

УДК 821.163.42-312.9.09"14/17":7.046.2

ЛІТЕРАТУРНА ГРА В ФАНТАСТИЧНЕ У ХОРВАТСЬКОМУ РЕНЕСАНСІ

Мар'яна КЛИМЕЦЬ

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000
Кафедра слов'янської філології
e-mail: mklymets@yahoo.co.uk*

У статті на прикладі хорватського письменства епохи Відродження досліджуються різні типи літературної фантастики: фантастично-міфологічний, фантастично-магічний та фантастично-карнавальний; з'ясовується взаємозв'язок цих типів із жанром твору, простежується генезис фантастичної образності та її спорідненість із народною сміховою культурою, міфологією, народною демонологією, світовою літературою.

Ключові слова: літературна фантастика, пастораль, міфологічна драма, циганська, карнавал, хорватська ренесансна література.

Одним із актуальних й особливо цікавих напрямів дослідження в українському літературознавстві є фантастознавство. На активне зацікавлення українських науковців цією проблематикою вплинули поява цілої низки письменників-авторів фантастичних творів, перекладів класичних фантастичних текстів, вихід кількох антологій української фантастичної літератури, складених за різноманітними концепціями (українська готична проза, розповіді про нечисту силу тощо). Спроби науковців осмислити феномен української фантастики і вписання його в слов'янський і ширший – світовий – контекст виявили потребу у платформі, яка б стала основою для всебічного обговорення і дискусування щодо різних проблемних аспектів – теоретичних, жанрових, тематичних та ін. Постійним місцем зустрічі дослідників стали конференції з фантастознавства, що з 2012 р. відбуваються у Київському університеті ім. Т.Шевченка, започатковані сербським дослідником Деяном Айдачичем, який зробив вагомий внесок у вивчення слов'янської фантастики. Результати конференцій публікуються у збірнику наукових праць “Слов'янська фантастика”^{*}. Одним із важливих цілісних теоретичних досліджень фантастичного письма в українській філології є дисертація О.Стужук “Художня фантастика як метажанр: на матеріалі української літератури ХІХ–ХХ ст.”, в якій авторка розглядає фантастику як метажанр і виділяє у ній два типи – фантастику як прийом і фантастику як концепт. Варто зазначити, що у фантастознавстві проблеми жанрової фантастики займають пріоритетне становище^{**}, питання ж функціонування літературної фантастики (функціональної, фантастики-прийому), генезису фантастичної літератури в

^{*} Донині відбулися три конференції і вийшли два збірники.

^{**} Зокрема, розвідка Ц. Годорова “Вступ до фантастичної літератури”, яка започаткувала цілу своєрідну школу “тодорівців”, а також спровокувала суперечку довкола природи фантастичного письма.

українській науці, на жаль, мало досліджені^{*}. Хоча в світовій літературі є цілий пласт творів, студії над якими демонструють сталість, законсервованість певних структур, стратегій, прийомів і образності фантастичного письма, їх історичну тяглисть. Так, німецька славістка Ренате Лахманн у монографії “Дискурси фантастичного” (Москва, 2009) з культурологічного погляду досліджує послідовність поетики літературної фантастики, її функції. Сербський літературознавець С.Дам'янов у науковій розвідці “Сербська фантастика від середньовіччя до постмодерну” (розділ монографії “Сади несправжнього – огляди про сербську фантастику”. Белград, 2011) показує, як літературна фантастика, зазнаючи впливів поетики й естетики певного періоду красного письменства, своєрідно віддзеркалює класичну конвенційну літературу (а відтак, і підходить до її розуміння), є її альтернативою, витісняється нею, або, навпаки, стає її природною конститутивною компонентою.

Одним із періодів, який відзначається непростими взаєминами між літературною фантастикою, класичною літературою й літературною і міметичною дійсностями, є Ренесанс. Простежити ці взаємини особливо цікаво на прикладі мало званої в Україні хорватської літератури, яка в епоху Відродження досягла високого мистецького рівня. Важливою в контексті цієї теми є розвідка дослідниці давньої хорватської літератури Д.Фалішевац “Межі мімесису, межі фантастики: інакші істоти в літературі давнього Дубровника” (Загреб, 2007), в якій літературознавець аналізує передовсім функції фантастичних персонажів у давньому хорватському письменстві. У працях хорватських науковців П.Павлічича, М.Татаріна, польської славістки Й.Рапацької та ін. досліджуються окремі твори хорватського Відродження, поетика ж фантастичного розглядається у них побіжно. У даній статті зроблена спроба типологічного аналізу текстів, в яких фантастичне реалізується через міфологічний, магічний і карнавальний дискурси. Для аналізу обрані найбільш показові ліро-епічні і драматичні твори періоду хорватського Відродження. Багато фантастичних образів є в поезіях хорватських письменників-латиністів, але ці твори не стали предметом аналізу з огляду на їх значну кількість.

В елітній літературі хорватського Ренесансу 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 ігрового буття. Ренесансна література дуже прихильна до народної сміхової культури: дискурси карнавальної гри, балаганних вистав, карнавальної процесії, маски, переодягання, фарсу є визначальними для хорватської драматургії епохи Відродження. Фантастика як складник естетизованого міфу (такого, що втратив зв'язок із дійсністю) обов'язкова в пасторалі чи міфологічній драмі. З карнавально-сміхової культури до високої літератури переходить топос світу навиворіт: залучаючи прийоми бурлеску і гротеску, вдаючись до гри з традиційними конвенційними літературними персонажами, хорватські письменники епохи Відродження створюють модель світу, де все можливе – чари, надприродні явища, де герої долають межі міфологічної чи літературної дійсності. Тому ренесансне фантастичне реалізується як “гра уявного, символічного та реального”¹.

^{*}У радянському літературознавстві генеалогію фантастичного частково з'ясовує Т.Чернишева у монографії “Природа фантастики”, а естетику фантастичного досліджує Ю.Кагарлицький у праці “Що таке фантастика”.

¹ D. Fališevac. Granice mimesisa, granice fantastike: Drukčija bića u književnosti staroga Dubrovnika // Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi. Zagreb, 2007. S.75.

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 задіявалися найрізноманітніші джерела: запозичення з античної та слов'янської міфології, з 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 у колективній пам'яті, у колективній міфології”². Такі істоти мають менший або більший ступінь фантастичності, але всі вони відрізняються від істот, яких знає досвід реальності, їм властиве екстравагантне відхилення від норми, інакшість: 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, що дарують зачаровані яблука, вміють готувати любовні напої, знають замовляння, пустельники, які можуть змінювати природний стан речей і явищ тощо. Попри те, що фантастичні персонажі природно уживаються із іншими міметичними героями, їх побутування пов'язане з інакшим світом. Причетність до того світу часто означає також володіння надзвичайними таємничими знаннями і властивостями. Уведення таких істот у літературний твір дає змогу провести діалогічність між традиціями – літературною й усною, своєю і чужою, теперішньою й давньою, розширити діапазон значень і смислів, надати багатшого різночитання твору.

Інакшість, фантастичність ренесансного образу вимагає свого обґрунтування, надзвичайне витісняється за межі звичного і лише там, за пограниччям, має право на існування – тому такі істоти (цигани, чорнокнижники) зазвичай прибувають із далеких екзотичних країв, живуть у світі ідеалів (віли й пастухи у 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 Дж.Држича, імена пастухів завжди мають корінь, який вказує на відтінки нижніх 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 з міста в ідилічну природу, де панує вічна весна, вони критикують зіпсутий гординою і прагненням багатства світ і протиставляють йому золоті часи.

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

² D. Fališevac. Granice mimesisa, granice fantastike: Drukčija bića u književnosti staroga Dubrovnika // Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi. S.45.

* Про мотив утечі див.: Fališevac D. Tema bijega u staroj dubrovačkoj književnosti // Dani Hvarškoga kazališta. Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 2010. №1. 11–46 s. Iz Dubrovnika тікають особи, що не підтримують дубровницьку олігархію, політичні опоненти – найбільш знаним утікачем є письменник М.Држич, автор листів до Медичі, в яких закликав до перевороту в Дубровнику. Згодом М.Држич покинув Дубровник і переїхав до Італії, де й помер. У Дубровнику в політичному екзилі перебувають відомі діячі з інших країн. Втечею можна вважати і перехід із християнської віри в мусульманську і навпаки.

1) фантастично-міфологічний (наявність міфологічного образу чи сюжету – у міфологічних драмах М.Држича та Н.Налешковича, у романі “Гори” П.Зоранича);

2) фантастично-магічний (образи, пов'язані з практикою магічного знання) – циганки з маскарадних драм М.Пелегріновича, Г.Мажибрадича, чорнокнижник Довгий Ніс із прологу до комедії “Дядечко Мароє” М.Држича);

3) фантастично-карнавальний (головний образ – “світ навиворіт”, а основний художній прийом – гротеск; ці елементи наявні в поемі М.Ветрановича “Пілігрим”).

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.

Фантастично-міфологічний елемент є природно конститутивним і конвенційним у пасторально-ідилічній драмі. Прикладом залучення фантастики такого типу може слугувати перша пасторальна міфологічна драма видатного хорватського драматурга М.Држича “Тірена”, поставлена 1549 р. в Дубровнику. Основні світоглядні домінанти твору – пошук ідеальної краси, намагання врівноважити ідеали і дійсність, надія на здатність людини поєднати Красу і Мудрість.

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”³. Фантастична місцина розташована довкола джерела, 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 сатиром; віла, що втікає від небезпеки; самогубство віли, яка вважає свого коханого мертвим) був типовим для еклог ще від “Метаморфоз” Овідія у численних творах XVI ст.⁴ Розв'язка драми стала можливою завдяки втручання пустельника Ремети (посередника між земним і трансцендентним началом, своєрідного представника божественного у звичайному світі) – він проводить магічний ритуал і оживляє Тірену.

³ *Bogišić R. Priroda i pejzaž u djelima Marina Držića // Dani Hvarškoga kazališta. Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 1976. №1. S.48.*

* Пейзаж нагадує місцевість поблизу річки Омбли біля самого Дубровника. Образ цієї річки трапляється у перших хорватських гуманістів, зокрема в поезіях І.Црїєвича (див. у *Bogišić R. Priroda i pejzaž u djelima Marina Držića, S.39–66*).

** Пастухи у цій драмі поділені на дві групи – благородні, славні, заможні пастухи (*uzmnožni pastiri*) і прості, вбогі пастухи (*vlahi, ubozi pastiri*). Хоча твір визначається як міфологічна пасторальна драма, у ній яскраво виражений рустикально-фарсовий компонент (уведення образів селян) – дослідники пов'язують це із впливом сієнського фарсу на творчість письменника: М.Држич навчався у Сієні і саме там мав нагоду зблизька спостерігати за розвитком цього жанру.

⁴ www.leksikon.muzej-marindrzic.eu/tirena

Традиційний на перший погляд сюжет міфологічної драми ускладнюється уведеними алегоричним і пародійним дискурсами. Алегоричне прочитання тексту забезпечують образи закоханого пастуха, що нагадує поета, віли, яка символізує ідеальну красу, і сатира, котрий втілює дух дійсності і протиставляється поетичній уяві. Алегоричний підтекст може мати також сцена описаного в драмі жертвовного ритуалу: щоб оживити Тірену, пастухи приносять у жертву серце, ліру й пісню. Віла, яка пройшла очищення смертю, воскресає, отримує друге тіло і стає частиною абсолюту. Любов Тірени дає змогу Любмиру прилучитися до трансцендентного. Так поєднуються краса і поезія, тілесне й божественне начало людини. Для переродженої Тірени естетичне начало є водночас і началом розумним: віла на знак вдячності наділяє дарами божої милості інших героїв: пастухам дає мудрість, сатирам – знання, а селянам – відомості про життя.

Пародійний дискурс по-іншому висвітлює суперечності між ідеальним/неможливим і реальним/ймовірним. Ці суперечності розкриваються не тільки через конфлікт між міфологічними персонажами (віла – сатир), а й через конфлікт світу літератури й дійсності. “Тірена” позначена наголошеним контрастом між високим і низьким стилями, прихованим іронічним конфліктом між благородними пастирями зі світу літератури і простими пастухами зі світу дубровницької дійсності. Високий стиль представлений книжною, конвенційною, петраркістською мовою, яка послуговується усталеним на той час інвентарем любовної лірики. Такою мовою розмовляють віла Тірена і славні пастирі. Натомість, низьким стилем, тобто стилізованою герцеговинською говіркою, розмовляють убогі пастухи Міленко і Радат. Мова Міленка, який, поранений стрілою Купідона, починає говорити мовою трубадурів, набуває комічного ефекту. На думку хорватської дослідниці М.Леванат-Перічич, конфлікт драми розкривається через поняття “славний, заможний пастух” і “вбогий пастух”, за якими стоїть не матеріальний чинник, а фактор визнання: Радміл і Любмір стали знаними завдяки першій у хорватському Ренесансі пасторалі – однойменній еклозі Дж.Држича⁵. Саме тому селянка Стойна каже, що віли (втілення ідеалу) люблять славних пастухів (літературу), а не убогих (алегорія дійсності).

Цікаве бачення “Тірени” у польської славістки Й.Рапацької: на її думку, ця пастораль веде діалог із усталеною літературною традицією, віддаляючись і дистанціюючись від неї. І хоча в пасторалі автор дотримується традиційної схеми, її образи не є цілісними – вони розриваються між серйозним і комічним, ідилія ж перетворюється на бурлеск. Основні ознаки Тірени – пастиш, пародія, компрометація пасторальної моделі, петраркістського стилю: у творі все є комічним, пасторальний світ через висміювання стає несправжнім⁶.

Несподіваним є використання фантастичного образу Віли в пасторальній комедії Н.Налешковича “Комедія III”. Твір починається класичним прологом, в 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

⁵ *Levanat-Peričić M. Izvornost i naslijeđe Držićevih vlaha i Zoranićevih pastira // Croatica et Slavica Iadertina. Vol. 5 №5. Zadar, 2009. S.291–308.*

⁶ див.: *Rapačka J. Zaljubljeni u vilu. Split, 1998.*

* Образ дівчини, яка заснула на галявині або яка збирала квіти, і її викрали – типовий мотив хорватських драм і поем про полонянку (наприклад, у драмі Г. Луцича “Бранка”).

**Боротьба в такому контексті є стилізацією морешки – середньовічного бойового танцю, який був створений на узбережжі Адриатики і дотепер виконується на о. Корчула.

традиційний пустельник Старець, справедливий володар Дубрави, суддя, що виконує Божу волю. Старець наказує Вілі зробити вибір, на що 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 літературознавець В.Франіч-Томич робить цікавий висновок, що 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 існуючий суспільний порядок. На думку В.Франіч-Томич, Н.Налешкович написав псевдо-емансипаційний твір про жінок, які під тиском обставин ставали послушницями і сприймали монаше життя як власну свободу⁷.

Локальну символію випишує задарський письменник П.Зоранич, автор першого роману у хорватській літературі – пасторального роману “Гори”. У його творі далматинська Аркадія постає у двох вимірах – міметичному, хоча й орнаменталізованому пейзажі, в якому можна впізнати околиці міста Задар, і міфологічному, який постає з розповідей про чудесні перевтілення (сина віли у лілію), з топонімічних легенд (про перетворення дівчини Зоріци у джерело Водіца, про виникнення міст Нін, Задар), з переказів про антропоморфні явища природи (Бурю, що живе у печері і спокутує гріх гордині) тощо. По цій Аркадії мандрівника Зорана, що хоче вилікуватися від любовної недуги, водять віли Напеа і Милість. Він спускається з вілами до пекла, за годину долає великі морські відстані й іншою дорогою повертається додому. На шляху пізнання (не випадково герой піднімається високо в гори, що є алегорією духовного зростання) Зоран зустрічає благородних пастухів, серед яких неважко впізнати видатного гуманіста, сплітського письменника М.Марулича, у сон про Сад Слави до нього приходять віли Латинка, Грекиня, Халдейка і Хорватка (алегорія відповідних літератур), він мандрує есхатологічними світами разом зі святим Єронімом (у глаголичній традиції св.Єронім вважався основоположником письменства). Переплітаючи міметичний місцевий світ і світ легенди, вводячи алегоричні фігури-натяжки на тогочасні загрози з боку турків і венеційців, приховані алюзії на складну ситуацію, в якій розвивалося хорватське письменство, П.Зоранич створює міф про Аркадію на берегах Адриатичного моря, вписуючи її у символічний простір тодішньої хорватської літератури.

Віра в надприродне, в існування магічних знань, карнавальне переодягання і топос маски стали основою для написання маскарадної драми*. Особливо популярним у хорватському Ренесансі був її різновид – циганська гра, або циганреска, в якій головною дійовою особою є циганка (під маскою циганки зазвичай скривався чоловік). Класичною циганрескою є твір “Циганка” М. Пелегріновича**. Структура його гри така: у пролозі

⁷ *Franić Tomić V. Marin Držić u Hektorovićevom očištu i Nalješkovičevom posredovanju // Dani Hvarškoga kazališta. Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 2012. №1. S.115–158.*

* Хорв. *maškerata*, італ. *maskerata* – монологічна вистава, у якій персонаж під маскою представника певного ремесла звертається до публіки. Різновидом маскарадної драми є циганська гра – циганреска.

** “*Jedupka*” – слово, трансформоване від *Egipćanka* (егіптянка). У той час вірили, що цигани походять із Єгипту. Історія написання, віднайдення й упорядкування драми М.Пелегріновича нагадує детективний сюжет: існує дві версії цього твору – так звана дубровницька, яка є давнішою і коротшою, складається із прологу і шести пісень. Її автором тривалий час вважався А.Чубрановіч. Цю версію 1599 р. у Венеції опублікував аристократ Т.Будиславич. Друга версія, так звана задарська – більша за обсягом і пізніша, створена М.Пелегріновичем. Складається вона з прологу й 20 вержинь (*srčica*). Оскільки два тексти дуже подібні, то М.Пелегріновича донедавна вважали плагиатором першої версії. У своїй розвідці “Єдупка і її автор” (Спліт, 1962) літературознавець А.Колендич переконливо довів, що ці два тексти належать одному авторові – М.Пелегріновичу, а А.Чубрановіч – літературна містифікація, вигадка Т.Будиславича. На даний час вважається, що М.Пелегрінович у 1525–1527 рр. написав коротшу версію, яка стала настільки популяр-

циганка розповідає про важку долю циган, які через прокляття* змушені постійно мандрувати, вихваляє свої таланти передбачати майбутнє, ворожити, ділитися магичними знаннями. Далі в 20 частинах, названих *srića* – на зразок італійської *ventura* (доля, талан, випадок), автор звертається до публіки – молодих аристократок. Циганка прококує 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), розкажує, 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 інколи просив у нагороду усмішку або погляд прекрасної дами й 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, циганська активно розвивалася. Особливо цікавими для публіки стали прологи циганок, в яких розповідалося про те, якою складною була дорога до міста і на ярмарок, які страхіття й дивовижі їм довелося пережити. Прологи мали структуру ходіння**, а інтерес глядачів слугував мотиватором для вигадування нових надзвичайних пригод.

Про розвиток жанру циганески свідчить драма Г.Мажибрадича “Циганка”. У цьому творі дійовими особами є дві циганки: старша Златоглава й молодша Знахоріца. 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 Знахоріцу, якій передала усі свої знання – Знахоріца є пророчицею, знахаркою й відьмою, вона знає чужі сни, може змінювати природні явища – тепло перетворювати на холод, поглядом перевертати гори, примушувати плоди дозрівати взимку, а не влітку тощо. Циганка здатна змінити психологічні й фізичні стани людей: відвернути або привернути чоловіка, вилікувати хворих, омо-

ною, що її часто цитували, переписували й видозмінювали, тому 1556 р. М.Пелегрінович написав остаточний варіант драми, яку мав намір опублікувати 1557 р., але не встиг. Ця версія збереглася у двох рукописах, при цьому окремі пісні були втрачені. Порівнюючи збережені у рукописах частини, дослідники змогли реконструювати повний варіант. Щодо А.Чубрановича була висунута теза про те, що меценат венеційського видання Т.Будиславиц не мав аристократичного родоvodu, що певний час він проживав у Варшаві, а переїхавши до Дубровника, вирішив домогтися визнання. З цією метою він фінансує видання коротшої версії, до якої, мабуть, мав доступ під іменем А.Чубрановича, начебто, свого родича. На книжці стоїть присвята Т.Будиславицу. Обидві циганески побудовані за симетричним принципом – текст написаний восьмиактовим і поділений на катрени.

* У народних віруваннях побутовало дві версії прокляття циган: за однією, цигани були прокляті через те, що не надали притулку святій сім'ї, за другою – за те, що покрали цвяхи з розп'яття.

** Такі мотиви характерні і для маскарадної пісні М.Ветрановича “Купці з Вірменії та Індії” (“*Trgovci Armeni i Indijani*”). Купці припливають у Дубровник, бо слава про це місто шириться світом. Перша частина пісні – це звеличення Дубровника, його могутності, багатств, прекрасних жінок і мудрих правителів, друга частина – розповідь про пригоди, пережиті під час подорожі – зустрічі зі страшними триголовими зміями, грифонами, кентаврами, сатирами, химерами, василіском, який живе у жерлі вулкана тощо. Третя частина – вихваляння товару і заклик до міщан приходити й оглядати заморські дива. Показово, що всі страховиська живуть в екзотичних краях – здається, вже сам далекий і незвіданий край легітимізує існування різних найнезвичайніших чудовиськ і потвор. Те, що в середньовічних ходіннях, луцидарах чи бестіаріях виконувало компенсаційну функцію, у Ренесансі слугує прикрасою твору, чимось, що може привернути увагу публіки.

лодити старі обличчя (як циганка у М.Пелегріновича). Знахоріца 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.⁸ Наприкінці твору знахарка дає жінкам, які прийшли її послухати, ліки й детально пояснює, як і коли їх вживати. Знахоріца 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. Знахоріца наголошує і на тому, що вона – “учена ворожка”, бо вчилася у справжньої майстрині, тому цінить свої послуги удвічі дорожче⁸.

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. Дослідниця Д.Фалішевац робить припущення, що образ знахарки та її надприродної сили є не лише джерелом комічного – він також утілює сексуальні фантазми середньовічної людини⁹.

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 і, зрештою, її знання мають особливу цінність, оскільки вони – здобуті *там*. Важливим є і зв'язок циганки з жіночим началом.

Магічно-фантастичні тексти містять також карнавальний компонент, завдяки якому драма побутує в усній формі, виконується у дні карнавалу.

Магічними знаннями володіє і чорнокнижник Довгий Ніс (карнавальна фігура) 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 зі сцени виголошує свої космогонічні переконання, в основі яких – карнавальний топос світу навиворіт. Чорнокнижник, як і циганки, приходить із далекого краю і звідти приносить страшну 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'їніми голосами, а люди грають в ігри м'ячами зі золота. Після цього Довгий Ніс відвідав Давню Індію (Indija Starijeh), правда, дорога туди виявилася непростною,

⁸ Рукописний текст зберігся частково, бракує також зазначеної дати написання, тому вказівка на 1636 р. дала історикам літератури підстави вважати, що гра була складена роком раніше.

⁸ Petković M. Dubrovačke maskerate. Beograd, 1950; Fališevac D. Granice mimesisa, granice fantastike: Drukčija bića u književnosti staroga Dubrovnika // Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi. Zagreb, 2007. S.4–76.

⁹ Fališevac D. Granice mimesisa, granice fantastike: Drukčija bića u književnosti staroga Dubrovnika // Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi. Zagreb, 2007. S.54.

тому чорнокнижник змушений був 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 “моє” і “твоє”, 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: всі вони гарної постави, не знають вони ненависті й жадоби”¹⁰. 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 нашому світі несправжніх людей більше, ніж справжніх.

Пролог Довгого Носа викликав численні дискусії літературознавців. Не ставлячи під сумнів алегоричного змісту прологу, дослідники по-різному інтерпретували його: пов'язували зі змовницькими листами до Медичі*, а утопічні візії ідеального світу трактували як протиставлення дійсності, де правлять моральні потвори; тлумачили пролог як прояв протесту Држича проти дубровницького аристократичного суспільства. Цікавим є і філософсько-етичне сприйняття твору: антитетичні поняття “справжній – несправжній” можуть містити й інші конотації, наприклад, старий – молодий, мудрий – немудрий, жадібний – щедрий, скромний – марнославний тощо. Деякі науковці намагалися пояснити образи потвор, яких описує Довгий Ніс, як учасників маскарадної ходи, групи, в якій кожен із учасників мав своє прізвисько¹¹, і як алегорії моральних якостей людини: “Якщо справжніх людей прикрашають благість, тихість, мудрість, поміркованість, краса і добро, то... тварини (жирафа, папуга, мавпа, жаба, осел, коза) втілюють протилежні характеристики”¹². Надзвичайно цікавою є теза Ф.Чале про те, що творчість М.Држича – це проект про “нову людину”, яка, завдяки своїм чеснотам, може пристосуватися до ситуації, використати нагоду і перемогти Фортуну. Одне з перших тлумачень прологу запропонував Л.Кошута, який, зокрема, стверджує, що пролог – це уявна подорож по відомому на той час світі. Ця подорож стосується проблеми прямої дороги через нововідкритий американський континент до Старої Індії, а також показує езотеричний рай – міф, який був зруйнований подорожами й відкриттями моряків. Дослідник вбачає у пролозі пародію на середньовічні алегоричні подорожі до раю, а також насмішку над дубровницькою аристократичною олігархією**.

Щодо самого структурування фантастичного світу, звідки приходять Довгий Ніс, то помітною є відмінність між трьома першими Індіями й Давньою Індією: чорнокнижник

¹⁰ Držić M. Dundo Maroje // Klasiци hrvatske književnost. Drama i kazalište. Hrvatska književnost na CD-ROM-u. Bulaja naklada.

* З п'яти написаних збереглося чотири листи, у них М.Држич звертається до К.Медичі з пропозицією організувати державний переворот і скинути дубровницьку владу. У листах письменник критикував несправедливі суди, жорстокі покарання, обіцяв заручитися підтримкою мешканців. М.Држич не отримав від Медичі позитивної відповіді. Наприкінці життя він покинув Дубровник і жив в Італії, де помер за нез'ясованих обставин.

¹¹ <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/zvirat/>

¹² Šundalić Z. Značenje i funkcija životinja u Držićevim komedijama // Dani Hvarškoga kazališta. Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 2009. №1. S.187.

** Детальніше про ці та інші тлумачення див.: <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/nazbilj-nahvao/>, Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508-2008 / ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac. Zagreb, 2008.

спочатку потрапляє до чудесної землі, а тоді – в золоту добу. В описі Індії Великих, Індії Малих і Нової Індії літературознавець Д.Грмача вбачає подібність із міфічною країною Дембелією¹³. 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 у цьому плані є авторова 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 другого – 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, ідею, яка стала однією із головних у науковій фантастиці.

Щодо походження образу Довгого Носа: слушним є зауваження Д.Фалішеваца про те, що чорнокнижник – не індивідуальний витвір уяви, М.Држич трансформує цей образ і закладає у нього субверсивні смисли¹⁴. Образ Довгого Носа – це результат поєднання магичної й ігрової фантастики.

Каталог найфантастичніших істот представлений у 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-духовною, алегоричною, псевдоалегоричною, езотерично-філософською, фантастич-

¹³ Grmача D. Držić i Vetranović: suhi javor i Dugi Nos // Dani Hvarškoga kazališta. Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 2009. No.1. S.161.

¹⁴ Fališevac D. Granice mimesisa, granice fantastike: Drukčija bića u književnosti staroga Dubrovnika // Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi. Zagreb, 2007. S.52.

* Упорядники серії “Старі хорватські письменники” вважають, що твір написано до від'їзду М.Ветрановича у 1549 р. на острів св. Андрії, де він жив життям самотника. Існує думка про те, що М.Ветранович писав “Пілігрима” вже на острові. Вперше твір опубліковано 1872 р.

** Науковець М.Томашевич джерело тексту вбачає у традиції так званої “комедії душі” і зазначає, що “Пілігрим” переповнений ремінісценціями з Біблії, античних й італійських поетів – Овідія, Данте, Петрарки, Аріосто. Дослідник М.Медіні говорить про те, що йдеться про оригінальний твір, який не орієнтується на зразки італійських письменників. П.Павличич вважає що в цьому творі М.Ветранович неконцедційно ставиться до традиції – у плані як фабули, так і змісту та поетики. І справді, на початку М.Ветранович ніби вказує на Данте – його герой, як і герой “Божественної комедії”, опинившись на середині життєвого шляху, вирішує знайти місце спокою та миру й вирушає у подорож. Але на цьому подібність обох творів припиняється – світ у “Божественній комедії” строго ієрархізований, він навіть має чіткий план, тоді як світ, у який потрапляє Пілігрим, побудований за принципом світу навиворіт, це світ не вертикальної ренесансної, а маньєристичної мозаїчної структури.

ною, авантюрною, пілігримською і псевдопілігримською*, пропонуючи відповідні ключі до прочитання тексту. Автор цією поемою ставить під сумнів літературу як мімітичну діяльність і руйнує ренесансну ідею про людину як істоту гармонійну, розумну.

Пілігрим вирушає у подорож, несучи свої думки в мішку на спині, що натякає на подальший алогічний розвиток сюжету. Герой потрапляє у 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 засліпленних жадобою багатства людей був перетворений на дерево. 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 інакші, 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 знає 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 проглядаються людські риси; Сатир називає її “своєю дорогою паненою”, 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 забувається і головна ціль подорожі – знайти місце миру й спокою, а також наступна – відшукати думки, які втекли з мішка. Тепер герой думає, як йому повернути людський вигляд, який у нього відібрали віли.

Хорватський дослідник П.Павличич слушно зауважує, що основним мотиваційним рушієм твору є заборона¹⁵. Пілігрим, не розуміючи законів світу, в який потрапив,

* Сама назва твору натякає на модель паломницької подорожі. Ходіння до святих місць містять не тільки описи християнських святинь, а й світські картини, помітним є також зацікавлення авторів історією та географією, архітектурою й торгівлею, політичними стосунками між державами, релігійним та національним складом окремих народів. Важливий момент паломницької літератури – описи психологічного стану пілігрима (Літературознавчий словник-довідник. Київ, 1997 С.530–531). Зміст таких своєрідних пугівників до святих місць формувався під впливом релігійних апокрифічних легенд, доповнювався проповідями монахів, проповідників. Навіть якщо йдеться про паломницьку подорож не в плані географії, а в плані алегорії й пізнання душі, то обов'язковим елементом є задалегідь визначені ціль і місце, куди паломник іде, а події вибудовуються за певною ієрархією – від менш важливих відкриттів до більш значущих. М.Ветранович копіює лише зовнішню структуру паломницької оповіді, що дає підстави вважати її псевдо-паломницькою, адже в Пілігрима немає кінцевої мети, точно означеного місця – він шукає місце спокою. Розум, який перед тим герой поспав на пошуки, повідомив, що такого місця немає. Щоразу Пілігрим потрапляє у ситуацію, яка, на перший погляд, побудована за принципом алегорії, але вже в наступній сцені той самий образ опирається алегоричному тлумаченню – наприклад, в епізодах із мурахами, які поїли думки Пілігрима, мурах з'їв ведмідь, ведмеда вбив Сатир, мурах прогризли ведмежий живіт і вилізли, тоді віла їм подарувала крила і вони полетіли. Але їх з'їла сова, яку задушила сова, а мурах стали золотими. Початкова та кінцева сцена можуть символізувати стан персонажа, який думає тільки про золото. Але проміжні сцени не мають достатнього контексту, аби бути витлумаченими в алегоричному ключі. Це характерно не лише для окремих епізодів, а й для самого тексту. Те, що твір незавершений, теж ускладнює питання жанрової класифікації. У поемі багато буколичних пейзажів, але серед цієї ідилічної природи людина не перестає страждати. Тому, можливо, йдеться і про псевдоїдилію.

¹⁵ Pavličić P. Zabrane u motivacijskom sustavu Vetranovičeva Pelegrina // Dani hvarškoga kazališta Zagreb-Split. 2007. №33. S.5–19.

постійно їх порушує, за що й отримує покарання. Віли і їхня повелителька Діана його карають, 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 – змії. Дівчина дарує Пілігримові золоте яблуко, за допомогою якого можна розігнати усіх 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 молодої 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 людський вигляд. Усі ці істоти у 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 – лише в Пілігрима усі ці перетворення, переходи з одного стану в інший викликають зачудування. Екзистенційний стан героя – страх і страждання, що іноді буває навіть комічним, адже, попри всі нещастя, перед ним 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). На думку Д.Фалішевац, наявна у М.Ветрановича метафора анімалістичної природи людини передає морально-етичні змісти епічної поеми¹⁶.

М.Ветранович не тільки експериментує з метаморфозами людини, а й досліджує можливість фантастичного часу й простору. Час у зачарованому лісі 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 би 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 зачарованому лісі він потрапляє у літо. Простір, побудований за принципом лабіринту, є мозаїчним і хаотичним, в перспективі цей світ приречений на страждання і занепад. І все ж мандрівка ним дає Пілігримові можливість оновитися і через досвід терпіння повернутися вже очищеним до свого дому. Бо тільки там, вдома, 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 розуміння поеми¹⁷. Тут М.Ветранович

* Те, що М.Ветранович послуговується двома іменами (грецьким і римським) однієї богині (Афіни Паллади/Мінерви), дослідники пояснюють його незнанням класичної літератури.

¹⁶ Fališevac D. Granice mimesisa, granice fantastike: Drukčija biča u književnosti staroga Dubrovnika // Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi. Zagreb, 2007. S. 6.

¹⁷ Pavličić P. Mavro Vetranović. Pelegrin // Epika granice. Zagreb, 2007. S. 71.

відходить від середньовічного розуміння, що світом керує дієвий Бог, завдання ж людини полягає у 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, що раніше, не варто покладатися на розум – тому Піліgrim 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 – для маньєристичної і барокової поетики.

У хорватській літературі Відродження є вражаюча кількість фантастичних істот, прочитання яких не завжди алегоричне чи повчальне, у них поєднуються артефактна основа і авторська інтенція, поетична індивідуалізація. Фантастика у 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 все 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.

Хорватське ренесансне письменство містить також засновки нових моделей фантастичної розповіді – це гротескна кумуляція, нанизування однотипних епізодів (пригоди чорнокнижника Довгого Носа в Індіях, пригоди Пілігрима в зачарованому лісі, порівняння міфологічної істоти, що символізує ідеал, і міметичного персонажа, який втілює брутальну дійсність (у міфологічно-рустикальних драмах М.Држича). Ці моделі матимуть продовження в наступних літературних епохах. Поетика фантастичного ґрунтується на мотивах утечі в міфологічні світи, світи ілюзій, фантазмів і бажань, пошуків ідеального місця, втрати ідентичності в лабіринті – ці мотиви і теми стануть особливо актуальними для фантастики пізніших періодів.

FANTASY LITERATURE GAMES IN THE CROATIAN RENAISSANCE

Mar'yana KLYMETS

*Lviv Ivan Franko National University
1, Universytetska Str., Lviv, 79000
The Chair of Slavonic Philology
e-mail: mklymets@yahoo.co.uk*

Drawing on the case of Croatian Renaissance literature, this article focuses on different types of literary fiction: mythological fiction, magical fiction, and carnivalesque fiction. It further explores the relationship between these types and the genre of specific works, traces the origins of fantastic imagery and its affinity with the vernacular culture of humour, mythology, popular demonology, and world literature.

Key words: literary fiction, bucolic, mythological drama, ciganreska, carnival, Croatian Renaissance literature.

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ИГРА В ФАНТАСТИЧЕСКОЕ
В ХОРВАТСКОМ РЕНЕССАНСЕ**

Мар'яна КЛИМЕЦ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко
ул. Университетская, 1, Львов, 79000
Кафедра славянской филологии
e-mail: mklymets@yahoo.co.uk*

В статье на примере хорватской литературы эпохи Возрождения исследуются различные типы литературной фантастики: фантастически-мифологический, фантастически-магический и фантастически-карнавальнй; выясняется взаимосвязь этих типов с жанром произведения, прослеживается генезис фантастической образности и ее родство с народной смеховой культурой, мифологией, народной демонологией, мировой литературой.

Ключевые слова: литературная фантастика, пастораль, мифологическая драма, циганреска, карнавал, хорватский ренессансная литература.

Стаття надійшла до редколегії 06.10.16
Прийнята до друку 28.11.16