

ЗА ВЕРСІЄЮ КІБЕРФЕМІНІЗМУ: ПОРНОГРАФІЯ ЯК МЕТАФОРА В РОМАНІ “НІ” Л. ГОРАЛІК І С. КУЗНЕЦОВА

Ганна УЛЮРА

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

В статті аналізується науково-фантастичний роман Лінора Горалік та Сергія Кузнецова “Ні” з позиції ідеологеми непристойного оголення (порнографії), що її трактовка тут почасти збігається з тезою про тілесні модифікації в постгуманістичних феміністичних течіях. У розвідці акцентована потенційно-насиленницька природа візуалізації та розмитість спектру режимів видимості – від фікціонального до гіперреалістичного – у віртуальному просторі як просторі споглядання і свідчення.

Ключові слова: російська література, порнографія, тілесність, непристойність, візуалізація, кіберфемінізм.

В статье анализируется научно-фантастический роман Линор Горалик и Сергея Кузнецова “Нет” с позиции идеологеми непристойного обнажения (порнографии), трактовка которой здесь частично перекликается с тезисом о телесных модификациях в постгуманистических феминистских направлениях. В работе акцентирован потенциал насилия, имплицитно присущий визуализации, и размытость спектра режимов видимости – от фикционального до гиперреалистичного – в виртуальном пространстве как пространстве наблюдения и свидетельства.

Ключевые слова: русская литература, порнография, телесность, непристойность, визуализация, киберфеминизм.

The article analyzes the sci-fi novel by Linor Goralik and Sergey Kouznetsov *No* from the perspective of indecent exposure (pornography) ideologem, which is here interpreted as partially consonant to the thesis of body modifications in post-humanistic feminist schools. The work accentuates the potential of violence, implicitly inherent to visualization, and the blurred spectrum of visibility regimes – from fictional to hyper-realistic – in the virtual space as in the space of observation and witnessing.

Key words: Russian literature, pornography, physicality, indecency, visualization, cyberfeminism.

Ключові положення кіберфемінізму, які роблять його атрибутованою течією в межах постгуманізму (у запотребуваних версіях Фейт Вайлдінг і Дони Гаравей), стосуються насамперед тілесних модифікацій та модифікацій тілесності, зокрема й на рівні первісного відчуття. Чи йдеться

про тіло як про біотехнологічний модус, чи як про кібернетичну систему комунікації. Питання, що наразі актуалізує кіберфемінізм в такому контексті, стосується взаємодії жіночих і технологічних культурних практик. І розв’язується воно цілком відповідно до механізмів стратегічної феміністичної утопії: кіберпростір проголошено вільним від репрезентацій фіксованої позиції суб’єкта (від гендеру – в тому числі). Натомість домагання того, що послуговується кіберпростір при цьому стратегіями медіа, які функціонують і сприймаються в межах чітко визначеної соціокультурної структури, у такий чи інший спосіб ігнорується. Говорячи про культурні практики, орієнтовані на суб’єкт у кіберпросторі (не виключаємо тут позицій модифікованого тіла), важливо повсякчас усвідомлювати: утопічні проекти репрезентацій гібридної ідентичності визнаються в зазначеному контексті виключно як дискурсивні, частково – як символічні.

Припускають: технологічні тіла [4] сформованого таким чином культурного простору здатні завдяки своїй гібридності розхитати сталі опозиції чоловічого і жіночого. Кіборг Гаравей [2] – це безумовна метафора, що дозволяє авторці говорити про постгендерний підхід: уникаючи первинної ідентифікації з природою, а відтак з доєдипальним симбіозом, невідчуженою працею тощо, технологічна людина здатна уникнути бінарної опозиції як системи. Проте якщо кіборг у міркуваннях феміністичної теорії – це риторична фігура, відповідним пафосом якої є іронія (і від того, чи буде іронія адекватно зчитана залежить успішність теорії на правах політичної мови), то масова культура, яка пропускає через себе фемінізм та регулярно “фільтрує” його відповідно до своїх потреб, охоче присвоює думку про буквальну репрезентацію істоти, реалізованої між людиною–твариною–машиною. І на цьому рівні щодо красної писемності можна спостерігати здійснення стратегій нового типу письма (принаймні він заявляє про себе як новий, хоча прямо орієнтований ще на Ренесансі практики), що його зазвичай називають трансгуманним: суб’єкт, який свідчить про свої відчуття, сам себе визначає, отже, самість залежить від доступності безпосередніх відчуттів та відчужених переживань, відштовхуючись від яких, той, хто говорить, винаходить себе. Провідною темою при такому підході стає думка про тілесність будь-якого свідчення, письма зокрема. Міркування над роллю тіла в постгуманістичній культурі (від концепції розтілеснення Пола Верілію до смерті тіла на користь образу Дітмара Кампера і граничної інструменталізації тіла як модельованого протезу Жана Бордїяра) знаходять відповідні узагальнення в роздумах

про фікціональну природу гіпертексту або радше – про тавтологічність такого визначення. Порівняймо: “До речі, один із критеріїв, що протиставляє технологічну свідомість свідомості гуманістичній – перевага наукової фантастики над буржуазним романом, поверхні над глибиною, реплікації над репродукцією” [2] та “Ілюзія є щось вельми визначене, а дійсність в кращому випадку може бути визначена як відкидання ілюзії” [1, с. 169].

У такому контексті, цілком природному для “жанру”, і слід розглядати науково-фантастичний роман Лінора Горалік та Сергія Кузнецова.

На “Ні” (2004) очікували, роман був схвально і навіть захоплено прийнятий літературною критикою, яка відзначила в ньому ті елементи, які наголошувала й у “самостійній” прозі Кузнецова і Горалік, а саме: іронічні, пародійні, гумористичні (здебільшого в сенсі “чорного” гумору), часто агресивні репрезентації культурних практик, що оцінюються як суб’єктивні або суб’єктивні. Натомість критика, котра працює з формульною літературою, не була до “Ні” прихильна: в романі вона добачала почасти некоректну експлуатацію прийомів і стратегій кіберпанку. Так формально роман Горалік і Кузнецова належить до кіберпанку, адже його сюжет творить опис світу майбутнього, що спирається на високі інформаційні технології. Але коли йдеться про “чистий” кіберпанк, важливим для цієї формули є, що насолода від читання у її випадку не пов’язана з ідентифікацією (принагідно на позиціях “школи читацького відгуку”). Натомість якщо ми беремо до уваги споглядання модифікованого тіла як спробу інтерпретувати межі постсучасної гібридної ідентичності (а це одна з провідних тем “Ні”), заявлена позиція Горалік і Кузнецова, що полягає в ототожненні роботи відчуття та роботи переживання, відчутно віддаляє “Ні” від оповідних технік кіберпанку.

Дія роману відбувається в 2060-ті роки. Ключовий винахід цього світу – біон: прилад, за допомогою якого (якщо “розкатати” по руці чи зчитати на спеціальному приладі у вигляді кольорового спектру) можна пережити емоції та відчуття людини, яка їх записала. Біони існують професійні та любительські, аматорні. Після впровадження біонів всі аудіовізуальні мистецтва, що відтепер чітко поділені на дві взаємодіючі частини – біон та віжуал – відійшли, адже не змогли відповідати висунутим критеріям достовірності (щодо чуттєвого сприйняття). До речі, так само і з тих же причин впав попит на “хімічні” наркотики. Єдиний вид мистецтва, що витримав конкуренцію біонів та розвинувся завдяки їхньому потенціалу, – порнографія. Порно в “Ні” – чітко керована індустрія, яка відповідає практикам політкоректності, контролюється законами і владними

структурами (Adult Freedom Association). Це якщо йдеться про “ваніль”, у якій запроголоковано збалансовану кількість кольорових і білих, чоловічих і жіночих тощо партнерів. Все інше – галузь підпільного “чілі”, в якому та з яким працюють численні герої роману: полісмени, актори, режисери, продюсери, контрабандисти. Натомість спостерігаємо захід доби порно, адже майже готова до вжитку нова версія біона – біомікс, що його введення розширює горизонти ймовірного до гіпернатуралістичного. Інший революційний винахід – морфування – різновид розвинутої пластичної хірургії. Технологія дозволяє змінювати за добу тіло людини у будь-який спосіб, єдиним обмеженням є фізичні властивості не здатного до модифікування хребта, пов’язані з центром тяжіння (а отже, зріст, ширина плечей, стегон і таке інше зберігається). Істота, котра переживала таку модифікацію, називається морфом. У світі “Ні” існують зооформи – суміш людини і тварини, педоморфи – перетворені на дитину дорослі, – клоуноморфи, фейріморфи таке інше.

Здається, будь-яка розмова про порнографію наділена пропагандистськими інтенціями: врешті-решт споживач та виробник порнографії формують відповідь на питання, хто саме в процесах візуалізації та втручання (на рівні тілесності зокрема, але не виключно) контролює способи і межі інтерпретації тіла. Ясна річ, що тема сексуальності в контексті модифікованого тіла кіборга – цілком не випадкова; уже тому що обидва поняття функціонують на правах символу на позначенні статевості та взаємодіють з установкою на епістемологічний статус привласнення (тут не об’єктивація сексуальності і тіла, а їхнє відчуження). Але у випадку порно, запропонованого “Ні”, важливо виокремити ще один значущий наразі фрагмент: сексуальність передбачає виключну безпосередність відчуття. А саме про такий потенціал відчуття, маркованого як ірраціональне переживання, й міркує Гаравей, коли говорить про “поєднання організмів і машин, кожне з яких задумане як закодований пристрій такої сили й інтимності, яких не знала історія сексуальності” [2]. Натомість у світі “Ні” йдеться не просто про безпосередність відчуття, а про безпосередність чужого відчуття, сприйнятого відповідно до фіксованих режимів видимості: в романі Горалік, Кузнецова тіло, що зазнає модифікуючого втручання, дорівнює (без залишку) тілу, що стає видимим. І йдеться не про технічно оснащену еротіку, такий собі кіберсекс майбутнього: сцени цього кшталту – нечасті, до речі, в романі – цілком і повністю зчитується в установках стратегічного есенціалізму. Порнографія в “Ні” – це один зі способів, очільних,

політичного (в широкому значенні поняття) впливу, її природа задано насильницька, адже в основу винайдення біона (і розділення режиму видимості на власне візуал і біон) покладене бажання побачити те, що неозброєному оку не доступне; бажання катастрофічне, яке задовольнити в принципі не можливо. Насилля прямого споглядання – центральна ідеологема роману; зрештою, всі оповідачі “Ні” – безпосередні учасники подій, а ті з них, хто, зрештою, загине (а таких більшість), взагалі ведуть оповідь від першої особи, буквально свідчать; тут, зокрема, актуалізована диалогія владного споглядання і письма як способу доступу до влади означення. Порно у світі “Ні” не випадково знову і знову перетинається з темою вбивства, аж допоки не зливається з нею остаточно (я говорю про снафф): воно постає як імітація, а відтак як сублимація вбивства. Насилля, пов’язане з прямим поглядом, є невід’ємною частиною соціокультурної мембрани, саме воно керує розбіжністю – між людиною і не-людиною, між жінкою і чоловіком, між явним і дійсним, між своїм і чужим. Один із рецензентів роману, Андрій Аствацатуров, пов’язав цю інтенцію твору з почасті притчевою, почасті сатиричною модальністю роману “Ні”, який визначив як роман ідей: “У романі “Ні” доба ХХІ століття остаточно позбавляє людину тих залишків індивідуальної волі, які вона зберігає в собі наприкінці ХХ. Культура випрацьовує нові, більш витончені форми репресії особистості, що мають на меті нівелювати розбіжність між свідомістю індивідуальною та масовою. Вона дістається самих потаємних куточків людського “Я”, здійснюючи над ним тотальний контроль <...> Біонна індустрія, як і морфування, має своїм завданням відволікти людину від реальності власного “Я”, від відчуття теперішнього моменту, інтроюючи в його свідомість не тільки ідеологічні стереотипи, а й чуттєві. Людиною, яка живе передбачуване, відповідно чужим, взятим напрокат емоціям, керувати легше легкого” [5, 311]. Оголення, презентоване і сприйняте як непристойне, поєднує в такому контексті тіла порноакторів і морфовані тіла “приватного” оточення. Варто говорити про непристойне в тому значенні, в якому про нього говорить Бодрійяр, міркуючи про постсучасні режими видимості: непристойним є те, що перебуває в процесі переходу від метафоричного до реального та протистоїть режимам замовчування [6; 7]. І ясно, що про зв’язок візуалізації з реальним (тут цілком у лаканівському сенсі) щодо “Ні” зайшлося не випадково.

У романі Горалік і Кузнецова – близько десятка сюжетних ліній. Звернемо увагу для повноти враження на дві з них, пов’язані водночас з порно та тілесними модифікаціями. Вупі Накамура робить успішну

кар’єру у великій корпорації. Один з її випадкових партнерів-зооморфів нелегально записує і розповсюджує їхнє злягання; природність відчуттів жінки, яка отримує насолоду від сексу з людиною-твариною, привертає увагу підпільної студії – так розпочинається порнокар’єра Вупі. На знімальному майданчику жінка знайомиться з чоловіком-бобрусом, за якого вона згодом виходить заміж. Пара вирішує природно народити дитину (а це у новому світі дуже дорого), і в цей момент через процеси, пов’язані із занепадом порно, кар’єра Вупі в кіно закінчується. Жінка повертається до юридичної практики, а її чоловік – до викладання в університеті. Кшися Лунь – жінка-полісмен, яка працює над викриттям педофілів. За новими законами звинуватити педофіла у згвалтуванні можна лише за умов здійсненого сексуального акту з дитиною. Маленька Кшися (так її називають друзі) є педоморфом; вона – підставна жертва, яка провокує гвалтівника і фіксує акт згвалтування. Полісменка вельми успішна: за її втручання було викрито одну з порностудій, що працювала з реальними дітьми, а не педоморфами. Після свідчення в цій справі Кшисі роблять новий морф і переводять до іншого міста за програмою захисту свідків. Вона розлучається зі своїм близьким другом, який працює експертом із порно: в його роботу входить пошук снаффу – не постановочного, а реального кіно, пов’язаного переважно з сексуально афектованим убивством. Цьому чоловікові і випадає побачити фільм, в якому тортують та убивають маленьку дівчинку – Кшисю. Смерть полісменки-педоморфа “в прямому ефірі” доводить, окрім іншого, що снафф існує, адже до того він був чимось на кшталт міської легенди. Виявилось, що снафф виробники спеціально псують, щоб оригінальне зображення, “оригінальне” убивство здавалося імітацією. (Побіжно відзначимо, що два сюжети працюють за різними формулами – романтичного роману і “чорного” бойовика; так само своєї формули – детективної, шахрайської, мелодрамної тощо – жорстко притримуються й інші сюжетні лінії “Ні”, які, між тим, тісно взаємодіють одна з одною: колажний принцип такого кшталту є особливістю цього твору).

За великим рахунком, сюжетна лінія Вупі дублює (здебільшого на рівні пастишу) події і теми, пов’язані з Кшисею; в “реальності” роману ці героїні не перетинаються. Порно і морфування у випадку Вупі функціонує переважно в межах фантазійної естетики, реалізованої в карнавальній модальності; сучасний читач легко зчитує в такому підході відповідні установки теперішньої популярної культури [3]. Так, коли Вупі вперше потрапляє на знімальних майданчик “члі”, вона усвідомлює,

що той нагадає їй студію “Дісней”: “До цього вона лише один раз була на знімальному майданчику <...> – в Дісней, з класом на екскурсії. Величезний кран катав на довгій шії маленьких чоловічків, що витріщалися на неї, Вупі, в об’єктив; все гадала – нащо? Потім вирішила, що їй це здається” [8, 43–44]. Втім іронія порівняння загострюється у площині “уявне – реальне”, “свідчення – насильство”, коли дізнаємося: дівчинці не здавалося, її насправді знімали, попри її згоду чи незгоду, для рекламного ролика: “Залишилися нечітке відчуття образи, начебто її використали і навіть не дали насолод...” [8, с. 44]. За тим самим принципом проблема ілюзії, пов’язаної зі спогляданням модифікованого тіла, в лінії Кшиці розв’язана в оприявленні гіперреалістичного (і через це сумнівного щодо домагань Реального) снаффу: “Чим снафф – ну чи те, що, зокрема, видають за снафф і за що ми платимо стільки, що й подумати страшно, різниться від підробки з надписом “100% real!!!” <...> Снафф, який вони шукали, імітували, ще щось, – він мусить стати реальністю” [8, с. 97, 311].

Деконструкція (а в “Ні” маємо справу саме з нею) відповідних установок популярної культури корелює в означених сюжетних лініях, зокрема, з переглядом категорій “відчуття” і “переживання” щодо простору споглядання та безпосередності чуттєвих реакцій (біону). Переживанню властива безпосередня достовірність (така собі апорія об’єктивності конкретного досвіду); про це, на перший погляд, свідчить система (анти)утопічного світу Горалік і Кузнецова. Натомість кінець доби порно як раз і пов’язаний із сумнівами у можливості поєднати достовірність відчуття і достовірність переживання, адже обидві “опції” потребують одночасного тлумачення. У відповідних інтенціях “Ні”, безперечно, актуалізується проблема відвертості, точніше – відвертого у медіальному просторі. Легальне порно у світі “Ні” непристойне, але не відверте. Тут варто прислухатися до думки Бориса Гройса, який протиставив відвертість не брехні, а рутині та визначив її як “чуже в контексті свого, результат обміну своїх знаків на чужі, що викликає ефект неочікуваного проникнення через заслін конвенційного автоматизму” [9, с. 61]. Визнаючи цілковиту доречність такого підходу до репрезентацій відвертого в “Ні”, зазначимо, що в ситуації, коли під сумнів поставлена системність відчуття і переживання, означений обмін своїми знаками на чужі визнається (буквально відчувається через біон) відвертим лише тоді, коли йдеться про знаки, пов’язані з роботою жаху, потворності, огиди. Не випадково один із героїв роману, Волчек, одержимий ідеєю вивести “ваніль” на новий рівень відвертості, і для цього йому треба “природні потвори”

(гермафродити, сіамські близнюки тощо) – актори-“натурали”. “Винайдення” снаффу співпадає з появою біоміксів, і це знаменує новий рівень медійної відвертості: вони задано екстремальні і тим запобігають повтору, протиставленому відвертості. Не можна замучити дитину до смерті двічі так само, як не можна без залишку зміксувати почуття – а в біоміксах йдеться саме про почуття, а не відчуття чи переживання – двох-трьох людей. У такий спосіб у фіналі “Ні” істина непристойного (на рівні переходу метафори у реальне) простору постає як істина скритого суб’єкта, істина екстремального випадку.

В утопічних проектах теорії гендера стать і сексуальність, пов’язані з репродукцією, стають центральним прийомом і проблемою. Суголосні процеси спостерігаємо й у відповідній масовій культурі. Наразі і кіберфемістам, і кіберпанкам йдеться в цих випадках про ревізію, скажімо так, наявних політичних метафор. Горалік і Кузнецов написали роман про порнографію. Ця епатажна авторська заява натомість привернула увагу до відрефлексованих у “Ні” складних процесів перлюстрації культурно ангажованих метафор, що передають особистий досвід тіла, порнографії як метафори непристойного та відвертого зокрема. Будь-яка медіальна істина, що заявляє про достовірність безпосереднього відчуття і відповідно апелює до нього, в дивному новому світі “Ні” має потенційно насильницьку природу, зумовлену розмитістю спектру режимів видимості – від фікціонального до гіперреалістичного – у віртуальному просторі як просторі споглядання і свідчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Frye N. *Anatomy of criticism*. – Princeton, Princeton University Press, 1957. – 383 p.
2. Haraway D.J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. – New York: Routledge, 1991. Укр. переклад: Гаравей Д. Маніфест кіборгів: наука, технологія та соціалістичний фемінізм кінця XX століття // Політична критика. – 2012. – № 3. – С. 163–171.
3. Langman L. *Punk, Porn and Resistance. Carnivalization and the Body in Popular Culture* // *Current Sociology*. – 2008. – Vol. 56. – № 4. – P. 657–677.
4. Springer C. *Electronic eros: bodies and desire in the postindustrial age*. – Austin: University of Texas Press, 1996. – 182 p.
5. Аствацатуров А. *Анатомия постнаркотической эпохи* // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 64. – С. 310–313.

6. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 199 с.
7. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
8. Горалик Л., Кузнецов С. Нет. – М.: Эксмо, 2005. – 480 с.
9. Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа. – М.: Художественный журнал, 2006. – 200 с.

МАГІЧНИЙ КОД: ПОСТГУМАНІСТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ (ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ У ФІЛЬМІ ДЖОНА ФРАНКЕНХАЙМЕРА “ОСТРІВ ДОКТОРА МОРО”)

Олександра ФІЛОНЕНКО

Чорноморський державний університет ім. Петра Могили

У статті розглядається постгуманістична трансформація утопічної магічної історії в науково-фантастичну антиутопію через дослідження інтертексту шекспірівської “Бурі” у кіноадаптації роману Герберта Уеллса “Острів доктора Моро”, створеній режисером Джоном Франкенхаймером.

Ключові слова: магічний код, магічна історія, інтертекст, утопія, антиутопія, постгуманізм, біопанк.

В статье рассматривается постгуманистическая трансформация утопической магической истории в научно-фантастическую антиутопию через исследование интертекста шекспировской “Буря” в киноадаптации романа Герберта Уэллса “Остров доктора Моро”, созданной режиссером Джоном Франкенхаймером.

Ключевые слова: магический код, магическая история, интертекст, утопия, антиутопия, постгуманизм, биопанк.

The article considers post-humanist transformation of Utopian magical story into science fiction anti-utopia through the study of the intertext of William Shakespeare’s The Tempest in John Frankenheimer’s cinematic adaptation of Herbert Wells’ novel The Island of Doctor Moreau.

Key words: magical code, magical story, intertext, utopia, anti-utopia, post-humanism, bio-punk.

Філософсько-постструктуралістське тлумачення *інтертекстуальності* як “фактору своєрідного колективного несвідомого, що визначає діяльність митця незалежно від його волі, бажання і свідомості” [3] є надзвичайно плідною концепцією для літературознавства, коли ми стикаємося з явищем ймовірно *ненавмисного* введення елементів одного тексту в інший.

У випадку з екранізацією Джоном Франкенхаймером у 1996 році науково-фантастичного твору Герберта Уеллса “Острів доктора Моро” (1896) про божевільного вченого-вівісектора, котрий на невідомому острові десь у Тихому океані проводить експерименти зі створення людини з тварин, ми маємо саме таку ситуацію – при перегляді фільму складається враження, ніби сценарист і режисер спробували створити екранізацію цієї повісті, використовуючи фабулу шекспірівської “Бурі” в якості сюжетної матриці, при цьому прямого посилання на п’єсу в картині немає. Крім того, велике значення для розуміння шекспірівського інтертексту у стрічці має та обставина, що Франкенхаймер, знімаючи свою версію “Острова доктора Моро” у 90-х роках минулого століття, тобто в час найбільшого розвитку культури *кіберпанку* та актуалізації *постгуманістично-трансгуманістичного дискурсу*, створює фільм, який можна віднести до субжанру “*біопанку*”: протагоністом виступає геніально-божевільний і абсолютно асоціальний вчений зі своїм не менш божевільним і асоціальним спільником, з яким вони ставлять вже генетичні, а не хірургічні, експерименти над тваринами у спробах створити нову – ідеальну – людину.

Однак, що може бути спільного у божевільного вченого Моро з благородним магом Просперо, як можуть бути пов’язані їхні історії? Відповіді на це запитання, здається, може бути дві: загальнокультурна – через генетичний зв’язок європейського магічного й наукового дискурсів – та суто літературна – через визнання тотальності шекспірівського *інтертексту* щодо західних літературних практик. Але обидві вони взаємопов’язані й обидві мають стосунок саме до *постгуманістичного світобачення*, одним із засновників якого вважається Герберт Уеллс.

Для розуміння загальнокультурних засад такої літературної трансформації ми маємо звернутися до культури доби Ренесансу, коли, власне, і формується суто європейський варіант історії про мага. Як зазначає американський літературознавець Джон Мебейн, саме у період пізнього англійського Ренесансу – початку доби Бароко (1580 – 1620 роки) – з’являється надзвичайно велика кількість творів про магію, в першу чергу драматичних [8, с. 6], серед яких ідеальним втіленням суто ренесансної (а відтак, і суто європейської) магічної історії можна вважати “Бурю” Шекспіра.

“*Магічною історією*” ми визначаємо такий тип тексту, розгортання сюжету якого зумовлює магія: саме завдяки її наявності, незалежно від ставлення до неї самих дійових осіб, відбуваються певні події