

Список використаних джерел:

1. Ващенко Григорій. Виховний ідеал. — Полтава: Ред газети «Полтавський вісник», 1994. — 191 с.
2. Коваль О. Григорій Ващенко — творець української виховно-освітньої системи // Рідна школа. — 1993. — № 3. — С. 3-4.
3. Любар О.О., Стельмахович М.Г., Федоренко Д.Т. Історія української школи і педагогіки: Навчальний посібник / За ред. О.О. Любара. — К.: Т-во «Знання», КОО, 2003. — 450 с.
4. Русова Софія. Вибрані педагогічні твори: У 2 кн. / За ред. Є.І. Коваленко. — К.: Либідь, 1997. — Кн. 1. — 272 с.
5. Русова Софія. Вибрані педагогічні твори: У 2 кн. / За ред. Є.І. Коваленко. — К.: Либідь, 1997. — Кн. 2. — 320 с.

The article disclosed the views of I. Ohienko, M. Hrushevskoho, S. Rusova and G. Vashchenko on the development of national schools, which are actuality today, during revival of the independence of Ukraine.

Key words and word-combinations: national system of education, independence, Ukraine

Отримано: 28.05.2009 р.

УДК 821.162.1-3.09

І. Набитович

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Інститут Марії Кюрі-Склодовської (м. Люблін)*

САКРАЛІЗАЦІЯ МАТЕРІАЛЬНО-ПРЕДМЕТНОГО ПРОСТОРУ В СУЧАСНІЙ ПОСТМОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА ПРИКЛАДІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ЮЛІЇ НАВАРРО)

Романи Юлії Наварро «La Hermandad de la Sábana Santa» («Братство Плащаниці», 2004) та «La Biblia de Barro» («Глиняна Біблія», 2005) представляють один із можливих варіантів постмодерного підходу до світу сакрального — але не з погляду людини нерелігійної, а *homo religiosus*, людини як з далекого минулого й, також, людини сучасного світу, для кожної з яких релігійне світобачення залишається актуальною життєвою поставою у здесакралізованому світі.

Ключові слова і словосполучення: категорія *sacrum*, світ *profanum*, *homo religiosus*, наративний простір, ідея єдиного Бога.

Одним із стратегічних напрямів дослідження морфології сакрального, як іманентної структури людського буття, є вивчення раціональних виявів цієї категорії. Сакралізований матеріально-предметний простір стає одним із найважливіших засобів вираження раціональної складової *sacrum*, який, однак, безпосередньо стимулює та інспірує й ірраціональні вияви цієї категорії в антропологічній перспективі. «Означення» речі — це перетворення її в елемент іншого локусу. Знак речі — це окреслення речево-матеріального як ідеально-духового: слово, пише Владімір Топоров, «відсилає до речі, яка лежить *під ним*, вихоп-

люючи її, як промінь світла, із темряви безсловесності, але те ж саме слово переводить від речі до ідеї, яка знаходиться *над ним* (словом), тим самим спіритуалізуючи цю річ» [12, с.15]. В. Топоров пропонує прийняти перспективу, запропоновану блаженним Августином, який твердив, що «ми бачимо речі такими, якими вони є; речі ж є такими, якими їх бачить Бог». «Божественне бачення, — наголошує Топоров, — виявляється в цьому випадку істинним: воно розкриває справжню глибину речі, приховану за емпіричними характеристиками». Саме цей глибинний смисл речі, який добачає Бог, є ідеєю речі [12, с.21]. Лише зрозумівши, що річ «не вичерпується видимою для людини суттю і що вона може бути побачена у надлюдській перспективі», у «світлі Божого бачення», стає можливим, що річ може, як провідник, «вести людину, ніби вступаючи з нею в діалог, під час якого, в принципі, можуть бути якщо й не побаченими, то відчутими й допущеними грані речі, які безпосередньо бачить Бог» [12, с.21]. Сакралізований предмет, це, перефразовуючи М. Гайдеггера, «присутнє, утасне у відсутнє» [2, с.29]. Коли певна річ набуває символічного значення або використовується як символ, «світ речей долучається до сфери духового й людського як особлива мова і символарій» [12, с.29]. З метафізичного погляду на мистецтво — воно є «αἰσθητόν, сприйнятливє чуттєвє», яке «спричиняє світіння νοητόν, нечуттєвє» [3, с. 94].

Сакралізація предметно-матеріального простору закорінена в одному з важливих моментів протиставлення сакрального та профанного, оскільки світ *sacrum* попри інші властивості протиставляється світові *profanum* «як світ енергії світові субстанцій. З одного боку — сили, з другого — речі». З цього безпосередньо випливає важливий наслідок для диференціального переходу в категорії чистого і нечистого: «вони найбільшою мірою рухливі, взаємозамінні, двозначні. Справді, якщо *рiч*, за визначенням, наділена фіксованою природою, то *сила*, навпаки, може приносити добро чи зло залежно від часткових обставин її послідовних маніфестацій. Вона є доброю чи злою не внаслідок своєї природи, а завдяки орієнтації, яку вона обирає, або яку їй надають» [7, с.52]. Завдяки «перетіканню» енергії сакрального в субстантивну природу речей (тобто еманатії сакрального в профанне) й твориться світ речей, які володіють сакральною силою. Юрій Степанов, розглядаючи «траєкторію руху» образу в різних епохах і в різних культурах, вибирає за одиницю порівняння концептів еволюційний семіотико-семантичний ряд, групуєчи в нього предмети культури, «речі», які пов'язані між собою відношенням метаморфізму. При цьому наступний, створений пізніше предмет культури, «рiч», замiщає собою попередній тим, що виконує його функцію. «Речі» у цьому випадку втілюють концепти, виступають їх знаками. При цьому еволюціонують — в прямому сенсі — власне самі концепти — уявлення людей про те, якими повинні бути ці речі [11, с.11].

Роман Дена Брауна «Код да Вінчі» викликав у сучасній художній прозі певну тенденцію, яка знову повертає в художню літературу своєрідне, сказати б, постмодерне освоєння категорії *sacrum*, руйную-

чи та реконструюючи його фундаментальні семантико-аксіологічні, теологічні первні. Якщо Грааль у Брауновому «Коді да Вінчі» стає *симулякром симулякра*, який руйнує традиційний образ Святого Грааля, його мистецько-аксіологічну історію та десакралізує діахронічно сформоване стійке семантико-семіотичне ядро, то іспанська письменниця Юлія Наварро (Julia Navarro), залишаючись у межах постмодерних дискурсивних стратегій, у своїй художній прозі творить інший тип релігійно маркованих концептів і сакральних образів: уникає їх профанації, підсилюючи їх семантико-аксіологічну релігійну наповненість і не відкидає їх «іншість» у контексті універсального релігійного досвіду.

Романи Юлії Наварро «La Hermandad de la Sábana Santa» («Братство Плащаниці», 2004) та «La Biblia de Barro» («Глиняна Біблія», 2005) представляють один із можливих варіантів постмодерного підходу до світу сакрального — але не з погляду людини нерелігійної, а *homo religiosus*, людини як з далекого минулого й, також, людини сучасного світу, для кожної з яких релігійне світобачення залишається актуальною життєвою поставою у здесакралізованому світі.

Драматичний конфлікт роману Ю. Наварро «Братство Плащаниці» подібний до конфлікту Браунового «Коду да Вінчі». У Д. Брауна динаміку сюжету творить детективна колізія: розслідування злочину (вбивства), яке розкриває перманентну багатовікову війну двох релігійних організацій — *Opus Dei* та Пріорату Сіону — навколо таємниці Грааля. У Наварриному романі подібна колізія ґрунтується на протистоянні (яке розгортається як в історичній перспективі, так і на рівні сучасних подій) між християнською громадою міста Едесси (пізніше — Урфи), яка намагається спочатку втримати у себе, а потім повернути з інших рук плащаницю та орденом тамплієрів і Католицькою Церквою.

У «Братстві Плащаниці» наративний простір реалізується у двох вимірах: діахронічному та синхронному. На перетині цих двох дискурсивних площин твориться архітектонічна мапа художнього тексту. Історичні та культурологічні екскурси дають можливість наповнити художній світ роману відчуттям нерозривності минулого, сучасного й майбутнього. На діахронному рівні розгорнуто широке полотно легендарно-апокрифічної історії плащаниці, в яку було загорнуто тіло Розп'ятого. Однак іспанська письменниця застосовує контамінаційний прийом: у творенні образу цього культового предмета додано й історію нерукотворного образу Спасителя — *Mandyllion*'у.

Німецький мистецтвознавець Гангс Бельтінг детально викладає історії виникнення, джерела, трансформації образу «Спаса нерукотворного»: «Легенди про виникнення образів Христа або приписували їм надприродне походження — як образів, які упали з неба, або бачили у них механічний відбиток лику самого Ісуса. Обидві легенди інколи пов'язувалися з одним і тим самим образом». Відбиток лику Христа на хустині Вероніки, який «зробив сирійське місто Едессу неприступним, і плат Вероніки в римському соборі Св. Петра, до якого прагнули прийти паломники з Заходу — в передчутті наближення лицезріння Бога, переконливо підтверджують легендарне пояснення». Поряд з

легендою про походження існує також легенда про видіння, коли «глядач пізнає на зображеннях ті обличчя, які йому являлися у сні, як це було з імператором Костянтином» [1, с.18]. Так, згідно з легендою про Сильвестра, імператор Костянтин пізнає апостолів Петра і Павла, явлених йому уві сні на іконі, яку зберігав папа Сильвестр, одночасно він візнає папу, який зберігав ікону з зображенням Петра і Павла, й визнає папу законним довірником. У цьому випадку доказ істинності полягає в разючій відповідності видіння у сні й образу.

Ще один вид культової легенди — *легенди про чудам*, підкреслює «позачасове існування святого, який після своєї земної смерті творить чудам, являючи їх через свій образ — тобто живе» [1, с.18].

У творі Юлії Наварро перетинаються два важливих аспекти християнської *Memoria*: по одній осі, яка структурує нарративний дискурс, — це образ Христа, Його *Imago*, по іншій осі — *Historia*, легенди та перекази про містичне й фізичне тривання цього образу в двохтисячолітній християнській перспективі. Перша вісь ґрунтується на теологічній формулі про дві природи Христа: в образі на плащаниці та на нерукотворних образах існує відбиток Його *людської природи*, зображення історичної постаті — в якій одночасно незримо присутній Бог. Друга вісь цієї *Memoria* — історія культової речі, образу. Владімір Топоров наголошує на тому, що для архаїчної самосвідомості «найціннішим є те, що є сакральне, а сакральне те, що «космологічне», що знаходиться на *початку* творіння і що може й повинно відтворюватися в щорічному *ритуалі* цієї традиції. Тому природнім є думати, що первісно найпрестижнішою і такою, що найбільше віддзеркалює смисл традиції була та річ («першоріч»), яка є сакральною завдяки своїй перевазі, є «космологічною», оскільки вона ланцюгом тягнеться від початку творення, й є *ритуальною*. Така «ритуальна» першоріч володіє особливим статусом і престижем, особливою іманентною їй силою. Вона *діє* (і діє в більшій мірі, ніж «використовується») в особливих «виокремлених» ситуаціях [...]. Звернення до таких ритуальних речей просто так, принагідно, в рамках «профанного» грішне і заборонене» [12, с.11].

Non manufactum (лат.) — *не-руко-творний* образ — виникає при житті Христа або «як наслідок небесного чуда, або завдяки безпосередньому контактowi зі святим ликом. Завдяки цьому відбитка стає «контактною реліквією» («*brandea*). При наступних контактах чудотворна сила «переносилася на нову копію [...]. Якщо чудотворний образ подвоювався власною силою, то образ-«двійник», який при цьому виникав, діяв як його оригінал. Воля Христа створити свій *образ* передавалася також цьому образу, коли він служив створенню своєї *копії*» [1, с.71].

Сакральна легітимація образу Плащаниці в романному просторі Юлії Наварро полягає в тому, що посланець короля Едесси Абгара до Ісуса Йосар забирає плащаницю після воскресіння Спасителя: «В гробі, на каменях, на яких повинне було лежати тільки полотно, в яке загорнув його Йосиф і якого не насмілювався доторкнутися ніхто з присутніх. Юдейське право забороняло контакти з *нечистими пред-*

метами (письмівка моя — *I. Н.*: Тут сакральний предмет мислиться як *sacer* — тобто те, що у Стародавньому Римі означало того або те, до чого не можна було доторкнутися, щоб не бути заплямованим, чи опороченим [7, с.54]). Полотно підняв Йосар. Не був гебреєм, на мусив дотримуватися юдейського права. Притулив плащаницю до грудей і його огорнув блаженний спокій: він відчував присутність Учителя» [13, с.55].

Через кілька століть один із охоронців плащаниці під час осади Едесси персами твердитиме, що «якщо на полотні справді відбито образ Сина Божого, то він нас визволить — так, як врятував життя Абгарові [...]. Понад чотириста років Христова плащаниця лежала в отворі, викутому в мурі над західною брамою міста, в єдиному місці, яке до цього часу витримувало запеклі атаки перських військ» [13, с.194].

У пізньому Середньовіччі дуже часто відбувалося накладання різних легенд про нерукотворний образ Христа. Інколи хустку Вероніки представляли як образ, надісланий Абгарові. Однак, варто пам'ятати, що насправді легенда про Вероніку упродовж Середніх віків «робить запозичення з легенди про Абгара» [1, с.250].

За однією з версій легенди про Вероніку, яку подає Джервейз із Тільбері в «*Otia imperialia*» («Імператорське дозвілля», біля 1210 року), відомо, що Вероніка «володіла чудовим зображенням на дошці лику Господнього. Імператор Тиберій послав свого друга Волузіяна в Єрусалим, щоб той довідався про чудеса Христа, за допомогою якого він хотів вилікувати свою хворобу [...]. Тиберій при першому ж погляді на образ Вероніки нібито вилікувався від своєї хвороби» [Цит. за: 1, с.602]. Петро Маліус в історії собору св. Петра (біля 1160 р.) пише, що там зберігається «безсумнівно справжній плат Христа, який він приклав до Свого святого лику перед страстями [...] коли на землю падав з краплями крові його піт», а Джеральд Велльський додає (в «Книзі церковних законів», біля 1215 р.), що коли одного разу Ісус виходив із храму, Вероніка «взяла свій пеллум і притулила його до лица Господа. Там залишився відбиток лица, як зображення Господа [...]». Деякі кажуть, що *Вероніка* в грі слів — це також *істинна ікона (vera iconiam)* або *справжній образ (imagine veram)*» [Цит. за: 1, с.601-602]. Таким чином «споглядання образу на хустині стає одним із найважливіших споглядань Бога, щоправда, при умові земного погляду на людське лице» [1, с.256], тобто дає можливість зазирнути у простір *sacrum* через простір *profanum*. У 16 сонеті Франческо Петрарки йдеться про старого паломника, який іде в Рим, щоб побачити «зображення Того, кого він незабаром надіється побачити на небі». Подібний паломницький мотив звучить й у Данте («Нове життя», глава IX) й у «Раю» [31, с.103].

«Образ на хустині» — *Mandyllion*, який був перенесений в Константинополь з Едесси, вважався «*архетипом* усіх образів Христа» [1, с.237]. Він виступав як Палладій Візантійської імперії. Його слід губиться в Римі чи Парижі — після того, як було розграбовано хрестоносцями Константинополь у 1204 році. Пізніше цей оригінал з'я-

вився нібито на Сході і його було подаровано генуезцям. Однак перевагу тепер було надано іншому образу: «Новий образ перейняв трактування східного образу-суперника, і виглядав настільки подібним на нього, що їх можна було сплутати» [1, с.237]. З його походженням була пов'язана ще одна легенда. Йдеться про *Вероніку*, тобто *Vera Icona* в соборі св. Петра в Римі. Однак вона з'являється на початку XIII віку — коли губиться слід східного *Mandyllion*'а й стає архетипом святого образу на Заході.

Ганс Бельтінг акцентує на тому, що ці два зображення, одне з яких в VI столітті з'являється в Сирії, а потім — після 1200 року — в Римі, «з погляду обов'язкової для них канонічності, знаходяться у тісному зв'язку один з одним» [1, с.237]. Цар Авгар (Абгар) наказав своєму маляреві намалювати образ Христа і отримав цей образ (сам Христос притулив до обличчя цей рушник) з власноручним посланням Ісуса. Такі пояснення мали «підтверджувати історичне існування Христа, а також реальність його людської природи». Історичні обставини змусили закласти образ цеглою. Після його відкриття, виявляється, що образ залишив на кераміці свою відбитку (*Keramidion*)¹. Пізніше ця легенда була перенесена на *Вероніку* в Римі, де «спочатку володіли хустиною, яким Христос обтирав своє обличчя на Єлеонській горі або на Хресній дорозі. Згодом, коли хустина стала образом і творила чудеса, її зв'язали з легендою про благочестиву жінку Вероніку» [1, с.238]. Легенда про Абгара закріпилася на генуезькому «святому Манділіоні», який візантійський імператор Йоанн V подарував *capitano* (голови генуезької колонії на Босфорі) Леонардо Монтальдо.

Інший мотив демонстрації сакральної сили священної речі декларує Прокопій Кесарійський, який приписує листові Христа спасіння Едесси від персів у 544 році. Але вже хроніст Евгарій в 593 році оголошує, що це спасіння забезпечив «створений Богом образ» [1, с.240]. Єпископ Едесси (в легенді) нищить персів на вогні, в який він налив миро, що його виділяв цей образ.

Така детальна історія виникнення дискурсивного поля навколо Туринської Плащаниці вказує на надзвичайно складний та заплутаний шлях, яким відбувається формування певного сакралізованого образу. Після остаточної своєрідної «кристалізації» його сакральних семантико-аксіологічних характеристик (тобто створення певного канону — зокрема й із залученням апокрифічних інгредієнтів), художній твір може впливати на посилення такої сакральної перспективи (як це відбувається у випадку Наварриноного «Братства Плащаниці»), або руйнувати, реконструювати, радикально змінюючи семантико-аксіологічну перспективу сакральних параметрів образу (прикладом цього є «Код да Вінчі»).

Використовуючи представлену вище складну й суперечливу історію сакрального предмета — Туринської Плащаниці, Ю. Наварро представляє власну художню версію як діахронної перспективи історич-

¹ У 944 році Візантія отримала у власність обидва образи — *Mandyllion* та *Keramidion*.

них подій, з ним пов'язаних, так і історію сучасного її існування й детективних подій навколо неї.

Образ Плащаниці (поєднаний із образом Спаса нерукотворного) в романі Юлії Наварро підтверджує ідею Джорджа Сантаяни про те, що якщо б основу християнства (чи будь-якої іншої релігії), становили лише певні літературні чи філософські алегорії, воно б ніколи не змогло стати релігією, оскільки його поезія ніколи не була б пов'язана з образами й подіями реального життя: «Не існувало б жодної священної могили, жодних мощей, жодного видимого чуда, жодного персоніфікованого авторитетного джерела, які могли б слугувати ядром віри і пунктом стику цього та іншого світів. Свої витючки християнська догматика бере в історичних фактах і доктринах, що мали буквально значення для їх авторів» [10, с.115]. Таким чином певні речі, постаті, будівлі стають особливим пунктом співвіднесення, зустрічі, контакту світів *sacrum* та *profanum*. Образ Туринської Плащаниці (представлений у романі Ю. Наварро) належить до предметного світу *сакрального* і, як певний раціональний елемент (у розумінні Р. Отта) *sacrum'у*, є, умовно кажучи, однією з його (*sacrum'у*) фрактальних генерацій², яка дуже яскраво виявляє одночасно й *об'єктивну*, й *суб'єктивну* природу — в залежності від ставлення до нього суб'єкта. Один із кардиналів наголошує на цій особливості в розмові з комісаром Вальоні, який провадить слідство у справі спроби викрадення Плащаниці: «Я знаю, пане Вальоні, що ви хочете сказати: що вуглецевий аналіз виявив, що це не може бути та крижма, яка оповивала тіло нашого Господа, однак для багатьох мільйонів вірних Туринська Плащаниця є автентичною. Нехай собі цей метод радіологічного аналізу доводить, що хоче. Церква дозволяє її культ» [13, с.55]. Саме для вирішення цієї таємниці Плащаниці Юлія Наварро буде власну версію, чому радіологічний аналіз показав такі результати. Один із тамплерів, який був охоронцем Плащаниці, тримав її обгорнутою в іншу матерію. Внаслідок цього «обидві тканини є святими, хоча лише в одну було загорнуто тіло Спасителя» [13, с.346]. На переконання Емілія Дюркгайма мирське і сакральне середовище «не тільки чітко розрізняються, але й закриті одне для одного: між ним прірва. Відтак у природі сакральних речей повинна бути особлива підстава, яка й обумовлює обов'язковий стан виняткової ізольованості і взаємної замкнутості. Справді-бо, через своєрідну суперечність сакральний світ за своєю природою немов би схильний до поширення в тому самому мирському світі, який він виключає деінде: відштовхуючи його, він водночас прагне в нього перелитися, як тільки до нього наближається. Ось чому їх необхідно тримати на віддалі

² Структурно категорія *sacrum* є певним *фракталом*. Термін *фрактал* уведений у науковий обіг у 1975 році математиком Бенуа Б. Мандельбротом, який запропонував найзагальніше означення фрактала («це певна структура, яка складається із подібних до себе підструктур»), алгоритми побудови різних типів фракталів як нерегулярних і самототожних (самоподібних) структур. Детальніше про фрактальну природу *sacrum'у* та фрактали в літературі: [9, с.48-52].

один від одного, створюючи між ним своєрідну пустку». До таких заходів підштовхує «*нецувано заразливий характер сакральности* (письмівка моя — І. Н.). Вона далека від того, аби залишатися прив'язаною до речей, нею позначених, їй властива певна нестійкість. Досить навіть побіжного або найбільш опосередкованого контакту, аби вона поширилася з одного предмету на інший» [5, с.298]. Власне на принципі заразливості *sacrum* і «ґрунтуються всі обряди посвячення» [5, с.299]. Художньою демонстрацією такої заразливості в романі «Братство Плащаниці» є легенда про постання точної копії плащаниці. Ця літературна концепція, яка з містичного, ірраціонального погляду спростовує результати сучасних наукових досліджень Плащаниці про її неавтентичність, генеалогічно закорінена в середньовічну апокрифічну версію формування нерукотворного образу Спасителя. Окрім *Mandylion*'у — «образу на хустині», на зорі культу ікон у Константинополі існувало пошанування й іншого нерукотворного образу Христа. Легенда розповідала про язичницю з Камуліяна в Малій Азії, яка не хотіла повірити в Ісуса, бо вона не могла його побачити. Але одного разу вона знайшла у садовій криниці відбитий на тканині лик Христа, який одразу ж упізнала. Його містична сила проявилася в тому, що, витягнений із води, він залишався сухим і, захований у одязі жінки, залишає на ньому точну відбитку. Саме цей образ став Палладієм Візантійської імперії у війнах з персами. Поет Георгій Пісίδα оспівав цю ікону. Тут з'являється одна з важливих теологічних аналогій, оскільки «втілення без зачаття та картина без участі маляра уподібнюються одна одній. Образ стає ніби видимим доказом головної християнської догми *втілення* Бога, яке повторилося в його земній матеріалізації у вигляді образу на хустині» [1, с.73]. Така художня версія Юлії Наварро, ґрунтована на теорії «заразних» властивостей *сакрального*, демонструє одну з найважливіших властивостей фракталів: вони існують і проявляються на межі між мистецтвом (й художньою літературою зокрема) та наукою, релятивізуючи між ними будь-які межі.

Середньовіччя — епоха остаточно сформованого культу сакральних речей, зокрема схиляння перед реліквіями. Жорж Дюбі виокремлює одне із найважливіших завдань середньовічного монастиря: вони стали берегинями реліквій — окремих предметів і рештки святих тіл, «наділених чудовими можливостями, й за допомогою яких загадковість виявляла свою присутність у невидимому Всесвіті» [4, с.63]. Схиляння перед сакральними речами в Середньовіччі представляє Умберто Еко в романі «Ім'я рози». В скарбниці абатства зберігався «наконечник списа, який пронизав бік спасителя», «кусник шанігідної деревини святого хреста, який цій обителі дарувала сама цариця Єлена», та багато інших: «У покровці [...] лежав цвях з хреста. У плящині [...] містилась часточка тернового вінця, а в іншій шабатурці [...] покоївся пожовклий клаптик скатертини з Тайної вечері. Крім того, там була торбина святого Матея зі срібних кілець, а в циліндрі [...] лежала кістка передпліччя святої Анни [...]. Дива над дивами — під скляним дзвоном [...] лежав шматочок ясел з Вифліє-

му, клаптик пурпурової туніки святого Йоана Євангеліста, два ланцюги, що стискали щиколотки апостола Петра в Римі, череп святого Адальберта, меч святого Стефана, велика голілквова кістка Маргарити, палець святого Віталія, ребро святої Софії [...], зарумчиновий перстень святого Йосифа, зуб Йоана Хрестителя, патерія Мойсея, блаженке, подерте мереживо з весільної одежі Діви Марії» [6, с.460-461]. Попри таку крайню форму вираження в суспільній свідомості Середніх Віків неусвідомленого сприйняття фрактальної природи *sacrum* (тобто того, що кожна реліквія є конгруентно подібним фракталом до фракталу *sacrum* і володіє багатьма властивостями й ознаками останнього), християнство піднеслося до «концепції вічних сутностей, форм, що височіють понад безперервним потоком звичайних речей і віддзеркалюють ідеальні прагнення та раціональні цілі духовного досвіду» [10, с.108].

Поруч із раціональними виразами сакрального у романі Юлії Наварро декларуються й ірраціональні вирази природи сакрального. Однак такі вираження може сприймати саме *homo religiosus*, яка відчуває в гармонії світу присутність божественного: «Лицар прогулювався вздовж берега моря. Хвилі з гуркотом розбивалися об скелі [...]. Восфор затопило світло сутінків», і він «відчував у цій чудовій миті подих Бога» [13, с.260]. Важливим елементом релігійного світовідчуження є й містична здатність героїні з ХХІ віку, яка веде приватне розслідування у справі спроб викрадення Плащаниці з Туринського собору, прозирати події минулого, пов'язані з *Mandyliion'*ом — у снах. Ці сни мають й антиципаційне забарвлення, бо попереджають про її майбутню загибель: «Спала погано. Як щонаочі, снилися їй жахливі сни. Відчувала, що якась дивовижна сила тягне її до жорстоких сцен з минулого. Бачила де Моля й Годфріда де Чарні, які падали на вогниці разом з іншими лицарями³. Була там, сиділа напереді, пригледяючись, як поглинає їх полум'я. Відчувала на собі чистий погляд Великого Магістра, який ніби промовляв: іди геть, перестань шукати, або діткне тебе Божа справедливість» [13, с.359].

Романи «Братство Плащаниці» та «Глиняна Біблія» становлять своєрідну симетричну дискурсивну градаційну стратегію *сакралізації / десакралізації* певних предметів: у першому випадку представлено узагальнену художню картину історії сакралізації Туринської плащаниці, *Mandyliion'*у, *Keramidion'*у — як «перетворення світського, переповненого пожаданням світу у світ, пов'язаний з Богом» [8, с.53], у другому — задекларовано крайню форму виразу профанності сучасного світу — початку ХХІ віку, в якому предмет, який має всі ознаки сакрального походження, стає лише десакралізованим археологічним об'єктом. Події в романі «Глиняна Біблія» розгортаються за кілька місяців перед вторгненням американських військ у Ірак і падіння диктатури Саддама Хусейна. Як і в романі «Братство Плащаниці», сюжетним конфліктом твору є зіткнення інтересів кількох груп, які шукають у колишній Месопотамії стародавні глиняні таблички, на

³ Йдеться про втрати лицарів Ордену тамплієрів.

яких було записано богонатхненну оповідь патріарха Абра(га)ма про єдиного Бога та про створення світу, тобто ці таблички є вступними розділами Біблійної Книги Буття. Сакральна парадигма глиняних табличок визначається тим, що для юдаїзму невидимий Ягве є присутній в письмовому слові Одрокровення, яке вшановувалося у звитку Тори як його знак і заповіт; іконою Бога тут є Святе Письмо. Первісність ірраціонального компонента у реалізації *sacrum* пов'язана з тим, що «для архаїчної свідомості насправду реальним і буттєво виправданим є лише те, що входить в основний священний текст всієї епохи» [12, с.14], а про реальність того, що є поза його межами, можна говорити лише в умовному модусі, як про певну уявність, яка «знаходиться поза системою справжніх цінностей». Текст є ««сильнішим» і реальнішим від того, що уявляється реальним свідомості сучасної людини. Міру реальності і справжності задає сам текст і парадигма сакральних цінностей, яка за ним стоїть» [12, с.14].

Якщо для групи колишніх німецьких нацистів, які після Другої світової війни торгують найціннішими старожитностями, вивезеними після розкопок і викраденими з близькосхідних музеїв, ці таблички є надзвичайною матеріальною цінністю, для міжнародної групи археологів — це надзвичайна культурна знахідка, яка може зробити переворот у знаннях про минуле людства та в релігієзнавстві. Єдиним героєм сучасності, який має непохитну віру й певність свого поклонання на землі є католицький священник Жан Марія Кіпріані. Дізнавшись на сповіді від свого рідного батька про намір убити людину (нациста Танненберга), він, зберігаючи таємницю сповіді, залишає Рим і їде в Ірак (де ось-ось має початися висадка американських військ), щоб врятувати життя колишнього есесівця та його внучки від найманого вбивці, якого найняли четверо колишніх дітей-в'язнів концтабору.

У десакралізованому світі початку ХХІ століття усе ж залишається місце для *homo religiosus*, для своєї власної дороги до Бога, для певних способів проявлення Божої ласки та чуда. Саме католицькому священникові, Жан Марії вдається знайти глиняні таблички, «на яких були слова Абрагама, натхненні Богом, які через багато віків пізніше будуть поміщені в Біблію». Священник Жан Марія, читаючи ці таблички, пережив ірраціональну сутність сакрального, бо «почував себе так близько до Бога, як ніколи доти [...]. Молився, сміявся, плакав [...]. Це чудо, казав собі й дякував Богові за те, що вибрав його, щоб саме він відкрив ці уламки випаленої глини, на яких був витиснений слід Бога» [14, с.559]. Один із найманих убивць, розповідає Жан Марії історію невідомого хорватського католицького священика-мученика, якого замордували серби. Цей кілер ставить під сумнів потребу самопожертви та мучеництва — подібної до тієї, на яку йде сам Жан Марія: «Під час війни (Сербії та Хорватії — *I. H.*) священник з мого містечка помагав людям. Одного дня приїхав військовий патруль, шукали одну людину, командира наших партизанів. Священник сховав його в костелі і не видав. Мордували його на очах інших, пасами здирали з нього шкіру, але й так не сказав ні слова. І що?

Нінащо не здалася його посвята, командира знайшли й убили, зрівнявши перед тим з землею півмістечка» [14, с.583].

Роман Дена Брауна «Код да Вінчі» та романи Юлії Наварро творять дві протилежні нарративні перспективи й ідейно-естетичні «траєкторії руху» сакралізованих речей-образів. У Д. Брауна відбувається профанізація одного з них і творення образу-симулякра; в Ю. Наварро — це «друге відлуння» християнських легенд, апокрифів і переказів, перетворення хаотичного простору цих нарацій у цілісну амальгаму історичної перспективи розвитку сакрального образу та віднайдення першоджерел ідеї єдиного Бога.

Список використаних джерел:

1. Бельтинг Ханс. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 752 с.
2. Гайдеггер Мартін. Мова // Гайдеггер Мартін. Дорогою до мови. — Львів: Літопис, 2007. — С. 21-40.
3. Гайдеггер Мартін. Из розмови про мову (одного японця й одного, що його розпитував) // Гайдеггер Мартін. Дорогою до мови. — Львів: Літопис, 2007. — С. 81-134.
4. Дюбі Жорж. Доба соборів: Мистецтво та суспільство 980-1420 років / Пер. з фр. Г. Філіпчука та З. Борисюк. — К.: Юніверс, 2003. — 320 с.
5. Дюркгайм Еміль. Первісні форми релігійного життя. Тотемна система в Австралії. — К.: Юніверс, 2002. — 424 с.
6. Еко Умберто. Ім'я рози / Пер. з італ. М. Прокопович. — Харків: Фоліо, 2006. — 575 с.
7. Каюа Роже. Людина та сакральне. — К.: Ваклер, 2003. — 256 с.
8. Кунцлер Міхаель. Літургія Церкви. — Львів: Свічадо, 2001. — 615 с.
9. Набитович Ігор. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): Монографія. — Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008. — 600 с.
10. Сантаяна Джордж. Витлумачення поезії та релігії / Пер. з англ. О. Махничева. — Львів: Ініціатива, 2003. — 288 с.
11. Степанов Ю.С. Протей. Очерки хаотической революции. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 264 с.
12. Топоров В.Н. Вещь в антропологической перспективе (Апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. — М.: Издательская группа «Прогресс — Культура», 1995. — С. 7-111.
13. Navarro Julia. Bractwo Swistego Calunu. — Warszawa: Albatros, 2005. — 448 s.
14. Navarro Julia. Glimiana Biblia. — Warszawa: Albatros, 2006. — 624 s.

The works of fiction of Julia Navarro «La Hermandad de la Sábana Santa», 2004 and «La Biblia de Barro», 2005 show one of the possible variants of post-modern approach to the world of sacred. But not from the point of view of the non-religious person, in contrary — a *homo religious*, the person from the far past and also the person from the modern world, each of whom accept the religious outlook as the actual life matter in the desacred world.

Key words and word combination: category of *sacrum*, the world *profanum*, *homo religious*, the narrative space, the idea of one God.

Отримано: 17.11.2008 р.