

Наталя Чухонцева,  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Херсонський державний університет,  
Україна

## КУЛЬТУРОСОФСЬКІ ДИСКУРСИ У РОМАНАХ «ПРАЗЬКИЙ ЦВИНТАР» УМБЕРТО ЕКО ТА «МАГНАТ» ГАЛИНИ ПАГУТЯК

*У доповіді розглядається сутність і форми втілення культурософських дискурсів у романах “Празький цвинтар” У. Еко та “Магнат” Г. Пагутяк. Аналізуються авторські наративні стратегії, образи письменників, мистецькі інтертексти, алюзії та ремінісценції у творах. Зроблено висновки про специфіку осмислення у романах таємниць історії та культури.*

*Ключові слова: культурософський дискурс, роман, наратив, інтертекст, алюзія, ремінісценція*

*The research examines the essence and forms of the embodiment of cultural and philosophical discourses in the novels “The Prague Cemetery” by U. Eco and “The Magnate” by H. Pahutiak. It analyzes the authors’ narrative strategies, the characters of the writers, art intertexts, allusions and reminiscences in the literary works. The study represents the conclusions about the specificity of interpreting the mysteries of history and culture in the novels.*

*Key words: cultural and philosophical discourses, novel, narrative, intertext, allusion, reminiscence*

Роман “Празький цвинтар” видатного італійського вченого і письменника У. Еко, як і всі його твори, належить до “текстів культури”, семантику яких слід розшифрувати шляхом аналізу численних інтертекстів і плетива дискурсів. “Текстом культури” можна назвати і роман української авторки Г. Пагутяк “Магнат”, що потребує аналогічного підходу. В обох творах ідеться про вічні проблеми справжньої творчості та її імітації, істинної та уявної величі людини. Усе це спонукає до порівняльного їх дослідження, яке у нашій розвідці здійснюється вперше. Слід відзначити, що роман “Магнат” опублікований порівняно недавно (2014 року), відтак, вивчений ще недостатньо. У статтях про цей твір Г. Бокшань (Бокшань 2016), А.Галича (Галич 2015), О. Галича (Галич 2016), двох наших (Чухонцева 2016 обидві) та інших він розглядався у різних аспектах, проте навіть не позиціонувався як “текст культури”. Це стосується і монографії Я. Поліщука “Реактивність літератури”, де характеристиці роману “Магнат” відведено 7 сторінок (Поліщук 2016, 179-185). Отже, маємо підстави вважати обрану нами тему актуальною.

Мета нашої розвідки – з’ясування типології та своєрідності культурософських дискурсів у романах “Празький цвинтар” У. Еко та “Магнат” Г. Пагутяк. Теоретичні засади дослідження – концепція “відкритого твору”, культурна семіотика, теорія архетипів, методи – порівняльно-типологічний, культурно-історичний, культурно-семіотичний, психоаналітичний.

У. Еко обстоював концепцію “відкритого твору”, сутність якої полягає у тому, що письменникові доцільно залишати у своєму тексті щось недомовлене, аби стимулювати читача до домислювання цієї недомовленості (Еко 2001, 526-527). Він зробив вагомий унесок у філософію, культурологію, музикознавство, літературознавство, мовознавство, а особливо – у розвиток культурної семіотики. У.Еко стверджував, що семіотика – “знакова енциклопедія культури”, де кожен знак – регульовальна ідея для пояснення можливих дискурсів. Він завжди цікавився стилем бароко й обстоював думку про зв’язок із ним

модерного типу мислення: “Барокова форма, навпаки, динамічна, має схильність до нескінченності розв’язків (у її грі заповнень порожнеч, світла і тьми, з її вигинами, зламами і найрізноманітнішими кутами нахилу), передбачає поступове розширення простору. Пластичні барокові форми ніколи не припускають привілейованого, завершеного бачення, але спонукають реципієнта постійно зміщувати свій погляд, щоб побачити твір під новим кутом зору, так ніби цей твір перебуває у безперервній зміні. Барокову духовність можна розглядати як перший яскравий вияв модерної культури і модерного сприйняття, бо тут уперше людина звільняється від канонічної традиції <...>“ (Еко 2001, 529). На таких концептуальних засадах ґрунтується не тільки наукова, а й літературна його творчість. Усвідомлення цього є важливим для адекватної інтерпретації художніх текстів У. Еко.

Н. Городнюк у монографії “Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти” порівняла образи Книги та Бібліотеки у прозі українського письменника й У. Еко і дійшла висновку про наявність рис необароко в їхніх творах (Городнюк 2006). Дослідниця розглянула лише один роман італійського автора – “Ім’я рози”, проте це спостереження можна поширити й на інші його твори, написані пізніше. Завершуючи розгляд роману Г. Пагутяк “Магнат” у своїй монографії “Реактивність літератури”, Я. Поліщук відзначив: “Відкинувши лінійну інтерпретацію історії, Ю. Винничук і Галина Пагутяк виявили прихильність до опосередкованої, квазібарокової, що характерна численними варіаціями, повторами та маніпуляціями“ (Поліщук 2016, 184).

У романі “Магнат” яскраво оприявлена така типологічна риса бароко, як “поєднання непоєднуваного”. Вона реалізована у необароковій формі як суперечливість характеристик дійових осіб та стильові контрасти. Зокрема, опозиція *Я – Інший*, що відображає драматичну напругу в духовному розвитку вигаданого оповідача, у фінальній символічно-містичній сцені розв’язується у дійсно-таки у квазібароковий спосіб. Поруч із белетризованими сторінками історії у тексті з’являються цитати та ремінісценції з творів головного героя та виділений курсивом авторський коментар, написаний у науково-публіцистичному стилі.

На нашу думку, “ключем” до з’ясування задуму роману “Магнат” та ролі в ньому культурософських дискурсів можуть бути деякі положення книги П. Рікера “Сам як інший”. Важливе місце у цій праці посідає поняття “свідчення”: “Воно означає, передусім, свідчення очевидців про події, його формула: “Я був присутній при цьому”. Повернення уваги до подієвого боку історії – повернення до теми свідчень” (Рікер 2000, 425). А далі автор висловив таку думку: “Покликання України сьогодні мені уявляється пов’язаним із загальною цивілізаційною справою – відновленням після катастроф ХХ століття “європейського палімпсесту” (Рікер 2000, 433). До “європейського палімпсесту” належить доля гуманіста, дипломата, політика, польського та українського письменника, культурного діяча, видавця Яна Щасного Гербурта (1567-1616), якого Г. Пагутяк у вельми оригінальний спосіб зробила головним героєм свого роману “Магнат”, розпочавши оповідь зі символічно-містичної сцени розмови його у передсмертній гарячці з темним і світлим ангелами, побаченої прозорливими очима заїжджого волинського шляхтича. Авторка зізналася, що такий початок твору їй наснився (Пагутяк 2013, 105), але, як видно з інших записів у її щоденнику “Кожен день інший”, старанно збирала і вивчала різноманітні матеріали, серед яких траплялися несподівані знахідки, як-от україномовна книга 30-х років минулого століття про Добромилі, де цілий розділ присвячено Яну Щасному і подано точні біографічні відомості: “Народився він не у Фельштині, як я вважала, а у Боневичах, де, можливо, й помер. А помер він 31 грудня 1616 року і похований був у Добромилі на початку квітня” (Пагутяк 2013, 40). Деякі з опрацьованих письменницею джерел викликали в неї обурення: “Польські автори підніматимуть на сміх його приязнь до українського, видіння, які той бачив у вавельській вежі, дивацтва, недостойні шляхтича. Цілком у дусі постмодернізму. Один Владислав Лозінський чого вартий. З одного боку український “іконостас”, з іншого – прокрустове ложе польського

шовінізму” (Пагутяк 2013, 40). У післямові до роману “Магнат” авторка відзначила: “Я вже кілька років намагаюсь ввести Яна Щасного в український культурний простір, пишу статті, опублікувала два його вірші” (Пагутяк 2014, 253) і зізналася, що це її захоплення схоже на одержимість.

Щоденникові нотатки Г. Пагутяк “Подих Гербурта”, “Староста мостиський Гербурт”, “Даровані книги”, “Есе про Гербурта”, “Похресниця” та інші дозволяють зазирнути в її творчу лабораторію. Зокрема, авторка так пояснила, чому в новому романі з’явився (як епізодичний, але важливий персонаж) герой її іншого твору: “Єдиний міф, який я хотіла би перенести у дійсність, це мій Слуга з Доброміля. Хочу, щоб люди знали, що він існує. Вчора він повернувся у мій новий роман. Це додасть іншого акценту начебто історико-біографічному тлу, дуже пристойному, без містики” (Пагутяк 2013, 183). На нашу думку, в “Магнаті” історико-біографічне тло дійсно “дуже пристойне”, але не без містики. Це не традиційний біографічний твір, а саме “палімпсестна історія”, яка фрагментарно проявляється у складному плетиві наративів та різних мотивів, серед яких є і містичні.

“Палімпсестною історією” можна назвати і роман У. Еко “Празький цвинтар”. Як і “Маятник Фуко”, цей твір спрямований на заперечення теорії “світових змов”. “Є хвороба, яка охопила культуру і політику нашого часу <...>. Від неї страждає все богослов’я, політика, психологія. Ім’я її синдром Підозрілості”, – стверджував У.Еко. Підозрілість же породжує вороже ставлення до *Іншого*, що у світовій історії нерідко виливалося у криваві трагедії. Письменник не декларує свою позицію у художньому тексті, але вона оприявнюється у процесі рецепції “Празького цвинтаря” як “відкритого твору”. Авторська наративна стратегія у романі спрямована на те, щоб спочатку заінтригувати читача назвою книги, потім здивувати тим, що дія розгортається не в Празі, довго тримати у напруженому чеканні, а коли він нарешті дійде до інтертекстуально репрезентованої легенди про празький цвинтар, то зіткнеться з цілою низкою загадок.

“Празький цвинтар” – своєрідний роман-розслідування таємниці виникнення скандально відомих “Протоколів сіонських мудреців”, навколо яких і досі тривають суперечки. З наукових позицій автентичність цих “Протоколів” неможливо ні довести, ні заперечити, оскільки матеріалом дослідження має бути не тільки опублікований текст, а і першоджерело. Створюючи художню версію походження “Протоколів”, У.Еко, звісно, не претендував на відкриття наукової істини, а лише прагнув привідкрити завісу таємничості над тим, кому і навіщо знадобилося публікувати цей скандальний текст, який спосіб життя і яка психологія могли бути у гіпотетичного фальсифікатора. Він так схарактеризував різницю між науковим і художнім способами пізнання: “Крім того, що мистецтво пізнає світ, воно ще продукує доповнення світу, продукує незалежні форми, що долучаються до тих, які вже існують, виявляючи власні закони і проживаючи власним життям. Кожну мистецьку форму найкраще розглядати, якщо не як заміник наукового пізнання, то як епістемологічну метафору: тобто у кожному сторіччі спосіб створення форм мистецтва відображає шляхом уподібнення, метафоризування і власне вирішенням концепції образу, спосіб бачення реальності наукою і культурою епохи” (Еко 2001, 536).

У маленькому експозиційному розділі роману “Празький цвинтар” під назвою “Перехожий, котрий того сірого ранку...” У. Еко в ролі персоніфікованого Оповідача запрошує Читача вийти з метро на станції “Пляс Мобер” і уявити себе перехожим, який би сірого березневого ранку 1897 року відважився помандрувати лабіринтом тих вуличок, що зберігали ще середньовічний вигляд. Насамперед він повідомляє, що в Середньовіччі злочинці називали цю площу “Моб”, а поруч збиралися студенти факультету мистецтв на рю Фюар, тут був центр університетського життя, а пізніше – місце страти вільнодумців, згадує багато історичних імен, розповідає про стихійні катастрофи та перебудови, страшні історії про отруювачок та подібні жахи, ніби зчитуючи все це з вулиць, площ і будинків Парижа, натуралістично описуючи темні закопелки міста у душі Ежена Сю. Автор у ролі Оповідача з’являється нечасто і буквально приголомшує обсягом інформації. Культурно-

історичне тло роману, на якому зображені справжні та вигадані особи і події, виписане дуже ретельно.

У. Еко вважає місто своєрідним “текстом культури”, в якому є не тільки прекрасне, а й огидне, як і в реальному житті. Особливо бридкими постають лавка лахмітника та його оселя. Цим письменник ніби готує Читача до зустрічі з персонажем, який виконуватиме роль наратора, точніше, його щоденник буде дискурсом, де всі явища культури постануть, ніби у кривому дзеркалі. Авторська огида до нього акцентується у портреті на тлі інтер’єру за допомогою нагромадження демінутивів: “Повернувшись у фойє, звідки потрапляєш відразу з вхідних дверей, біля однісінького віконечка, крізь яке до кімнати пробивається трішечки світла, що освітлювало завулок, за письмовим столом відвідувач помітив би літнього чоловічка у халаті, котрий, судячи з того, що міг нишком розглядіти наш гість, зазирнувши чоловічкові через плече, писав те, що ми з вами наразі взялися читати і що Оповідач часом переповідатиме скорочено, аби Читач не нудьгував” (Еко 2012, 9-10). Писанину цього чоловічка можна назвати “текстом антикультури”, тому Оповідач-Автор відмежовується від нього: “Оповідач і гадки не має, хто цей таємничий чоловічок” (Еко 2012, 10). Використаний тут прийом “одивнення” є компонентом постмодерної “гри” в другого наратора, завдяки якій Оповідач-Автор може дозволити собі лише зрідка втручатися в оповідь, іронічно коментуючи якийсь запис у щоденнику цього персонажа.

У романі Г. Пагутяк виділяються три наративні дискурси: інтертекст, який складають цитати та ремінісценції з творів Гербурта, розповідь Северина Никловського (якому довелося не тільки бути свідком останніх днів і смерті магната, а й зіграти роль “живої парсуни” небіжчика на його похороні), а також уже згадані авторські коментарі. П. Рікер висловив думку, що ймовірним місцем “хіазму між історією і художнім вимислом” є наративна ідентичність і поставив питання про те, “чи не вважаємо ми людські життя придатнішими для сприйняття, коли вони інтерпретуються як історії, розказані про них іншими людьми” (Рікер 2000, 139]. Образ оповідача Галині Пагутяк довелося вигадати, оскільки свідчень очевидців про сумний фінал життя Яна Щасного Гербурта не залишилося. Наративна ідентичність образу Никловського досягається психологічною достовірністю, помірною архаїзацією мови, використанням характерної для західноукраїнської шляхти кінця XVI – початку XVII століття лексики та фразеології. Дискурс наратора має калейдоскопічний характер, відповідно до химерного плину пам’яті.

З розповіді Северина, спостережливого і наділеного екстрасенсорними здібностями, постає велична і трагічна візія відходу із життя неординарної особистості: “Здавалося, ясновельможний цієї зимової непритомної ночі обирав між життям і смертю, та я знав, що не духи життя і смерті стоять по обидва боки його ложа, ангел темний по праву руку і ангел світлий по ліву змагаються за його душу. <...> Остання битва і останній диспут мужа вченого, що давно вже не мав змоги подискутувати у своєму смутному вигнанні” (Пагутяк 2014, 5]. Одразу після цього подається авторський коментар: “(АК: Цей фрагмент тексту нагадує характерний тип ренесансного діалогу – змагання за душу. За душу можуть змагатися Ангел з Чортом, або Цнота з Фортуною, або інші альтернативні персонажі. Як буде видно далі, така суперечка відбувалася в реальному житті пана Яна Щасного Гербурта, коли він сидів у Вавельській вежі, ту суперечку він описав у автобіографічному діалозі «Геркулес слов’янський». Перед смертю Ян Щасний ще мав вибір. Далі, як ми знаємо, такого вибору вже не буде)” (Пагутяк 2014, 5]. Цей коментар має не тільки просвітницьку мету, а й спрямований на те, щоб заінтригувати читача недомовками і туманними натяками. Вже сама назва автобіографічного діалогу вказує на самоідентифікацію Гербурта. Як зауважив П. Рікер, для багатьох людей важливими є надбані ідентифікації. “Ідентифікація з героїчними постатями чітко вказує на цю сприйняту інішість, але ця інішість є водночас вже латентно наявною в самому акті ідентифікації стосовно цінностей, які призводять до того, що ми ставимо “причину” вище за власне життя; певний елемент лояльності, лоялізму інкорпорується таким чином до складу характеру і спонукає його до вірності, а отже до самодотримання. Полюси ідентичності тут

сходяться. <...> Таким чином, до рис характеру інтегруються аспекти ціннісного вибору, які визначають етичний аспект характеру в аристотелівському значенні цього терміна” (Рікер 2000, 148]. Ціннісний вибір Гербурта цілком прозорий і засвідчує, що він, як і міфічний Геркулес, репрезентує архетип героя-рятівника.

Северинові ж притаманні покірність долі, пасивність. Здавалось би, немає нічого, що могло б єднати таких різних осіб, але це не так. Северин щиро захоплюється магнатом не тільки тому, що той дозволив йому жити у своєму маєтку на повному утриманні. Никловський високо цінує людські якості, вченість і літературний таланти Гербурта, навіть подумки порівнює його з Овідієм Назоном, вважаючи, що, як і римський поет, він “жертва інтриг і наклепів”, через які “потрапив у таку немилість, що довела його до повного тілесного і духовного упадку” (Пагутяк 2014, 6). У наративний дискурс Северина знову вклинюється авторський коментар: *“(АК: Після помилування королем Гербурт офіційно пробув два роки під домашнім арештом в Добромилі, хоч насправді його ув’язнення тривало аж до смерті. Можливо, оповідач децю романтизує ситуацію і його порівняння Гербурта з Овідієм не зовсім коректне. Та, мабуть, він тут має на увазі лише образ інтелектуала-вигнанця, роль якого обрав собі Гербурт після ролі Геркулеса. Я радила б читачеві не приймати на віру все, що каже оповідач. Його погляди будуть змінюватися ще не раз, і це основний двигун цієї книжки)”* (Пагутяк 2014, 6). Обрані героями ролі стають частинами авторського варіанту “близнюкового міфу”.

Северин звик у житті пливати за течією, не переймаючись проблемами самоідентифікації та не намагаючись щось змінити. На початку твору йому притаманний навіть комплекс неповноцінності. Цей “не то гість, не то причепа” (Пагутяк 2014, 8), як він себе характеризує, зазвичай сидить у кутку (де, як він стверджує, і є його “скромне місце”) та спостерігає за подіями, не беручи в них активної участі, а також згадує й аналізує своє минуле (все це – ознаки меланхолійного психотипу). Северин мріяв одержати гарну освіту, але натомість йому, як старшому синові у шляхетській родині, довелося служити у війську, а його молодшого брата, який не мав ні прагнення, ні здібностей до навчання, батько відправив учитися. Авторка актуалізує Сквородинську ідею про необхідність вибору “сродної” праці. Представники ходячої шляхти у Речі Посполитій були позбавлені права на такий вибір: вони мали або служити у війську, або займатися сільським господарством. Якщо хтось уже не міг воювати за станом здоров’я і втратив маєток, то ставав “зайвою людиною”, яка могла якось існувати лише з чужої ласки. Саме таке лихо сталося з Никловським. Коли він був у військовому поході, під час татарського набігу згорів його маєток, а дружина загинула. Повернувшись на згарище, Северин вирішив розпочати нове життя на іншому місці, продав свій земельний наділ і подався шукати іншого, але дорогою його пограбували і мало не вбили розбійники. Покалічений і злидений, він звернувся по допомогу до Гербурта. Магнат прихильно прийняв нещасного, який був далеким родичем його дружини, залишив його жити у своєму замку, наблизив до себе, вів з ним бесіди, дозволив користуватися своєю бібліотекою. Присутність Северина трохи скрашувала його самоту, але головне, що Гербурт відчув у ньому споріднену душу, хоча й не відшліфовану високою освітою. Магнат побачив у бідному родичеві людину, яка тягнеться до знань, має допитливий розум, не здатна чинити зло та інтуїтивно намагається вдосконалюватися. “Самобудівництво особистості”, яка відчула себе “незавершеною”, неминуче мало відбутися поруч з інтелектуалом, духовно високою особистістю. “Через самобудівництво особистості, формування її внутрішнього мікрокосму людина може зробити так, щоб факт смерті виявився не кінцем, а вінцем життя. Людина на рівні здобуття самодостатності особистості кидає виклик небуттю, протиставляючи нігілізмові смерті креативність благодаті” (Рікер 2000, 41). Світло Гербуртової благодаті осяяло скромну постать його ритуального двійника, який намагався духовно наблизитися до інтелектуала-гуманіста, внаслідок чого і відбулася диспозиція в самоідентифікації оповідача.

У проповіді перед заупокійною службою чернець відзначив добрі діяння магната, осудив його недругів і на завершення вимовив слова, які вразили Северина подібністю до його власних думок: “Тепер він, як Йов на попелищі, як Йона в череві кита – у своїй безвиході. Дивіться, він колись був багатирем, Геркулесом, що міг потримати небо на своїх плечах, а тепер нидіє між мурів, і ніч довга і темна видається йому вічною. Надіявся на себе, надіявся на приятелів, з якими зложив обітницю вірності, де вони тепер? А відтак хоч і не кликав він Господа, бо не смів, зневажаючи свою слабкість, але Господь знає, коли прийти, бо сяє йому в темряві діамант цноти, що не дасть заблукати” (Пагутяк 2014, 242). Після згадки про “діамант цноти”, який є рятівним для людських душ, у Северина ніби відкрилося нове дихання: “Все скінчилось: для ясновельможного Гербурта і для його тіні. Я відчував полегкість і навіть радість від незнаного досі почуття свободи. Такого я не відчував, коли вирушив у далеку дорогу, яка урвалась в Добромилі» (Пагутяк 2014, 244).

Розглянувши ініціальні та поховальні обряди різних народів, М. Еліаде дійшов такого висновку: “Отже, смерть вважається найвищою ініціацією, початком нового, духовного буття” (Еліаде 2002, 104). Вживаючись у роль Яна Щасного, перечитуючи його твори, Никловський відчував себе лише його тінню, не усвідомлюючи свого духовного зростання. Почувши від хлопчика легенду про те, що Гербурти по смерті перетворюються на орлів, він порівняв себе з горобцем. Момент прозріння настав, коли магната поховали: Северин відчув себе не бідним Йовом і не тінню, а особистістю, здатною розпочати нове життя. У ході старовинного ритуалу він пережив смерть свого “двійника” як власну і (за аналогією до ініціального обряду, в якому імітувалися смерть і воскресіння) ніби народився заново. “Від однієї релігії до іншої, від однієї гнози чи мудрості до іншої стародавня тема «другого народження» збагачується новими значеннями, що іноді радикально змінюють життя (Еліаде 2002, 107). Роман “Магнат” є переконливим підтвердженням цієї думки.

Кінцівка твору має містично-символічний характер. Перед від’їздом з Добромиля Северин вирішив попрощатися зі своїм “двійником”: “Мусив мене нарешті відпустити, як-не-як я прожив ще чотири місяці за нього, носив його одержу, навіть перстень. Їв за нього і пив, молився... Ніхто не повірить, але так воно й було. Коли ти стаєш тінню, то часом можеш собі більше дозволити, ніж її господар” (Пагутяк 2014, 249). Гербурт сам покликав його через легкі заслони, які коливались від вітру, лише символічно відділяючи *цей* світ від *того*. Магнат візуалізувався в білому хітоні у товаристві так само одягнутих осіб, чії обличчя здалися оповідачеві дивно знайомими.

Це були великі митці та вчені різних часів. Северинові вони дали чашу з таким же напоєм, який пили самі. “Як тільки я випив зі своєї чаші, всередині моєї голови відгорнулася ще одна запона, і я почув докірливий голос, що йшов просто з мого серця: “Якби ти прожив своє життя по-іншому, Северине Никловський, то знав би їх усіх”. А потім пролунало визнання: “Сей чоловік, може, й не потрафить витлумачити “Бенкет” Платона, але колись опиниться у незгіршому товаристві” (Пагутяк 2014, 249-250). Наостанок «двійники» вимовили слова, які містять код близнюкового міфу: “Прощавай, брате!” – “Прощавай і ти, брате!” (Пагутяк 2014, 250).

Чи міг би історичний Ян Щасний Гербурт назвати “братом” нижчу від нього за соціальним статусом людину і, до того ж, православного українця? У публіцистичному трактаті “Розмисел про народ руський” він стверджував, що “колотнеча, яку почали з народом руським, братами і кривними нашими, вона ніби рана в серце, котра, хоч би й найменша була, приносить смерть” (Щасний Гербурт 2006, 465), а у письмовій відповіді на погрозу Перемишлянського єпископа піддати його прокляттю знаходимо такий дискурс: “При кривді шляхетного народу руського, з якого я і дружина моя взяли свою кров, буду стояти з такою Божою поміччю, як мене вчить право... Коли я проти будь-якого порушення права готовий покласти свою силу і здоров’я, тим більше я готовий ним важити на боці такого великого і шляхетного народу, з якого і кров маю і якому тепер діється безправ’я” (Щасний Гербурт 2006, 465). Звісно, Гербурт жив у епоху кризи

ренесансного гуманізму і, до того ж, у Речі Посполитій, яку роздирали соціальні, національні, релігійні конфлікти, – у цих умовах він не завжди був послідовним у дотриманні своїх ідей, але все-таки основний напрямок його творчості, культуртрегерської та політичної діяльності був гуманістичним.

Назвавши свій роман “Магнат”, Г. Пагутяк актулізувала не пряме значення латинського слова *magnat* (володар, вельможа), а переносне – *високий духом*. Її герой підноситься над пересічними людьми не соціальним статусом, а своєю духовно-інтелектуальною величиною. Це справжній Воїн Світла, хоч і повержений, хоча й не бездоганний. Свій соціальний статус Гербурт утратив, коли за виступи на захист пригнобленого українського народу, «крамольні» твори, просвітницьку діяльність, участь у противладному бунті (рокоші) був ув’язнений, а потім засланий у провінційні родові маєтності без права виїзду. Проте навіть у такому стані він випромінював світло, яке допомогло бідному шляхтичеві духовно випростатися, відчувати себе Персоною. Це світло Ян Щасний Гербурт посилає навіть з «іншого світу», оскільки на землі лишилися його твори, хоч і призабулися діяння. Головна концептуальна думка, яку утверджує Г. Пагутяк своїм романом – це вічність гуманізму не тільки як філософського вчення, а як типу поведінки, незнищенність справжнього мистецтва, його благодотворний вплив на людей.

Никловському притаманний стихійний гуманізм. Він добрий і щирий у спілкуванні з усіма людьми. Хоча Северин і називав себе “гінню” та порівнював із “глиняним големом”, це були лише симптоми надмірної самокритики. Натомість оповідач у романі У. Еко “Празький цвинтар” – утілення абсолютної Тіні. У післямові до роману, що названа “Недаремні вчені уточнення”, автор відзначив: “Єдиний вигаданий персонаж у цій розповіді – головний герой, Симоніно Симоніні, а от дід його, капітан Симоніні, справді існував, хоч і згадувався у творі лише як загадковий автор листа до аббата Баррюеля. <...> Утім, якщо ми гарненько помірковано, то навіть Симоне Симоніні, попри те, що це персонаж збірний, у уста якого вкладені слова й якому приписані вчинки, які робили декілька людей, певним чином теж колись існував. Більше того, відверто кажучи, він досі десь серед нас” (Еко 2012, 624). (*Симоніно* – зменшувально-пестлива форма імені *Симоне*. – Н.Ч.).

Сюжет щоденника, запропонованого увазі читача, Читача, У. Еко назвав “досить безладним” (Еко 2012, 624). Власне, це притаманно багатьом текстам такого типу. У щоденнику Симоніні не тільки зафіксований перебіг подій, а і саморозкривається характер. Писати його він почав 24 березня 1897 року, “дослухавшись поради одного німецького єврея (чи австрійського, хоч який, зрештою, грець)” (Еко 2012, 624). Звісно, мається на увазі З. Фройд, проте Симоніні силкується, але ніяк не може згадати імені людини, з якою неодноразово спілкувався. Наступні нотатки засвідчують, що, крім нападів амнезії, у наратора є також інші психічні відхилення. Читач уже у першому розділі, названому “Хто я?”, починає здогадуватися про поставлений З. Фройдом діагноз (хоча лікар навряд чи його озвучив): нарцисизм, мізантропія, шизофренія. Розвиток у Симоніні нарцисизму спровокувала рання смерть матері, а невдовзі – батька. Хлопчик зненавидів їх за те, що його покинули. Не любив він і діда-параноїка, який процес виховання зводив до прищеплення онукові антисемітизму і зневаги до різних народів. У щоденнику є такий промовистий запис: “А коли я вже доріс до того, щоб усе втямити, дідусь нагадував, що єврей – окрім того, що марнославний, як іспанець, невіглас, як хорват, жадібний, як левантієць, невдячний, як мальтійський, нахабний, як циган, замурзаний, як англійський, масний, як калмик, лихослівний, як астієць, – через свою невиситиму хтивість, є ще й перелюбником <...>” (Еко 2012, 12). Онук перевершив діда, приписуючи неймовірні вади німцям, а також французам і італійцям, незважаючи на те, що мати його – французенка, а батько – італієць. Так само й у кожній людині Симоніні бачить тільки погане. Він ніколи нікого не любив, окрім себе, жінок ненавидить, а статеву потребу вдовольняє самотужки, дуже пишається своєю “незайманістю”, всіх інших людей вважаючи збоченцями. Єдина його пристрасть – смачна і вишукана їжа, заради

вдоволення якої здобуває кошти, не гребуючи найзлочиннішими способами: шпигунством, зрадою, убивствами.

Фальсифікація документів стала “професією”, яка приносить оповідачеві не лише гроші, а й задоволення та співвідноситься ним із мистецькою творчістю: “Приємно склепати з нічого нотаріальне свідоцтво, написати правдоподібного листа, вигадати зізнання, що компрометує, документ, котрий згубить якусь людину. Сила майстерності... Варто винагородити себе обідом у “Caffe Anglais” (Еко 2012, 28). Симоніні наголошує, що у щоденнику важливі не тільки події, а і його внутрішній світ: “Припускаю, що у мене теж він є. Кажуть, що душа – це лише наші вчинки, одначе, якщо я когось сильно ненавиджу й викохую в собі цю ворожнечу, дідько, це й є доказ, що я маю внутрішній світ!” (Еко 2012, 27). Його “творчий потенціал” розкривається тільки у майже поетичних описах їжі. З уміщених у щоденнику рецептів страв можна скласти цілу кулінарну книгу.

Традиційна бінарна опозиція *Я – Інший* у щоденнику доведена до абсурду: замилювання персонажа собою поєднується з ненавистю до цілого світу. Відбувається і шизофренічне розщеплення особистості Симоніні: то він відчуває себе 67-річним капітаном Симоніні (тобто – своїм дідом), то йому здається, що він падре Бергамаскі. Більше того: другий з них стає “співавтором” щоденника: у ньому з’являються сторінки, написані іншим почерком, де йдеться про події, своєї участі в яких “основний автор” не пам’ятає. Час від часу він гримується, перевдягається – і в тому чи іншому образі ходить містом. Отже, Симоніні – не просто фальсифікатор документів, а імітатор за самою своєю сутністю, екзистенційне *Ніщо*.

Справжнє мистецтво і його творців Симоніні намагається всіляко принизити. Наприклад, описуючи популярний серед паризької еліти ресторан, він відзначив: “Раніше, аби віддала подивитися на відомих літераторів, таких як Готьє чи Флобер, а також на того змарнілого польського піаніста на утриманні одної дегенератки, котра бігала у підштаниках, багато хто ходив у “Маньї”. Яюсь я зазирнув туди, але відразу ж ушився. Митці, навіть віддала, – люд нестерпний, вони повсякчас озираються навкруги, аби переконатися, що їх упізнають” (Еко 2012, 47). Неважко здогадатися, що “змарнілим польським піаністом” тут названо великого композитора Фредеріка Шопена, а “дегенераткою” – Жорж Санд. Досить довгий “антимистецький дискурс”, фрагмент якого ми процитували, завершується словами “*carmina dant panem*” (це, як указано у примітці, перефразований латинський вислів “*carmina non dant panem*”, у якому йдеться про те, що поезією та філософією на шмат хліба не заробиш) (Еко 2012, 47). Оскільки його фальсифікації добре оплачуються, Симоніні підносить їх вище мистецтва. Він неспроможний збагнути сутність справжньої творчості, оцінити таланти. Наприклад, про Дюма, який захоплювався гарібальдійцями, Симоніні написав таке: “Тільки такий бундючний чоловік, як Дюма, міг любити тих людей, можливо, тому, що вони запобігали перед ним більше, аніж те робили французи, які вважали його лише напівкровкою <... >” (Еко 2012, 15).

Автор щоденника вважає себе дуже розумним і хизується “вченістю” навіть сам перед собою, але в його сентенціях проявляється сутність імітатора: “Найбільший клопіт – справити враження людини, котру радше благословили розумом, ніж посередністю” (Еко 2012, 32). Звісно, Симоніні не вважає себе посередністю, хоча не здатний не тільки до творчості, а й узагалі до самостійного мислення. Він уміє тільки фальсифікувати, руйнувати, убивати. Пивниця під його оселею нагадує кладовище. Це позбавлена душі та розуму істота, подібна до голема, яка в напруженій атмосфері помежів’я XIX – XX ст. стала знаряддям у руках брудних політиків. Дослідження будь-якого тексту дозволяє до певної міри реконструювати образ його автора. За художньою гіпотезою У. Еко, яка спирається на семіотичний аналіз опублікованого тексту “Протоколів сіонських мудреців”, саме таким мав бути той, хто на замовлення російської «охранки» скопіював їх. Якщо навіть у криміналістиці застосовується подібний підхід для реконструкції образу автора, то у творенні художнього образу він тим паче доречний.



Під 24 березня у щоденнику записано: “Досі не вилізши з ліжка, я фантазував... З огляду на мою халепу з росіянами (які ще росіяни?) мені не варто показуватись в улюблених ресторациях”(Еко 2012, 29-30). Тут з'являється натяк на зав'язку таємничої сюжетної лінії, але шизофренічна психіка Симоніні переключається на улюблену тему – їжу. У. Еко майстерно веде “гру” з Читачем, підтримуючи його увагу, пробуджуючи допитливість та уяву. Щоденник Симоніні обривається на нотатці за 20 грудня 1898 року, з якої читач може здогадатися, чому роман названий “Празький цвинтар”. Описуючи закинутий цвинтар у Парижі, автор щоденника зізнався: “Це моторошне місце, але воно прислужилося мені, коли я створював свій “Празький цвинтар”, який бачив лише на малюнках. Я був гарним оповідачем і міг би стати справжнім митцем, кількома штрихами я створив чарівне місце, похмурий, заллятий місячним світлом центр всесвітньої змови” (Еко 2012, 615). Наостанок Симоніні виявляється втягнутим не у вигадану, а у справжню змову і має здійснити терористичний акт при виконанні якого, мабуть, і загинув. “Підкладу бомбу, яку запам'ятають на віки” (Еко 2012, 623) – одна з останніх фраз у його щоденнику, яка у контексті роману набуває символічного значення. Фінал твору залишається “відкритим”, але читачів навряд чи хвилює, як закінчив своє життя вигаданий Симоніні. Вони усвідомлюють, що символічною “бомбою” і досі залишаються “Протоколи сіонських мудреців”.

Типологічна схожість культурософських дискурсів у романах “Празький цвинтар” У. Еко та “Магнат” Г. Пагутяк полягає у їх антропоцентричному характері та спрямованості на художню інтерпретацію “палімпсестів” європейської історії та культури, на оприявлення гуманістичних позицій письменників. У обох творах основним критерієм оцінки артефактів є їхній функціональний потенціал. Відтак, У. Еко позиціонує “Протоколи сіонських мудреців” як явище агресивної “антикультури”, метою якої є провокування ворожнечі між народами, а Г. Пагутяк акцентує гуманістичний характер культуртрегерської та літературної діяльності Яна Щасного Гербурта. Обидва романи є “текстоцентричними” у тому сенсі, що спрямовані на віднаходження у текстах минулих епох “знаків”, що дозволяють реконструювати психологію їхніх авторів. У. Еко, моделюючи образ головного персонажа свого роману, спирався на семіотичну інтерпретацію “Протоколів” як на основне джерело характеротворення, хоча, звісно, брав до уваги історичний контекст, у якому з'явилася їхня публікація. Г. Пагутяк основне своє завдання вбачала саме у тому, щоби вписати Яна Щасного Гербурта в історико-культурний контекст. У неї не було потреби для створення образу головного героя вдаватися до складних семіотичних операцій та вигадувати його щоденник. Г. Пагутяк використала у романі “Магнат” майже всі відомі на сьогодні матеріали про Гербурта, проте у післямові констатувала їх недостатність для розкриття таємниць його психології. Наостанок вона заінтригувала читачів загадковою фразою: «Розшифрувала б автобіографію Гербурта, написану мовою птахів» (Пагутяк 2014, 253), відтак, натякнувши на «відкритість» свого твору.

Отже, культурософські дискурси у романах “Празький цвинтар” У. Еко та “Магнат” Г. Пагутяк мають ознаки як типологічної подібності, так і художньої оригінальності.

Бокшань Г. (2016). Міфологічні мотиви й образи в романі Галини Пагутяк “Магнат”. У зб.: *Слов'янська фантастика*. Освіта України. Київ. С. 19-27.

Галич А. (2015). Портретні метаморфози в романі Г. Пагутяк “Магнат”: місія двійництва. У зб.: *Вісник Маріупольського державного університету. Серія “Філологія”*. Вип. 13. Маріуполь. С. 5-13.

Галич О. (2016) “Магнат” Г. Пагутяк: художній роман чи квазібіографія Яна Щасного Гербурта? У зб.: *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність* Вип. 7. Кривий Ріг. С. 31-42.

Городнюк Н. (2006). *Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти*. Твім-інтер. Київ.

- Еко У. (2001). Поетика відкритого твору (фрагмент із книги "Відкритий твір"). У кн.: *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Літопис. Львів. С. 525-538.
- Еко У. (2012). *Празький цвинтар*. Фоліо. Харків.
- Еліаде М. (2002) *Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання*. Основи. Київ.
- Пагутяк Г. (2014). *Магнат*. А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. Київ.
- Пагутяк Г. (2013). *Кожен день інший*. ЛА «Піраміда» .Львів
- Поліщук Я. (2016). *Реактивність літератури*. Академвидав. Київ.
- Рікер П. (2000) *Сам як інший*. Дух і Літера. Київ.
- Фрейд З. (1989). *Психологія бессознательного: сборник произведений*. Просвещение. Москва.
- Чухонцева Н. (2016). Міфологема двійництва у романі Галини Пагутяк "Магнат". У зб.: *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. Вип. 264. Т. 276. Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили. Миколаїв. С. 151-154.
- Чухонцева Н. (2016). Наративні дискурси у романі Галини Пагутяк "Магнат". У зб.: *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія Лінгвістика*. Вип. 25. Вид-во ХДУ. Херсон. С. 92-99.
- Щасний Гербурт Ян (2006) Розмисел про народ руський. Практика ракуська. У кн.: *Слово багатоцінне : хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV – XVIII століть* . Кн. 1. Аконіт. Київ. С. 465-471.
- Юнг К.Г. (1998). *Психологические типы*. ООО Попурри. Минск.

**Чухонцева Н. Д.** Культурософські дискурси у романах «Празький цвинтар» Умберто Еко та «Магнат» Галини Пагутяк// Щорічний науковий збірник ІХ міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції з україністики «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ». Серія «Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики». Випуск 2018 ; під редакцією Олени Новікової, Ульріха Шваєра. – Мюнхен : Видавництво «Verlag readbox unipress Open Publishing LMU», 2019. – С. 409-421.