

# Ігор Набитович

---

## Архітектонічна та ідейно-естетична симетрія повісті Наталени Королевої 1313 та роману Умберто Еко "Il nome della rosa"

---

Lublin Studies in Modern Languages and Literature 32, 87-113

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Ігор Набитович  
Maria Curie-Skłodowska University,  
Lublin, Poland

**Архітектонічна та ідейно-естетична симетрія повісті  
Наталени Королевої *1313* та роману Умберто Еко *Il  
nome della rosa***

Між повістю української письменниці польсько-єспансько-литовсько-українського походження Наталени Королевої, графині Дунін-Борковської (Dunin-Borkowskiej) *1313* (1934) та романом Умберто Еко *Il nome della rosa* (*Ім'я рози*, 1980) існує певна симетрія як у історичному періоді, який у них представлений, так і в архітектоніці кожного з творів, окремих елементах їх ідейно-естетичного наповнення, сюжетних розв'язках та образній системі (в обидвох творах показано події першої половини XIV віку в середньовічному монастирі, де відбуваються таємничі події; в кожному з творів монастир гине від пожежі). Разом з тим твір Н. Королевої є модерністичним проектом (грунтованим на світовідчутті письменника-homo religiosus, на консервативних світоглядних позиціях), а роман У. Еко постмодерністичним (який декларує кризові явища сучасного арелігійного світу, гібрис людини арелігійної). Одним із головних виразів, символів асиметрії (яка в певних деталях прямує до оберненої симетрії в концептуальних виявах знакових моделюючих систем, що представляють середньовічний

монастир) у цих творах Н. Королевої та У. Еко є концепт диявола та концепт середньовічної науки.

У *1313* представлена історія винайдення в XIV столітті стрільного пороху. Головним героєм твору є син багатого рицаря Константин Анклітцен, який присвячує своє життя науковим дослідженням. Змушений втікати від батьківського свавілля, він змінює ім'я (на Конрад із Кельна), стає учнем (фамулюсом) алхіміка, а потім, у монастирі, вже як Бертольд Шварц, за допомогою ченця Бертрама (який насправді є дияволом) винаходить стрільний порох. Наталена Королева йде за середньовічною традицією, згідно з якою, як пише Максиміліян Рудвін, "німецький францисканець Бертольд Шварц, що винайшов гарматний порох біля 1350 року, вважався слугою Сатани"<sup>1</sup>.

Від блискавки, яка влучає у пивницю, де зберігається стрільний порох, вибухає увесь монастир. Інфернальні мотиви є невід'ємним і одним із найважливіших елементів мітопоетичного моделювання художнього світу, представленого в повісті *1313*<sup>2</sup>. Цей мітопоетичний (або символічний) тип моделювання характеризується творенням особливого макроконцепту Середньовіччя (який містить у собі цілий шерег інших, менших мікроконцептів), знакових образів (ченців, відьом, святих, диявола), представленням середньовічних поглядів на світ і буття в ньому людини, використанням знакових лексем і латинських середньовічних синтаксичних конструктів. Особливістю художнього світу повісті Н. Королевої є містичне представлення

---

<sup>1</sup> Maximilian Rudwin, *Diabel w legendzie i literaturze*, Kraków: Znak 1999, s. 277.

<sup>2</sup> Детальніше про це: Ігор Набитович, *Інфернальне в людській екзистенції: зустріч людини з дияволом у повісті Наталени Королевої "1313"*, (у:) *Біблія і культура*: Збірник наукових статей Чернівецького державного університету ім. Юрія Федьковича / За ред. А. Нямцу, Вип. 7, Чернівці: Рута 2005, с. 318-327.

світовідчування героїв цього твору<sup>3</sup> (в Умберто Еко світ Середньовіччя цілком раціоналізований).

Ще коли Константин жив був у батьковому замку, циганка наворожила йому, що він увійде у спілку з дияволом і стане винахідником смертоносної зброї: “Розіллеш ти море крові, собі й людям на горе. Смерть-вогонь з пекельного ланцюга ти спустиш. З самим чортом – тьфу на нього, проклятого, – свою долю злучиш! І наймення твоє люди проклинатимуть на полях кривавих...”<sup>4</sup>.

Мотив укладання договору з дияволом є досить поширеним у новітній світовій літературі. Безсумнівним є вплив на деякі з цих сюжетів німецької народної книги *Історія про доктора Йоганна Фауста*. Можна шукати аналогії (а, можливо, й алюзії) до побудови Н. Королевою цього нарративного конструкту в *Історії про доктора Фауста*. Порівняння Фауста (як винахідника книгодрукування) і Бертольда Шварца (відкривача стрільного пороху) відомі уже з проекту плану російського поета Александра Пушкіна до *Сцен із рыцарських времен (Сцен із лицарських часів)*<sup>5</sup>. Слід додати, що таке порівняння, яке ґрунтується на помилковому ототожненні героя німецької народної книги Йоганна Фауста з одним із винахідників друкарства Йоганна Фуста (чи Фауста) з Майнца, отримало певний розвиток у майбутній науковій і літературній традиції.

У пізньому Середньовіччі (тобто в ту історичну епоху, яку представлено в романі Наталени Королевої) Сатана дуже часто з’являвся в образі ченця, що особливо було характерним для середньовічної Іспанії. Можливо саме ця традиція стала одним із поштовхів введення у повість *1313* образу ченця-диявола Бертрама. Така традиція мала також закорінення і в

---

<sup>3</sup> Див. про це: Ihor Nabytowycz, *Mistyryzm w prozie ukraińskiej XX – XXI wieku*, (w:) *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, t. 7, cz. 2, Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007, s. 341-346.

<sup>4</sup> Наталена Королева, *1313*, (y:) eadem, *Предок*, Київ: Дніпро 1991, с. 201-202.

<sup>5</sup> Владимир Жирмунский, *История легенды о Фаусте*, (в:) *Легенда о докторе Фаусте*, Москва: Наука 1978, с. 310.

протестантських настроях у Німеччині: “Найхарактернішим представленням Диявола в Іспанії є драма *El Diablo predicador*, яку приписують Бельмонте з Бермуде, у якого Люцифер, змушений стати францисканином. Представлення Диявола як ченця у німецьких краях до Реформації засадничо було результатом протестантських антиклерикальних настроїв. Лютер твердив, що справжнім одягом сатани є чернеча сутана”<sup>6</sup>.

Уже в першій публікації фаустівських німецьких народних книг – *Історії про доктора Йоганна Фауста* знаходимо версію про те, що Фауст, підписавши умову з дияволом, вимагав, щоб його прислужник – дух Мефістофіль, коли він тільки його покличе, “з’являвся до нього в образі і одязі ченця-францисканина з дзвіночками, подаючи попередньо кілька знаків, щоб за дзвінком він довідувався про його прихід”<sup>7</sup>. Сатана передодягається в чернечий одяг у біблійній драмі *The Temptation of Jesus* (1538). У драмі Крістофера Марло *The tragical history of Doctor Faustus* (*Трагічна історія доктора Фауста*; біля 1589) Мефістофеля теж представлено у вигляді ченця-францисканця:

*З’явись у личині ченця ти, францисканця.*

*Дияволіві личить вид святоші.*

Диявол – за середньовічною традицією – “прибирав багато постатей і носив багато костюмів [...]. Сатана є поліморфною особою [...]”. Він має “здатність просто безконечних варіацій і трансмутацій, яку використовує на великий клопіт смертних”<sup>8</sup>.

Перетворення Люцифера в ченця Бертрама є логічно вмотивованим для світосприймання людини Середньовіччя, оскільки диявол

---

<sup>6</sup> Maximilian Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze...*, s. 61.

<sup>7</sup> *Historia o Doktorze Faustusie*, Wrocław: Wyd-wo Unjwersytetu Wrocławskiego 2002, s. 120.

<sup>8</sup> Maximilian Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze...*, s. 48.

хоча в реальності безтілесний, може він своєю внутрішньою силою закликати до життя кожен вид тіла, в якому йому сподобається замешкати, або який найбільше йому пасувати для здійснення будь-якого зла<sup>9</sup>.

оскільки “навіть у святих мурах кляшторів [...] побожним мужам і невістам грозять пастки Сатани (2 Тм.: 2, 26)”<sup>10</sup>.

Оскільки, як уже підкреслювалося, в середньовічній культурі образ диявола займав дуже помітне місце, то захоплення романтиків Середньовіччям потягнуло за собою й постійне використання символічних середньовічних атрибутів, які мають своєрідне пов’язання з диявольськими силами: віру в чарівництво і чарівників, шабаші, алхімію, договір із дияволом. У повісті 1313 теж можна виділити змістово-образні концепти, пов’язані з інфернальними мотивами (образ диявола, сарни, собаки, запах сірки). Поруч із цим у Наталени Королевої присутні й інші інгредієнти середньовічного світовідчуття й світосприймання (містичні видіння, розмова зі смертю, християнська символіка і знамення тощо).

Цікаву деталь щодо використання мотивів зустрічі людини з інфернальними силами, яка стосується зокрема й творчості Наталени Королевої, зауважив Максиміліян Рудвін:

Можна зауважити, що дуже багато з-посеред тих, хто відроджували [образ] Диявола були вигнанцями з рідного краю або вилученими зі спільноти свого класу. Достатньо назвати Данте, Лютера, Мільтона, Гайне, Лермонтова... Цих людей, ув’язнених і викинутих із рідного краю – з огляду на їх протиставлення тиранській владі, зрозуміло захоплював архангел, вигнаний із неба за противлення тому, хто – послуговуючись словами Сатани Мільтона – «самотній урядує як тиран у Небі»<sup>11</sup>.

Наталену Королеву, на противагу цим відомим вигнанцям, не захоплює образ Люцифера. Вона іде дещо відмінним від них шляхом, демонструючи те, до чого призводить притаманна цьому образіві гординя та жага слави.

---

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 162.

<sup>11</sup> Maximilian Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze...*, s. 306-307.

Копито диявола, як художня деталь (разом із мотивом зламані ноги і шкутильгання), допомагає письменниці загострити увагу на цій деталі й поступово ототожнити ченця Бертрама й диявола. Це ототожнення будується у творі на антиципаційному ланцюгу художніх деталей, які в своїй цілісності утворюють особливу образну систему, характерну для середньовічного концепту диявола. З образом диявола у повісті пов'язано кілька художніх деталей, можна б сказати, мікроконцептів, які є характерними структуротворчими елементами цього образу, витвореного Середньовіччям, переляканим всеприсутністю ворога роду людського в людській екзистенції. Лейтмотивне повторення впізнання втіленого в образ ченця Бертрама диявола komponує наративну структуру твору таким чином, що мотив ідентифікації диявола, періодично повторюючись у цій наративній структурі, антиципує, розвиваючись за законами сюжетної клімактеричної градації й доходить до кульмінаційної точки у сцені смерті юродивого Абеля. Оскільки Абель є головним "ідентифікатором" диявола у творі й своєрідним янголом-охоронцем Константина-Бертольда, то його смерть знімає всі заборони у житті головного героя у стосунках із нечистим. За традиціями характеру демонологічного мислення середньовічної людини, реалізованими в художній формі в повісті Наталени Королевої й базованими на поетиці цього світовідчуження, людина, яка стала знаряддям у руках Сатани, мусить померти страшною смертю.

Владимір Жирмунський наводить цікаву гіпотезу сучасниці Наталени Королевої – французької дослідниці Женев'єви Б'янкі про те, що Фауст міг загинути під час якоїсь катастрофи, яка надзвичайно вразила сучасників, наприклад "вибуху його лабораторії"<sup>12</sup>. Можна прийняти як гіпотетичне припущення, що Н. Королева знала про цю гіпотезу, оскільки вона була опублікована в 1933 році й вона своєрідним чином була накладена на історію загибелі й Бертольда Шварца.

---

<sup>12</sup> Владимир Жирмунский, *История легенды о Фаусте...*, с. 284.

Поява диявола у монастирі викликає певні зміни у психічній структурі як самого Бертольда, так і у зміні патернів поведінки усієї усієї кляшторної громади. У монастирській громаді, основним принципом існування якої мало б бути забезпечення рівноваги в сакральному *Universum*-і, поступово, під впливом диявола, розвивається її понадмирське, спрямоване у вічність буття, невпинно трансформуючись у профанне, позбавлене божественного стержня приземлене існування.

Всеохопна художня концепція проникнення диявола в душу Константина-Конрада з Кельну – Бертольда Шварца та перетворення сакрального місця – монастиря – на осідок Сатани, який стає місцем – за середньовічними уявленнями – диявольського винаходу, представлення деформації та трансформації світогляду *homo religiosus* дає можливість сформувати й сформулювати один із найважливіших концептів, характерних для релігійного світосприймання. Це – концепт зла.

Поняття Диявола чи Сатани – підкреслює Максиміліан Рудвін – практично є рівнозначне з уявою про Зло та продовженням його наслідків, таких як терпіння, убогість, нещастя, заздрість, хіть, злостивість, мстивість і тому подібне. Всюдиуща природа Зла виявляє присутність слуг Сатани у високих і низьких сферах, у містах і місцях пустельних, коротко кажучи – всюди. Навіть небожителі не можуть запобігти його махінаціям. Земна куля, що служить людині за помешкання, є територією Сатани – від полюса до полюса.

І хоча “загалом Диявол видається інтегральним елементом в укладі життя на землі, з якого – у рамках існуючого порядку – його ліквідація є неможлива”<sup>13</sup>, Наталена Королева представляє у повісті *1313* уявлення людини релігійної про можливість поразки зла, торжество у протиставній парі концептів *добро / зло*, першого з двох компонентів.

Профанація сакрального простору, його знеосвячення під впливом інфернальних сил – перетворення монастиря на місце, де реально володарює диявол, призводить до його знищення. У сцені загибелі монастиря виявляється “*misterium tremendum et*

---

<sup>13</sup> Maximilian Rudwin, *Diabel w legendzie i literaturze...*, s. 78.



fascinas” – “містерія захоплення і страху” (Рудольф Отто) перед сакральним, перед всемогутністю Божої сили й божественної кари: “...Бачив не один [...] як архангел Михайло з неба у вихорі вогненному злетів. І вигляд у нього був грізний, а гнів – страшний. Мечем своїм він по вежі кляшторній вдарив. І від того удару кляштор розпався”<sup>14</sup>.

Разом із тим середньовічні есхатологічні уявлення давали розуміння й надію на те, що Страшний суд був не тільки актом справедливості, невідвратною відплати за гріхи й праведні діяння, але й актом милосердя. Знищення монастиря має поступово повернути це освячене місце в сакральний простір, але відбудеться це через відмолювання гріхів його мешканців через віки. Можна твердити, що у мотиві знищення монастиря (у якому знайшло притулок метафізичне зло) й відмолювання гріхів ченців, які жили у ньому, звучить характерна для середньовічного теологічного мислення дилема “малої” та “великої” есхатології<sup>15</sup>: чи за свої гріхи людина відповідає відразу ж – ще за життя й відразу ж після смерті, коли стає перед лицем Господа, чи її діяння будуть знову переглянуті після другого пришествя Христа – тоді, коли прийде час Страшного суду й відбудеться остаточний суд над живими й мертвими. Тобто, чи знищення монастиря й урятування лише одного праведного ченця є “малою есхатологією”, а відмолювання гріхів дасть їм усім (у тому числі й Бертольдіві) спасіння під час Страшного суду.

Наталена Королева створила у повісті *1313* своєрідний художній простір Середньовіччя, наповнений представленням середньовічної людини релігійної про зіткнення в житті людини сакрального й профанного, проникнення у її буття інфернальних

---

<sup>14</sup> Наталена Королева, *1313...*, с. 260.

<sup>15</sup> Детально ця проблема (на прикладах середньовічних *exempla*) – розглянута в: Арон Гуревич, “*Большая*” и “*малая*” эсхатология, (в:) idem, *Культура и общество средневековой Европы глазами современников*, Москва: Искусство 1989, с. 94-110.

сил, які є уособленням зла, гріха й необхідності його спокути. Наступні дослідження у цьому напрямку мали б виявити принаймні кілька аспектів: більш глибокі взаємозв'язки образу головного героя твору Н. Королевої з образами Фауста та Мефістофеля, Люцифера, їх транскультурних виявів і трансформацій, реалізацією у творі філософських аспектів буття ніцшеанської "надлюдини".

У *1313* знаходимо втілення багатьох уявлень та стереотипів різних епох концепту Середньовіччя. Цей макроконцепт будується, зокрема, за допомогою дрібніших концептів, які дають можливість створити особливу мовну картину світу цього твору, а тим самим – своєрідну художню реальність тієї епохи. Серед таких концептів, які формують макроконцепт Середньовіччя у повісті *1313*, можна виділити, зокрема, концепт диявола, концепт гріха (який у свою чергу містить у собі і людську гординю, невір'я, зраду та інші смертні гріхи), а разом із тим тісно пов'язаний із ними концепт науки в Середньовіччі. Одночасно ж універсальні концепти добра і зла теж становлять невід'ємну складову архітектоніки твору.

Концепт середньовічної науки у повісті Н. Королевої *1313* є одним із структуротворчих концептів твору<sup>16</sup>. Одна із характерних ідей, закладена ще в німецькій народній книзі XVI століття *Історія про доктора Йоганна Фауста* – протиріччя між раціоналізмом і християнською вірою, конфлікт між жагою людського пізнання світу та необхідністю примирення цього знання із тим, що людина є творіння Боже й не все може бути підвладне людському розуму й раціоналістичним устремлінням, реалізується й у формуванні концепту науки в повісті *1313*. Бертольд Шварц у повісті Наталени Королевої йде шляхом, подібним до того, що його обрав доктор Фауст з *Історії про*

---

<sup>16</sup> Детальніше про це: Ігор Набитович, *Концепт середньовічної науки у повісті Наталени Королевої "1313"* (у: *Наукові Записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди*: Серія "Літературознавство", Харків 2005, Випуск 3 (43), Частина 2, с. 154-160.

доктора Йоганна Фауста: він замість того, щоб вивчати богослов'я в університеті, “відступив від від цього богопохвального наміру й не застосував для добра слово Боже”<sup>17</sup>.

Капелан у замку батька Константина – рицаря Анклітцена – сприймає науку, науковий пошук як одну із спокус диявола. На зауваження Константина, що, “мудрі однолітки, мене уникають [...] бо ж бояться моїх книжок, горна, реторт”<sup>18</sup>, капелан відповідає: “[...] Тепер такі часи, що [...] починається вченим горном, а кінчається... так, що й смаженим запахне...”<sup>19</sup>. У такому ставленні до науки приховано подвійний сенс: вираз “смаженим запахне” означає, що заняття наукою може привести до запродування душі дияволу й потрапляння до пекла (це – майбутнє Константина), чи й загрозою потрапити в руки інквізиції й згоріти на вогнищі (така доля мала чекати на Колумбу, яка, разом із Константином-Конрадом, була ученицею в алхіміка, а потім стала черницею).

Чернець Бертрам, що прийшов у монастир (де проводить свій науковий пошук Бертольд Шварц) з Італії, як видається Бертольдові, є видатним ученим:

Бертрамова ерудиція видавалась Бертольдові безмежною. Він був і алхімік, і філософ, і гуманіст. Знав також і речі світські, лицарські. Що ж до логіки та діалектики, то Бертольд твердо вірив, що другого такого немає в світі. Безперечно, у товаристві такої незвичайної істоти будуть одкриватися несподівані й осліплюючі обрії!<sup>20</sup>.

Слід наголосити, що такий погляд на диявола як ученого й символ науки, як хресного батька людського розуму – характерний не тільки для Середньовіччя, а й для художньої літератури XIX-XX століть, оскільки, як наголошує Максиміліян Рудвін,

середньовічна людина вірила, що Диявол має ключ до усіх знань. Ця віра посідає біблійне усанкціонування, оскільки влада над світом за

---

<sup>17</sup> *Historia o Doktorze Faustusie...*, s. 113.

<sup>18</sup> Наталена Королева, *1313...*, с. 138.

<sup>19</sup> *Ibidem*, с. 139.

<sup>20</sup> *Ibidem*, с. 231.

посередництвом інтелекту була однією зі спокус, що підсовувалися Христові Спокушником.

[...] Церква віддала під зверхництво Диявола філософію, науку та світське навчання загалом. Філософія вважалася Церквою за плід, заборонений людському розуму.

[...] З погляду середньовічної Церкви саме наукові дослідження були знаменням диявольського зіпсуття. Сатана завжди був символом науки.

[...] Кожне наукове відкриття, кожен винахід, що служить людині, був зроблений – як вважалося у Середньовіччі – за допомогою Диявола [...] <sup>21</sup>.

### Як наголошує Владімір Жирмунський <sup>22</sup>,

заняття “світськими” науками, заснованими на досвіді, хоч би ще обмежену і в значній мірі містифіковану, – медициною, алхімією, астрологією, знайомство з античною філософією, перш за все – з Арістотелем, відкритим арабами, й спроби самостійної синтези філософської мудрости з богословськими догмами незмінно напштовхувалися на осуд [...], межували з невір’ям і ерессю, а отже посягнувались підступами диявола <sup>23</sup>.

Своєрідною паралеллю до повісті *1313* може бути й напівлегендарна історія професора Оксфорда, францисканця Роджера Бекона (1214-1292), якого шанобливо називали “*doctor mirabilis*” (“дивовижний учитель”). Він був математиком, оптиком, астрономом, навколо його лабораторії ходило чимало пліток. Бертран Рассел про нього пише, що він був

не так філософ у вузькому розумінні цього слова, як людина енциклопедичних знань із любов’ю до математики й науки. Наука в його дні поєднувалася з алхімією і, як гадали, з чорною магією; Беконові все життя не давали спокою, підозрюючи його в ересі та магії <sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Maximilian Rudwin, *Diabel w legendzie i literaturze...*, s. 275.

<sup>22</sup> Варто зауважити, що цитоване тут детальне й ґрунтовне дослідження історії легенди про Фауста В. Жирмунського написано в підсоветський період, несе, на жаль, на собі печать антирелігійної, антихристиянської спрямованости.

<sup>23</sup> Владимир Жирмунский, *История легенды о Фаусте...*, с. 266-267.

<sup>24</sup> Бертран Рассел, *Історія західної філософії*, Київ: Основи 1995, с. 393.

Блазень Лекерле у повісті *1313* декларує характерне для середньовічних уявлень формулювання тих проблем, якими, зокрема, цікавилася середньовічна наука:

...Нещодавно я читав прецікаву працю одного вченого домініканця, котрий, базуючись на підвалинах теологічних, без яких нема справжньої науки, законами природними довів, що наліті кров'ю курячі яйця зовсім не віщують ні кривавих війн, ні певної хвороби несучої курки. Що така хвороба не пеує самого яйця, а воно не шкодить людям, – це доказав отець домініканець в присутности вчених і духовних осіб, а також і членів святої інквізиції...<sup>25</sup>.

Отже, представляючи відкриття стрільного пороху як “диявольський винахід”, Наталена Королева повертає цьому метафоричному означенню первісний сенс (бо винахід цією зброї за середньовічними легендами насправді пов'язують із нечистим). Разом із тим таке окреслення середньовічної науки, має під собою підгрунтя теологічних уявлень епохи Середньовіччя, оскільки диявол був не просто уособленням науки, але й

згідно з тим, що твердять теологи, – [...] Сатана у всіх віках виступав натхненником філософів і науковців. Кожна людина, яка вирізнялася з-посеред мас своїми знаннями, була підозрювана в підписанні пакту з Сатаною...<sup>26</sup>.

Йдучи за Карлом Кайсеветером, Войцех Куніцький твердить, що ідея договору є дияволом

бере свій початок у юдейській магії, поширеній у першому столітті до і після народження Христа [...]. Перші відомості щодо пакту з сатаною у християнському світі відносяться до повідомлення св[ятого] Амфілоха про життя св[ятого] Василя з Цезареї у період панування Юліяна Апостати<sup>27</sup>.

Легенди приписували [заклучення] договору з дияволом багатьом святым і, зокрема, папам: Йоаннові XIII, Сильвестрові II, Григорієві VII та іншим.

<sup>25</sup> Наталена Королева, *1313...*, с. 212.

<sup>26</sup> Maximilian Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze...*, с. 276.

<sup>27</sup> Wojciech Kunicki, *Wprowadzenie, (w:) Historia o Doktorze Faustusie...*, s. 30.

Анатолій Нямцу наголошує, що у “літературі ХХ століття загальновідомі структури часто відіграють роль своєрідних морально-психологічних моделей, які мають яскраво виражені гносеологічну, прогностичну, поведінкову та аксіологічну функції”, а завдяки активності мітологічних і легендарних сюжетів “у творі утворюється багат шаровий асоціативно-символічний підтекст, який встановлює змістові зв’язки і переклички конкретно-історичного, національного з універсальним, тимчасовим”<sup>28</sup>. У образі Бертольда Шваца присутні, як уже підкреслювалося, основні змістові параметри, притаманні й образу Фауста, причому домінантні характеристики цього легендарного образу демонструють у повісті Наталени Королевої здатність трансформуватися та модифікуватися, залишаючись, однак, у межах певного ідейно-естетичного ядра, що забезпечує можливість впізнаваності фаустівської личини на обличчі ченця-вченого Константина-Конрада-Бертольда.

Особливістю новоутвореного Н. Королевою художнього світу в *1313*, представленій видозміни традиційної легендарної структури є те, що з одного боку письменника зберігає особливості універсальної проблематики фаустівської теми, але, з іншого, розширює й наповнює специфічним, неповторним змістом поле її семантичної структури, здійснює діахронічний рух не угору по часовій шкалі, а відсуває на два століття в минуле (з ренесансного XVI століття в середньовічне XIV-те) – надаючи таким чином фаустівському типові людини яскраво виражених ознак архетипності. Діахронічний рух угору реалізується на іншому ідейно-естетичному рівні: конфронтації – протиставленні та контрастивному порівнянні філософського соціально-естетичного світогляду, аксіологічних домінант середньовічної

---

<sup>28</sup> Анатолій Нямцу, *Некоторые аспекты литературной трансформации легендарно-мифологических структур*, (у:) *Studia Hermeneutica (Герменевтика тексту: між істиною і методом)*, Acta Philologica: Vol. I, Дрогобич: Коло 2003, с. 47.

людини та людини епохи позитивізму, епохи А. Шопенгауера та Ф. Ніцше.

В. Куніцький наголошує, що одним із найважливіших моментів *Історії про доктора Йоганна Фауста* є “договір ученого з дияволом”<sup>29</sup>. Першоджерелом цього мотиву є легенда про св[ятого] Теофілія, написана, можливо, його учнем Євтихіаном у VII столітті й перекладена латинською мовою у VIII столітті Павлом-дияконом<sup>30</sup>. У Німеччині ця легенда поширилася завдяки її обробці у X столітті в латинських віршах черниці Гросвіти з Гандерсгайму. У французькій літературній традиції цей мотив теж з’явився в XII столітті завдяки поемі Готьє де Куенсі і міраклю трувера Рютбефа (XIII ст.)<sup>31</sup>. Вплив на розповсюдження цього мотиву мала й *Золота легенда* Джакопо ді Вораджіне (*Legenda aurea*, XIII ст.).

Прикладом продуктивності мотиву договору вченого з дияволом є знаменитий *exemplum* (приклад) Цезарія з Гайстербаха з *Dialogus miraculorum* (*Диалог про чудеса*; біля 1220 року). У ньому розповідається про молодого студента-клірика з Парижа, який піддається на спокуси диявола й присягає йому. Завдяки цьому до його рук потрапляє чарівний камінь і тепер він знає про все на світі<sup>32</sup>. Тепер цей студент, затиснувши тільки у руках камінь, вручений дияволом, міг будь-кого здолати у наукових дискусіях (Коментуючи цей *exemplum*, Арон Гуревич підкреслює: “Диявол – великий теолог!”<sup>33</sup>). Лише захворівши й висповідавшись, студент – за наказом священика – викинув камінь і разом із тим відкинув неправдиві знання, нашіптувані дияволом.

---

<sup>29</sup> Wojciech Kunicki, *Wprowadzenie...*, s. 30.

<sup>30</sup> Владимир Жирмунский, *История легенды о Фаусте...*, с. 264.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> *Історія європейської ментальності*, Львів: Літопис 2004, с. 206.

<sup>33</sup> Арон Гуревич, *Культура и общество средневековой Европы глазами современников...*, с. 134.

Мотив договору з дияволом пройшов від часів Середньовіччя до Ренесансу певну трансформацію. Войцех Куницький пише, що “наскільки у середньовічних переказах головним мотивом було бажання наживи та гордия, настільки ж у ренесансних візіях домінує елемент прагнення знань”<sup>34</sup>. Таким чином у фаустівському образі Бертольда Шварца Наталени Королевої представлено концепт ученого, в якому поєднуються й елементи середньовічного схоласта, алхіміка, й ренесансної всесторонньо розвиненої особистості, яка прагне зрозуміти таємниці земного буття, застосувати набуті знання для підкорення навколишнього світу й стає – задля здобуття цих знань – знарядям у руках диявола.

Структурні та змістові доміанти образів Джона Фауста в *The tragical history of Doctor Faustus* (Трагічній історії доктора Фауста, біля 1589) сучасника Вільяма Шекспіра Крістофера Марло та Бертольда Шварца у повісті *1313* Наталени Королевої дуже подібні логікою їх ідейних, поведінкових та екзистенційних парадигм. Можна твердити, що за внутрішніми трансформаціями й змінами морально-етичних, філософських доміант образ Бертольда Шварца є своєрідним двійником із близьким йому за духом образом Фауста у трагедії англійського драматурга. У К. Марло Фауст продає свою душу дияволу, оскільки хоче здобути й перевірити “до дна глибини всіх наук”.

Знання для Фауста Крістофера Марло й Бертольда Шварца Наталени Королевої – шлях до багатства й могутності. Одночасно можна твердити, що образ Бертольда Шварца у Наталени Королевої є й своєрідним відгуком ідей Френсиса Бекона, який у *Новому Органоні* заявляв, що “два людських прагнення – до Знань і Могутності – співпадають...”.

У творі англійського драматурга

у ході розвитку трагедії перед нами проходять три образи Фауста: Фауст, який жадає знань; Фауст, що отримує ключ до “скарбниць природи” і

---

<sup>34</sup> Wojciech Kunicki, *Wprowadzenie...*, s. 33.



утверджує радість земного життя і краси... і, насамкінець Фауст, який гине<sup>35</sup>.

Очевидно, що образ головного героя історичної повісті Наталени Королевої проходить ту саму ідейно-мистецьку трансформацію.

Особливістю образу Фауста в поемі Й.-В. Гете є й те (що є відступом від традиції, створеної у німецькій книзі XVI століття *Історії про доктора Фауста*), що як людина новожитніх часів, він “зберігає свою гідність щодо вищих сил”, свідченням чого є факт, що Гете відмовився від ідеї договору з дияволом, впроваджуючи натомість мотив закладу<sup>36</sup>. Герой Наталени Королевої теж не укладає договору з нечистим. Взаємини ченця Бертольда й Бертрама-диявола – це взаємини, які переростають до універсального узагальнення можливості доступу лукавого до людської душі, проникнення в неї й поступове захоплення й заповнення усього її метафізичного простору.

У концептуальних підходах письменниці до представлення середньовічної науки можна шукати й відгуків ідей Мартина Лютера, оскільки саме його погляди є, як демонструє Еріх Шмідт, представляють “ідеологічний фон народної книги” про Йоганна Фауста<sup>37</sup>. Е. Шмідт наголошує, що

Лютер у своїх пізніх творах називає розум (“розумна повія – природний розум” (Die kluge Hure, die natürliche Vernunft)), частковому розкріпаченню якого він сам колись допомагав, – “бестією” (Bestia), “пані розумницею” (Frau Klüglin), “паном розумником” (Meister Klüglin). “Ratio” для нього “наречена диявола”, “прекрасна повія”...<sup>38</sup>.

М. Лютер постійно ратував проти спроб людського розуму пізнати реальний світ, проти гордині та стремління до почестей.

Але Бертольд Шварц Наталени Королевої, як і Фауст німецької народної книги, хоч і “наділений такими негативними

<sup>35</sup> М. Морозов, *Кристофер Марло*, (в:) idem, *Избранное*, Москва: Искусство 1979, с. 480.

<sup>36</sup> Wojciech Kunicki, *Wprowadzenie...*, s. 59.

<sup>37</sup> Владимир Жирмунский, *История легенды о Фаусте...*, с. 298.

<sup>38</sup> Цит. за: Владимир Жирмунский, *История легенды о Фаусте...*, с. 298.

конотаціями, почне у плині рецепції набирати щораз більше трагічних рис, а цей трагізм виникатиме з прагнення до знань і ціни, яку за це прагнення треба заплатити”<sup>39</sup>.

Уже після загибелі Бертольда Шварца під час вибуху монастиря, його колишній учитель дає характеристику “справжній”, на його думку, науці:

Давно вже відвернувся нерозумно Бертольд наш від науки правдивої. Від часу ж, як прибудився до кляштора їхнього якийсь, нібито вчений, чернець з Італії, цілком у забобони химерні занурився... Судячи по тому, чого він Константина навчив, – у правдивій науці не тямив він ні боба! Лише грався він наукою, як дитина грається люстерком на сонці. І от цього – скажу грубо – жонглера науки Бертольд мені у вічі називав своїм вчителем...<sup>40</sup>.

Наука без теології, на його думку, – прямий шлях до диявола:

... Я все вірив, що він отямиться й правдиву науку зневажатиме різними химерами перестане. Бо ж повинні люди науку добру не менш шанувати, як і саму теологію. Бо ж наука правдива дає людині радість велику, нічим не зрівняні. Таж, здається мені, що й теологію в останній час наш Бертольд зовсім занехаяв...<sup>41</sup>.

Максиміліан Рудвін наголошує, що

з-посеред усіх наукових спеціальностей особливо хімія вважалася чорною магією й ототожнювано з алхімією. Тигель хеміка чи випаровування виростали до розмірів котла алхеміка. Зокрема сірку і фосфор вважали за елементи диявольського спорядження<sup>42</sup>.

Тому, на думку героя повісті *1313*, який є одним із своєрідних виразників середньовічних поглядів, пересудів і стереотипів на науку та наукові дослідження,

не могло добром скінчитись те, що робилось у Бертольдовій лабораторії... Константин занадто довго прямував до всього невідомого, необґрунтованого. Бавився не тільки наукою, а й ясною логікою та висновками здорового розуму... Свої здібності, хоч і великі, занадто переоцінював. Але ж гордощі Анклітценові раз у раз засліплювали його й можна сказати, що просто диявольська гордия сиділа в людині цій. А це

<sup>39</sup> Wojciech Kunicki, *Wprowadzenie...*, s. 43.

<sup>40</sup> Наталена Королева, *1313...*, с. 258.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Maximilian Rudwin, *Diabel w legendzie i literaturze...*, s.277.

саме вченому ніколи не буває на добро... Вся завзята Бертольдова праця останніми часами або не доводила до жодних практичних висновків, або навіть витрачалася на те, щоб псувати вже раніш зроблені здобутки на різних полях його вигадливістю. Тобто праця його Богом благословенна не була, а він, бідний, сам того й не помічав<sup>43</sup>.

Таким чином мотив зустрічі з дияволом, як один із “вічних” мотивів світової літератури, у повісті Наталени Королевої *1313* тісно пов’язаний із концептом середньовічної науки. Цей концепт є невід’ємною складовою макроконцепту Середньовіччя, який представлений у художньому світі цього твору.

Концепт лабіринта містить у собі цілий шерег ознак, які є одночасно характерними й для категорії *sacrum*: це амбівалентна таємниця, яка викликає, за окресленням Рудольфа Отто, *mysterium tremendum* – відчуття грізної таємниці та *fascinans* – захоплення та притягання. Словом *Лабіринтос* греки називали палац правителів Криту в Кноссі, збудований Дедалом за зразком єгипетського лабіринту. Хоча Дедалів лабіринт був у сотню разів менший ніж єгипетський лабіринт біля озера Мойріс (Ма-Ур), сам його архітектор не знав виходу з нього. В міті про Тесея та Аріядну кноський лабіринт був помешканням чудовиська Міноавра. Геродот розповідає про будівлю лабіринта фараоном XII династії Аменемхетом III (2000-1785 р. до Р. Х.), який був його заупокійним храмом. Лабіринт був збудований на висоті міста Крокодилів. Він пише, що, якщо “хтось склав би всі фортеці та великі будівлі, що їх зробили елліни, вони б виявилися меншими від цього лабіринту і щодо майстерности і щодо витрат”. Лабіринт “превершує навіть піраміди [...]. Шлях, яким треба пройти, щоб вийти з приміщень, дуже звивистий у дворах і заплутаний так, що я майже заблукався...”<sup>44</sup>.

Історія єгипетського Лабіринта як топоса, пов’язаного із сакральним, представлена у романі Болеслава Пруса *Фараон*. Тут лабіринт стає прикладом квазісакрального: жерці збудували й

---

<sup>43</sup> Наталена Королева, *1313...*, с. 260.

<sup>44</sup> Геродот, *Історії в дев’яти книгах*, Київ: Наукова думка 1999, с. 123.

використовують його для імітації їхнього зв'язку з надприродним, потойбіччям. На відміну від цього зраціоналізованого образу епохи Позитивізму XIX віку концепт лабіринта в художній прозі XX-XXI віків символізується, значно розширює семантичну парадигму, зокрема, й завдяки його сакралізації.

Як сакральний локус лабіринт функціонально був у тій чи іншій мірі пов'язаний з ідеєю

захисту, охорони певного «центру». *Не кожен*, – наголошує Мірча Еліаде, – може потрапити у лабіринт і вийти із нього неушкодженим: вхід у лабіринт був різнозначний до ініціації. Що ж стосується «центру», то він, вочевидь, міг мати найрізноманітніші образні представлення, функції та смисли. Лабіринт міг охороняти місто, могилу або святилище, однак, у будь-якому випадку він захищав певний магічно-релігійний простір, який треба було зробити недосяжним для непокликаних і непосвячених<sup>45</sup>.

Образ бібліотеки, як величезного зібрання незліченних рядів книг, текстів, сторінок, лінійок на цих сторінках, букв, ідей та історій, сюжетів, які, мандруючи з книги у книгу, отримують найрізноманітніші розв'язки та розгалуження неодмінно мусила бути упідобненою до лабіринту, сказати б, метафоризуватися у напрямку ідеї лабіринта. Саме така метафоризація знаходить своє вивершення у багатьох новелах Хорхе Люїса Борхеса (Jorge Luis Borges).

Концепт лабіринта та його семіотико-семантичні характеристики й представлення у художній літературі уже досліджено в публікаціях П. Дуб<sup>46</sup>, Д. Гутьєреса<sup>47</sup>. Образ лабіринта у прозі Х.-Л. Борхеса (зокрема й бібліотеки-лабіринта) теж широко досліджувався в літературознавстві, зокрема в

---

<sup>45</sup> Мірча Еліаде, *Трактат по історії релігій*, Санкт-Петербург: Алетейя 2000, Том 2, с. 273.

<sup>46</sup> Penelope Reed Doob, *The Idea of Labyrinth From Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca: Cornell UP, 1990.

<sup>47</sup> Donald Gutierrez, *The Labyrinth as Myth and Metaphor*, „University of Dayton Review” 1983-1984, nr 16 (3), Winter, p. 89-99; Donald Gutierrez, *The Maze in the Mind and the World: Labyrinths in Modern Literature*, Troy, NY: Whitston 1985.

публікаціях Д. Нельсона<sup>48</sup>, С. Вебера<sup>49</sup>, К. Вальдерей<sup>50</sup>, Д. Шов<sup>51</sup>, Л.-Р. Шера<sup>52</sup>, а в романі У. Еко в статтях Дж. Дафіна<sup>53</sup>, Д. Б. Джевісона<sup>54</sup>, Ю. Лотмана<sup>55</sup>.

Інтертекстуальні взаємозв'язки творчості Борхеса та Еко досліджувалися Д.-А. Капано<sup>56</sup>, Д. МакГрад<sup>57</sup>, Д. Паркер<sup>58</sup>, В.-Е. Стефанса<sup>59</sup>.

У романі Умберто Еко *Il nome della rosa* "центром" сакрального простору, яким є монастир (те, що лежить поза монастирем – простір профанний) є лабіринт-бібліотека. Такий центр відповідає найсвятішому місцю святині – *debir* – Святеє святих, куди лише раз на рік дозволялося входити первосвященикові. Бібліотека як сакроцентр, схована, у свою

<sup>48</sup> James Neilson, *In the Labyrinth: The Borges Phenomenon*, "Encounter", London 1982, June-July, nr 58(6)-59(1), p. 47-58.

<sup>49</sup> Stephen L. Weber, *Jorge Luis Borges – Lover of Labyrinths: A Heideggerian Critique*, (in:) *The Philosophical Reflection of Man in Literature: Selected Papers from Several Conferences Held by the International Society for Phenomenology and Literature in Cambridge* / Ed. by A.-T. Tymieniecka, Dordrecht: Reidel 1982, p. 203-211.

<sup>50</sup> Carmen Valderrey, *La angustia del laberinto en los cuentos de Borges*, "Revista de Literatura" 1983, nr 45 (90), p. 167-174.

<sup>51</sup> Donald Leslie Shaw, *Jorge Luis Borges: "Ficciones"*, (in:) *Landmarks in Modern Latin American Fiction* / Ed. by P. Swanson, London: Routledge 1990, p. 27-49.

<sup>52</sup> Lawrence R Schehr, *Unreading Borges Labyrinths*, "Studies in Twentieth Century Literature" 1986, Spring, nr 10 (2), p. 177-189.

<sup>53</sup> James Dauphiné, *"Il nome della rosa" ou du labyrinthe culturel*, "Revue de Littérature Comparée" 1986, nr 60 (1 (237)), p. 11-20.

<sup>54</sup> D. B. Jewison, *The Architecture of Umberto Eco's "The Name of the Rose"*, "Perspectives on Contemporary Literature" 1987, nr 13, p. 83-90.

<sup>55</sup> Юрий Лотман, *Выход из лабиринта*, (в:) Умберто Эко, *Имя розы*, Москва: Книжная палата 1989, с. 468-481.

<sup>56</sup> Daniel A Capano, *Un paradigma transtextual: Borges – Eco o una rosa nacida de un laberinto*, "Estudios de narratología", Buenos Aires: Biblios 1991, p. 42-64.

<sup>57</sup> Donald McGrady, *Sobre la influencia de Borges en "Il nome della rosa" Eco*, "Revista Iberoamericana" 1987, Oct.-Dec., nr 53(141), p. 787-806.

<sup>58</sup> Deborah Parker, *The Literature of Appropriation: Eco's Use of Borges in "Il nome della rosa"*, "The Modern Language Review" 1990, Oct., nr 85 (4), p. 842-849.

<sup>59</sup> Walter E. Stephens, *Ec(h)o in Fabula*, "Diacritics" 1983, Summer, nr 13 (2), p. 51-64.

чергу, у Вежі: це “восьмикутна будівля, яка з віддалі здавалася чотирикутником (досконала фігура, яка виражає міць і неприступність Божого Граду)”;

“сліпа воля монахів наважилася посвятити її на сторожу Божого слова”<sup>60</sup>. Бібліотека збудована “за планом, який протягом століть зостався незнаним загалом, і пізнати його не має права жоден з монахів. Лише бібліотекар отримує цю таємницю від свого попередника [...] і вуста обох запечатані обітницею тримати його у таємниці”. Бібліотека окреслюється як *теменос*, серцевина сакрального локусу: “Ніхто не має права туди ввійти. Ніхто не може туди ввійти. Ніхто, хай би як він хотів, не зуміє туди ввійти”. Цей центр сакрального простору володіє надприродними здатностями: “Бібліотека сама себе захищає, вона бездонна, як істина, яку вона містить, і оманлива, як облуда, яку вона криє у собі. Духовному лабіринтові відповідає ще й лабіринт земний. Можна увійти, а потім не вийти”<sup>61</sup>. Таким чином монастир стає схожим на “цитадель, єдиною метою якої є захист бібліотеки”<sup>62</sup>. Найстарший чернець у монастирі Алінард пешим окреслює бібліотеку як лабіринт (“лабіринт алегорично зображає світ... Просторий для того, хто входить тісний для того, хто виходить”): “Бібліотека – се великий лабіринт, знак того лабіринту, яким є світ. Увійдеш і не знаєш, чи вийдеш. Не вільно виходити за Геркулесові стовпи...”<sup>63</sup>. Для ченців, які працюють у скрипторії, бібліотека є

водночас небесним Єрусалимом і підземним світом на межі між незнаною землею і пеклом. Бібліотека, її обіцянки і заборони панували над ними. Вони жили з нею, для неї і, можливо, веупереч їй, гріховно сподіваючись викрити у неї колись всі її тайнощі<sup>64</sup>.

---

<sup>60</sup> Умберто Еко, *Ім'я рози* / Пер. з італ. М. Прокопович, Харків: Фоліо 2006, с. 39, 40.

<sup>61</sup> *Ibidem*, с. 59.

<sup>62</sup> *Ibidem*, с. 148.

<sup>63</sup> *Ibidem*, с. 183.

<sup>64</sup> *Ibidem*, с. 208.

У бібліотеці-лабіринті прихована *книга* – друга частина втраченої “Поетики” Арістотеля, присвячена комедії. Відкриття її змісту може зруйнувати *sacrum-як-священне* (оскільки сміх у ній “піднесено до гідности мистецтва, йому відчинено браму у світ мудреців, зроблено предметом філософії, темою підступного богослов’я”); ця книга посягає на сакральне, оскільки, “виправдовуючи комедію, сатиру і мім як чудотворний лік, здатний очистити пристрасті через зображення вад, пороку і слабостей, штовхне лжемудреців до диявольського перекручення: спроби відкупити вишне через прийняття низового”; ця книга деконструє *sacrum*, бо “все несуттєве з периферії заповнить центр, а від самого центру не залишиться й сліду”<sup>65</sup>), а його місце займе енантіодромійне *profanum*. Ця енантіодромія (тобто перехід у явище, собі протилежне) *sacrum* у *profanum* стане переходом до постмодерністського світовічування та світопредставлення, бо якщо раптом хтось

піднесе мистецтво сміху до гідности витонченої зброї, якщо риторику переконування замінить риторика висміювання, якщо топіку терплячого і живодайного снування образів відкуплення замінить топіка нестримного розвінчання і повалення усіх щонайсвятіших і щонайшанованіших образів<sup>66</sup>,

це стане остаточним завершенням руйнації *sacrum*.

*Sacrum* бібліотеки-лабіринту, її сакральне семантичне наповнення формується й за допомогою означення її внутрішнього простору за допомогою стихів з Одкровення, приховуючи таким чином літери латинської абетки (“Текст стихів неважливий, важливі лише початкові літери”), які поступово складаються в слова – назви окремих країн і країв. З інтертекстуального простору книжкових текстів бібліотеки

(Часто-густо одні книжки мовлять про інші. Нерідко цілком невинна книга е наче зерно, яке проростає книгою небезпечною, або навпаки, вона сама е

<sup>65</sup> Ibidem, с. 513, 514, 515.

<sup>66</sup> Ibidem, с. 515.

солодким овочем, що проріс з гіркого кореня [...]. Нерідко книги говорять про книги, точніше, вони мов перемовляються між собою<sup>67</sup>)

народжується її антропологізована сакральна субстанція: “То було місце тривалого, вікодавнього перешіптування, невловної бесіди між одним пергаменом і другим, живим створінням, вмістилищем сил, яких не годен приборкати людський розум...”<sup>68</sup>. Як слушно зауважує Нікола Баллоні, *Ім'я рози* – “чудовий зразок багатозначного тексту на лексичному, семантичному і символічному рівнях”<sup>69</sup>. Лексична сакралізація бібліотеки апокаліптичними стихами тісно кореспондує з символічним розміщенням кімнат як мапи Ойкумени (“Будова та конфігурація бібліотеки відображають образ земної кулі”<sup>70</sup>). Остаточно бібліотека-лабіринт стає жертовним огнем очищення для цілого мікрокосмосу монастиря: “...Цілий цей лабіринт був не що інше, як велетенське жертовне кострище, яке, давно готове, тільки й чекало на першу іскру”<sup>71</sup>.

Юрій Лотман зауважує, що за своїми жанровими ознаками роман Умберто Еко *Ім'я рози* теж стає своєрідним “заплутаним лабіринтом”, оскільки читач не знає: “входити” у романний простір, як у детективний твір, чи як у історичний роман”<sup>72</sup>.

Злочини на території монастиря (який мислиться як, до певної міри замкнений сакральний простір), що кореспондують з апокаліптичними пророцтвами Івана Богослова – ритуальне повернення в сакральний час, специфічне його переживання, а смерть ченців мислиться як ритуальні вбивствами – офіра людським пристрастям і їх земне спокутування.

---

<sup>67</sup> Ibidem, с. 319-320.

<sup>68</sup> Ibidem, с. 320.

<sup>69</sup> Нікола Франко Баллоні, *Умберто Еко і його роман “Ім'я рози”*, (у:) Умберто Еко, *Ім'я рози...*, с. 17.

<sup>70</sup> Умберто Еко, *Ім'я рози...*, с. 355.

<sup>71</sup> Ibidem, с. 524.

<sup>72</sup> Юрий Лотман, *Выход из лабиринта*, (в:) Умберто Эко, *Имя розы*, Москва: Книжная палата 1989, с. 474.



У *Імені рози*, таким чином, концепт лабіринту як сакрального простору, отримує парадигматичну реалізацію в бібліотеці-лабіринті, яка стає, як і у новелістичному просторі Х.-Л. Борхеса, особливим *теменосом*, отримуючи додаткові семантичні ознаки сакральності. Цей теменос іррадіює енергетику *sacrum* у навколишній простір, служить генератором ритуальних убивств-злочинів, які, одночасно, творять у романному просторі – через повернення у сакральний час – своєрідний (введемо таке поняття) *сакрохронотоп*.

Концепт науки в романі Умберто Еко формується у дещо іншому художньому аспекті, ніж у Наталени Королевої, містить у своїй основі інколи протилежні до Королевиних, ідейно-естетичні стратегії його представлення.

Адсо, описуючи свого вчителя – Вільяма з Баскервіля – згадує, що “руки його завжди були забруднені пилюкою з книг, слідами позолоти з іще свіжих мініатюр [...]. Здавалось, він навіть думати не може, не дотикаючись до чогось руками”. Він

носив у своєму дорожньому мішку струменти, яких досі мені не доводилося бачити називаючи їх своїми чудесними механізмами. Механізми сі, казав він, витворило майстерство, яке наслідує природу, відтворюючи не її форми, а саму її дію. І став пояснювати мені дивовижну дію годинника, астрології та магніту. Наприпочатку я, правда, потерпав, що то якесь відьомство...<sup>73</sup>.

Вільям розповідав учневі про свого вчителя роджена Бекона, який “повчав нас, що колись промисел Божий явиться нам і через науку про механізми, вона-бо є магією природною і священною”. Колись “закономірно з’являться такі знаряддя мореплавства, завдяки яким кораблі попливуть” керовані однією людиною, з’являться екіпажі, які “рухаються без помічі тварин з небаченою швидкістю, і летючі апарати, а всередині сидить людина, яка орудує мудрованими пристроями, що змушують штучні крила битися в повітрі, на манір летючих птиць”. Буде винайдено “повози, які мандруватимуть дном моря”. Одночасно, каже він учневі, “ти не повинен дивуватися, що їх ще нема, це ж не

---

<sup>73</sup> Умберто Еко, *Ім'я рози...*, с. 36.

значить, що їх і не буде [...]. Бог хоче, щоб вони були, і вони, вже, безперечно, суцї у його помислах... ”<sup>74</sup>.

Вільям каже: Роджер Бекон

застерігав, що не завжди таємниці науки мають ставати надбанням загалу, бо дехто може використати їх для лихих цілей. Нерідко учені мужі, щоб оберегти їх від безцеремонних очей, мусять оголошувати магічними книжки, в яких насправді йдеться не про магію, а про звичайну науку<sup>75</sup>.

Тезеєм лабіринта-бібліотеки у цьому творі стає колишній інквізитор Вільям Баскервільський:

Вільям не нишпорка, який безпомилково співставляє докази, – він семіотик, який знає що кожен текст може шифруватися багатьма кодами, а той самий код може породжувати різні тексти, він пробирається по лабіринту, шукає шлях методом проб і помилок<sup>76</sup>.

Середньовічний світ “жив під знаком вищої цілісності. Єдність – божественна, розділення походить від диявола. Єдність Церкви втілена в інквізиторі, єдність думки – в Хорхе”, сліпцеві, який має незвичайну пам’ять: величезні тексти він запам’ятовує в цілісності. “Символу цілісності протипоставлено символічний образ розчленування, аналізу [...]”. “Таким чином Хорхе є втіленням духу догми, Вільям – аналізу. Один створює лабіринт, інший розгадає таємниці входження в нього”<sup>77</sup>. У цих героїв-антагоністів різновекторні зусилля – у Хорхе вони спрямовані в минуле: він зберігає незмінні інтегровані тексти в пам’яті; вектор зусиль Вільяма скерований у майбутнє: “Берегти – означає регенерувати, створювати наново. Звідси й різне ставлення до бібліотеки: берегти, щоб сховати, або берегти, щоб постійно генерувати знову й знову старе, перетворюючи його в нове”. З цим же “пов’язані і два розуміння лабіринта: увійти, щоб не вийти, – увійти, щоб знайти вихід”<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> Ibidem, с. 37.

<sup>75</sup> Ibidem, с. 113-114.

<sup>76</sup> Юрий Лотман, *Выход из лабиринта...*, с. 474.

<sup>77</sup> Ibidem, с. 476.

<sup>78</sup> Ibidem, с. 480.

В *Імені рози* дияволом, Антихристом стає чернець Хорхе, який народжується “з самої побожності, з надмірної любові до Бога або до істини...”<sup>79</sup>. В *Замітках на полях «Імені рози»* Умберто Еко вказує на те, що

створений нами світ сам вказує, куди повинен розвиватися сюжет [...]. Чому мій Хорхе і на вигляд, і на ім'я копія Борхеса і чому Борхес у мене такий поганий [...]. Мені потрібен був сліпець для охорони бібліотеки. Я вважав це вигранною романною ситуацією. Але бібліотека плюс сліпець, як не крути, це – Борхес<sup>80</sup>.

Опозиційна пара *Вільям / Хорхе* є уособленням дуальної структури середньовічного суспільства у стосунку до науки, до *збереження / примноження* нових знань. Це абатство було “останнім, яке могло пишатися досконалістю у створенні й відтворенні мудрости”. Однак, “його ченців не вдовольняло більше святе діло переписування, і вони, ставши жадібними до нових речей, теж запрагли доповнювати природу”<sup>81</sup>. Наратор – Адсо з Мельку – роздумує над, як йому здається, можливістю профанізації знань – бо якщо вони вийдуть за межі монастиря,

ніщо більше не відрізнятиме святе це місце від катедральної школи чи міського університету. Зостаючись сокритим, воно натомість зберігає непорушними свій престиж і свою силу, не зазнає розгління, що його вносять диспути і схоластичне марнославство, яке прагне піддати кожну таїну і кожну велич прискіпливому аналізу sic et non<sup>8283</sup>.

Про одного з ченців (Бенція) Вільям з Баскервіля каже, що він став жертвою одного з видів розкошелюбства і його жага знань є лише сублімацією:

Як чимало учених мужів, він охоплений жагою знань. Він прагне знань заради них самих [...]. Це лише невтолима цікавість, гордіня розуму, один

<sup>79</sup> Умберто Еко, *Ім'я рози...*, с. 533.

<sup>80</sup> Умберто Еко, *Заметки на полях “Імени рози”*, (в:) Умберто Еко, *Імя рози...*, с. 440.

<sup>81</sup> Умберто Еко, *Ім'я рози...*, с. 209.

<sup>82</sup> *Так і ні* (лат.)

<sup>83</sup> Умберто Еко, *Ім'я рози...*, с. 209.

із способів, яким монах перетворює і заспокоює жадання своєї плоті чи той внутрішній пал, який іншого між би зробити ратником віри або ж ересі<sup>84</sup>.

Для Хорхе найважливішим є “збереження знання, а не пошуки”, оскільки “знанням, які мають божественну природу, з самого початку властива повнота і визначеність [...]”. У царині знань нема поступу, нема зміни епох, а щонайбільше безперервне, взнесле переповідання [...]”<sup>85</sup>. Гріх гордині у тому, каже Хорхе, що “дехто розуміє свою працю не як збереження, а як пошук якихось відомостей, яких ще не було уприступлено людям”, а всі хто впав у цей гріх – є “виразниками і посланцями, спільниками і оборонцями” Антихриста.

Повість Наталени Королевої *1313* та роман Умберто Еко *Il nome della rosa* виявляють як архітектонічну, так і ідейно-естетичну спорідненість. Фабули обидвох творів маю однакові структурні параметри, які отримують однакову розв’язку – загибель монастиря. Як і в Н. Королевої, так і в У. Еко одним із головних конфліктів твору є зіткнення людини і диявола: в українському творі – в прямому значенні диявол, прихований в образі ченця-францисканина Бертрама, допомагає Бертольдіві Шварцові винайти стрільний порох; в італійському сліпий чернець-францисканин Хорхе стає уособленням Антихриста, який оберігає бібліотеку-лабіринт і стоїть на сторожі того, щоб знання стали доступними широкому загалові.

---

<sup>84</sup> Ibidem, с. 435.

<sup>85</sup> Ibidem, с. 439.