнішали, гриміли, а тоді заридали тужливими риданнями судного дня, дня гніву і страти. Я бачив цей день, бачив, як він сходить, бачив море, звідки він піднімався, я бачив, як зорі гаснули на обрії, а Син Чоловічий спускався на хмарі в силі своїй і славі своїй, тримаючи в руках блискавиці й збираючи вітри зі всіх чотирьох сторін світу. <...> Я бачив, як страшний і жорстокий Бог відвертає обличчя від грішників, проклинаючи їх і скидаючи у темряву; я перебирав у пам'яті всі гріхи, які я сповідав під час останньої сповіді. І став я на одному гріхові, який не можу сповідувати, бо він

занадто гарний, щоб його могли вимовити людські уста. <...> І тільки тоді, коли зазвучала пісня про Агнця Божого, що бере на себе всі гріхи світу, тільки тоді мені мій гріх перестав здаватися таким страшним» [138, s. 269–270]. Образ органної музики в церкві використаний із наративною метою: завдяки синестетичним враженням психіка героя розшаровується, дає йому змогу пережити надраціональний досвід часу; минуле, теперішнє й майбутнє проникнуті навзаєм, а не розкладені на роз'єднані елементи просторово-часової моделі, час замикається на моменті сповіді, а там, де є відбиток пам'яті, маємо образ часу, застиглого у вічності. Текст відтак оформлюється за законами деліричного дискурсу. Несамовитість музики уможливорює вихід поза межі самого себе, трансгресія персонажа в сакральний світ, де жертвоприношення є первинною суттю релігії, обумовлена як етичною вимогою (затаювання гріха), естетичним феноменом (гріх здається прекрасним), так і есхатологічною одержимістю (апокаліптичні візії). Окрім того, в оповіданні наявні біблійні мотиви, що перетворюються на антибіблійні (сповідь – один із святих sacramentів, у Ф. Галовича покаяння є нещирим, а тому неповним; іконографія Бога не відповідає християнським уявленням тощо). Оповідь, подана в такий спосіб, викликає в читача своєрідний шок через перекреслення законів дійсності.

На підставі проаналізованих творів можна зробити висновок, що письменники-модерністи, автори різної за жанром прози, завдяки музичним елементам створюють у своїх текстах фантастичні образи й фантастичні світи відповідно до тих поетичних засновків, на яких базуються їхні модерністські дискурси.

#### **2.3.4. Фігури божевілля в хорватській модерністській літературі**

Тема божевілля незмінно викликала інтерес митців через різноманітність проявів цього феномена, його нез'ясовної суті, здатності до трансгресії та регресії, а також тому, що божевілля вважалося постійним і неодмінним

чинником творчого процесу, актуалізуючись в епохи «епістеміологічного занепокоєння», і стимулювало розробку нових літературних форм.

Соломія Павличко, пишучи про виміри теми божевілля в координатах модерністського дискурсу, зазначає: «Європейська культура зламу віків була невротичною. Невроз у цей період став у ній майже вимогою, необхідною частиною модерності. <...> Божевільна людина, або, точніше людина, яка стоїть на межі двох світів – «розумного» і «нерозумного», – не просто дедалі частіше привертає увагу письменників. Саме цей образ стає метафорою особистості нового модерного часу» [66, с. 237].

Тема, мотиви, образи божевілля є частими в літературі хорватського модерну, «мова безумства» – мова, якою часто говорить літературна фантастика цього періоду (за винятком текстів казково-фольклорного дискурсу).

Хорватські письменники-модерністи досліджують внутрішній світ людини в перехідний час, тематизують її травматичний досвід і кризу світогляду, спричинені змінами в ієрархії цінностей, традиційному укладі життя, релігійних настановах, зсувами в розумінні історії і реалізацією футуристичних ідей про призначення малих колонізованих націй. Модерністи звертаються при цьому як до традиційних, так і до новітніх образів божевілля, пропонуючи нові літературні прийоми і знахідки, часто експериментуючи з формою художнього твору. Для такої функції найкраще надавалася мала прозова форма; оскільки сюжет божевілля неодноразово є самостійним і головним епізодом твору, що реалізується через логіку делірію, наратив стає нервовим, розірваним, напруженим із добором відповідно емоційно насиченої лексики, образи розростаються, переповнюються новими значеннями, множаться новими смислами, які не можна збагнути без причастя до певного езотеричного знання. Речі довкола отримують нові атрибути, натяки, властивості, втрачаючи свій звичний вигляд саме за допомогою прийому очуднення, коли герой, що перебуває в стані граничної емоційної і розумової напруги, починає звичні речі бачити у викривленій деформованій перспективі.

У цей смисловий надлишок проривається марево, видіння, галюцинація. Театр крутиться довкола своєї осі, являючи різні боки гри і масок, поки не розвертається до істинної суті – ілюзії (в оповіданні «Сповідь» топос театру реінтерпретується в різних конотаціях, які накладаються одна на одну, перебуваючи то в синестезійному, то в амбівалентному зв'язку), мертва наречена, традиційний фольклорний і романтичний образ, у мареннях героя модерної доби перетворюється на демона-мишу, являючи найтемніші пласти людської свідомості, розкаяння за гріх розростається до безумства, розкриваючи героєві його справжню природу (оповідання «Миша» А.Г. Матоша, «Думки про вічність» Я. Лесковара).

У мистецтві й народній культурі впродовж віків встановилися різні види репрезентацій божевілля. Модерністський дискурс, увібравши їх у себе, пропонує своєрідний діалог віддалених у часі культур, інтертекстуальне й інтерсеміотичне прочитання своєї версії цього явища

Роздумуючи про генезис феномену божевілля, французький мислитель Мішель Фуко висновує, що за часів Середньовіччя й раннього Відродження божевілля мало сакральний статус, його метафора – корабель дурнів, де щогла виготовлена з дерева пізнання. З цього корабля видно було, «як обличчя одержимих потрохи поглинає нічна темрява світотворення; пейзажі, що їх оточують, натякають на химерну алхімію знань, на глухі погрози тваринного первня і на кінець світу» [84, с. 47]. На сакральний статус божевільних вказував і мотив плавання, що пов'язаний із онтологічним статусом води як лімінального топосу й образом корабля, на якому дурні – пасажери, що постійно переходять межу.

Глупота, як один із різновидів ренесансного божевілля, є елементом світу людей несправжніх (nahvaο) – про це по секрету розповідає чорнокнижник Довгий Ніс, герой хорватської ренесансної комедії «Дундо Мароє» М. Држича, інтерпретуючи гротескний топос «світу навиворіт». Цей «світ навиворіт» у модерністському вимірі набере обрисів катастрофи й апокаліпсису.



М. Фуко, досліджуючи тему божевілля в ренесансній літературі, виокремлює декілька фігур, зокрема безумство, що настає внаслідок провини та безумство нерозділеної пристрасті [84].

Ці два образи характерні і для модерністського дискурсу божевілля.

Безумство як пенальний захід належить до сфери моралі: розлад у свідомості є карою за порушення встановлених суспільством і глибоко закорінених у психіці людини норм етики, поведінки і табу. Могутність безумства в такому випадку виявляється через оприсутнення істини – покарання стає болючішим, воно множить саме по собі у співвідношенні з істиною, яка розкривається через нього. Це – справедливе безумство, оскільки воно досвідчує самому героєві глибину його гріховного падіння: винуватець у вихорі своїх фантазмів передчуває муку того, як йому воздасться за гріхи. Прикладом такої фігури божевілля можуть слугувати два хорватські модерністські твори: новела «Думки про вічність» Я. Лесковара, що репрезентує ранній хорватський модернізм, та оповідання з символічними кодами та експресіоністськими засобами «Миша» А. Г. Матоша.

Модерного героя, вчителя-інтелігента Джуро Мартича («Думки про вічність»), переслідує видіння мертвої дівчини з раною в грудях, він бачить, як цей образ, помножений у вічності, безкінечно повторюватиметься, наче одноманітна мелодія. Мартич, у якийсь момент усвідомивши непростеність вчиненого гріха проти зведеної і покинутої ним дівчини, не витримує тягара відповідальності за страчене молоде життя й божеволіє. Наратор демонструє процес розшарування свідомості персонажа, його поступовий розрив із реальністю – протагоніст перестає фіксувати факти й отримані враження з дійсності, що відтворюють його фізіологічні стани. При цьому автор вдається до рефренної організації тексту: «Її сукня була розстебнута на грудях (на звук пострілу вбігли й виявили рану), видно оголені груди, в улоговинці між персами – чорна рана, все зрошене кров'ю. Її розплющені чорні очі скляно вдивляються в нього. <...> На сільській дзвіниці пробило дванадцятую; він цього не чув. Він обливався потом.

- Ох, Боже, Боже, і це відбито у всесвіті. Невже я приречений дивитися на це знову?

Так, у вічності! Грішники, грішники там не побачать нічого, нічого; вони віками дивитимуться на свій злочин, на свою жертву. <...> Його кидало то в жар, то в холод. Він знову вдивляється в розплющені чорні очі, мертвотну бліду шкіру, скроплену кров'ю. <...> Йому здається, наче він зник з поверхні землі – ніде нікого, ніде нічого <...> тільки вона лежить перед ним мертва, скроплена кров'ю. Він вдивляється у її розплющені очі й тоне у всесвіті...» [175, s. 32].

Філософа-натураліста Михайла Миліновича з оповідання «Миша» з розуму зводить всенощне шкряботіння миші. А.Г. Матош в цьому оповіданні застосовує реалізовану метафору, тобто зіставляє предмети на основі дослівного розуміння значення, без врахування фігуральної сутності образів (накладаються емблеми гризуна й мертвої нареченої, яку коханець звав Мишкою і яка повертається як демон і помста). Структуруючи образ миші, автор послуговується і фольклорно-міфологічними конотаціями миші як хтонічної істоти, представниці потойбіччя, охоронниці вагітної жінки. Мишкою ж Милінович ласкаво називав свою коханку Любу Коларич. Дізнавшись із листів Люби, що вона вагітна, Милінович пропонує позбутися дитини. У ніч, коли жінка у відчаї вчиняє самогубство, Михайлові призначено кару за один із найтяжчих злочинів, який у катехітичній практиці є в переліку гріхів, що кличуть про помсту до неба: «Щойно він приліг, його напівсон перервало якесь шамотіння. Щось зашаруділо на столі і почало гризти папери. <...> Заскрипіло зубами. <...> Жіночий крик! Тілом Миліновича пробігли дрижаки» [192, s. 62]. Відтоді щоночі миша не даватиме Михайлові заснути, порушуючи його спокій та рівновагу й доводячи до стану афекту та марень, а наприкінці спровокує смерть. Фантасмагоричній появі миші передують сни-жахи, містичні знаки, видіння. Миша символізує у творі совість і кару за гріх проти окремої людини й суспільного табу, а досягає цього автор за допомогою засобу реалізованої метафори.

Безумство безнадійної пристрасті – єдиний вихід для розчарованого персонажа, особливо для героя, якого обманула фатальна невідворотність смерті. Поки існував жаданий об'єкт, пристрасть була більше коханням, аніж божевіллям. Коли ж протагоніст втрачає обожнювану особу, він падає в безодню божевільного марення. Це божевілля водночас приносить полегшення, бо дає змогу подолати відстань, прокладену смертю, і возз'єднатися з об'єктом любові в новій щасливій реальності забуття. Так, герой оповідання «Зачарованого дзеркала» віднаходить свою кохану в задзеркаллі і єднається з нею в мовчанні/смерті після мандрівки лабіринтами власного розуму.

Божевілля – це трансгресія, повернутися з-за межі неможливо: Джуро Мартич збожеволів – такими рядками завершується новела «Думки про вічність», герой «Зачарованого дзеркала» вчиняє самогубство, як і його кохана. Це – смерть у її повноті та цілісності: символічним є завершальний акорд «Думок про вічність» – був період адвенту, а Джуро Мартич на органі грав мелодію пасхальної пісні; показовою є смерть Миліновича як смерть раціо, яке він уособлював, проти такого безумства безсиле лікування тіла, воно потребує не лікування, а Божого милосердя смерті.

Образ безумця став трактуватися через опозицію розумне-нерозумне в епоху класицизму з оприсутненням мислення та встановленням культу розуму, що артикулювала максима Декарта [84]. Відтоді, вважає М. Фуко, безумство іманентне розуму, воно входить до самої структури розуму й невіддільне від нього, розглядається в межах моральності й соціального порядку – все, що загрожує існуванню встановленого порядку, має бути ізольованим, а порядок, врегульованість і норма виступають синонімом розуму. Таким чином, на межі двох епох існували дві форми, яких набрав досвід божевілля – образи космічного бачення і спроби моральної рефлексії, елемент трагічний і елемент критичний, що часто реалізується як розвінчання ілюзії [84]. Ці дві форми будуть постійно повторюватися в мистецьких практиках, зокрема в епоху романтизму, а згодом модернізму, коли митці знову звернуться до загадки й

таємниці трагічного безумства світу, що утвердилося в лоні критичної свідомості.

Концепція божевілья як втрати розумного первня представлена в досвіді хорватської літератури XVI ст. В аналізованій у попередніх розділах поемі «Пілігрим» М. Ветрановича героєві не дано пізнати істину/розум, бо саме за це його карають, подорож Пілігрима перетворюється в цикл повторів одноманітних абсурдних ситуацій. Головним екзистенційним станом персонажа є страждання.

У таку ж пастку потрапляє і представник модерної доби, герой оповідання «Сповідь» Ф. Галовича. В обох текстах, що віддалені кількома епохами, герої блукають чужим, а тому незрозумілим світом. Маргінали й аутсайдери, які через свою відчуженість не здатні збагнути його закони, приречені на невимовні страждання й ізоляцію. У випадку Пілігрима ця ізоляція моральна, оскільки він порушує встановлену в зачарованому світі заборону, а в героя «Сповіді» – культурна та психічна.

Саме концепція критичного досвіду безумства передбачала перенесення фігури божевілья в площину закону і встановлення контролю над божевільними, що втілюється в програмі ізоляції. Божевільні, як і бідняки, втратили свій сакральний статус, статус, який символізував ходіння Христа по землі, що спричинилося до зміни розуміння поняття милосердя – милосердя перестало бути особистою людською чеснотою і набрало обрисів суспільної функції [84]. Божевільних разом із іншими представниками «суспільного нерозуму» поміщають у спеціально відведені місця. Ця ізоляція й сегрегація породжує ще один культурологічний тип божевільного – аутсайдера, чужинця, який переживає екзистенційний стан відчуження.

Герой «Сповіді» сприймає сучасність як катастрофу, він з якихось причин, для читача так і нез'ясованих, чужинець в суспільстві, яке його оточує. Оповідання належить до жанру конфесійної сповідальної літератури в психологічному плані, а не в плані віри [282, s. 79]. Засвідченням психологічної кризи є втрата відчуття дійсності й відмінностей між емпіричною реальністю та

галюцинаціями. У вступі до своєї сповіді герой зазначає: «Я відчуваю, що я збожеволію. Може, я вже збожеволів, але про це не здогадувався, не відчував цього так добре. Може, я народився таким божевільним, з прокляттям у грудях і постійною дикою ненавистю в серці?!» [138, s. 243]. Показово, що персонаж і роздумує над біологічною можливістю свого божевілля, і водночас дає моральну оцінку собі, що помічений ідеєю вибраного, особи, якій усе дозволено і яка зверхньо ставиться до моральних принципів. Те, що герой відірваний від решти світу, демонструє втрата відчуття різниці між сном і явою; через певні внутрішні причини та дисгармонію оповідач-герой не володіє категоріями пізнання, а відтак його картина світу (і, відповідно, оповідь) є неповною, іноді викривленою, плутоною. Мотиваційні складники оповіді ґрунтуються на онірично-деліричному дискурсі, в оповіданні «панують закони нереальності, що походять із логіки сну, божевілля, зла вбивства, поєднання Ероса з Танатосом» [111, s. 53]. На рівні мови ця невідомість виражена фразами «Не розрізняю більше, де сон, а де ява», «Я не знаю нічого. Ні котрий день, ні котрий місяць, ні котрий рік. Це навіть не я тут ходжу. Я сиджу вдома і пишу, та оце все, оце все мені тільки здається. <...> Ні мені це не сниться» [138]. При цьому оповідачів у цьому тексті є двоє – той, хто розповідає свої візії і той, хто їх критично осмислює. Перший той, що сповідається, відкриває глибини підсвідомості, блукає без мети, втративши свій дім, а відтак не може охопити світ, де перебуває. Другий – двійник-коментатор, що на дистанції пояснює свій прототип. Оповідачеві «я» – різні особистості, з яких одна говорить і чинить, інша слухає і спостерігає, одна сповідається, інша іронізує, одна вбиває, інша любить. На думку В. Жмегача, через образи гри, прикидання та душевних перетворень розкривається центральний мотив твору – сумніви щодо душевного стану протагоніста. Дослідник висловлює тезу, що, можливо, начебто притомні роздуми про власну хворобу є не моментами покращання, а навпаки, самоаналіз хворобливих станів – ще одна особлива форма, наступний ступінь розпаду свідомості [282, s. 84].

Зважаючи на те, що сюжетом твору є фантазми та самоаналіз «я» протагоніста, оповідь структурована як нанизування окремих образів, картин, фантазмів, галюцинацій (що є метафорами душевного стану протагоніста), пейзажів, екстер'єрів, інтер'єрів, які, позбавлені якоїсь основи, вірогідності, утворюють своєрідні семіотичні пари (два театральні дійства, лабіринт незнайомого міста і блукання покинутою фабрикою, топос літургійної музики в теперішньому та минулому, мотив двійника, біблійний та антибіблійний дискурси, смерть і мертва наречена тощо).

Різноплановість оповідної перспективи реалізується і за допомогою імпресіоністичних вражень, на рівні слухових і зорових відчуттів. Іноді ці картини-сенсації, що виникають як справжні в підсвідомості персонажа, розмиті й моментально зникають (автор застосовує техніку фрагментизації), а іноді сповільнюються з метою ретардації дії. Наприклад, опис місць, у яких з'являється герой: театр, де відбувається незрозуміла вистава і гротескна вистава на ярмарку, безцільне блукання вулицями різних міст, що виглядають однаковими, німа гра в карти в корчмі, пантоміма працівників фабрики). Реалістичність цих картин підсилюють найрізноманітніші запахи й звуки, що протиставлені мовчанню. Герой-оповідач часто й сам опиняється в ролі мовця, хоча зміст його промови є незрозумілим і, зрештою, неважливим: «І став я говорити слова, які я не розумів, але я все-таки промовляв, і в моїх словах була велика любов. <...> Я щось говорив, і всі мене слухали, затамувавши подих. Мої слова були піснею, я сам дивувався, звідки вони беруться» [138, s. 275]. А іноді мова в оповіданні позначає перебування героя в чужому просторі, де його ніхто не розуміє.

Головний конфлікт твору ґрунтується на протиставленні героя і його двійника, незнайомця, що постійно супроводжує героя, викликає злість і ненависть, а часом любов: «Тільки отой, що мене переслідує, і що знає мою таємницю, <...> я лише його боюся. Він завжди за моєю спиною, а я не можу його знайти. Я мушу його вбити, мушу його позбутися, бо я далі так не можу. Це він заставляє мене оце писати, сповідатися у своєму злочині, він скаламутив

мій розум, і я вже не господар своїх думок. <...> А Ти знаєш, що я тебе колись любив? Що й досі...» [138, s. 261]. Конфлікт із двійником закінчується убивством Незнайомця і летаргією героя. Пізніше <...> я бачив його широко розплющені очі і цілував їх, поки не зійшла ранкова зірка, бо в тих очах було моє життя, моя любов, моя молодість. <...> А тепер усе мертве, тепер все це зникло і згасло» [138, s. 262].

Водночас із розшаруванням психіки героя посилюється непевність часопростору. Наприклад, пори року минають у неприродному порядку, миттєвими переходами і змінами. Ф. Галович порушує часову перспективу, фіксуючи перебіг часу. У «Сповіді» є два символи на позначення часу: природний (сонце) і механічний (годинник) [111, s. 57]. Твір ропочинається описом демонізованого сонця, що спалює все довкола, а завершується заходом сонця і раптовим мовчанням героя. Годинник, що відбиває встановлений механічний час, стає непідвладним герою, він не може зупинити удари, які провіщають появу Незнайомця.

Симптом божевілля виявляється, відповідно, і в інверсії символічних образів: сонце, що традиційно символізує життя та є джерелом енергії, отримує протилежне значення – сили, яка загрожує життю, адже пейзажем заходу сонця завершується апокаліптичне видіння; червона троянда, символ кохання і чуттєвості, перетворюється на метафору деструкції – бомбу, яка руйнує театр-ілюзію.

У творі велику вагу приділено саме топосу театру та метафорі ілюзії, гри, що реалізується, зокрема, як велика театральна вистава на кілька дій і як сцена на ярмарку. Саме там відбувається досвідчення езотеричного та містичного: сповідання в «невимовному гріху» – убивстві двійника, з'являється церковна музика, проговорюють Христос і Сатана.

І тут видається доречним розмірковування М. Фуко про особливе розуміння божевілля епохою бароко, яке частково кореспондує з модерністськими уявленнями: завдяки театру ілюзія досягає межі – завдяки

йому вона і розвіється; театр розкриває глядачеві свою правду: театр – це насправді лише ілюзія, тобто, строго кажучи, божевілля [84, с. 59–60].

Аналіз поезики безумства відкриває можливість вивчення хорватської літератури зламу століть і зокрема літературної фантастики періоду модернізму під новим кутом зору, дослідження глибинних зв'язків модерністської прози з традицією світової та вітчизняної культури.

Проаналізовані парадигми літературної фантастики хорватського модернізму демонструють широку палітру можливостей літературної фантастики, яка формується на зламі віків і стає парадигматичною для літератури експресіонізму (У. Донадіні, А. Цесарец, Дж. Судета, М. Крлежа), екзистенціалізму (П. Шегедин), сюрреалізму (Ю. Каштелан), пізнього модернізму (А. Шолян) та постмодерного покоління фантастів 70-80-х рр. ХХ ст. (Г. Трибусон, П. Павличич, В. Біга, Д. Єлачич Бужимський та ін.).

### **Висновки до другого розділу**

У ході аналізу поезики фантастичного в літературі ХІХ-початку ХХ століття робимо висновок про дедалі активніше залучення в тексти фантастичної образності та її можливостей. Поетика фантастичного суголосна романтичним зацікавленням фольклорним і національним, а також містичним і потойбічним. Мова фантастичного стає мовою підсвідомих бажань, страхів, емоцій і травм людини на зламі епох. Тексти, які оперують фантастичною образністю, дають підстави говорити про фольклорну фантастику (а в її складі й демонологічну), оніричну, деліричну й орнаментальну, менш активно використовується модель фантастики з ключем.

Автори літературно-фантастичних творів ХІХ ст. особливо часто звертаються до фольклору; з усної народнопоетичної творчості запозичують образи, мотиви та жанри, зокрема жанр балади, а на мотивах народної казки (фантастичної й соціально-побутової) пишуть віршовані літературні казки. У контексті іллірійських ідей актуалізуються мнемонічна функція фантастики і функція акумуляції історичного знання, яке за допомогою фантастично-



міфологічних мотивів трансформується в національний міф. Важливо також відзначити становлення фантастичної прози, у яку автори залучають культурний інтертекст найчастіше у вигляді артефактів живопису й скульптури. Аналіз літературної фантастики XIX ст. дає підстави стверджувати, що фантастичне дедалі більше індивідуалізується та суб'єктивізується: якщо спочатку мовою фантастики проговорювалися більш чи менш значущі події суспільного життя, дешифрувалися актуальні для колективу проблеми, то наприкінці XIX ст. фантастичне стає провідником у внутрішнє життя героя. Літературна фантастика демонструє гнучкість, уписуючись у різні поетико-стилістичні контексти й підлаштовуючись під закони того чи іншого літературного напрямку, вона або контрастує з дійсністю, або виявляє у відомому нам світі незвідану грань. У літературі романтизму й реалізму маніфестації фантастичного викликають у протагоністів різні емоції, найчастішою з них є страх, а механізми викликати в читача саме таку реакцію удосконалюються. Розпрацьовуються фігури фантастичного, центральними стають образи мертвих нареченої/нареченого, які зустрічаємо і в літературній баладі, і в фантастичній новелі.

Літературна фантастика зазнає великого піднесення на зламі століть, коли хорватське письменство переживає першу хвилю модернізму. Символізм, неоромантизм, сецесія – це ті напрями, у яких фантастична образність і стилістика стають компонентами модерного письма. Ті твори, які продовжують традицію реалістичної оповіді, пропонують екзотично-фольклорну версію фантастики: фантастична картина світу є невід'ємним складником дійсності певного регіону. Письменники-модерністи збагачують семантику фантастичного, тобто його образність, сюжети й теми. Дискурси фантастичних оповідань та новел у хорватському модернізмі надзвичайно різноманітні, це, зокрема, невротичний і деліричний сюжети, тема чужого, зв'язок Ероса й Танатоса, оніричний дискурс, реінтерпретовані образи з національного, але не лише, фольклору. Крім семантики фантастичного, письменники-модерністи випрацьовують різні стратегії фантастичної оповіді, тобто синтаксис

фантастичного, до прикладу, деміметизуючи час, простір, образи, оштучнюючи їх, уводячи інтертекстуальні натяки в мовлення персонажів, підкреслюючи зв'язок літературної фантастики з мистецькими практиками, зокрема музикою, вдаючись до засобу реалізованої метафори, розвиваючи сюжет за логікою сну, акумулюючи, конвертуючи чи редукуючи фантастичні ефекти. Відмінним моментом модерністської фантастики є розуміння взаємин емпіричної і фантастичної дійсностей: якщо в романтизмі маніфестації надприродного викликали страх, то в протагоністів модерністських творів страх викликає сама дійсність, яка їх оточує, тому фантастичне у версіях божевілля, сну чи смерті пропонує втечу, виконуючи ескапістську функцію. Персонажі модерністських творів надзвичайно вразливі, це інтелектуали, творчі натури, яких переслідує почуття провини, нереалізовані мрії та бажання, підсвідомі страхи – усі ці переживання теж розкриваються мовою фантастики. Літературна фантастика хорватського модернізму настільки індивідуальна й упізнана, що маємо підстави говорити про моделі її авторської реалізації.

## ВИСНОВКИ

У ході дослідження становлення літературної фантастики в хорватському письменстві доходимо висновку, що автори в різні епохи, від Середньовіччя до модернізму, стало залучають у тексти фантастичні елементи, що дає підстави говорити про традицію літературної фантастики. Типи фантастичного дискурсу залежать від поетикальних закономірностей або вимог того чи іншого літературного періоду, стилю чи напрямку, а моделі, у яких есплікується фантастичне й стратегії вписування його у художній твір, – від жанрових особливостей тексту й авторського стилю. Приклади використання елементів літературної фантастики спостерігаємо в різних жанрах: житіях, проповідях, легендах, епічній поемі, пасторальному романі, поемі, драмі, мелодрамі, історичній хроніці, оповіданні, новелі, літературній казці.

Художня фантастика як особлива мистецька практика проблематизує закони емпіричної дійсності, у хорватській літературі фантастичне функціонує як порушення природного порядку через зміни конфігурацій звичного світу (часу та простору), а також завдяки уведенню персонажів, ступінь фантастичності яких може градуватися.

Джерела фантастичної образності різноманітні й безпосередньо пов'язані з типами літературно-фантастичного дискурсу, серед яких у хорватському письменстві вирізняємо такі: фантастично-карнавальний, релігійно-міфологічний, фольклорний (а в їх складі акцентуємо на демонологічному та містичному); виокремлюємо елементи готичного дискурсу й горору, які однак не представлені окремими творами. Зазначені типи літературної фантастики вплітаються в інші дискурси, зокрема просвітительський, апокаліптичний, ідеологічний, енігматичний.

У творчості хорватських письменників спостерігаємо такі моделі літературної фантастики: проекція сакрального, фантастика з ключем, онірична фантастика, делірична фантастика, літературна казка. Сновидні картини в авторів домодерністської епохи з окремими винятками (М. Ветранович та

Ю. Баракович) вписані в певні рамки. Письменники-модерністи пропонують тексти, нарація яких розвивається за логікою сну. Моделі оніричної та деліричної фантастики структурно близькі, проте делірична фантастика розгортається в невротичному сюжеті, коли тематизуються психічні патології.

Літературна фантастика пропонує кілька способів комунікації природного та фантастичного світів: у літературі Середньовіччя єдиним способом зміни природного порядку є чудеса, які відбуваються постійно, тож вони інтегровані в дійсність, однак чудо викликає реакцію здивування, ним можна маніпулювати, тому виробляється інститут доказовості чуда. Тож доходимо висновку, що дійсність у середньовічній літературі фантастизована. Хорватська література того періоду дає підстави говорити також про те, що фантастизовані світи витісняються на помежів'я: у простори екзотичного (розповіді про маловідомі країни) або історичного (про золоті часи хорватської державності, що на той момент утрачена).

Фантастика в літературі Ренесансу функціонує в межах карнавального та міфологічного дискурсів. Для конструювання фантастичних територій залучено ігрове начало, топос світу навиворіт, що передбачає немотивовану логічно зміну параметрів звичної світобудови та місцевий легендарій. Фантастичні простори або становлять частину дійсності, або умовно відділені від неї.

У бароковому письменстві фіксуємо чітку сепарацію фантастичних світів. Автори поміщають їх у казково-легендарний вимір, окреслюють їхні межі пеклом або потойбіччям. Яскрава образність цих світів насажена міфологічною та релігійною фантастикою (найчастіше демонологічною складовою).

Літературна фантастика в епоху Просвітництва невіддільна від просвітницького дискурсу, фантастичні території, зображені в проповідях, зазвичай витіснені в екзотичні країни. Проте фантастика може бути і частиною дійсності, чудеса й інші надприродні явища, які викликають здивування, захоплення або страх, мають чітку топографічну прив'язку.

У хорватському романтизмі можемо виділити три типи взаємодії надприродного і природного. Автори творів із національно-ідеологічним звучанням черпають із фольклорних джерел; фантастичні події відбуваються на важливих для історії Хорватії міфологічних чи реальних топосах. Другий тип теж пов'язаний із залученням фольклорної фантастики, однак із виразною демонологічною компонентою; оприявлення фантастичного відбувається в баладно-трагічному антуражі на тлі стихійного природного явища і є зазвичай фатальним для персонажа. Третій тип демонструє пізній хорватський романтизм. У цих творах домінантною є ситуація балансування «вірю-не вірю», особливо гостра тоді, коли фантастичне різко й несподівано порушує контури детально промальованого реалістичного світу. Перші провісники фатуму й містичного – сни, фантастичне пов'язане з ескалацією безумства і страхом перед надприродним.

У літературі реалізму фантастичне є іншим, поки що непізнаним боком дійсності, яка розгортається паралельно до реальності або навіть випереджаючи події, що передбачає уведення містичного дискурсу.

Проза хорватських модерністів дає підстави твердити про варіативність фантастичних просторів, продовження або трансформацію усталених моделей, а також нові способи створення території надприродного. Сакральний світ, який давня література презентує як світ переживання релігійного почуття, у модерністів трансформовано у світ мистецького переживання прекрасного – музики, малярства чи архітектури; духовне піднесення відтак має іншу похідну; у таких творах важливою компонентою образності є мистецький інтертекст. Фольклорна фантастика модернізму перебуває в межах літературної казки або у творах, які проговорюють національну тему; окремий корпус становлять тексти з елементами регіональної фольклорної фантастики, що функціонує як інтегральна складова дійсності у творах, фантастичні події яких пов'язані з віруваннями, легендами та переказами того чи іншого хорватського краю. Новизною оповідних стратегій і функцій вирізняються тексти, які продовжують ідею деформованої до абсурду реальності, страхітлива алогічність такого світу

викликає в модерністського персонажа справжній жах, який доводить часом і до божевілья (у такому деформованому світі звичні предмети і тварини теж змінюють свій вигляд і функції – миша, папуга, рукавичка, музичні інструменти стають носіями символічних значень), а не карнавальний комічний страх, як у ренесансного героя. Можна спостерегти і сепаровані фантастичні світи, неміметичність яких досягається, зокрема, особливою сецесійною орнаментальністю й декоративністю.

Аналізуючи хорватську літературну фантастику, доходимо висновку про те, що невід'ємним елементом її образності є фантастичний персонаж, у матриці якого закодовано різні смисли. Увесь каталог фантастичних істот можемо поділити на кілька типів героїв. Це медіуми-посередники зі світом надприродного, персонажі з античної і слов'янської/хорватської міфології, фантастичні тварини, демони, носії магічних знань, істоти з помежів'я (олюднені звірі, люди з деформованими частинами тіла), модерні інтелектуали, які опиняються віч-на-віч із алогічним світом, своїми страхами, травмами й переживаннями. Хорватська література дає підстави говорити про персонажів, які стало фігурують у творах різних періодів з традиційними або трансформованими функціями. Таким константним образом є віла, яка в літературі Ренесансу зображена як покровителька хорватської літератури, утілення краси, міфологічний персонаж, героїня хорватського літературного канону, карнавалізований образ із античної міфології; у літературі бароко в образ віли закладено символічне значення охоронниці історичної пам'яті, високої літератури, національної традиції; література романтизму продовжує пов'язувати вілу з національними цінностями, мистецтвом, віла є не лише хранителькою пам'яті про героїчне минуле, а й активною учасницею відновлення хорватської державності; письменники-романтики актуалізують образ віли як музи і берегині високої літератури й духовності; автори творів цього ж періоду цікавляться вілою як персонажем з народної демонології – отож віла є героїнею різних сюжетів, де виявляється її демонічна природа; література модернізму продовжує трактувати вілу у фольклорному контексті,

зокрема в межах літературної казки або казкового оповідання, вкладаючи в цей образ символічні значення. Ще одним цікавим образом, який належить до двох типів – істоти з помежів'я і носія магічних знань, є циганка, що в літературі Відродження зображена як карнавальний персонаж і має три функції: розважити, зробити передбачення й розповісти жінкам різні чаклунські секрети/подарувати магічні предмети. Образ циганки корелює з образами відьми та знахарки, проте вона приходить з іншого світу і саме тому наділена особливими талантами. У романтизмі увиразнюється образ циганки як Іншого, вона безпосередньо впливає на долі людей; надалі фігура циганки демонізується, автори наголошують на її таємничому походженні, а прокляття, що супроводжує цю істоту, виявляється в її обсесивній любові до покійного коханого. Наприкінці XIX ст. образ циганки як Іншого трансформується в ідеал чистої – мертвої краси, а письменники модерністи повертають циганку в регіональний контекст, де актуалізується її функція ворожки та пророчиці. Фігури мертвих наречених та двійників спостерігаємо в літературі романтизму та модернізму в типових для літературної фантастики сюжетах. До типу персонажа-носія магічного знання відносимо і магів-чорнокнижників, які мають виразну гносеологічну й дидактичну функцію: вони досвідчують істину про світ; у літературі модернізму намагання зрозуміти світ і вкласти ці знання у відомі для науки координати спричиняє божевілля.

Літературно-фантастичний дискурс виробляє свою особливу мову й мовні формули, які дають змогу візуалізувати фантастичні образи, а водночас запустити певні емоційні механізми (здивування, страх, тривогу тощо). Одним із найбільш типових механізмів, покликаних створити фантастичний ефект, є кумуляція фантастичних подій і ескалація емоцій, пов'язаних зі страхом (від тривоги до паніки). Серед засобів, до яких вдаються автори літературної фантастики, виокремлюємо також лімінільні топоси (темпоральні (ніч), локуси (дзеркало, узбережжя, лабіринт), стани (божевілля, сон, кохання), природні стихії (гроза, вітер).

Розмірковуючи про зв'язок фантастики з поетикальними особливостями та культурними запитами певного періоду, висновуємо, що фантастичний елемент увиразнює літературний і позалітературний контексти тієї чи іншої епохи.

Наприкінці XIX ст. можемо спостерегти кардинальну зміну у функціональності фантастики: до цього моменту фантастичне є способом проговорення колективного несвідомого зі спорадичними відхиленнями в бік індивідуалізації фантастичного дискурсу, у пізньому романтизмі та модернізмі превалює фантастика, яка відображає внутрішній світ конкретного персонажа, окрім ситуацій, коли фантастичний дискурс переплітається з національно-ідеологічним; адаптативним періодом є романтизм: саме тоді фольклорна фантастика виконує і одну, й іншу функцію. У хорватській літературній фантастиці виділяємо такі функції: гносеологічну, імагологічну, дидактичну, розважальну, компенсаторну, терапевтичну (проговорення колективних й індивідуальних травм), мнемонічну, ескапістську, функцію розкриття індивідуальних глибинних емоційних процесів (страх, почуття провини, таємні потяги та сублімовані бажання), функцію проблематизації усталених моделей суспільства.

Аналіз літературної фантастики на прикладі хорватського письменства є важливим для розуміння генезису й еволюції фантастичної образності, традиційних і новаторських підходів при моделюванні фантастичних просторів та розуміння функціональних можливостей фантастики. Таке дослідження сприяє баченню повнішої картини розвитку хорватського письменства, дає змогу простежити зміну домінантних парадигм, представити формування моделі модерністської літературної фантастики, яка стала основою авангардної та постмодерної фантастичної моделі.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айдачич Д. Демони в славянских литературах: литературно-историческая типология на примерах восточнославянских и южнославянских литератур // Слов'янський збірник. 2005. Вип. 11. С. 118–134.
2. Айдачич Д. Сонет Петрарки «*benedetto sia 'l giorno*» у переспівах дубровницьких петраркістів // Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах / пер. В. Ярмач. Київ: Темпора, 2015. С. 171–180
3. Айдачич Д. Типи кохання в поезії Дубровника доби Ренесансу // Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах / пер. В. Ярмач. Київ: Темпора, 2015. С. 101–170
4. Айдачич Д. Демони і боги в слов'янських літературах. Київ: Видавн.-поліграф. центр «Київ. ун-т», 2011. 183 с.
5. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Худож. л-ра, 1990. 543 с.
6. Белинский В. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Lib.ru: «Классика». URL: [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_1846.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1846.shtml) (Дата звернення: 11.11.2020).
7. Бовсунівська Т. Епістемологічна нестабільність межі фантастики // Слов'янська фантастика: зб. наук. пр. / [ред. кол. Г.Ф. Семенюк та ін.]. Київ: ВПЦ «Київ. ун-т, 2012. С. 9–14.
8. Бошковић Д. Моћ фантастике: фантастика у прозном и драмском стваралаштву српског Реализма. Панчево: Мали Немо, 2018. 192 с.
9. Вівчар С. Художні домінанти постмодерної літературної фантастики (на матеріалі хорватської літератури): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2014. 20 с.
10. Ворок Х. Функції сновидінь у романі Івана Франка “Основи суспільності” // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. пр. Рівне: РДГУ, 2007. С. 82–90.

11. Дам'янов С. Сербська фантастика від середньовіччя до постмодерну // Антологія сербської постмодерної фантастики. Львів: Піраміда, 2004. С. 273–295.
12. Дам'янов С. Корени српске модерне фантастике. Нови Сад: Матица српска, 1988. 270 с.
13. Достоевский Ф. Предисловие к публикации «Три рассказа Эдгара Поэ» // Dostoevskiy-lit.ru. URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/public/predislovie-tri-rasskaza-edgara-poe.htm> (Дата звернення: 11.11.2020).
14. Еко У. Еволюція середньовікової естетики // E-Reading. URL: <https://www.e-reading.club/bookreader.php/67033/umberto-eko-evolyuciya-srednevekovoy-estetiki.html> (Дата звернення: 11.11.2020).
15. Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О. 100 найвідоміших образів української міфології / під ред. О. Таланчук. Київ: Орфей, 2002. 448 с.
16. Затонский Д. Что такое модернизм? // Контекст 1974. Литературно-теоретические исследования. Москва: Наука. 1975. С. 135–168.
17. Іваненко В. А. Конструювання реальності: література та теорія можливих світів // Інтермедіальні виміри літератури фентезі: зб. матеріалів наук. семінару Центру з дослідження літ-ри Фентезі при Ін-ті літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ, 20 квіт. 2016 р.) / ред. Т. М. Рязанцева, Є. О. Канчура. Київ, 2016. С. 5–17.
18. Ільницький М. Поетична концепція з музичним і малярським тлом. Творчість Михайла Яцкова // Ільницький М. На перехрестях віку: у 3 кн. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. Кн. III. С. 111–256.
19. Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика?: О темах и направлениях зарубежной фантастики вчера и сегодня. Москва: Худож. лит., 1974. 349 с.
20. Карацуба М. Ю. Фантастичні істоти у народних баладах південних слов'ян – образ віли // Мова і культура. Вип. 22. Т. VII (202). 2020. С. 226–236.

21. Кирилюк С. Жінка з чорним знаком в українській прозі *fin de siècle* (на матеріалі прози Ольги Кобилянської) // Біблія і культура: зб. наук. статей. Чернівці: Рута, 2009. Вип. 11. С. 178–183.
22. Климець М. *Ad hoc* фантастика у драматургії Юніє Палмотича // Проблеми слов'язнавства: зб. наук. пр. 2017. Вип. 66. С. 93–101.
23. Климець М. *Priče godišnjih doba* – Музика і фантастика у прозі хорватського модернізму // Слов'янська фантастика: зб. наук. пр. Київ: Освіта України, 2015. Т. 2. С. 471–486.
24. Климець М. Демістифікація надприродного у фантастичній прозі хорватського модернізму (на прикладі оповідань Н. Андріяшевича “Смерть гробаря” та В. Назора “Бошкарина”) // Проблеми слов'язнавства. 2007. Вип. 56. С. 135–142.
25. Климець М. Літературна гра в фантастичне у хорватському Ренесансі // Проблеми слов'язнавства. 2016. Вип. 65. С. 126–139.
26. Климець М. Особливості конструювання жіночих образів у фантастичних оповіданнях хорватських письменників-модерністів // *Fiatat Szlavisták Budapesti Nemzetközi Konferenciája III*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2014. S.109–113.
27. Климець М. Особливості просторово-часової організації оповідання Франа Галовича «Зачароване дзеркало» // Слов'янський збірник: Збірник наукових праць. Вип. XII. – Одеса: ОРІДУ НАДУ, 2006. С. 258-264.
28. Климець М. Поетика фантастичного в прозі Димитріє Деметера // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія». 2018. Вип. 33 (1). С. 42–44.
29. Климець М. Система символічно-фантастичних образів у малій прозі Антуна Густава Матоша // Проблеми слов'язнавства. 2004. Вип. 54. С. 156–164.
30. Климець М. Фантастизація дійсності у хорватській середньовічній прозі // Проблеми слов'язнавства. 2015. Вип. 64. С. 125–137.

31. Климець М. Фігури божевілля у хорватській модерністській літературі // Движение и пространство в славянските езици, литератури и култури: сб. доклад. от Дванадесетите междунар. славистични чтения (София, 9–10 мая 2014 г.). София, 2015. Т. II. Литературознание и фольклористика. С. 121–128.
32. Климець М. Фольклорна поетика у структурі стилю Владимира Назора // Народознавчі зошити. Львів, 2005. № 1–2. С. 142–145.
33. Климець М. Функціонування фантастичного елементу в хорватській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 56. Ч. 2. 2018. С. 160–169.
34. Климець М. Функціонування казково-фантастичного і міфологічного елементу у прозі І. Брлич-Мажуранич // Вісник Львівського університету. Сер. філол.: у 2 ч. 2007. Ч. 1. Вип. 40. С. 154–160.
35. Климець М. Ю. Простори літературної фантастики в письменстві хорватського бароко // Слов'янські літератури у світовому культурному контексті: універсальне та індивідуальне: [зб. наук. пр.] / відп. ред. П. В. Михед. Ніжин: ФОП Лук'яненко В. В., ТПК «Орхідея», 2019. С. 136–145.
36. Климець М. Ю. Оніричний дискурс у фантастичних оповіданнях хорватських письменників наприкінці ХІХ – початку ХХ століття // Слов'янська фантастика: зб. наук. пр. / [ред. кол. Г.Ф. Семенюк та ін.]. Київ: ВПЦ «Київський університет, 2012. С. 478–485.
37. Климець М. Ю. Традиція літературної фантастики у хорватському письменстві: від середньовіччя до модернізму // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Хорватистика. Вип. 69. 2018. С. 203–214.
38. Ковтун Е. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). Москва: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
39. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. Москва: Новое лит-рное обозрение, 2009. 384 с.

40. Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. Психоаналітична студія. Київ: Книга, 2008. 224 с.
41. Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовікового Запада: пер. с фр. / общ. ред. Ю. Л. Бессмертного; послесл. А. Я. Гуревича. Москва: Издат. группа «Прогресс»; Прогресс-Академия, 1992. 376 с.
42. Ле Гофф Ж. Середньовічна уява / пер. з фр. Я. Кравця. Львів: Літопис, 2007. 340 с.
43. Лексикон загального і порівняльного літературознавства / гол. ред. А. Волков. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.
44. Лем С. Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова // Викицитатник. URL. [https://ru.wikiquote.org/wiki/Фантастическая\\_теория\\_литературы\\_Цветана\\_Тодорова](https://ru.wikiquote.org/wiki/Фантастическая_теория_литературы_Цветана_Тодорова) (Дата звернення: 11.11.2020).
45. Леся Українка. Утопія в белетристиці // Леся Українка. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наук. думка, 1977 р. Т. 8. С. 155–198.
46. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
47. Лучук І. Три хорватські класики літератури (Людевит Гай, Анте Ковачич, Ксавер Шандор Джальський) // Майдан: дрогобицька інтернет газета. URL: <http://maydan.drohobych.net/?p=57994> (дата звернення: 11.11.2020).
48. Макаров А. Світло українського бароко Київ: Мистецтво, 1994. 285 с.
49. Маркс Л. Загребу фольклорі та літературі // Народна творчість та етнологія. 2011. № 5. С. 16–27.
50. Матусяк А. Химерний Яцків: модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. Вроцлав; Львів: ЛА «Піраміда», 2010. 224 с. (Серія «Українська класика: світовий контекст»).
51. Маценка С. Полісемантика і структура діалогу літератури з музикою в німецькомовному романі ХХ століття: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.04; 10.01.06 / Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. Київ, 2015. 40 с.

52. Мейзерська Т. С. Проблеми індивідуальної міфології (Т. Шевченко – Леся Українка): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. К., 1997. 42 с.

53. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація. Київ: Наукова думка, 2011. 295 с. (Проект «Наукова книга» (Молоді вчені).

54. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси) / К.І. Дронь, Б.С. Тихолоз, Н.Б. Тихолоз, А.І. Швець; за наук. ред. Б.С. Тихолоза; НАН України, Львівське відділення Ін-ту літератури ім. Т.Г. Шевченка. – Львів, 2007. – 336 с. (Франкознавча серія; Вип. 11).

55. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму). Дрогобич; Люблін: Просвіт, 2008. 598 с.

56. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1981. 288 с.

57. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. Львів: НАН України, Львівське відділення Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2003. 568 с.

58. Нахлік Є. «І мертвим, і живим, і ненарожденним», і самому собі: Шевченкове ословлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції. Львів: Інститут Івана Франка, 2014. 471 с.

59. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст. Львів: НАН України, Інститут Івана Франка, 2015. 543 с.

60. Никольский С. Карел Чапек – фантаст и сатирик // Литература Западной Европы 20 века. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/http://20v-eurolit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-chehiya/nikolskij-chapek-fantast-i-satirik.htm> (Дата звернення: 11.11.2020).

61. Нодье Ш. О фантастическом в литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / пер. Е. П. Гречаной; ред.-сост. А.С. Дмитриев. Москва: Изд. МГУ, 1980. С. 407–412.

62. Нямцу А. Легендарно-міфологічні традиції в сучасній фантастиці // Слов'янська фантастика: зб. наук. пр. / [ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. Київ: ВПЦ «Київ. ун-т, 2012. С. 39–51.

63. Нямцу А. Поетика фантастического в літературному контексті (проблеми теорії) // *Studia methodologica*. 2015. № 40. С. 34–52.

64. Нямцу А. Традиційні структури в сучасному контексті // *Література в контексті культури*. 2014. Вип. 24 (1). С. 133–140.

65. Павич М. Вечеря в корчмі «під знаком питання» // *Антологія сербської постмодерної фантастики* / упоряд. А. Татаренко. Львів: Піраміда 2004. С. 41–46.

66. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // *Теорія літератури*. Київ: Основи, 2002. С. 21–423.

67. Пашенко Е. Н. Владимир Назор и фольклоризм в хорватской литературе. Киев: Наук. думка, 1983. 262 с.

68. Петковић М. Дубровачке маскерате. Београд: САНУ, 1950. 178 с.

69. Петрухіна Л. Поетика фантастичного у слов'янській романтичній баладі // *Проблеми слов'янознавства*. 2007. Вип. 56. С. 103–111.

70. Піхманець Р. Міфологічні основи художнього мислення В. Стефаніка // *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Kraków: Szwajpolt Fiol, 1998. Т. VII–VIII. С. 125–140.

71. Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: навколо «Москалевої криниці»: дванадцять статтів. Едмонтон: Канадський інститут українських студій, 1986. 330 с.

72. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму . Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.

73. Сабат Г. «Сонячна машина» Володимира Винниченка: утопія чи антиутопія? // *Наукові записки*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Вип. 92. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). С. 238–245.

74. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: [повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами (за дозволом Церковної Влади)] / [пер. І. Хоменка]. Ukrainian Bible 63DC United Bible Societies, 1991. 324 с.

75. Сиваченко Г. «Сонячна машина» В. Винниченка і роман-антиутопія ХХ сторіччя // Слово і час. 1994. № 1. С. 42–47.

76. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и в частности о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: [https://royallib.com/read/skott\\_valter/o\\_sverhestestvennom\\_v\\_literature\\_i\\_v\\_chastnosti\\_o\\_sochineniyah\\_ernsta\\_teodora\\_vilgelma\\_gofmana.html#0](https://royallib.com/read/skott_valter/o_sverhestestvennom_v_literature_i_v_chastnosti_o_sochineniyah_ernsta_teodora_vilgelma_gofmana.html#0) (Дата звернення: 11.11.2020).

77. Смерек О. Романи Емми Андіївської. Львів: НАН України, Львівське відділення Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2007. 191 с.

78. Смирнів В. Українська фантастика: історичний і тематичний огляд / пер. з англ. Т. Гребенюк та ін. Харків: Мачулін, 2019. 472 с.

79. Соловьёв В.С. Предисловие к «Упырю» графа А.К. Толстого // Соловьёв В. С. Сборник сочинений. Санкт-Петербург, 1913. Т. 9. С. 375–379.

80. Стужук О. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ–ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2006. 18 с.

81. Фенько Н. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини ХІХ – ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дніпропетров. держ. ун-т, Дніпропетровськ, 1999. 19 с.

82. Філоненко О. Г. Ренесансна магія і література фентезі: магічні модуси, коди та образи // Витоки літератури фентезі. Поезія у контексті метажанру фентезі: зб. матеріалів наук. семінару Центру з дослідження літ-ри фентезі при Ін-ті л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ, 17 листоп. 2016 – 21 квіт. 2017) / ред. Т. М. Рязанцева, Є. О. Канчура. Київ, 2018. С. 14–22.



83. Фрумкин К. Философия и психология фантастики. Москва: Либроком, 2013. 240 с.
84. Фуко М. История безумия в классическую эпоху, Москва: АСТ, 2010. 704 с.
85. Чернышева Т. Природа фантастики // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: [http://royallib.com/read/chernisheva\\_tatyana/priroda\\_fantastiki.html#512000](http://royallib.com/read/chernisheva_tatyana/priroda_fantastiki.html#512000) (дата звернення: 11.11.2020).
86. Чумаков В. Фантастика и ее виды // История Фэндом URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/chumakov\\_1.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/chumakov_1.htm) (Дата звернення: 11.11.2020).
87. Элиаде М. АСПЕКТЫ МИФА / пер. с фр. В. П. Большакова. Москва: Академ. проспект, 2010. 256 с.
88. Andrijašević N. Graborova smrt // Antologija hrvatske kratke priče / prired. M. Šicel. Zagreb: Disput, 2001. S. 105–110.
89. Anonim. Jegjupka neznana spjevaoca Dubrovčanina // Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića, Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika / prired. S. Žepić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1876. S. 235–241. (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; knj. 8).
90. Baraković J. Vila Slovinca / prired. F. Švelec. Zagreb: Matica hrvatska, 2000. 368 s.
91. Batušić N. Družine // Leksikon Marina Držića. URL: <http://leksikon.muzej-marindržic.eu/druzine/> (Last accessed: 11.11.2020).
92. Batušić N. Elementi scenske fantastike u dubrovačkoj drami 17 st. // Hrvatski književni barok / ur. D. Fališevac. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1991. S. 249–266.
93. Batušić N., Kravar Z., Žmegač V. Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne. Zagreb: Matica Hrvatska, 2001. 310 s.
94. Begović M. Kvartet // Pjesme i proza / prired. B. Senker. Zagreb: Matica Hrvatska, 1996. S. 164–182
95. Bobaljević S. Jegjupka // Pjesni razlike / prired. S. P. Novak. Zagreb: Matica hrvatska, 1998. S.64–70.

96. Bogišić R. Književnost prosvjetiteljstva // Povijest hrvatske književnosti / M. Franičević, F. Švelec, R. Bogišić. Zagreb: Liber-Mladost, 1974. Knj. 3: Od renesanse do prosvjetiteljstva. S. 293–376.

97. Bogišić R. Priroda i pejzaž u djelima Marina Držića // Dani Hvarškoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 1976. № 1. S. 39–66.

98. Bošković-Stulli M. «Priče iz davnine» i usmena književnost // Zbornik radova Ivana Brlić-Mažuranić. Zagreb: Mladost, 1970. S. 163–180.

99. Bošković-Stulli M. Priče i pričanje: stoljeća usmene hrvatske. Zagreb: Matica hrvatska, 1997. 227 s.

100. Bratulić J. Legenda o kralju Zvonimiru // Zvonimir, kralj hrvatski: zbornik radova / [ured. I. Goldstein]. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1997. S. 235–240.

101. Bratulić J. Pavao Ritter Vitezović, književnik // Pavao Ritter Vitezović. Zagreb: Erasmus, 1994. S. 5–17.

102. Brezovački T. Matijaš Grabancijaš dijak // Djela Tituša Brezovačkoga / prired. M. Ratković. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1951. S.43–84.

103. Brozović D. Motiv straha i njegovi mehanizmi u hrvatskoj fantastičnoj noveli 19. stoljeća // Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku. 2019. Vol. 56. № 1 S. 101–116.

104. Budišćak V. Poganska sila: Slika Turaka u Vitezovićevu Odiljenju Sigetskom // Senjski zbornik: prilozi za geografiju, etnologiju, gospodarstvo, povijest i kulturu. 2013. Vol. 40. № 1. Prosinac. S. 343–362.

105. Caillois R. Od baśni do science-fiction // Odpowiedzialność i styl / przeł. Jan Błoński. Warszawa: PIW, 1967. S. 31–65.

106. Caillois R. W sercu fantastyki / przeł. M. Ochab. Gdańsk: «Słowo/Obraz Terytoria», 2005. 177 s.

107. Cornwell N. Nekoliko definicija: Todorov idr. // Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme: književnost, umjetnost, kulturni problemi. 1996. Br. 4–6. S. 4–31.

108. Ćosić S., Vekarić N. Dubrovačka vlastela između roda i države: salamankezi i sorbonezi. Zagreb; Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, 2005. 232 s.

109. De origine et incremento urbis Rhacusanae Ludovika Crijevića Tuberoni / prijevod i komentar V. Rezar // Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku. 2013. № 1. S. 75–153.

110. Demeter D. Otac i sin // Iskra. Zabavni sastavci od više domorodnih spisateljah. Elektroničko izdanje izvornika objavljenog 1846. Zagreb: KGZ, 2013. S. 109–174.

111. Detoni Dujmić D. Fran Galović. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988. 136 s.

112. Detoni Dujmić D. Glazbenost Šimunovićevih proza // Zadaraska revija. 1990. № 1. S. 1–12.

113. Doležel L. Heterokosmika: fikcija i mogući svjetovi. Beograd: Službeni glasnik, 2008. 369 s.

114. Donat B. Četiri stavka o labirintu // Izabrana djela / prired. V. Visković. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991. S. 259–273. (Biblioteka «Pet stoljeća hrvatske književnosti»; Knj. 157/II).

115. Donat B. Fantastično graditeljstvo ili statika sna // Izabrana djela / prired. V. Visković. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991. S. 274–280. (Biblioteka «Pet stoljeća hrvatske književnosti»; Knj. 157/II).

116. Donat B. Fragmenti fantazmosfere // Izabrana djela / prired. V. Visković. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991. S. 226–258. (Biblioteka «Pet stoljeća hrvatske književnosti»; Knj. 157/II).

117. Donat B. Neuvižbani konjic Petra Zoranića na stazi netlačeni // Izabrana djela / prired. Velimir Visković. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991. S. 46–61. (Biblioteka «Pet stoljeća hrvatske književnosti»; Knj. 157/II).

118. Donat B. Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi // Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva. Zagreb: Liber, 1975. S. 7–56.

119. Donat B. Traganja za narativnim strukturama «Priča iz davnina» // Zbornik radova o Ivani Brlić-Mažuranić. Zagreb: Mladost, 1970. S. 19–32.

120. Došen V. Aždaja sedmoglava // Djela Vida Došena / prired. T. Matić i A. Djamić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969. S. 39–238. (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; Knj. 34).

121. Držić M. Dundo Maroje // Klasici hrvatske književnosti. Drama i kazalište III / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. дисци (CD-R).

122. Držić M. Grižula // Klasici hrvatske književnosti. Drama i kazalište III / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. дисци (CD-R).

123. Držić M. Novela od Stanca // Klasici hrvatske književnosti. Drama i kazalište III / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja. 3 електрон. опт. дисци (CD-R).

124. Držić M. Skup // Klasici hrvatske književnosti. Drama i kazalište III / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. дисци (CD-R).

125. Držić M. Tirena // Klasici hrvatske književnosti. Drama i kazalište III / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. дисци (CD-R).

126. Dürriegl M. Problematika žanrova u hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti na primjeru hrvatskoglagoljskih vizija // Prvi hrvatski slavistički kongres: zbornik radova. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1997. Knj. I. S. 549–556.

127. Đalski K. Š. Notturmo // Izabrana djela. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1980. Knj. 5. Pripovijesti. S. 57–84.

128. Đalski K. Š. San doktora Mišića // Izabrana djela. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1980. Knj. 5. Pripovijesti. S. 85–105.

129. Eco U. *La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte* // *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1989. P. 209–211.
130. Fališevac D. *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad* // *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Zagreb: Ljevak, 2007. S. 7–41.
131. Fališevac D. *Granice mimesisa, granice fantastike: Drukčija bića u književnosti staroga Dubrovnika* // *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Zagreb: Ljevak, 2007. S. 41–76.
132. Fališevac D. *Sveto za profano: sveti Vlaho kao politički simbol u književnosti staroga Dubrovnika* // *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Zagreb: Ljevak, 2007. S. 133–156.
133. Fališevac D. *Tema bijega u staroj dubrovačkoj književnosti* // *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. 2010. № 1. S. 11–46.
134. Flaker V. *Vladimir Nazor i europska moderna* // *Hrvatska književnost u europskom kontekstu* / ur. A. Flaker, K. Pranjić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, 1978. S. 451–459.
135. Franičević M. *Razdoblje renesansne književnosti* // *Povijest hrvatske književnosti* / M. Franičević, F. Švelec, R. Bogišić. Zagreb: Liber-Mladost, 1974. Knj. 3: *Od renesanse do prosvjetiteljstva*. S. 7–174.
136. Franić Tomić V. *Marin Držić u Hektorovićevoj očištu i Nalješkovićevoj posredovanju* // *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. 2012. № 1. S. 115–158.
137. Galić G. *Misterij sna i slutnje Ksavera Šandora Gjalskog* // *Zbornik radova*. Zadar, 2003. № 3. S. 45–57.
138. Galović F. *Ispovijed* // *Izabrana djela* / prired. J. Skok. Zagreb: Matica Hrvatska, 1997. S. 243–279.
139. Galović F. *Začarano ogledalo* // *Izabrana djela* / prired. J. Skok. Zagreb: Matica Hrvatska, 1997. S. 139–242.

140. Gjurgjan L. I. Mit, nacija i književnost «kraja stoljeća»: Vladimir Nazor i William Butler Yeats. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1995. 200 s.

141. Grgić K. Motiv mrtve ljubavi u Jorgovanićevoj i Gjalskijevoj fantastičnoj prozi // Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova XVIII. Fantastika u hrvatskoj književnosti: problem zbilje / ur. V. Glunčić-Bužančić, C. Pavlović, A. Meyer-Fraatz. Split; Zagreb: Književni krug Split – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2016. S. 58–76.

142. Grmača D. Alegorija onostranih putovanja u srednjovjekovnoj književnosti. // Nova Croatica: časopis za hrvatsku književnost i kulturu. 2012. Vol. 6 (36). № 6 (56). S. 121–169.

143. Grmača D. Držić i Vetranović: suhi javor i Dugi Nos // Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 2009. № 1. S. 152–173.

144. Gundulić I. Arijadna // Klasici hrvatske književnosti. Epika, romani, novele I / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. дисци (CD-R).

145. Gundulić I. Osman // Klasici hrvatske književnosti. Epika, romani, novele I / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. дисци (CD-R).

146. Gundulić I. Prozerpina ugrabljená // Klasici hrvatske književnosti. Epika, romani, novele I / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. дисци (CD-R).

147. Habelić J. Pervi otca našega Adama greh / prijepis akademika M. Ratkovića s originalom usporedio, predgovor napisao i knjigu za tisak prired. akademik J. Bratulić. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2018. 581 s. (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; knj. 44).

148. Habelić J. Zercalo Marijansko / prijepis akademika M. Ratkovića s originalom usporedio, predgovor napisao i knjigu za tisak priredio akademik

J. Bratulić. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2020. 239 s. (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; knj. 45).

149. Hadrovics L. Štefan Zagrebec – kajkavski umjetnik kompozicije i stila // Hrvatski dijalektološki zbornik. 1982. Vol. 6. S. 169–179.

150. Hercigonja E. Povijest hrvatske književnosti: u 7 knj. Zagreb: Liber-Mladost, 1975. Knj. 2: Srednjovjekovna književnost. 483 s.

151. Hercigonja E. Tropismena i trojezična kultura hrvatskoga srednjovjekovlja. Zagreb: Matica hrvatska, 1994. 279 s.

152. Hume K. Fantastika i mimesis // Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme: književnost, umjetnost, kulturni problemi. 1996. Br. 4–6. S. 43–67.

153. Istarske narodne priče / red., uvod i koment. M. Bošković-Stulli. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost, 1959. 287 s.

154. Ivanišin N. Fenomen književnog ekspresionizma. Zagreb: Školska knjiga, 1990. 271 s.

155. Ivanošić A. Sličnorični natpis groba Zvekanovoga // Zbornik stihova i proze XVIII stoljeća / prired. R. Bogišić. Zagreb: Matica hrvatska, 1973. S. 209–215. (Biblioteka «Pet stoljeća hrvatske književnosti»; Knj. 19).

156. Jackson R. Književnost subverzije // Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme: književnost, umjetnost, kulturni problemi. 1996. Br. 4–6. S. 126–132.

157. Jagić V. Historija književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga. Zagreb: Štamparija Dragutina Albrecha, 1867. Knj. I: Staro doba. 204 s.

158. Janeković Römer Z. Okvir slobode: Dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma. Zagreb: Dubrovnik: Academia Scientiarum et Artium Croatica, 1999. 454 s.

159. Janeković Z. Stjecanje Konavala: Antička tradicija i mit u službi diplomacije // Konavle u prošlosti sadašnjosti i budućnosti: zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog (Cavtat, 25–27 studenog 1996). Dubrovnik: Academia Scientiarum et Artium Croatica. 1998. Sv. I. S. 31–45.

160. Jarnević D. Domorodne poviesti. Karlovac: Gradska knjižnica Ivan Goran Kovačić, 2016, 196 s.

161. Jarnević D. Povodkinje pod gradom Ozlom // Izabrana djela / prired. D. D. Dujmić. Zagreb: Matica Hrvatska, 2003. S. 199–226.

162. Jorgovanić R. Ljubav na odru // Izbor iz djela / prired. M. Šicel. Vinkovci: Riječ, 1999. S. 104–120.

163. Jorgovanić R. Stella Raiva // Izbor iz djela / prired. M. Šicel. Vinkovci: Riječ, 1999. S. 121–131.

164. Kanavelić P. Muka Gospodina našega Jezusa Isukarsta (prijepis teksta Šipanskog rukopisa // Doprinos Kanavelića hrvatskoj pasionskoj baštini / H. Mihanović-Salopek, V. B. Lupis. Split: Matica hrvatska ogranak Split, 2009. S. 133–225.

165. Kanavelić P. Sveti Ivan biskup trogirski i kralj Koloman. Osijek: Štampa Drag. Lehmann-i drugi, 1858. 616 s.

166. Karnarutić B. Vazetje Sigeta grada // Matić T. Karnarutićevo Vazetje Sigeta grada. URL: <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=178756> (Last accessed: 11.11.2020).

167. Klymets M. Fantastical images in the novel “Mountains” (“Planine“) by Petar Zoranić // International Journal of Liberal Arts And Social Science. 2021. Vol. 9. № 1. P. 31–38.

168. Kolumbić N. Marulićevi dijaloški i dramski tekstovi // Marulić M. Dijaloški i dramski tekstovi. Split: Književni krug, 1994. S. 9–68.

169. Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova / ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, A. Meyer-Fraatz. Split: Književni krug Split; Zagreb: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta, 2016. XVIII: Fantastika: problem zbilje. 359 s.

170. Kravar Z. Kad je svijet bio mlad – visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam. Beograd: Službeni glasnik, 2010. 180 s.

171. Kravar Z. Svjetovi Osmana // Dubrovnik: časopis za književnost, nauku i umjetnost. 1991. N.s., god. 2. № 1. S. 101–123.



172. Krčelić A. B. *Annuae ili Historija: 1748–1767* / [preveo Veljko Gortan; urednik Nikola Majnarić]. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1952. 630 s. (Zbirka «Hrvatski latinisti»; Knj. 3.).

173. Kukuljević Sakcinski I. *Grad Ozalj* // Hrvatski državni arhiv. URL: [http://www.arhiv.hr/portals/0/\\_DigitalniArhiv/IvanStandl/Ozalj.htm](http://www.arhiv.hr/portals/0/_DigitalniArhiv/IvanStandl/Ozalj.htm) (Last accessed: 11.11.2020).

174. Kuvač-Levačić K. *Porodni pečat. Mitsko konstituiranje glavnog ženskog lika u pričama Dragojle Jarnevićeve i Vesne Bige* // *Umjetnost riječi: Časopis za znanost o književnosti*. 2011. Vol. 55. № 1–2. S. 15–31.

175. Leskovar J. *Misao na vječnost* // *Izabrana djela*. Zagreb: Matica Hrvatska, 1997. S. 29–35.

176. Levanat-Peričić M. *Imaginarni Ciganin – od Jeđupke do «Jergine Čerge»* // *Liber monstrorum balcanorum. Čudovišni svijet europske margine* / ur. M. Levanat-Peričić, T. Oroz. Zagreb: Jesenski i Turk; Institut za etnologiju i folkloristiku, 2019. S. 150–191.

177. Levanat-Peričić M. *Izvornost i naslijeđe Držićevih vlaha i Zoranićevih pastira* // *Croatica et Slavica Ladertina*. 2009. Vol. 5. № 5. S. 291–308.

178. Lewis D. *Truth in Fiction* // *American Philosophical Quarterly*. 1978. № 15. P. 37–46.

179. Lőkös I. *Misticizam, okultizam ili simbolistički pokušaji (Okultističko-mistične pripovijesti K. Š. Gjalskoga* // *Croatica et Slavica Ladertina*. Vol. 5. № 5. 2009. S. 395–408.

180. Lugnani L. *Per una delimitazione del «génère»* // *La narrazione fantastica*. ed. R. Ceserani et al. Pisa: Nistri-Lischi, 1983. P. 37–73

181. *Ljetopis Popa Dukljanina: latinski tekst sa hrvatskim prijevodom i «Hrvatska kronika»* / prired. V. Mošin. Zagreb: Matica hrvatska, 1950. 105 s.

182. Malić D. *Uvod* // *Žića svetih otaca: hrvatska srednjovjekovna proza*. Zagreb: Matica hrvatska; Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 1997. S. 5–30.

183. Malić D. *Zašto Margarita nije Marulićeva?* // *Colloquia Maruliana XIX*. Split, 2010. Vol. 19. № 19. S. 185–218.

184. Manlove C.N. Moderna fantastična književnost // *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme: književnost, umjetnost, kulturni problemi*. 1996. Br. 4–6. S. 32–42.

185. Marjanić S. Bestijarij // *Leksikon Marina Držića*. URL: <https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/bestijarij/> (Last accessed: 11.11.2020).

186. Marjanić S. Telurni simbolizam konavoskih vila: Zapisi vilinskih pripovijedaka Katine Casilari u Bogišićevoj cavtatskoj rukopisnoj zbirci usmenih pripovijedaka // *Dubrovnik: časopis za književnost, nauku i umjetnost*. 1998. Vol. 1. № 9. S. 44–65.

187. Marks L. Baltazar Adam Krčelić: Chronicler of everyday Life // *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*. 2001. Vol. 38. № 1. S. 135–152.

188. Mc Hale B. Svijet iza ugla // *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme: književnost, umjetnost, kulturni problemi*. 1996. Br. 4–6. S. 77–104.

189. Matanović J. Kanavelićev Sveti Ivan biskup Trogirski. Generičko čitanje // *Hrvatsko književni barok* / ur. D. Fališevac. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1991. S. 231–247.

190. Matić T. Vitezovićevo «Odiljenje sigetsko» i «Sejčica» // *Građa za povijest književnosti hrvatske*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1968. Knj. 29. S. 103–108.

191. Matoš A. G. Camao // *Sabrana djela* / uredio Dragutin Tadijanović. Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti; Liber-Mladost, 1973. Sv. 1. S. 116–133.

192. Matoš A. G. Miš // *Sabrana djela* / uredio Dragutin Tadijanović. Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti; Liber-Mladost, 1973. Sv. 1. S. 54–67.

193. Matoš A. G. Moć savjesti // *Sabrana djela* / uredio Dragutin Tadijanović. Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti; Liber-Mladost, 1973. Sv. 1. S. 7–12.

194. Mažibradić O. Jeđupka // Pjesme Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića / prired. S. Žepić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1880. S. 215–234. (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; Knj. XI.).

195. Mažuranić I. Vjekovi Ilirije // Klasici hrvatske književnosti. Pjesništvo II / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. диски (CD-R).

196. Mihanović-Salopek H. Kanavelićev doprinos hrvatskoj pasionskoj baštini // Doprinos Kanavelića hrvatskoj pasionskoj baštini / H. Mihanović-Salopek, V. B. Lupis. Split: Matica hrvatska ogranak Split, 2009. S. 5–46.

197. Muka svete Margarete // Wikizvor. URL: [https://hr.wikisource.org/wiki/Muka\\_svete\\_Margarite](https://hr.wikisource.org/wiki/Muka_svete_Margarite) (дата звернення: 11.01.2019).

198. Najlašković N. Sedam komedija // Klasici hrvatske književnosti. Drama i kazalište III / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. диски (CD-R).

199. Nazor V. Albus kralj // Klasici hrvatske književnosti. Epika, romani, novele I. / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. диски (CD-R).

200. Nazor V. Boškarina // Izbor proze I. / prired. N. Mihanović. Zagreb: Matica hrvatska, 1999. S. 75–91.

201. Nemeš K. Poetika hajdučko-turske novelistike // Dani Hvarškoga kazališta. 1998. Vol. 24. № 1. S. 112–123.

202. Novak S. P. Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas. Zagreb: Golden marketing, 2003. 724 s.

203. O fantastici i fantastičnom: izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti / [ur. T. Peruško]. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2017. 320 s.

204. Oraić D. Matoš i avangarda // Croatica (prinosi proučavanju hrvatske književnosti). Zagreb: Hrvatsko filološko društvo; Mladost, 1986. Br. 24/25. S. 111–120.

205. Palmotić Dionorić J. Dubrovnik ponovljen Jakete Palmotića Dionorića / priredila i uvodnu studiju napisala Slavica Stojan. Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, 2014. 508 s.

206. Palmotić G. Armida // Djela Gjona Gjora Palmotića / ur. A. Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1883. S. 411–446. (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; Knj. XIII).

207. Palmotić G. Bisernica // Djela Gjona Gjora Palmotića / ur. A. Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1883. S. 279–360 (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; Knj. XIII. Dio II.).

208. Palmotić G. Captislava // Djela Gjona Gjora Palmotića / ur. A. Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1883. S. 159–277. (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; Knj. XIII. Dio II.).

209. Palmotić G. Došastje od Enne k Ankizu njegovu ocu // Djela Gjona Gjora Palmotića / ur. A. Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1883. S. 447–514. (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; Knj. XIII. Dio II).

210. Palmotić G. Pavlimir // Djela Gjona Gjora Palmotića // Stari pisci hrvatski / ur. A. Pavić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1882. S. 1–112. (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; Knj. XII. Dio I.).

211. Pantelić M. Hrvatskoglagoljski amulet tipa Sisin i Mihael // Slovo: časopis Staroslavenskog instituta. 1973. Vol. 23. S. 161–203.

212. Pavičić J. Hrvatski fantastičari: jedna književna generacija. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2000. 201 s.

213. Pavličić P. Držičevi prolozi. Zagreb: Društvo književnika Hrvatske, 1987. 131 s.

214. Pavličić P. Juraj Baraković Vila Slovinka // Epika granice. Zagreb: Matica Hrvatska, 2007. S. 109–159.

215. Pavličić P. Kozmološki aspekti Osmana // Hrvatski književni barok / ur. D. Fališevac. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1991. S. 199–219.

216. Pavličić P. Maskerata // Leksikon Marina Držića. URL: <https://leksikon.muzej-marindržic.eu/maskerata/?highlight=maskerate> (Last accessed: 11.11.2020).

217. Pavličić P. Mavro Vetranović. Pelegrin // Epika granice. Zagreb: Matica hrvatska, 2007. S. 23–72.

218. Pavličić P. Perivoj od slave // Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb: HAZU, 2002. Knj 483. S. 121–151.

219. Pavličić P. Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti // Digitalna zbirka Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. URL: [http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/avlicic\\_1979.htm](http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/avlicic_1979.htm) (Last accessed: 11.11.2020).

220. Pavličić P. Zabrane u motivacijskom sustavu Vetranovićeva Pelegrina // Dani hvarskoga kazališta. Zagreb; Split, 2007. № 33. S. 5–19.

221. Pavličić P. Barokni pakao // Barokni pakao. Rasprave iz hrvatske književnosti Zagreb: Naklada Pavičić, 2003. S. 57–74.

222. Pavlović C. Šenoine bajke i fantastika u hrvatskom romantizmu // Romantizam – ilirizam – preporod. Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XIV. Split; Zagreb: Književni krug, 2012. S. 297–310.

223. Pelegrinović M. Jeđupka // Klasici hrvatske književnosti. Drama i kazalište III / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. дисци (CD-R).

224. Peleh S. Vitezovićev prilog zagonetaštvu // Senjski zbornik: prilozi za geografiju, etnologiju, gospodarstvo, povijest i kulturu. 1973. Vol. 5 № 1. Prosinac. S. 397–492.

225. Peruško T. Poetički modeli fantastične novele u talijanskoj književnosti od Scapigliature prema modernizmu: Doktorska disertacija / Filozofski fakultet. Zagreb, 2003. 367 S.

226. Peruško T. Suvremena teorija fantastike. Zbilja, norma, paradigma // Quorum. 2009. Br. 5–6. S. 211–238.

227. Petzold D. Fantastična književnosti srodno žanrovi // *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme: književnost, umjetnost, kulturni problemi*. 1996. Br. 4–6. S. 68–76.

228. Pickstock C. Postmodernism, Religion, and Music // *Logos: a Journal of Eastern Christian Studies*. 2006. Vol. 47. № 1–2. P. 51–88. URL: <https://sheptytskyinstitute.ca/wp-content/uploads/2020/05/Postmodernism-Religion-and-Music.pdf> (Last accessed: 11.11.2020).

229. Pogačnik J. Fantastična proza Ksavera Šandora Gjalskog // *Dani Hvarškoga kazališta*. 2000. Vol 26. Br. 1. Travanj. S. 84–96.

230. Pogačnik J. Fantastična proza Rikarda Jorgovanića // *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. 1999. Vol. 25 № 1. Travanj. S. 337–349.

231. *Povijest hrvatske književnosti / prired. M. Franičević, F. Švelec, R. Bogišić*. Zagreb: Mladost, 1974. Knj. 3. 400 s.

232. Preradović P. Kraljević Marko // *Izabrana djela / prired. M. Cvjetko*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997. S. 256–398.

233. *Prostori snova: oniričko kao poetološki i antropološki problem / ur. Ž. Benčić, D. Fališevac*. Zagreb: Disput, 2012. 436 s.

234. *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508–2008 / ur. N. Batušić, D. Fališevac*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008. 877 s.

235. Rabkin E.S. Fantastično i žanrovska kritika // *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme: književnost, umjetnost, kulturni problemi*. 1996. Br. 4–6. S. 105–125.

236. Rapacka J. *Zaljubljeni u vilu: studije o hrvatskoj književnosti i kulturi*. Split: Književni krug, 1998. 223 s.

237. Relković M. A. *Satir iliti divji čovik // Klasici hrvatske književnosti. Epika, romani, novele I / Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada. 3 електрон. опт. диски (CD-R)*.

238. Rescher N. How Many Possible Worlds Are There? // *Philosophy and Phenomenological Research*. 1999. Vol. 59. № 2. Jun. P. 403–420.
239. Rudan E. Authentication Formulae in Demonological Legends // *Narodna umjetnost*. 2006. Vol. 43. № 1. S. 89–111.
240. Rudan Kapec E. Nadnaravna bića i pojave u predajama u Istri: doktorski rad / Filozofski fakultet. Zagreb, 2010. 631 s.
241. Slabinac G. Povučii crnog mačka za rep, ili o dešifriranju fantastičnog // *Republika: časopis za književnost*. 1993. Br. 1–2. S. 92–100.
242. Stančić M. Ksaver Šandor Gjalski i Arthur Schopenhauer // *Književni kritičari o Ksaveru Šandoru Đalskom (1945–1994)*. Zabok: Matica hrvatska, Ogranak Zabok, 1998. S. 337–356.
243. Stipčević A. Iliri – povijest, život, kultura. Zagreb: Školska knjiga, 1989. 203 s.
244. Stojan S. Autentični stanovnici Držičeva Njarnjas-grada // *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*. Svibanj, 2005. № 43. S. 9–41.
245. Stojan S. Poetika katastrofe – pjesnici o velikoj trešnji 1667 godine u Dubrovniku i okolici // *Anali Dubrovnik*. 2015. № 53/1. S. 113–148.
246. Šenoa A. Božja plahtica // *Pjesme. Putopisi*. Ljubica / prired. D. Jelčić, K. Špoljar. Zagreb: Globus, 1978. S. 186–187.
247. Šenoa A. Božji sud // *Pjesme. Putopisi*. Ljubica / prired. D. Jelčić, K. Špoljar. Zagreb: Globus, 1978. S. 215–217.
248. Šenoa A. Kugina kuća // *Pjesme. Putopisi*. Ljubica / prired. D. Jelčić, K. Špoljar. Zagreb: Globus, 1978. S. 180–186.
249. Šenoa A. Mrak // *Pjesme. Putopisi*. Ljubica / prired. D. Jelčić, K. Špoljar. Zagreb: Globus, 1978. S. 93–97.
250. Šenoa A. Pokladna noć // *Pjesme. Putopisi*. Ljubica / prired. D. Jelčić, K. Špoljar. Zagreb: Globus, 1978. S. 294–310.
251. Šenoa A. Postolar i vrag // *Pjesme. Putopisi*. Ljubica / prired. D. Jelčić, K. Špoljar. Zagreb: Globus, 1978. S. 131–136.

252. Šenoa A. Smrt Petra Svačića // Pjesme. Putopisi. Ljubica / prired. D. Jelčić, K. Špoljar. Zagreb: Globus, 1978. S. 310–316.
253. Šenoa A. Vilin prsten // Pjesme. Putopisi. Ljubica / prired. D. Jelčić, K. Špoljar. Zagreb: Globus, 1978. S. 188–199.
254. Šicel M. Gjalski. Zagreb: Globus, 1984. 203 s.
255. Šimunović D. Izabrana djela / prired. D. Detoni-Dujmić. Zagreb: Matica hrvatska, 1996. 472 s.
256. Šojat O. «Cvet sveteh» Hilariona Gašparotija (1714–1762) // Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu. 1984. Vol. 15. № 20–21. S. 27–79.
257. Šundalić Z. Značenje i funkcija životinja u Držićevim komedijama // Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 2009. № 1. S. 174–232.
258. Šundalić Z. Životinjski svijet u propovijedima Štefana Zagrepca // Bogoslovska smotra. 2008. Vol. 78. № 1. S. 171–205.
259. Švelec F. Hrvatska književnost sedamnaestog stoljeća // Povijest hrvatske književnosti / M. Franičević, F. Švelec, R. Bogišić. Zagreb: Liber-Mladost, 1974. Knj. 3: Od renesanse do prosvjetiteljstva. S. 175–292
260. Švelec F. Juraj Baraković // Baraković J. Vila Slovinka / prired. F. Švelec. Zagreb: Matica hrvatska, 2000. S. 9–33.
261. Tadijanović D. Prilozi // Matoš A. G. Sabrana djela. Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti; Liber-Mladost, 1973. S. 269–306.
262. Tatarin M. Grižula // LZMK. URL: <http://www.lzmk.hr/images/natuknice/grizula.pdf> (Last accessed: 11.11.2020).
263. Tatarin M. Nazbilj-Nahvao // Leksikon Marina Držića URL: <http://leksikon.muzej-marindrzcic.eu/nazbilj-nahvao/> (Last accessed: 11.11.2020).
264. Tatarin M. Novela od Stanca // Leksikon Marina Držića. URL: <http://leksikon.muzej-marindrzcic.eu/novela-od-stanca/> (Last accessed: 11.11.2020).
265. Tatarin M. Pamćenje evanđeoskog sna u Muci Gospodina našega Jezusa Isusakrsta Petra Kanavelića // Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 2011. Vol. 37. № 1. Svibanj. S. 66–107.



266. Todorov C. Uvod u fantastičnu književnost. Beograd: Rad, 1987. 205 s.
267. Tomasović M. Mavro Vetranović u hrvatskoj književnoj historiografiji // Croatica. Zagreb, 1977. Br. 9–10. S. 81–93.
268. Tomasović M. Razdoblje romantizma u hrvatskoj književnosti // Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu1. 1998. Vol. 24. № 1. S. 5–15.
269. U labirintu teorija: O fantastici i fantastičnom / [ur. T. Peruško]. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2018. 217 s.
270. Vekić D. Vile doline Neretve: poetički i motivski markeri usmenih predaja o vilama na primjeru prikupljenih usmenih predaja u dolini Neretve // Croatica et Slavica Iadertina. 2018. Vol. 14/1. № 14. S. 231–267.
271. Vetranović Čavčić M. Pelegrin. // Pjesme / skupili V. Jagić, I. A. Kaznačić i Đ. Daničić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1872. S. 81–196. (Zbirka «Stari pisci hrvatski»; Knj. 4. Dio II.).
272. Vitezović Ritter P. Odiljenje Sigetsko // Izbor iz djela / prired. M. Samardžija. Vinkovci: Riječ, 1999. S. 13–82.
273. Zečević D. «The miracle» as a literary destination (intersection) in communication between two worlds, the natural and the supernatural, in the biographies of the 18th and 19th century saints in croatian literature // Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku. 2000. Vol. 37. № 1. S. 157–174.
274. Zečević D. Barokni naturalizam pučkih propovijedi 18. stoljeća. Pouke o tjelesnosti // Croatica XXIII/XXIV. 1992/1993. Vol. 23/24. № 37/38/39. S. 445–456.
275. Zečević D. Književne popularizacije značenja i sudbine kralja Zvonimira // Zvonimir kralj hrvatski: zbornik radova. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta, 1997. S. 327–336.
276. Zoranić P. Planine / prired. M. Muhoberac. Vinkovci: Riječ, 1999. 208 s.
277. Zrinski P. Adrijanskog mora sirena / prired. T. Matić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1957. 416 s.

278. Zvonar I. Suodnos usmene i pisane kajkavske književnosti od prvih tragova do hrvatskog narodnog preporoda // Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin. 1986. № 1. S. 307–317.

279. Živančević M. Ilirizam // Povijest hrvatske književnosti. Zagreb: Liber-Mladost, 1975. Knj. 4: Ilirizam. Realizam. S. 7–217.

280. Žmegač V. Duh impresionizma i secesije: studije o književnosti hrvatske moderne. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta, 1993. 254 s.

281. Žmegač V. Književnost i glazba. Zagreb: Matica Hrvatska, 2003. 276 s.

282. Žmegač V. Suvremenost kao vizija katastrofe // Batušić / Kravar / Žmegač. Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne. Zagreb: MMI, 2001. S. 79–87.

### До історії вивчення питання

Фантастика, як вияв здатності людської уяви створювати особливі образи, така ж давня, як і людство, адже людина, зустрівшись із невідомими, незрозумілими феноменами природи намагалася їх витлумачити за допомогою фантазії. Результатом діяльності уяви стали первісні міфи та легенди, які спочатку мали сакральний характер. Стосунки міфу і реальності є непротими, адже міф – одна з надзвичайно складних реальностей культури. У міфі викладена священна історія, розповідь про те, як надприродні істоти витворюють дійсність або її фрагменти, міф стоїть біля «джерела джерел» [87]. У цьому плані міфологічна свідомість близька до релігійної, адже вони обидві завдяки уяві декодують появу тих чи інших явищ. Згодом ця система кодів переноситься на художню творчість.

Коли ж людина осягає закони природи, коли окремі феномени отримують наукове пояснення, а між ними встановлюються причинно-наслідкові зв'язки, міфологічні та релігійні уявлення слабнуть, мистецтво профанізується та індивідуалізується. Тоді ж фантастика позбувається міфологічних конотацій і стає для мистецтва ще одним засобом розповісти про власне переживання довколишнього світу. Таким чином фантастика опиняється на наступному етапі своєї еволюції, при цьому в мистецькій фантастиці артикулюються також теми, які важливі і для міфологічного, і для релігійного дискурсів, адже фантастика теж часто пропонує елементи для світобудови, але не створює нові реальності ні з чого, як деміурги, а демонтує відому дійсність, щоб із окремих її складників сконструювати новий світ. Цим можна пояснити інновативність і вигадливість у фантастиці ХХ століття: що далі фантастика віддаляється від шаблону, заданого сакральною проекцією дійсності, тим цікавішим є її код і авторська реалізація. Так, культура ХХ-початку ХХІ ст. надзвичайно багата на продукцію з позначкою «фантастика»: і література, і кіноіндустрія, і образотворче мистецтво, і ринок ігор пропонують споживачеві зануритися у

вигадливі, неймовірні світи, що творять цілі фентезійні, науково-фантастичні або міфологічні саги, а їхній комерційний успіх свідчить про те, що сучасна людина в раціоналізованому світі прагне дива.

Феномен фантастики потребував і потребує каталогізації та наукового осмислення – філософського, антропологічного, соціологічного, лінгвістичного, літературознавчого. Це явище полягає насамперед в оригінальності та неповторності фантастики, тож підходів до її типології, зокрема в художньому творі, та класифікації фантастичної літератури теж чимало.

Взаємини фантастики й мистецтва сягають античних часів і спочатку осмислюються у філософському ключі: у першій частині діалогу Платона «Софіст» відбувається становлення означення софіста завдяки формулі поділу мистецтв. Так, наприкінці згаданої першої частини Чужоземець стверджує про два типи мистецтва: εἰκαστική (ейкастика) – мистецтво наслідувати форми речей, які відповідають істинним, і φανταστική (фантастика) – мистецтво створювати ілюзію подібності, при цьому істинні форми ігноруються. Розрізнення мімезису й ілюзорності стане основоположним поняттям для дослідників художньої фантастики загалом і літературної зокрема, а також вихідним для розуміння опозиції фантастика – дійсність, адже, коли йдеться про фантастичне, одразу ж проблематизується і його полюс – реалістичне.

Інтерес до фантастичної літератури як літератури самоцінної з власною естетикою фіксуємо в ХІХ ст., саме тоді поетика незвичайного виходить на перший план у цілої низки авторів. Е.Т. Гофман, Ш. Нодьє, М. Шеллі, Е. По, М. Гоголь, Б. Стокер, Ж. Верн, Г. Джеймс – це лише окремі з імен, які спадають на гадку, коли заходить мова про фантастику. Тоді ж з'являються і перші спроби осмислити феномен нової поетики.

Продуктивною для розвитку фантастознавчих теорій є теза Е.Т.А. Гофмана про два види маніфестації фантастичного: дивовижне й чудесне. В оповіданні «Порожній будинок» ця теза, по-перше, обговорюється в дружній бесіді, а по-друге, підтверджується історією, яку розповідають

декілька оповідачів. Маніфестації надприродного можуть бути потрактовані як обман почуттів, психічне виснаження або втручанням вищих сил. Складне переплетіння елементів чудесного, незвичайного, дивного створює ефект непояснимості подій.

Однак авторів фантастичних творів їхні сучасники нерідко критикували за неконтрольоване фантазування. Як зазначає дослідниця Р. Джексон, фантастика в той час сприймалася як вияв божевілья, як ірраціональність, варварство і протиставлялася цивілізованій практиці реалістичної літератури, що відсунуло фантастичну літературу на маргінес культури [156, р.127].

Саме у зв'язку з творчістю Е.Т.А. Гофмана В. Скотт пише есей «Про надприродне у літературі і, зокрема, про твори Ернста Теодора Вільгельма Гофмана» (1827). Автор роздумує про те, що звернення до надзвичайного – це той рецепт, який забезпечує успіх твору, адже надприродне завжди цікавило людей, що можна інтерпретувати як наголошення на розважальній функції поезики незвичайного. Далі В. Скотт виділяє кілька форм надприродного, зокрема чудесне, яке згодом у свідомості людей настільки зблизилось із казковим, що ці два явища стали сприйматися як тотожні. Іншим різновидом надзвичайного є карикатура на чудесне, комічний спосіб уведення надприродного у твір. Третім літературним методом В. Скотт вважає фантастичний, який властивий німецьким письменникам і в якому основною ознакою вважає нестримну фантазію і найнеймовірніші комбінації надприродних явищ: «Інші методи відтворення надприродного хоч якось підпорядковують містичну сферу відомим закономірностям. <...> Не так у методі фантастичному, який не знає жодних обмежень» [76]. Попри те, що В. Скотт критикує фантастичний метод німецького автора і провіщає йому провал серед читачів, що звикли до реалістичного канону, для історії вивчення фантастики важливим є розрізнення двох типів фантастики, яке робить В. Скотт:

1) відхід у сферу чистої фантазії, показ надзвичайного заради самого надзвичайного (твори Е.Т.А. Гофмана);

2) фантастичне припущення не порушує логіки розвитку подій («Франкенштейн» М. Шеллі, «Подорож Гулівера» Дж. Свіфта).

Ці міркування В. Скотта перегукуються з роздумами Ш. Нодьє, який у маніфесті «Про фантастичне в літературі» теж вказує на зв'язок фантастики з казкою і лицарським романом, але виокремлює її естетичну функцію фантастики, прирівнюючи її до поезії, яка не наслідує світ, а перетворює й облагороджує його. Французький письменник і критик, як і його шотландський сучасник, пов'язує виникнення фантастичної літератури з Німеччиною [61]. І В. Скотт, і Ш. Нодьє уводять в обіг термін «фантастика» в значенні творчої манери або методу.

Як і В. Скотт, так і російський критик В. Белінський негативно поставився до наявності в сучасному творі фантастичних елементів, зазначивши, що місце фантастики в спеціальному закладі, а не в літературі. Таку думку він висловив в огляді російської літератури, коли закинув роману Ф. Достоевського «Двійник» надмірний «фантастичний колорит».

Сам Ф. Достоевський у передмові до видання оповідань Е. По висловлює декілька ідей з приводу особливостей фантастики, порівнює американського автора із Е. Т. Гофманом: Е. По допускає можливість надприродної події, а Е.Т. Гофман шукає свій ідеал поза земним, у якомусь незвичайному таємничому чарівному світі, ніби й сам вірить у його існування [13].

Отож фантастознавчий дискурс ХІХ ст. включає тенденційний підхід критиків, які негативно оцінюють фантастику як продукт неконтрольованої фантазії авторів, і розмірковування самих письменників про природу фантастичного. Детальніше зв'язок фантастики і поетики романтизму розкриває Т. Чернишева [85].

Поетологічні концепції фантастики, що формуються в епоху романтизму й реалізму, суголосні теоріям, які згодом запропонують Р. Каюа, Ц.Тодоров Л. Вакс та ін. Новітніші підходи ґрунтуються на положеннях рецептивної естетики, онтології, аксіології тощо.

Гофманівське розуміння фантастики стає відправною точкою для теоретичних міркувань французького дослідника Р. Каюа, який вважає, що фантастичне маніфестується як порушення певного встановленого порядку, несподіваний, агресивний прорив чужого в межі звичної норми. Однак Р. Каюа не вважає фантастичну дійсність альтернативою реального світу, фантастичне тісно пов'язане з повсякденням: науковець наголошує на тому, що фантастичність певного твору полягає в порушенні законів звичного сприйняття дійсності, і лише в цій опозиції таємниче, невимовне, недопустиме стає явним. Р. Каюа також виводить три форми фантастики, які по чергово змінювалися, – казку, чисту фантастику і наукову фантастику [105].

Російський науковець В. Соловйов у передмові до «Упиря» А.К. Толстого розрізняє фантастичне і надприродне і говорить про *істинно-фантастичне*, яке ніколи не існує в чистому вигляді, а розчиняється в життєвому і правдоподібному. Такі твори не покликані змусити читача повірити в містичну сутність життєвих подій, а мають лише натякнути на можливість присутності таємничого в житті. *Істинно-фантастичне* завжди залишає зовнішню формальну можливість простого пояснення, яке витікає зі звичного, буденного зв'язку подій. Усі подробиці повинні мати повсякденний характер і лише у взаємозв'язку вказують на іншу причинність. В. Соловйов також за опорну точку бере певне розуміння дійсності, тому для нього надприродне і фантастичне не є тотожними явищами. Градація стосунків із реальністю в російського мислителя виглядає так: надприродне-незвичайне-фантастичне, при цьому фантастичне закорінене в дійсному/буденному [79, с. 377].

Роздуми В. Соловйова стануть основоположними для концепції французького дослідника Ц. Тодорова. У розвідці «Вступ до фантастичної літератури» [266] Ц. Тодоров розглядає фантастику з позиції теорії жанрів і, обираючи вузький сегмент текстів (XIX ст.), вслід за російським дослідником, пропонує ефект сумніву, вагання як основоположні для жанру фантастики. Лише в ситуації, коли автор, герой і читач не можуть обрати ані раціонального, ані чудесного трактування подій, народжується фантастика. Виходячи із

припущення, що фантастичні події можуть отримати раціональне або казкове пояснення, науковець виділяє суміжні з фантастикою жанри: дивовижне (незвична подія отримує логічне пояснення – сон, галюцинація, розіграш тощо) і чудесне (її казкове тлумачення), при цьому і дивовижне, і чудесне теж мають рухомі межі. Ця схема у Ц. Тодорова виглядає так:

• Чисте дивовижн • чисте • фантастич • чисте  
 дивовижне о-фантастичне фантастичне но-чудесне чудесне

Теорія Ц. Тодорова виявилася надзвичайно продуктивною і посприяла розвитку фантастознавства, адже французький дослідник мав і своїх послідовників, і критиків.

Серед критиків жанру фантастики можемо назвати, зокрема С. Лема, який в есеї «Фантастична теорія літератури Цветана Тодорова» звинувачує дослідника в догматизмі, у неможливості вийти з прокрустового ложа механізованого підходу до живого художнього тексту, а також закидає те, що в теорії Ц. Тодорова не знайшлося місця для наукової фантастики, яка в другій половині ХХ ст. вже була визнаним феноменом [44]. Звичайно, ця критика є досить суб'єктивною, адже французький науковець виходив із означеної позиції і свою теорію ілюстрував прикладами чітко окресленої і досить вузької бібліографії.

Схему фантастичного, запропоновану Ц. Тодоровим, аналізує італійський теоретик фантастики Лучіо Луньяні, який розглядає критерії, що лягли в основу градації Ц.Тодорова, з семантичної точки зору. Студії італійського науковця присвячені етимології понять «дивовижне» (дивне, інше) і «чудесне». Дивовижне, на думку Л. Луньяні, непоясненне, попри те, що розум шукає способи раціонально пояснити дивовижне, воно все ж виходить з-під контролю здорового глузду. Чудесне ж не потребує пояснень, бо воно знаходиться поза межами раціонального. Таким чином Л. Луньяні виводить іншу опозицію – суб'єктивного й об'єктивного фантазму. Критерієм їх розрізнення (а відповідно й критерієм визначення фантастичності) є категорія неможливого. Неможливе, яке можна спробувати оцінити з точки зору рацію, відповідає категорії



суб'єктивного фантазму, а неможливе, яке не допускає раціональної оцінки, властиве об'єктивному фантазму. Л. Луньяні в чудесному вбачає парадигматичну компоненту фантастичного, а в дивовижному – синтагматичну. Особливості їхніх взаємопроникнень визначають фантастичність тексту. Розмірковуючи про категорії чудесного, фантастичного й дивовижного, італійський теоретик висновує, що всі вони передбачають відхилення від природних законів, які стосуються часу, простору і причинно-наслідкових зв'язків [180]. Відтак розмова про фантастику відразу ж підводить до розмови про дійсність та її норми, тож Л. Луньяні пропонує робочий термін «парадигма реальності», який виявиться плідним для подальших теорій семантики можливих світів.

Послідовником Ц. Тодорова є британський учений Нейл Корнвелл. У розвідці «Фантастичне у літературі» він визначає слабкі місця теорії Ц. Тодорова, розширює ілюстративний матеріал, який можна аналізувати за допомогою теоретичного інструментарію, запропонованого Ц. Тодоровим, а також вказує на непослідовне використання термінів фантастичне (іменник), фантастичне (прикметник) і фантастика. Вивчивши теоретичні праці, присвячені фантастиці в літературі, Н. Корнвелл пропонує розуміти фантастичне як жанрову характеристику твору, а фантастику розглядати як ширший концепт – модус/імпульс, що еквівалентний мімезису, або як трансжанрову літературну ознаку [107, s. 20].

Широке розуміння фантастики як властивості різножанрових текстів, на думку науковця Еріка С. Рабкіна, відкриває нові можливості для вивчення текстів, що опинилися поза увагою дослідників через вузький жанровий підхід. Розширення діапазону дозволяє кваліфікувати як фантастичні ті твори, що мають жанрові ознаки казки, готичного роману, історії про приви́дів, горор, наукову фантастику, утопії, частину детективів, твори «меча і магії». Проблему зовнішньої норми, яка опозиційна до фантастики на 180 градусів, Е. Рабкін зводить до основних правил побудови фабули [235].

Англійська дослідниця Кетрін Х'юм у книзі «Фантастика та мімезис» пропонує інклюзивний підхід при відборі творів, які можуть увійти до корпусу фантастичної літератури, а не ексклюзивний, вузький. Цей підхід теж передбачає широке трактування фантастики, що розуміється як будь-яке відхилення від консенсуальної дійсності, автохтонний імпульс літератури, що реалізується в численних варіаціях – від образів монстрів до метафори [152, s. 60]. У класифікації К. Х'юм очевидним є історичний підхід, адже вона в еволюції фантастики визначає два періоди, відтак поділяє фантастику на традиційну, реалістичну, яка починається від Декарта, і модерну, відгалуженням якої є метафікція. Надалі дослідниця виділяє чотири типи фантастики: література ілюзії, література візії, література ревізії та література дезілюзії. Однак подальша класифікація грішить розбіжністю в критеріях: деякі тексти визначаються за жанровою ознакою, деякі за тематичною.

Намагання теоретиків «дисциплінувати» фантастику, класифікувати фантастичні твори за жанровими, тематичними, сюжетно-змістовими ознаками виявили, що створити єдину типологію неможливо, чим підтвердили, що феномен фантастичного полягає в його оригінальності та неповторності.

Уже згадувана науковиця Р. Джексон підходить до вивчення фантастики з позицій психоаналітики. У розвідці «Література субверсії» авторка зазначає, що витіснення фантастики на маргінес літературної культури може зчитуватися як ідеологічний жест, оскільки фантастика як мистецтво проговорювання «іншого» (демонічного, варварського, ірраціонального), отримала право голосу лише в модерній культурі. У попередніх епохах секундарні світи творилися «легалізованими» методами – релігією, магією, наукою. Компенсаторний статус таких світів підкріплюється субверсивною функцією фантастичної літератури, яка проблематизує існуючі філософські й епістеміологічні норми (номінальну єдність часу, простору й героїв) і таким чином ставить під сумнів правдивість репрезентації певної єдності. Фантастичне, яке деконструє реальність, водночас релятивізує категорію реальності [156, s. 128-129]. У теорії Р. Джексон важливою є наголошення на функції фантастики –

проговорення табуйованих тем, які були витіснені на маргінеси культури. Про те, що фантастика слугує показу прихованого, згадував і Ц. Тодоров, однак не розвинув цієї тези детальніше.

Отож при дефініюванні поняття фантастики теоретики покликаються на певну норму, яка лежить у площині реального, природного, можливого, емпіричного, міметичного, а це підводить до філософського питання про те, що ж є нормою реальності.

Осмилення базових онтологічних відмінностей між емпіричним світом і світом фікції пропонує теорія можливих світів. Це поняття, що вперше зустрічається в Ляйбніца, актуалізують філософи аналітичної школи: С. Кріпке, Я. Хінтікка та ін. Вони розробили теорію семантики можливих світів, формальної моделі, яка працює зі значеннями модальних операторів, зокрема операторів необхідності й можливості. Згодом теорія можливих світів вийшла за рамки філософського дискурсу, стала застосовуватися і в гуманітарній науці.

Одним із перших теорію можливих світів приклав до літератури Д. Льюїс, який дійшов висновку про те, що художні твори здатні продукувати правдиві і неправдиві твердження; що реальний світ слугує моделлю для вигаданих світів; що текст художнього твору не зводиться до наслідування реальності. Тобто Д. Льюїс говорить про рівноцінну онтологію актуального світу й можливого світу.

Від теорії модального реалізму Д. Льюїса відходять прихильники теорії поміркованого реалізму (актуалізму), згідно з якою факти дійсного світу існують, а факти можливих світів з'являються в результаті ментальних процесів. Такої точки зору дотримується, зокрема, Н. Решер, який відстоює абсолютну унікальність дійсного (актуального) світу, у рамках якого існують можливі світи. Актуальний світ є комплексною структурою, у якій присутні і актуальні, і неактуальні можливості [238].

Канадсько-чеський теоретик літератури Л. Долежел використовує інструменти теорії можливих світів для аналізу художнього твору.

Так, науковець визначає два типи текстів: 1) тексти, які відображають світи; 2) тексти, які конструюють світи.

Вивчення фіктивних світів відбувається двоетапно: спочатку визначаються екстенціональні категорії, тобто елементи конструкції (стани, сили природи, подія, акція, інтеракція), а тоді аналізуються інтенціональні функції, тобто наповнення твору (простір, час, взаємозв'язки). Екстенціональне поле створюється актами нарації і регулюється чотирма модальними операторами: алетичними (можливість), деонтичними (дозволеність), аксіологічними (судження), епістемічними (знання). Саме алетичні оператори визначають базові умови існування світів фікції і є важливими для теорії фантастики.

Якщо алетичний оператор працює з фікціональним світом, умови якого дорівнюють реальному світу, то такий фікціональний світ є природним і входить до групи фізично можливих світів.

Фікціональні світи, у яких порушуються закони системи реальності, Л. Долежел називає фізично неможливими світами. Оператор модальності працює зворотно: неможливе в природному світі є можливим в надприродному.

Унаслідок комбінації різних операторів модальності утворюється проміжний (діадичний) світ. Центральну діадичну структуру алетичного оператора модальності становить міфологічний світ. Те, як перетинаються межі природного і надприродного фікціональних порядків, дає можливість виокремити класичний міф (чіткі межі між природним і надприродним порядком) і два типи новітнього міфу (у першому типі модальної опозиції між порядком природним і надприродним не існує, у другому типі межі зміщуються в один або в інший бік, модальна опозиція нейтралізована в такий спосіб, що обидва порядки співіснують, але один сконструйований експліцитно і тому простежується явно, а другий імпліцитно і тому невидимий).

Теорія можливих світів лише частково вирішує проблему визначення критеріїв реальності та її стабільності/нестабільності. Так, на суб'єктивне сприйняття «парадигми реальності» вказує У. Еко, який доповнює дистинкцію

Л. Долежела щодо фізично можливих і логічно можливих світів і пропонує таку класифікацію: можливі світи, які виглядають ймовірними та переконливими; можливі світи, які виглядають малоймовірними і непереконливими, але до певної міри зрозумілими; можливі або неможливі світи, які є незрозумілими, але все ж артикулюються, вони суперечать нашим логічним і епістеміологічним уявленням; можливі неможливі світи, які є алогічними, а читач має збагнути істину, що деякі речі залишаються незбагненними [129].

Класифікацію Л. Долежела доповнює літературна критикиня Марі-Лор Раян, яка вважає, що людський розум будує можливі світи, що є альтернативами до дійсного текстуального світу / текстуального світу, яким би він мав бути: сни, фантазії, галюцинації вигадки. Дослідниця ці ментальні конструкції називає світами фантазії персонажів, на відміну від Л. Долежела, який приписує їх проміжному світу в системі алетейстичної модальності [17].

Отже, можемо твердити, що алетична конфігурація стала кодом для прочитання онтологічного статусу фікціонального світу, але вона може слугувати критерієм норми лише при ідентифікації кожного окремого можливого світу.

Проблему онтології фантастичного тексту/твору піднімала і постмодерна критика. Американський учений Б. Мак-Гейл, досліджуючи постмодерністську фантастику, твердить, що в ній переважає не епістеміологічна, а онтологічна домінанта на кшталт тієї, яка управляє науковою фантастикою. Онтологічна структура проєктованого світу є тотожною дійсному, йдеться про подвійну онтологію, бо на одному боці знаходиться наш світ нормального й буденного, а на іншому – паранормального й надприродного, вони розділені спірною межею. Цей світ дослідник називає «світом з-за кута», а фантастичне розуміє як простір сумніву, який, однак, не розділяє таємниче і чудесне, як у Ц. Тодорова, а є кордоном між цим і сусіднім світом. У постмодерністській фантастиці, як наступного етапу в еволюції літературної фантастики, Б. Мак-Гейл виділяє такі елементи: риторика контрастивної банальності, гострий конфлікт між світами,

містерія мови, яка створює ефект фантастичності нефантастичного [188]. Самі ж автори постмодерної фантастики, розуміючи особливе буття художнього тексту, наголошують на тому, що фантастичною є вся література, що «зі сну можна вийти лише в оповідання» [65, с. 44]. Цитата великого фантаста й постмодерніста М. Павича яскраво характеризує період, коли парадигма суспільних наук і філософії зазнає релятивізації категорій істини й дійсності, а відтак і будь-яке трактування моделі чи жанру, яке покликається на референційну присутність/відсутність дійсності в тексті, є проблематичним. Постмодерний жанровий еkleктизм, розмивання чітких меж, наголошення на поетиці форми спричиняють виникнення нових моделей літературної фантастики й нове переплетіння кодів фантастики й умовної реальності.

Паралельно із вивченням літературної фантастики триває аналіз наукової фантастики. Дж. О. Бейлі, С. Моровіц, К. Еміс, Д. Сувін, С. Лем, А. Азімов та ін. намагаються дати дефініції наукової фантастики, класифікувати її, знайти першовитоки і скласти уявлення про історію розвитку цього жанру, але теж потрапляють у пастку, як і теоретики літературної фантастики. Усі зусилля письменників-фантастів і літературознавців здефініювати єдине визначення жанру наукової фантастики були марними, адже способи конструювання науково-фантастичного світу, тематичний діапазон і манера артикуляції проблем дійсності занадто різноманітні, аби їх можна було охопити єдиним визначенням. Все ж різні дефініції посприяли кращому розумінню загальних ознак наукової фантастики і її передісторії.

По-іншому склалася ситуація в радянському літературознавстві. Якщо американські та європейські літературознавці розмежовують літературну, наукову та фентезійну фантастику, не відмовляючи жодній із них у рівноцінності, або роблять спроби вивести з усього досвіду фантастичного переживання спільну основу (як, наприклад, прихильники широкого трактування фантастики), то в радянському літературознавчому дискурсі літературна фантастика витісняється, а як фантастичні маркуються лише твори

наукової фантастики (наприклад, дослідження Ю. Кагарлицького, Н. Чорної та ін.).

Вичленення в усьому корпусі фантастичної літератури лише елементу науковості завадило радянським літературознавцям з'ясувати низку проблем, зокрема генологію фантастики.

Окремі питання фантастики розглядаються в розвідках, присвячених конкретним письменникам-фантастам. У цьому контексті доречно згадати про роздуми радянського богеміста С. Нікольського, який всебічно вивчав творчість К. Чапека. У післямові до видання творів цього чеського фантаста, що вийшло 11-м томом у серії «Бібліотека сучасної фантастики», літературознавець визначає форми фантастики чеського письменника й особливості переплетіння науково-фантастичного, утопічного й сатиричного кодів. Фантастика у К. Чапека, на думку науковця, є ментальним експериментом, а привнесення в дійсність штучних обставин покликане перевірити моральну спроможність окремих суспільних відносин. Соціально-сатиричний дискурс вплітається в науково-фантастичний, відтак науково-фантастична гіпотеза у творах письменника стає засобом загострення й гіперболізації життєвих і морально-етичних проблем [60].

Ширше проблему фантастичної літератури розглянула російська дослідниця Т. Чернишева, яка зробила спробу встановити взаємозв'язок між різними типами фантастики, використовуючи різні критерії і визнаючи за фантастикою її безумовний гносеологічний потенціал.

Перш за все дослідниця розмежовує фантастику й фантастичну художню умовність; далі розділяє «просто» фантастику (фантастика є вторинною художньою умовністю, це образ або ідея, до яких втратили довіру) і самоцінну (кінцеву) фантастику за двома критеріями:

1) за типом оповіді, яку ділить на:

- оповідь казкового типу (ігрова фантастика, пов'язана з казкою, що актуалізує потребу в ігровій перебудові світу);

- оповідь про дивовижне і незвичайне (пов'язана з дивом і природною потребою людини дивуватися);

2) за системою фантастичної образності, яка базується на хронологічному принципі:

- образи з найдавніших часів. Одну групу становлять казкові образи, а іншу – образи з античної міфології, які стали умовністю завдяки естетизації;

- середньовічні образи, що зароджуються в надрах народних забобонів і спираються на досвід язичницьких уявлень про світ. Вони не є продуктом мистецтва чи художньої творчості, а частиною дійсності і надбанням мистецтва стануть згодом;

- нова образна система XIX-XX ст., що увібрала в себе попередній фантастичний досвід. Вона дає поштовх до становлення наукової фантастики.

Художню модель фантастики Т. Чернишева ділить на два типи:

1) твір з багатьма фантастичними засновками; 2) твір з одним фантастичним засновком [85].

Така класифікація дозволила зробити висновок, що між фантастичними творами існують внутрішні закони, які не завжди можна строго окреслити жанровими критеріями, і часові зв'язки, що дозволяє висловити певні припущення про генезис фантастики.

Радянський літературознавець В. Чумаков проводить вибірку фантастичних творів за критерієм незвичайності, яка трактується як прийом, властивий різножанровим творам. Далі фантастознавець виділяє формальну фантастику (художній засіб, «арсенал» художнього твору) і змістову («грунт») художнього твору. У змістовій фантастиці дослідник встановлює два різновиди відповідно до тематики/ідеології, яку проговорює художній твір, базований на принципі незвичайного: фантастику, яка займається соціальною та ідеологічною проблематикою природних наук, і фантастику, яка фокусується на проблематиці суспільних наук [86].

З новітніших досліджень цікавою є робота вченого К. Фрумкіна, який вбачає у фантастиці потенціал для вивчення її з точки зору філософії та



психології. Автор, розмірковуючи про різного типу тематичні класифікації, робить висновок про те, що фантастика – трансісторична естетична категорія; поділяє фантастичні твори на умовно-фантастичні й безумовно-фантастичні і вводить поняття фантастогенності твору, тобто здатності мистецького твору реалізувати літературні фабули. Це поняття відповідно натякає на сюжетність і літературоцентричність фантастики, на те, що фантастичний образ потребує візуалізації й історії. Найбільше інструментів для цього має література, а найменше музика. Тези науковця виглядають так:

1. Фантастика - особлива тематична спрямованість літератури і мистецтва.

2. Фантастикою вважають зображення фактів, що не існували й не існують у реальності з точки зору уявлень про дійсність, характерних для відповідної епохи.

3. З точки зору характерних для даної епохи уявлень про дійсність фантастичні факти не існують як конкретні події, оскільки існування будь-яких подібних фактів суперечить відомим властивостям і закономірностям буття.

4. Фантастичними називають факти, які автор зумисне вигадав (або міг вигадати); ці явища суперечать властивостям реальної дійсності. Не вважаються фантастичними події, які неможливі в реальному житті, а в літературному творі з'явилися внаслідок помилки або недбалості автора.

5. Фантастичними називають факти, що суперечать лише тим властивостям реальності, які більш-менш відомі масовій свідомості. Закономірності та факти, відомі лише фахівцям, можуть ігноруватися мистецтвом.

6. Безумовно нефантастичними можуть називатися тільки ті факти, які відповідають ситуації, що вважається перевіреною і правдивою. Факти не перестають бути фантастичними, якщо їхня поява в літературному творі пояснюється неперевіреними науковими гіпотезами або прогнозами.

На цих загальних положеннях К. Фрумкін здійснює кілька класифікацій.

Онтологічна класифікація дозволяє розглянути такі типи фантастичних феноменів:

- 1) технічні (технологічні);
- 2) магічні (чарівні);
- 3) ендогенні (божественно-демонічні);
- 4) натуралістичні;
- 5) локальні;
- 6) традиційні;
- 7) віртуальні;
- 8) безпричинні.

Гносеологічна класифікація покликана з'ясувати співвідношення фантастичного і пізнавальні можливості евентуального глядача-читача:

- 1) фантастика, пов'язана з іншими світами;
- 2) криптофактична фантастика;
- 3) приватна фантастика;
- 4) демонстративна фантастика;
- 5) фантастика з невизначеною локальністю.

У третій класифікації, яка має пояснити виправдання фантастичного у творі (а йдеться про безумовну фантастику), К. Фрумкін апелює до категорії дива, яке може бути пояснене чарівництвом або науковістю. Свої тези вчений ілюструє літературними прикладами з ХХ ст. [83].

Російська фантастознавиця О. Ковтун актуалізує тезу про незвичайне як властивість фантастичного твору. Вихідною позицією теоретичних міркувань дослідниці стає ґрунтовний аналіз понять первинної і вторинної художньої умовності. Різні типи художньої умовності (типи вигадки) й особливості їх переплетіння формують моделі реальності. До них О. Ковтун відносить раціональну фантастику, *fantasy*, казкову, міфологічну, сатиричну і філософську умовність. Ця класифікація враховує літературний досвід першої половини ХХ ст. і тільки в загальних рисах - європейської літератури ХІХ-ХХ

ст. Нові зразки фантастичної літератури кінця ХХ ст. вносять у запропоновану схему істотні корективи.

Кожен із типів вимислу має власне семантичне поле, однак ці семантичні поля не мають чітких меж і, на думку дослідниці, їхню поетичну своєрідність і наповнення генерує особлива ментальна область, у якій складуються загальні уявлення про можливе і неможливе. Розмитість і рухомість кордонів семантичних полів зумовлює варіативність функцій різних форм умовності й продуктивність паралельного використання в тексті твору декількох типів вимислу [38].

Робочі положення російських дослідників про формальну фантастику («просто» фантастику, фантастику як метод, як прийом, умовну фантастику, фантастику як вторинну умовність) і змістову (самоцінну, кінцеву, безумовну) суголосні сучасним українським теоретичним дослідженням. У низці статей і дисертаційному дослідженні з теорії фантастики українська дослідниця О. Стужук пропонує розуміти фантастику як наджанрову категорію, яка функціонує на двох рівнях: фантастики-прийому і фантастики-концепту. Фантастика-прийом зводиться фактично до набору образних і сюжетних топосів, які покликані створити фантастичний ефект різної якості в художніх творах, що мають різноманітну жанрову специфіку. До фантастики-концепту дослідниця відносить ті тексти, у яких фантастична гіпотеза (припущення) є засадничою. Ці твори підлягають жанровій класифікації: наукова фантастика, чиста фантастика, фентезі. Звичайно, така класифікація є умовною, і має рацію О. Ковтун, говорячи про перетинання меж між різними типами творів, в основі яких лежить фантастичний засновок. Особливо важко диференціювати межу між чистою фантастикою і фантастикою-прийомом, оскільки тут знову актуалізується проблема хиткості меж між можливими світами.

Теорія О. Стужук нині є найбільш ґрунтовною, на неї посилаються дослідники фантастознавчих тем в українській науці. Найбільш спірним критерієм віднесення того чи іншого твору до корпусу фантастики є світогляд епохи, її епістемологічні межі, тож українська літературознавця

Т. Бовсунівська пропонує два підходи для визначення меж фантастики: 1) на основі змістових ознак твору; 2) на основі когнітивних характеристик автора, який може скористатися досягненнями психосемантики, конекціонізму та мнемотехніки [7].

Поетикою фантастики цікавився також А. Нямцу. У працях науковець на прикладі значного корпусу текстів зарубіжної літератури ХХ ст. простежує, як автори фантастичних творів за допомогою фантастики моделюють новозавітні колізії. Автор виділяє прийоми «релігійної космізації», мотив часового переміщення, принципи альтернативних онтологічних контекстів, перенесення земних колізій в інопланетний простір, завдяки чому письменники долають стереотипи та догми і відбуваються своєрідні уявні експерименти, осмислюються філософські аспекти самого феномену віри в його численних проявах [63]. А.Нямцу також вивчає теоретичні аспекти функціонування не лише біблійно-євангельської, а й легендарно-міфологічної традиції у світовій літературі, зокрема розглядає форми та способи переосмислення традиційних структур і виділяє в них інтегральні й диференціальні характеристики загальновідомого сюжетнообразного матеріалу. Дослідник, розглядаючи закономірності функціонування традиційних сюжетних і образних матеріалів у літературі ХХ ст., робить висновок, що легендарно-міфологічні структури зберігають свою потенційну актуальність упродовж віків і постійно «витаються» зі загальнокультурної пам'яті для осмислення загального і конкретного (національно-історичного), оскільки письменники, оперуючи легендарно-міфологічними ситуаціями, проєктують певні морально-психологічні стани й конфлікти на іншу систему цінностей [64]. А. Нямцу виділяє також прийоми реалізації легендарно-міфологічної традиції: освоєння семантики міфу, релігійна космізація, раціоналізація міфів і легенд, реконструкція протосюжетів, міфологізація реальних подій, історіозація міфів і легенд [62].

Апробація досліджень із фантастики відбулася на конференціях, присвячених слов'янській фантастиці, які організував лектор сербської мови в

Київському університеті ім. Т. Шевченка Д. Айдачич, а в збірниках «Слов'янська фантастика» опубліковані праці, що охоплювали великий діапазон досліджуваних тем передовсім на матеріалі слов'янських літератур. Такі наукові заходи, безумовно, популяризували фантастознавчу тематику і сприяли тому, що українське літературознавство зрештою обрало для себе вектор досліджень і сфокусувалося на вивченні фентезійної літератури. Ці інтенції відображає і створений при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України Центр з дослідження літератури фентезі (діяльність Центру координує Т. Рязанцева), що покликаний створити осередок для фахового спілкування науковців, які займаються проблемами фентезі на українському (найчастіше об'єктом аналізу стає фантастика у творах Г. Пагутяк, В. Арєнєва, Марини та Сергія Дяченків, О. Бердника, особливості «химерного роману» В. Земляка, О. Ільченка, В. Дрозда та ін.) й зарубіжному (переважно англomовні автори) літературному матеріалі. ЦДЛФ працює над створенням і підтримкою бази філологічних і культурологічних праць із проблем літератури фентезі в Україні, організовує науково-інформаційні заходи для обміну досвідом і результатами досліджень: семінари, майстер-класи, лекції, зустрічі з авторами. На нині відбулося вже 10 таких семінарів, вони присвячені висвітленню окремих проблем з теорії, генології, генезису та поетики фантастики у фентезі. Матеріали семінарів опубліковані в чотирьох збірниках й охоплюють теми, пов'язані з інтермедіальними вимірами літератури фентезі, витокami літератури фентезі і місцем поезії у фентезі, національною своєрідністю літератури фентезі – української та європейської.

Для нашого дослідження інтерес становить випуск за 2019 рік, у ньому зібрано статті, що стосуються української специфіки фантастичної літератури, зокрема елементів фантастики в українській середньовічній літературі, у романтизмі (балади Т. Шевченка), модернізмі (проза О. Кобилянської, І. Франка, поезія О. Стефановича), сучасному письменстві (Г. Пагутяк, О. Забужко). Ці розвідки лежать у площині досліджень історичного коріння українського фентезі, і в них розглядаються різноманітні аспекти

фантастичного (фольклорно-міфологічні, містичні, оніричні мотиви) й особливі композиційні прийоми (до прикладу квест, джерела якого криються в паломницькій подорожі), а також інші сюжетотворчі структури, властиві зазвичай фентезійній літературі.

Загалом, огляд праць, автори яких досліджують твори, де фантастика функціонує на рівні прийому, дає підстави твердити, що найчастіше поетика фантастичного розглядалася в контексті вивчення міфологічного мислення окремих письменників.

До прикладу, літературознавець Я. Поліщук у книзі «Міфологічний горизонт українського модернізму» досліджує сепаратні коди, у яких природно втілюється фантастично-міфологічний універсум раннього українського модернізму; способи міфологізації історії й генерування нових фіктивно-історичних сюжетів у літературі, а також пропонує подивитися на «Лісову пісню» Лесі Українки як на реконструкцію поганської моделі світу. Спектр подібних досліджень розширюють монографії науковця Є. Нахліка, у яких аналізується топос доли в слов'янському романтизмі на прикладах творів О. Пушкіна, Т. Шевченка, Ю. Словацького, А. Міцкевича, З. Красінського [57]), з'ясовуються особливості міфомислення Т. Шевченка, а в цьому контексті і міфосвіт «Великого льоху» [58], розглядаються проблеми осмішування і бурлескного травестування традиційних фантастичних образів: раю і пекла, солдата-чарівника-чорнокнижника тощо (59).

В індивідуальну міфологію Т. Шевченка та Лесі Українки заглиблюється Т. Мейзерська [52], а романи Е. Андіївської з погляду міфоцентризму та художньої умовності розглядає О. Смерек, яка проводить класифікацію міфологічних мотивів і окремо виділяє оніричну поетику [77].

Оніричний дискурс, який часто оперує фантастичним компонентом, теж приваблює українських дослідників. Дослідниця Фенько Н. зосереджується на функціях картин сновидінь у творах українських письменників другої половини XIX-XX століть, зокрема Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, О. Кобилянської, Г. Косинки, О. Слісаренка, В. Шевчука і виділяє

види станів снів, розробляє типологію сновидних картин відповідно до того, як сон відображає психіку персонажа і виокремлює особливості структурування снів.

До аналізу сновидінь у творчості І. Франка звертається також Х. Ворок [10], а міфопоетичним образам в художньому світі Каменяра присвячена монографія, авторами якої є К. Дронь, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз, А. Швець [54].

На фантастичні елементи у творах О. Кобилянської вказують С. Кирилюк [21], Г. Левченко [40].

Дослідження елементів фантастики в ранньому українському модернізмі продовжують праці Ільницького М., Матусяк А., Мельник О., присвячені прозі М. Яцкова, у яких вирізняється інтермедійний контекст, що часто експлікується завдяки фантастиці [18; 50; 53].

Окремого «параграфу» в дослідженні української фантастики заслуговують розвідки, присвячені науковій фантастиці й утопії. Так, аналізуючи жанр утопії на прикладі численних творів європейської літератури, Леся Українка критикує наявність вигаданих механізмів, апаратів, тощо, оскільки вважає, що утопія – це про формування психології нової людини, а фантастика лише відволікає від мети. Звичайно, першій утопії в українській літературі, «Сонячній машині» В. Винниченка, присвячено чимало розвідок, серед них дослідження Г. Сабат, Г. Сиваченко та ін., у яких встановлюється утопійна/антиутопійна природа цього роману, його місце в літературі ХХ ст., простежується зв'язок із експресіонізмом. Українська наукова фантастика теж приваблювала літературознавців. Найновішим дослідженням SF в українській радянській та еміграційній літературі є англomовна монографія канадського дослідника українського походження В. Смирніва «Українська фантастика: історичний і тематичний огляд». У книзі аналізуються передовсім фантастичні фігури (образи, топоси, сюжети), але й зроблено відступ, у якому простежуються взаємозв'язок між фантастикою і міфологією. У праці В. Смирніва звернено увагу на рецептивний аспект, зокрема автор акцентує на засобах гумору в науковій фантастиці. Важливим внеском науковця в

український і світовий фантастознавчий дискурс є повернення в обіг фантастичних творів українських емігрантів. Також інформативний інтерес становить вибрана хронологічна бібліографія, яка охоплює художні тексти від 1906 до 1999 р. [78].

Українська фантастика може бути цікавою і для шкільної освіти. Так, Логвіненко Н. пропонує методичний посібник «Українська фантастична проза в системі факультативних знань», у якому робить добірку творів наукової фантастики і подає авторську методику їх вивчення у 10-11 класах.

Імпульсом до літературознавчих досліджень завжди є художні твори, своєрідні орієнтири, які вказують рух того чи іншого явища. В антологіях «Чорт зна що» (2004) «Потойбічне українська готична проза ХХ ст. (2005), упорядником яких є Ю. Винничук, створено канон української фантастичної прози. Українських авторів «темної поезії», які розкривають макабричний бік епохи Розстріляного Відродження, в антології «Пісні тіней і порожнечі» (2020) зібрав Є. Лір. Окремі серії присвячені фантастичній літературі видає чимало українських видавництв («Видавництво Старого Лева», «Видавництво Жупанського», «Піраміда»), однак спеціалізується на химерному письменстві видавництво «Дім Химер», засноване 2018 р.

Історичний підхід до вивчення фантастики пропонують сербські літературознавці. Тут доречно згадати про праці дослідника С. Дам'янова, який дотримується ширшого розуміння фантастики як мистецького методу в монографії «Корені сербської модерної фантастики» [12]. Нові наукові результати С. Дам'янов пропонує в книзі «Сади несправжнього: огляди про сербську фантастику». В одному з розділів цієї книги, «Сербська фантастика від Середньовіччя до постмодернізму», дослідник накреслює універсальну схему розвитку літературної фантастики від найдавніших часів до постмодерну, у якій викладає теоретичні позиції щодо бачення фантастики, визначає моделі і типи літературної фантастики. Погляди літературознавця співзвучні з баченням фантастики іншими сербськими науковцями (Й. Ачин, П. Палавестра, В.Єротич та ін.). С. Дам'янов займається також формуванням канону сербської



постмодерної фантастики, зокрема він є упорядником антології «Сербська постмодерна фантастики». Науковим діалогом про фантастику в сербському літературознавстві став збірник праць «Сербська фантастика. Надприродне в несправжнє у сербській літературі» (1989), у якій викладено напрацювання в таких галузях: зв'язки літературної фантастики і культурної антропології; взаємини між фольклорною і літературною фантастикою; історія літературної фантастики і сучасні тексти; поетика фантастичного; фантастика в інших мистецтвах. Інтерес до фантастики демонструє Д. Бошкович; врахувавши надбання сербського і світового фантастознавства, літературознавиця пропонує свою типологію літературної фантастики. При цьому Д. Бошкович виходить із трьох категорій літературного дискурсу – *твір, автор, читач* і на матеріалі творів сербських авторів ХХ ст. виводить відповідні типи фантастики:

1. Структурна фантастики (на рівні тексту)
2. Фантастика перцепції (домінує авторський компонент)
3. Фантастика рецепції (актуалізується на рівні читача).

Така мінімалістична класифікація корелює із теорією Ц. Тодорова, який теж наголошував, що ядро фантастичного полягає в сумніві між природним і чудесним трактуванням подій, а вагатися мають і читач, і наратор.

Д. Бошкович встановлює, що ці типи історично змінюють один одного, і з такої перспективи у творах сербського реалізму виявляються первні модерністського світогляду [8]. Отож поетика фантастики стає маркером зміни літературних поколінь.

Хорватські літературознавці дещо раніше зацікавилися фантастикою. Їхню увагу привернула творчість цілої генерації авторів. (Г. Трибусон, П. Павличич, Д. Кеканович, С. Чуїч, Д. Єлчич Бужимський і ін.), які наприкінці 60-х- початку 70-х рр ХХст. стало звертатися до фантастики. Хорватський літературознавець Б. Донат, осмислюючи цей феномен, пов'язав хорватських фантастів із Х.Л. Борхесом, що самі письменники заперечували, а через кілька десятиліть Ю. Павичич аргументовано довів оригінальність творчості покоління хорватських фантастів. Студії Б. Доната започаткували

фантастознавчий дискурс у хорватському літературознавстві, зокрема автор ставить питання про фантастичну літературу як про літературу ескапізму й відмову від суспільної відповідальності. Розмірковуючи про сутність фантастичного мистецтва, Б. Донат відзначає, що фантастика може існувати лише в діалектиці, наприклад, фантастична література, намагаючись висловити ідею про безмежність, наперед виставляє для себе рамки, бо має довести певну ідею, тобто є певною мірою конвенційною; феномен фантастики, каже літературознавець, полягає в тому, що це мистецтво випробовування нашого розуміння цінності життя і меж смислу, яке досягається порушенням каузальності, відтак головна роль відводиться не фантастичній атмосфері, неясним передчуттям, а події, бо подія – це спосіб порушити порядок у світі і, відповідно, у психіці. Третя особливість, яку виокремлює Б. Донат у літературній фантастиці, – це зв'язок фантастики із символом. Фантастична література завжди є індикативною, оскільки вона не створює символи, а лише їх витягує назовні і таким чином робить їх впізнаваними й ефективними. Тобто фантастичний твір є інструментом пізнання, а його природа – магічна, бо знаки, символи в ній замінюють реальний предмет. Ще одна функція фантастичної літератури – проговорення несвідомого, спосіб наближення відсутнього. Порівнюючи фантастичні твори XIX ст. і XX ст., Б. Донат говорить про софістикацію і вишукану логічну комбінаторику у творах постмодерної фантастики, наголошуючи на її параболічності, парадоксальності й фрагментарності [116]. Б. Донат також говорить про різні версії топосу лабіринту, які актуалізуються у фантастичній літературі, а також аналізує фантастичну архітектуру у світовій культурі [114-115].

До поезики покоління фантастів літературознавці повернуться аж наприкінці XX століття. У 2000 році виходить монографія Ю. Павичича «Хорватські фантасти: одне літературне покоління», у якій із різних перспектив розглянуто спільні або відмінні у письменників моделі, типи, образи, сюжети, мотиви та теми.

Серед доміантних типів фантастики літературознавець виділяє субверсивну фантастику, у якій на перший план виходить епістемологічна складова, адже у творах проблематизуються істина, ілюзія, правдивість фактографії довколишнього світу, що відповідно формує каталог мотивів: демонічних, галюцинаторних, алогічних. Хорватські фантасти часто моделюють свої світи завдяки засобам псевдореалізму, а на рівні композиції вдаються до кумулятивної і конвертивної фантастики. До альтернативних моделей Ю. Павичич відносить невелику групу гетерогенних текстів, автори яких конструюють більш відкритий автономний гетерокосмос власних правил, коди цих текстів не засновані на створенні фантастичного сумніву. Літературознавець виділяє такі моделі: редукція (реальне як нереальне); нереальне як реальне; створення редукованих гетерокосмосів і зон, які знаходяться поряд із дійсним світом, у них закладена антиномія, яка посилює фантастичний ефект [212].

Значно менше уваги хорватські літературознавці приділяють жанровій фантастиці – фентезі і SF літературі. Однією із нечисленних праць є монографія літературознавця З. Кравара «Коли світ був молодим». Автор виділяє в літературі фентезі антимодерністські риси й аналізує їх із позицій ідеологічної критики, тобто окреслює їхнє місце в ідеологічному полі західного модерну після проведення аналогій із доктринами антимодерністів. Літературознавець аналізує лише тексти англійських авторів.

Попри те, що наукова фантастика в Хорватії має сталу традицію розвитку, вона не ставала об'єктом фундаментального дослідження, як і фентезійна література, яку хорватські письменники почали писати щойно наприкінці ХХ ст. Історію становлення SF пов'язують із романом М. Юрич Загорки «Червоний океан» (початок ХХ ст.), з іменами М. Шуффляя, Стана Рагера (це псевдонім, під яким писав тандем: С. Радованович і З. Фуртингер), Алдіона Дегала, М. Хорвата, М. Б'яжича, Д. Байса, П. Раоса, Т. Ямбришак, І. Лепчина, Д. Мацана, А. Жилияка, М. Беніні, Д. Брозовича та ін.

У Хорватії також є шанувальники фентезійної літератури, корені якої сягають 1916 року і пов'язані з І. Брлич Мажуранич, авторкою першої збірки літературних казок «Казки з давнини», а перший роман-фентезі «Скарб богів» В. Спіріна датований 1999 р. З того часу кількість авторів, що працюють у цьому жанрі, помітно зростає. Це З. Одобашич, Р. Юришич Вргада, М. Беніні, А. Радошевич, Норма С. Рей, Б. Чакич, К. Полошкі, П. Раос, С. Ловренчич, З. Крушвар та ін.

Твори жанрової фантастики виходили в різних часописах – «Сіріус», «UBIQ», «Futura», «Сіріус В», прихильники SF літератури й фентезі об'єднуються в групи «SFerakon» (Загреб), «Istrakon» (Істрія), «Rikon» (Рієка), «Essekon» (Осієк), які організовують свої заходи, а з 2000 р. мають змогу збиратися на Фестивалі фантастичної літератури (Пазин), у рамках якого виходять тематичні збірки. Загребське товариство «SFerakon» налагодило співпрацю із видавництвом «Mentor», де в серії «Biblioteka SFera» видаються твори авторів, що отримали нагороду SFera. У цьому ж видавництві вийшла антологія хорватської науково-фантастичної прози, у якій охоплено період з 1976 до 2006 р.

Феномен хорватської SF літератури і фентезі ще очікує наукового осмислення й висвітлення.

## Термінологічний словник

З огляду на різноманітність підходів у трактуваннях фантастики, вважаємо за необхідне конкретизувати терміни, якими оперуємо у дисертаційній роботі.

**Літературна фантастика.** Під літературною фантастикою розуміємо особливий тип художньої образності, коли підривається довіра до дійсності, зокрема деформуються звичні координати реального світу, протиставляється реальне і нереальне, витримується ситуація між «вірю-не вірю». Фантастична образність притаманна жанрово різноманітним текстам різних епох. Фантастичні дискурси, у яких есплікується це особливе неміметичне художнє мислення, можуть існувати в тексті автономно або переплітатися з іншими дискурсами.

Фантастика в художньому тексті підтримується на таких рівнях: *семантичному* (образи та сюжети); *синтаксичному* (композиція й нарація); *мовному* (*фантастичне письмо*: мовностилістичні засоби, які покликані створювати фантастичні ефекти, – метафора, гротеск, гіпербола, буквальне відтворення фігурального сенсу).

Літературна фантастика в художньому тексті реалізується в таких *моделях*: проекція сакрального; фантастика з ключем; онірична фантастика; делірична фантастика.

**Проекція сакрального:** модель, у структурі якої є описи картин і візій, заснованих на теологічному християнському кодї і на топосі чуда. У середньовічній літературі фантастика є частиною дійсності, і завдяки цьому середньовічний фантастичний дискурс відрізняється від фантастики наступних епох.

**Фантастика з ключем:** модель, у якій фантастичне отримує раціональне пояснення. У таких творах події спочатку структуровані за логікою фантазму, а подане згодом пояснення переводить їх на рівень реальних. Таким раціональним ключем може бути сон, галюцинація, розіграш тощо. Фантастика з ключем кореспондує із дивовижно-фантастичним у класифікації Ц. Тодорова.

**Онїрична фантастика:** текстова модель, структурована за логікою сну. Ця модель тісно працює з архетипними образами.

**Делїрична фантастика:** близька за структурою до онїричної фантастики, але її образність сигналізує про розшарування свідомості.

На композиційному рівні фантастика може реалізовуватися завдяки технікам *кумуляції, ескалації, конвертації*.

**Кумулятивна фантастика:** нагромадження фантастичних подій, які мають однакове значення.

**Ескалація фантастики:** поступове нарощування фантастичного ефекту.

**Конвертивна фантастика:** ритмічна послідовна зміна реалістичних і фантастичних кодів. При цьому і реальність, і фантастика особливо наголошені. Максимально підкреслена буденність ситуації, правдивість у зображенні інтер'єрів та екстер'єрів контрастують із наступними фантастичними явищами.

**Фантастична література** – корпус текстів, до якого належать передовсім твори, у яких фантастика є жанроутворювальним чинником, а також твори літературної фантастики, де поетика фантастичного є домінантною.

**Список опублікованих праць за темою дисертації***Статті у наукових фахових виданнях України:*

1. Климець М. Ad hoc фантастика у драматургії Юніє Палмотича // Проблеми слов'язнавства: зб. наук. пр. 2017. Вип. 66. С. 93–101
2. Климець М. Літературна гра в фантастичне у хорватському Ренесансі // Проблеми слов'язнавства. 2016. Вип. 65. С. 126–139.
3. Климець М. Поетика фантастичного в прозі Димитріє Деметера // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія». 2018. Вип. 33 (1). С. 42–44.
4. Климець М. Функціонування фантастичного елементу в хорватській літературі кінця XIX – початку XX століття // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 56. Ч. 2. 2012. С. 160–169.
5. Климець М. Ю. Традиція літературної фантастики у хорватському письменстві: від середньовіччя до модернізму // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Хорватистика. Вип. 69. 2018. С. 203–214.

*Статті у наукових закордонних фахових виданнях*

6. Klymets M. Fantastical images in the novel “Mountains” (“Planine“) by Petar Zoranić // International Journal of Liberal Arts And Social Science. Vol. 9. No 1. January 2021. P. 31–38.

*Статті в інших виданнях*

7. Климець М. Priče godišnjih doba – Музика і фантастика у прозі хорватського модернізму // Слов'янська фантастика: зб. наук. пр. Київ: Освіта України, 2015. Т. 2. С. 471–486.
8. Климець М. Демістифікація надприродного у фантастичній прозі хорватського модернізму (на прикладі оповідань Н. Андріяшевича “Смерть гробаря” та В. Назора “Бошкарина”) // Проблеми слов'язнавства. 2007. Вип. 56. С. 135–142.

9. Климець М. Особливості конструювання жіночих образів у фантастичних оповіданнях хорватських письменників-модерністів // *Fiatal Szlavisták Budapesti Nemzetközi Konferenciája III*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2014. S.109–113.
10. Климець М. Особливості просторово-часової організації оповідання Франа Галовича «Зачароване дзеркало» // *Слов'янський збірник: Збірник наукових праць*. Вип. XII. – Одеса: ОРІДУ НАДУ, 2006. С. 258-264.
11. Климець М. Система символічно-фантастичних образів у малій прозі Антуна Густава Матоша // *Проблеми слов'янознавства*. 2004. Вип. 54. С. 156–164.
12. Климець М. Фантастизація дійсності у хорватській середньовічній прозі // *Проблеми слов'янознавства*. 2015. Вип. 64. С. 125–137
13. Климець М. Фігури божевілля у хорватській модерністській літературі // *Движение и пространство в славянските езици, литератури и култури: сб. доклад. от Дванадесетите междунар. славистични чтения (София, 9–10 мая 2014 г.)*. София, 2015. Т. II. Литературознание и фольклористика. С. 121–128.
14. Климець М. Фольклорна поетика у структурі стилю Владимира Назора // *Народознавчі зошити*. Львів, 2005. № 1–2. С. 142–145.
15. Климець М. Функціонування казково-фантастичного і міфологічного елементу у прозі І. Брлич-Мажуранич // *Вісник Львівського університету*. Сер. філол.: у 2 ч. 2007. Ч. 1. Вип. 40. С. 154–160
16. Климець М. Ю. Простори літературної фантастики в письменстві хорватського бароко // *Слов'янські літератури у світовому культурному контексті: універсальне та індивідуальне: [зб. наук. пр.] / відп. ред. П. В. Михед*. Ніжин: ФОП Лук'яненко В. В., ТПК «Орхідея», 2019. С. 136–145.
17. Климець М. Ю. Оніричний дискурс у фантастичних оповіданнях хорватських письменників наприкінці ХІХ – початку ХХ століття // *Слов'янська фантастика: зб. наук. пр. / [ред. кол. Г.Ф. Семенюк та ін.]*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. С. 478–485.



### **Апробація результатів дисертації**

Основні положення та результати дослідження апробовано на наукових конференціях, зокрема наукові доповіді за темою дисертації були виголошені на щорічних звітних конференціях кафедри (Львів, 2004-2021 рр.), щорічному Міжнародному славістичному колоквіумі (Львів, 2004-2020 рр.), VII Міжнародних славістичних читаннях, присвячених пам'яті академіка Леоніда Булаховського (27 квітня 2007 р.), Міжнародній докторантській науковій конференції «Слов'янство у давні часи й сьогодні – мова література культура» (Вроцлав, 11-12 березня 2011 р.), Міжнародній славістичній конференції, присвяченій 10 річниці викладання хорватської мови у Львівському національному університеті імені Івана Франка (Львів, 23-25 березня 2006 р.), Міжнародній науковій конференції «Слов'янська фантастика» (Київ, 11-12 травня 2012 р.), Міжнародній науковій конференції молодих учених «Славістика XXI століття: традиції та перспективи розвитку (Львів, 26-28 жовтня 2011 р.), XI Міжнародній Кирило-Мефодіївській науковій конференції (Одеса 19-20 травня 2006 р.), 3-й конференції молодих славістів у Будапешті (Будапешт, 25-26 квітня 2013 р.).