

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
Міністерства освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДИБОВСЬКА Олеся Володимирівна

УДК 82-343:82.09(161.2)'06

ДИСЕРТАЦІЯ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ПОЕТИКА ХРОНОТОПУ

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. В. Дибовська

Науковий керівник – ДЕРКАЧОВА Ольга Сергіївна, доктор філологічних наук,
доцент

Івано-Франківськ – 2021

АНОТАЦІЯ

Дибовська О. В. Українська літературна казка кінця XX – початку XXI століття: поетика хронотопу. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2021.

Дисертаційне дослідження подає системний комплексний аналіз часопросторових особливостей українських літературних казок кінця XX – початку XXI століття у виокремленні специфічних рис побудови художньої дійсності творів яскравих представників жанру зазначеного періоду: І. Андрусяка, С. Дерманського, О. Драчовської, Д. Корній, З. Мензатюк, Г. Пагутяк, Р. Романишин й А. Лесіва, В. Рутківського, В. Шевчука.

У роботі використано та систематизовано теоретико-методологічну базу українських і зарубіжних дослідників з питань становлення казкового жанру, виявлено тенденції відображення фольклорних традицій у літературних творах, окреслено специфіку впливу сучасних проблем часу на творення поетики хронотопу. Визначено наявні класифікації хронотопу літературних казок та запропоновано актуальний на сьогодні перелік хронотопів української літературної казки. При цьому в дисертації використовуються положення дослідників окресленого теоретичного (концепції часопросторової реальності художнього твору М. Бахтіна, Н. Копистянської, топографічної конкретизації і «мітки часу» С. Скварчинської, поетики простору Г. Башляра, теорії міфу в текстовому авторському відображенні М. Еліаде, Є. Мелетинського, О. Потебні, М. Яценка, структурного аналізу казки В. Проппа, психоаналітичної концепції символічної інтерпретації З. Фрейда, К. Г. Юнга, Е. Берна) та історичного напрямку (простір і час у казковому світі П. Грочовскі, А. Вечоркевич, Й. Папужинської, мандри у творенні сюжетно-композиційних особливостей Дж. Кемпбел, Й. Абрамовської, Й. Парол, деталізація хронотопу лісу Й. Фружинської, Л. Карабан, К. Смик, страху

С. Гжелецькі, К. Слані, Р. Кайюа, Е. П'ясецької, дому К. Єндріх, Г. Лещинські, Р. Ситнєвської). А також сучасних дослідників українських казок: О. Гарачковської, Г. Сабат, Л. Дунаєвської, В. Кизиловой, Н. Годзь, Л. Овдійчук, В. Єфименко, М. Кваші, Т. Качак, У. Баран, С. Ушневич, Б. Салюк, Н. Смірнові, О. Деркачові, М. Бібік, О. Цалапові, К. Богун.

Простежено історіографію дослідження часопростору казок у світовому контексті, починаючи із філософських праць про категорію простору і часу часів Арістотеля, активно розвиваючи дослідження вже із XVII століття в наступній послідовності: єдність місця, часу і дії Н. Буало, існування природи в просторі, а творення історії часом Гегеля, залежність тяглості часу від реципієнта А. Бергсона, об'єднання точкових часу і простору в протяжний хронотоп, схематична будова казок В. Проппа, часопросторова організація художнього твору С. Скварчинської, типологізація простору Г. Башляра, взаємозалежність часопростору із жанром Д. Лихачова, трьохаспектний взаємозв'язок часу і простору Ю. Лотмана, роль хронотопу в сюжетотворенні М. Бахтіна. В українському літературознавстві акцент дослідників зосереджувався насамперед на фактичному казковому матеріалі: збиранню фольклорних зразків, спроб їхньої систематизації та заглиблення в образно-сюжетну структуру. Відтак проаналізовано історіографію становлення сучасної казкової традиції і досліджень жанру в хронології: М. Костомаров – П. Куліш – О. Афанасьєв – П. Чубинський – М. Драгоманов – В. Гнатюк – І. Франко – Н. Сумцов – М. Грушевський – М. Гнатишак. Осмислено періодизацію К. Чистового щодо співвідношення фольклору і нефольклорних форм духовної культури, що відображає урбаністичні тенденції розвитку казкового жанру на сучасному етапі, а також виокремлено ключові хронотопні відмінності фольклорної казки та літературної.

Визначено специфіку часопросторової поетики літературної казки й систематизовано актуальні нині різновиди, які ми розділили відносно місця перебігу на зовнішні (хронотоп дороги та ландшафту) і внутрішні (дому, страху та оніричний хронотоп), що характеризуються побудовою в напрямку закритого і відкритого простору, часу особистого та світового відповідно. Зовнішній хронотоп більш

об'ємний у просторовій візуалізації, а тому має додаткову структурування: хронотоп ландшафту розділяємо на хронотоп природи (гори, ліс, водні утворення, поля й інші модифікації природних місць) та урбаністичний (місто й місця, створені науково-технічним прогресом чи впливом людини).

Здійснено комплексний аналіз казок З. Мензатюк (збірка «Тисяча парасольок», «Арніка»), Г. Пагутяк («Втеча звірів, або Новий бестіарій»), В. Рутківського (казкова трилогія: «Бухтик з тихого затону», «Гості на мітлі», «Щирик зі Змієвої гори»), В. Шевчука (збірка «Панна квітів»), що відображають тенденції культурної парадигми кінця ХХ століття та особливості її відображення в казковому жанрі. Осмислено актуалізовані хронотопи в казках В. Шевчука, які не так чітко прослідковувались до зазначеного періоду, – страху й оніричного хронотопу, а також модифікації двох універсальних категорій сюжетотворення – дому та дороги. Ці базові часопросторові координати супроводжують літературні казки й В. Рутківського, проте вже в модифікованих жанрових рамках – казковій повісті. Саме модифікації дають можливість збільшення психологічного внутрішнього часопростору та перших кроків до зменшення категоризації хронотопів у дихотомії «свій»-«чужий». Так, для представлення «чужого» простору Г. Пагутяк використала локусну деталізацію і показала «нестрашну» іншість у наближенні до героя та його дій, яка в умовах ширшого текстового представлення іноді потребує елементів картографування топосів. Виявлено також і те, що до межі тисячоліть природні ландшафти зовнішнього хронотопу стають ближчими до урбаністичних. Казки З. Мензатюк відображають шлях прийняття міста як місця, у якому можна жити пізнавши, а не тільки оборонятися від нього чи відмежовуватись.

Досліджено особливості хронотопу українських літературних казок початку ХХІ століття у творчості І. Андрусяка («Стефа і її Чакалка», «Третій сніг»), С. Дерманського («Крамничка тітоньки Мальви», збірка казок «День народження привида»), О. Драчовської («Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама»), Д. Корній («Петрусь химородник»), Р. Романишин й А. Лесіва («Війна, що змінила Рондо»), що продовжують традицію модифікації жанру, зокрема використовуючи стьоб для гри в літературі, фольклорні елементи, створюючи інклюзивний часопростір.

Так, герої Д. Корній найкраще виявляють себе в «чужому» просторі, частиною якого є українська міфологія. А місто в казках XXI століття стає «своїм», одним із варіантів колективного співжиття, де урбаністичний топос набуває нових значень, що бачимо в казці Р. Романишин та А. Лесіва. Місто є домом, який потрібно захищати задля збереження власної ідентичності. «Війна, що змінила Рондо» є текстом про зруйноване місто під час війни й продовжує відносно нову для української дитячої літератури традицію говоріння з дітьми про складні теми: голодомор, світові війни, національно-визвольну боротьбу, екоцид.

З'ясовано також, що «чужий» у хронотопі казок набуває інших конотацій («чужий» стає «іншим», часто кумедним) і це підтримує гру в літературі, яка обертається добрим стьобом у текстах зазначених авторів. Відтак в І. Андрусяка «чужий» простір насправді був колись «своїм» і тому творить простір «антистраху», а в С. Дерманського реалізується екзистенційне загравання зі смертю, що є також формою антифобіальної практики. Визначено, що саме дуалізм понять життя і смерть у казках реалізує характеристики інклюзивного хронотопу, у якому діють не лише різні герої, але й усі мають для таких дій комфортні умови: речі та їжу. Актуалізує проблему часопросторової специфіки організації художнього світу для потреб усіх героїв, зокрема й тих, у кого є особливі освітні потреби чи обов'язкова наявність фізичних пристосувань довколишнього простору задля ефективної дії та взаємодії персонажів, О. Драчківська.

Виявлено загальні тенденції відображення часопросторових особливостей у сучасних українських казках у глобальних та локальних взаємозв'язках. Де в глобальному плані декодування відбувається крізь власний досвід, але з можливістю бачити багатоманітність світу, а в локальному – акцент на ціннісний вимір, що реалізується оприсутненням речей. Відсутність же такої деталізації говорить про не-місця – тимчасові часопростори без уміщених сенсів попередніх поколінь. З'ясовано також, що їжа є показником життя і, на відміну від засобу категоризації в народних казках, у літературних вона додає тривалості хронотопу та є з'єднувальним елементом із топофілійними часопросторами.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати дисертації можуть бути використані дослідниками української літератури, фольклору, етнографії в локальних масштабах та для комплексного дослідження глобальних проявів і взаємозв'язків побудови казкової традиції Європи та світу. Оскільки наша дисертація відображає і тенденції розвитку казки, то робота може стати сферою зацікавлення культурологів, філософів, психологів, педагогів, оскільки є опорною точкою для створення перспективи майбутнього, яке розвивається під впливом актуальної сьогодні літератури. Окремі положення дисертації можна використати в подальших наукових розвідках, що пов'язані зі студіюванням проблем літератури XX-XXI століття, урбаністичного дискурсу, дослідженнями онірики, страху та інклюзії.

Ключові слова: хронотоп, казка, літературна казка, простір, час, дитяча література, поетика.

SUMMARY

Dybovska O.V. Ukrainian literary tale of the end of the XX – beginning of the XXI century: poetics of the chronotope. – The qualifying scientific work by rights of the manuscript.

Thesis submitted for the Candidate Degree in Philology. Specialty 10.01.01 – Ukrainian Literature. – SHEI “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Ivano-Frankivsk, 2021.

The dissertation research for the first time in Ukrainian literary criticism presents a systematic complex analysis of spatiotemporal features of Ukrainian literary tales of the late XX – early XXI century in highlighting specific features of the artistic reality of fairy tales of bright representatives of the genre of this period: I. Andrusyak, S. Dermansky, O. Drachkovska, D. Korniy, Z. Menzatyuk, G. Pagutyak, R. Romanyshyn and A. Lesiv, V. Rutkivskiy, V. Shevchuk.

The theoretical and methodological base of Ukrainian and foreign researchers on the formation of the fairy tale genre is used and systematized, the tendencies of reflection of folklore traditions in literary works are revealed, the specifics of influence of actual problems of time on creation of poetics of chronotope are outlined. The existing classifications of the chronotope of literary fairy tales are determined and the current list of chronotopes of the modern Ukrainian literary fairy tale is offered. The dissertation uses the positions of researchers of the outlined theoretical (concept of space-time reality of M. Bakhtin's and N. Kopystyanska's works, topographic concretization and "timestamp" of S. Skvarchynska, poetics of space of G. Bashlyar, myth theory in textual author's reflection of M. Eliade and E. Meletinsky, O. Potebnia, M. Yatsenko, structural analysis of V. Propp's fairy tale, psychoanalytic concept of symbolic interpretation by Z. Freud, K. G. Jung, E. Bern) and historical direction (space and time in the fairy-tale world creation of plot-compositional features by J. Campbell, J. Abramovska, J. Parol, detailing of the forest chronotope by J. Fruzhynska, L. Karaban, K. Smyk, fear by S. Gzheletsky, K. Slani, R. Kayua, E. Pyasetska, the house of K. Endrih, G. Leszczynski, R. Sitnevskaya). As well as modern researchers of Ukrainian fairy tales: O. Garachkovska, G. Sabat, L. Dunaevskaya, V. Kyzlylova, N. Godz, L. Ovdiychuk, V. Yefimenko, M. Kvashi, T. Kachak, U. Baran, S. Ushnevich, B. Salyuk, N. Smirnova, O. Derkachova, M. Bibik, O. Tsalapova, K. Bohun.

The historiography of the study of the space-time of fairy tales in the world context is traced, starting with philosophical works on the category of space and time of Aristotle's times, actively developing research since the XVII century in the following sequence: unity of place, time and action of N. Bualo, the existence of nature in the space, the creation of history by Hegel's time, the dependence of the duration of time on the recipient A. Bergson, the union of point time and space in a long chronotope, the schematic structure of fairy tales by V. Propp, the space-time organization of S. Skvarchynska's work of art, the typology of Bashlyar's space, the interdependence of space-time three-aspect relationship of time and space of Yu. Lotman, the role of chronotope in the plot of M. Bakhtin. In Ukrainian literary studies, the emphasis of researchers was primarily on the actual fairy-tale material: the collection of folklore

samples, attempts to systematize them and delve into the image-plot structure. Therefore, we analyzed the historiography of the formation of modern fairy tale tradition and genre research in chronology: M. Kostomarov – P. Kulish – O. Afanasyev – P. Chubynsky – M. Drahomanov – V. Hnatyuk – I. Franko – N. Sumtsov – M. Hrushevsky – M. Hnatyshak. K. Chistovy's periodization in relation to the ratio of folklore and non-folklore forms of spiritual culture, which reflects the urban trends in the development of the fairy tale genre at the present stage, as well as the key chronotopic differences between folk and literary tales.

The specifics of space-time poetics of a literary fairy tale are determined and the current varieties are systematized, which we have divided into external (chronotope of road and landscape) and internal (house, fear and oneiric chronotope), characterized by construction in the direction of closed and open space, personal time and world respectively. The external chronotope is more voluminous in spatial visualization, so it has additional structuring: the chronotope of the landscape is divided into the chronotope of nature (mountains, forests, water formations, fields and other modifications of natural places) and urban (city and places created by scientific and technological progress or human influence).

A comprehensive analysis of fairy tales by V. Shevchuk (collection “Virgin of Flowers”), V. Rutkivsky (fairy tale trilogy: “Bay of quiet backwater”, “Guests on a broom”, “Shchyryk from a snake mountain”), G. Pagutyak (“Escape of Beasts or the New Bestiary”) and Z. Menzatyuk (collection “Thousand umbrellas”, “Arnica”), reflecting the trends of the cultural paradigm of the late twentieth century and the peculiarities of its reflection in the fairy tale genre. The actualized chronotopes in V. Shevchuk's fairy tales, which were not so clearly traced to the specified period – fear and oneiric chronotope, as well as modifications of two universal categories of plot creation – home and road, are meaningfully. These basic space-time coordinates accompany the literary tales of V. Rutkivsky, however, already in a modified genre framework – a fairy tale. It is the modifications that make it possible to increase the psychological internal space-time and the first steps to reduce the categorization of chronotopes in the dichotomy “one's own” – “another's”. Thus, to represent the “alien” space G. Pagutyak used locus detail and showed

a “fearless” difference in approaching the hero and his actions, that in the context of a broader textual representation sometimes also requires elements of topos mapping. It was also found that by the turn of the millennium the natural landscapes of the outer chronotope become closer to the urban ones. Z. Menzatyuk's tales reflect the way of accepting the city as a place where you can live knowing, and not just defend yourself from it or distance yourself. The existential worldview of postmodern fairy tales captures the approach to reflecting the topophilia and topophobia of time-spaces without opposition.

The peculiarities of the chronotope of Ukrainian literary fairy tales of the beginning of the XXI century in the works of I. Andrusyak (“Stepha and Her Jackal”, “Third Snow”), S. Dermansky (“Aunt Malva's Shop”), a collection of fairy tales “Ghost's Birthday”), O. Drachkovska (“The Bunny and His Brave Mother”), D. Korniy (“Petrus the Chimney Sweeper”), R. Romanyshyn and A. Lesiv (“The War That Changed Rondo”), which continue the tradition of modifying the genre, in particular using a joke to play in literature and creating an inclusive space-time. Thus, the heroes of D. Korniy best express themselves in a “foreign” space, part of which is Ukrainian mythology. And the city in the tales of the XXI century becomes “their”, one of the options for collective co-existence, where the urban topos acquires new meanings, which we see in the tale of R. Romanyshyn and A. Lesiv. The city is a home that needs to be protected in order to preserve one's identity. “The War That Changed Rondo” is a text about a city destroyed during the war and continues the relatively new tradition for Ukrainian children's literature to talk to children about complex topics: the Holodomor, world wars, the national liberation struggle, ecocide.

It was also found that “alien” in the chronotope of fairy tales acquires other connotations – “alien” becomes “other”, often funny, and this supports the game in the literature, which turns into a good joke in the text of all three authors. Thus, I. Andrusyak's “foreign” space was actually once “his” and therefore creates a space of “anti-fear”, and S. Dermansky realizes existential flirtation with death, which is also a form of antiphobic practice. It is determined that the dualism of the concepts of life and death in fairy tales realizes the characteristics of an inclusive chronotope, in which not only different

characters act, but everyone has comfortable conditions for such actions: things and food. O. Drachkovska actualizes the problem of spatiotemporal specifics of the organization of the art world for the needs of all heroes, including those who have special educational needs or the mandatory availability of physical adaptations of the surrounding space for effective action and interaction of heroes.

The general tendencies of reflection of space - time features in modern Ukrainian fairy tales in global and local interrelations are revealed. Where in the global plan decoding takes place through one's own experience, but with the opportunity to see the diversity of the world, and locally – the emphasis on the value dimension, which is realized by the presence of things. The lack of such detail speaks of non-places - temporary time-spaces without the contained meanings of previous generations. It was also found that food is an indicator of life and in contrast to the means of categorization in folk tales, in literature it adds duration to the chronotope and is a connecting element with topophilic time spaces.

The practical significance of the research is that the results of the dissertation can be used by researchers of Ukrainian literature, folklore, ethnography on a local scale and for a comprehensive study of global manifestations and relationships of building a fairy-tale tradition in Europe and the world. Since our study reflects the trends of the fairy tale, the work may become an area of interest for culturologists, philosophers, psychologists, educators, as it is a reference point for creating a future perspective that develops under the influence of current literature. Some provisions of the dissertation can be used in further scientific research related to the study of the problems of literature of the XX-XXI centuries, urban discourse, research on onyric, fear and inclusion.

Keywords: chronotope, fairy tale, literary tale, space, time, children's literature, poetics.

Список публікацій за темою дисертації

1. Дибовська О. В. Особливості хронотопу в літературній казці. *International scientific journal*. Київ, 2016. № 7. С. 172–174.
2. Дибовська О. В. Хронотоп дому в сучасних українських літературних казках (на матеріалі збірки Валерія Шевчука «Панна квітів»). *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу. № 4 (40), 2017; № 3 (47), 2018. С. 500–507.
3. Дибовська О. Хронотоп дороги в сучасних українських літературних казках. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2017. № 3 (39). С. 416–422.
4. Dybovska O. V. Folklore as a play in Ivan Andrusiak's "Stefa and Her Chakalka", "The Third Snow", "Who is Afraid of Hares". *KELM : Knowledge, Education, Law, Management*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej, 2018. № 2 (22). pp. 39–45.
5. Дибовська О. В. Поетика інклюзивного хронотопу українських літературних казок (на матеріалі твору «Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама» Оксани Драчківської. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 15–18.
6. Дибовська О. В. Сюжетно-образна та хронотопічна структура казок З. Мензатюк. *Художні модули хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі : збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції (26-27 травня 2016 р.)*. Мелітополь : Видавництво МДПУ імені Богдана Хмельницького, 2016. С. 63-65.
7. Дибовська О. В. Хронотоп страху в українських літературних казках (на матеріалі казки «Золотий Стіл» Валерія Шевчука). *Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва «Література. Діти. Час»*. Вип. VI : Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Українська література для дітей і про дітей:

історичні здобутки й тенденції розвитку» (11 жовтня 2016 року). Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка», 2016. С. 38-45.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ПОЕТИКА ХРОНОТОПУ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ	21
1.1. Хронотоп як базовий компонент побудови художньої дійсності	21
1.2. Особливості хронотопу українських казок	31
1.3. Класифікація хронотопів української літературної казки	49
1.3.1. Зовнішній хронотоп	49
1.3.1.1. Хронотоп дороги	49
1.3.1.2. Хронотоп ландшафту	55
1.3.2. Внутрішній хронотоп.....	61
1.3.2.1. Хронотоп страху.....	61
1.3.2.2. Оніричний хронотоп	67
1.3.2.3. Хронотоп дому.....	70
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗОК КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ: ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ НА МЕЖІ ТИСЯЧОЛІТЬ	78
2.1. Хронотоп страху, сну й дороги як особливість казок Валерія Шевчука	78
2.2. Топофілія та топофобія в часопросторі казок Володимира Рутківського	99
2.3. Картографія часопростору казок Галини Пагутяк.....	120
2.4. Часопростір «іншого» міста в казках Зірки Мензатюк	134
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗОК ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ІНКЛЮЗІЯ НА МАПІ МОДИФІКАЦІЙ ЖАНРУ	153
3.1. «Свій»-«чужий» хронотоп лісу в казці Дари Корній	153
3.2. Хронотоп зруйнованого міста в казці Романи Романишин й Андрія Лесіва.	161
3.3. Хронотоп антистраху в казках Івана Андрусика	169
3.4. Життя і Смерть як концептуальна основа творення інклюзивного часопростору казок Сашка Дерманського	181
3.5. Інклюзивний хронотоп казки Оксани Драчковської	197
ВИСНОВКИ	208

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	218
ДОДАТКИ	255

ВСТУП

Актуальність теми та стан її наукової розробки. З XIX століття науковці починають активно цікавитися жанром казки: з'явилися перші спроби класифікації такої форми творів (О. Афанасьєв та Й. Басанавічюс, згодом В. Міллер, О. Никифоров, А. Аарне, С. Томпсон), ґрунтовне дослідження їх структури (В. Пропп), психологічні аспекти впливу жанру на реципієнта (З. Фройд, К. Г. Юнг, Е. Берн). В українському літературознавстві наукові студії щодо специфіки казок розпочалися, як і у світовій традиції, зі збирання їх фольклорних зразків (М. Костомаров, П. Куліш, П. Чубинський, М. Драгоманов), продовжились авторськими інтерпретаціями та дослідженням ролі казкарів, вивченням мотивів казок, їхньої структури та систематизації казки як жанру (В. Гнатюк, І. Франко, Н. Сумцов, М. Грушевський, О. Потебня, М. Гнатишак) до середини XX століття, згодом з'являються дослідження авторських казок як малої прози в історико-порівняльному зрізі, пошуках домінантних ознак (І. Денисюк, Ю. Ярмиш, О. Кіліченко, С. Пушик).

Дослідження сучасної дитячої літератури, зокрема одного з провідних її жанроутворень – казки, у світовому літературознавстві займають поліаспектну нішу дослідницької діяльності: простір і час у казковому світі (П. Грочовскі, А. Вечоркевич, Й. Папужинська), мандри як сюжетотвірний елемент (Дж. Кемпбел, Й. Абрамовська, Й. Парол), деталізація хронотопу лісу (Й. Фружинська, Л. Карабан, К. Смик), мотиви страху (С. Гжелецкі, К. Слані, Р. Кайюа, Е. П'ясецька) і дому (К. Єндріх, Г. Лещинські, Р. Ситнівська). Вивчення часопросторових особливостей художнього твору на сучасному етапі ґрунтується на базових працях М. Бахтіна, Г. Башляра та С. Скварчинської. Серед активних сучасних дослідників української казки вагомими є праці з такої різновекторної проблематики: Л. Дунаєвська (поетика української народної казки), Н. Годзь (культурні стереотипи народних казок), Н. Тихолоз (жанрові модифікації казок), О. Горбонос (українська літературна казка від 10-30-х років XIX століття до сьогодні), О. Гарачковська (сюжетно-образна структура та хронотоп української літературної казки 70-90-х років XX століття), Г. Сабат (естетико-поетикальна система казок І. Франка), Н. Смірнова

(урбаністичний хронотоп казкових сюжетів), О. Цалапова (хронотоп лісу), М. Кваша (вплив казок на формування особистості), М. Бібік (казковий образ шляху), У. Баран (канон української літератури для дітей та юнацтва), В. Єфименко (підходи до аналізу казок), К. Богун (хронотоп страху), Л. Овдійчук (жанрово-стильові особливості сучасної авторської казки, хронотоп у фантастиці і фентезі для дітей), Т. Качак (розвиток і традиції української літератури для дітей та юнацтва, зокрема казки), Б. Салюк (хронотоп творів про бешкетників), С. Ушневич (реалізація ідеологічного міфу в дитячій літературі), Р. Жаркова (історико-функціональний аспект українських літературних казок), О. Деркачова (ментальний та інклюзивний простір), В. Кизилова (динаміка української літературної прозової казки).

Проте проблема виокремлення різновидів хронотопу української літературної казки кінця ХХ – початку ХХІ століття належить до малодосліджених в українському літературознавстві, що й зумовлює *актуальність* нашої роботи. Тому на часі комплексне дослідження поетики хронотопу сучасної української літературної казки, для системного вивчення якого обрано корпус художніх творів, що формують канон сучасної літератури, є знаковими, мають художньо-естетичну вартість та популярні серед читачів. До них входять тексти І. Андрусика, С. Дерманського, З. Мензатюк, Г. Пагутяк, В. Рутківського, Вал. Шевчука, – авторів на межі тисячоліть, які задали інтелектуальний рівень та вмістили у своїх текстах і відображення глобальних тенденцій розвитку жанру, і етнічні символи. Продовжують традиції народу в досліджуваному аспекті також О. Драчковська, Д. Корній, Р. Романишин й А. Лесів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію узгоджено з науковими дослідженнями кафедри української літератури факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», зокрема з темою «Розвиток літературного процесу в Україні в ХХ – ХХІ ст.: постаті, ідейно-естетичні тенденції, жанрові форми». Тему дисертації затверджено вченою радою університету (протокол № 12 від 26 грудня 2014 року) та уточнено (протокол № 10 від 01 листопада 2016 року).

Мета дисертаційного дослідження полягає у комплексному аналізі часопросторових особливостей українських літературних казок кінця XX – початку XXI століття, виокремлення специфічних рис авторського структурування художньої дійсності казок І. Андрусяка, С. Дерманського, О. Драчківської, Д. Корній, З. Мензатюк, Г. Пагутяк, Р. Романишин й А. Лесіва, В. Рутківського, В. Шевчука.

Досягнення поставленої мети здійснено шляхом розв’язання таких **завдань**:

- 1) вивчити історіографію дослідження казки у світовому та українському контексті;
- 2) визначити специфіку часопросторової поетики літературної казки та систематизувати актуальні сьогодні різновиди;
- 3) проаналізувати казки І. Андрусяка, С. Дерманського, О. Драчківської, Д. Корній, З. Мензатюк, Г. Пагутяк, Р. Романишин й А. Лесіва, В. Рутківського, В. Шевчука крізь призму поетики хронотопу;
- 4) виявити особливості реалізації поетики хронотопу українських літературних казок кінця XX – початку XXI століття;
- 5) виокремити загальні тенденції відображення часопросторових особливостей у сучасних українських казках у глобальних та локальних взаємозв’язках.

Об’єктом дослідження є казки І. Андрусяка (повість-казка «Стефа і її Чакалка», «Третій сніг»), С. Дерманського («Крамничка тітоньки Мальви», збірка казок «День народження привида»), О. Драчківської («Зайчик- нестрибайчик та його смілива мама»), Д. Корній («Петрусь химородник»), З. Мензатюк (казка «Арніка», збірка «Тисяча парасольок»), Г. Пагутяк (казкова повість «Втеча звірів, або Новий бестіарій»), Р. Романишин й А. Лесіва («Війна, що змінила Рондо»), В. Рутківського (трилогія казкових повістей «Бухтик з тихого затону», «Гості на мітлі», «Щирик зі Змієвої гори»), В. Шевчука (збірка «Панна квітів»).

Предмет дослідження – поетика хронотопу українських літературних казок кінця XX – початку XXI століття.

Теоретико-методологічну базу роботи складають: концепція часопросторової реальності художнього твору М. Бахтіна, Н. Копистянської, М. Кодака;

топографічної конкретності та невизначеності, а також «мітки часу» С. Скварчинської; поетики образності простору Г. Башляра; теорії міфу та ритуально-міфологічного аналізу тексту (М. Еліаде, Є. Мелетинський, О. Потебня, М. Яценко, Я. Поліщук, Л. Скупейко); структурний аналіз казки В. Проппа; психоаналітична концепція інтерпретації символу (З. Фройд, К. Г. Юнг, Е. Берн).

Методика дослідження. Роботу виконано за допомогою комплексного системного підходу із застосуванням міфологічного (відстеження міфологічних витоків, що трансформувались у елементи глобального та локального характеру в народних казках, а згодом і літературних), історико-порівняльного (аналіз міграції сюжетів казок, огляд історичного зрізу корпусу казок у ключових поетикальних характеристиках та простеження тенденцій розвитку жанру), психоаналітичного (дослідження функціонального навантаження оніричного, інклюзивного хронотопів та хронотопу страху; експлікація часопросторових елементів у казковій системі координат), герменевтичного (розгляд поетики хронотопу літературної казки як системи), семіотичного (тлумачення художніх текстів крізь призму знакової системи і їх взаємовпливів) методів та екзистенціального аналізу (виокремлення, характеристика філософського умонастрою у часопросторовій деталізації казкової традиції).

Наукова новизна дисертації. У дисертації вперше комплексно досліджено поетику хронотопу літературних казок кінця XX – початку XXI століття, зокрема обраних нами авторів: І. Андрусяка, С. Дерманського, О. Драчківської, Д. Корній, З. Мензатюк, Г. Пагутяк, Р. Романишин й А. Лесіва, В. Рутківського, В. Шевчука. Виявлено загальні тенденції відображення часопросторових особливостей у сучасних літературних казках, що відображають дуалізм локальних і глобальних впливів. Визначено специфічні риси поетики хронотопу літературних казок та систематизовано актуальні на сьогодні різновиди.

Теоретичне і практичне значення дослідження. Результати дисертації можуть бути використані дослідниками в галузі української літератури, фольклору, етнографії у локальних масштабах та для комплексного дослідження глобальних проявів і взаємозв'язків побудови казкової традиції Європи та світу. Оскільки

дисертація відображає і тенденції розвитку казки, то робота може стати сферою зацікавлення культурологів, філософів, психологів, педагогів, позаяк є опорною точкою для створення перспективи майбутнього, що розвивається під впливом актуальної сьогодні літератури. Окремі положення дисертації можна використати у подальших розвідках, що пов'язані зі студіюванням проблем літератури XX – XXI століття, урбаністичного дискурсу, дослідженнями онірики, страху та інклюзії.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження є самостійно виконаною працею, в якій проаналізовано та систематизовано особливості поетики хронотопу сучасних українських літературних казок в контексті світових та національних зразків.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та результати дослідження апробовано у формі доповідей та тез на конференціях: XIII Міжнародна конференція молодих учених (м. Київ, 16-18 вересня 2015 р.); Міжнародна конференція «The Child and the Book: Children's Literature and Play» / «Дитина і книга: дитяча література і гра» (м. Вроцлав, 19-21 травня 2016 р.); Міжнародна наукова конференція «Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (м. Мелітополь, 26-27 травня 2016 р.); Наукова конференція «O czym mówią rzeczy? Przedmioty w literaturze dziecięcej i młodzieżowej» / «Про що говорять речі? Предмети в дитячій та юнацькій літературі» (м. Варшава, 11-12 січня 2017 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Українська література для і про дітей: історичні здобутки й тенденції розвитку» (м. Старобільськ, 11 жовтня 2016 р.); Наукова конференція «Брами та ключі світу фентезі: як (не)читати і як (не)розуміти?» (м. Івано-Франківськ, 5 жовтня 2018 р.); щорічні наукові конференції професорсько-викладацького й аспірантського складу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, 18 лютого 2015 р., 15 лютого 2017 р., 28 березня 2018 р.). Дисертацію обговорено на засіданні кафедри української літератури ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 12 від 30 червня 2020 р.).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 12 статей, із яких 7 – у фахових наукових виданнях України, 2 – в іноземних періодичних виданнях та 3 додаткові публікації.

Структура та обсяг роботи зумовлені метою і завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (359 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи складає 257 сторінок, обсяг основного тексту дисертації становить 186 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ПОЕТИКА ХРОНОТОПУ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ

1.1. Хронотоп як базовий компонент побудови художньої дійсності

Простір і час – одні з базових понять у побудові уявлень про світ, а тому є першоосновою і у творенні художньої дійсності. Матеріальні предмети не можуть бути поза простором та часом, і вони самі, відповідно, не залежать від нашої свідомості. Адже простір – це концентрація речей чи ландшафтів, які декодуються героями або реципієнтами, і відбувається цей процес у плині часу, відтак «простір хронотопу утворює фабульний план, а час – сюжетний» [116, с. 2]. Влучно зауважує Л. Король, що ці дві категорії є універсальними засобами організації матерії і різноманіття нескінченного світу, бо «простір – це форма сталості, збереження об'єкта, його змісту; час – форма його розвитку, внутрішня міра, його буття та самознищення» [126, с. 54].

Тлумачення часу і простору мало неоднаковий характер у різні історичні періоди. О. Л. Поліщук зазначає, що впродовж історичного розвитку змінювалось насамперед тлумачення часу: в процесі спостереження за явищами природи час розуміють як циклічний, згодом, у зв'язку із появою легенд та міфів, як міфологічне явище, після з'яви авторської літератури виокремлюється час міфопоетичний, епічний, казуальний, есхатологічний, спіральний [182, с. 109].

У філософії існує два підходи до визначення простору і часу: субстанційна (Демокрит, Ньютон) та реляційна концепція (Арістотель, Ляйбніц, Гегель, Ейнштейн) [180], які знайшли своє відображення і в тлумаченні понять з погляду літературознавства. Так, відповідно до субстанційної концепції, простір і час самотійно існуючі елементи поруч з матерією, де простір – «чиста протяжність, а час – чиста тривалість, у які нібито «занурені», «розміщені» матеріальні об'єкти», а у реляційній концепції простір і час не окремі особливі сутності, а «форми існування матеріальних об'єктів» [180]. В історичному зрізі «на першому етапі у простір та час поміщався весь світ, а на другому етапі – у світ поміщалися простір та час» [110, с. 4].

«Поетика» Арістотеля була такою науковою спробою осмислити природу та закони естетичного відтворення дійсності, на тези якої опираються і сьогодні науковці, визначаючи особливості поетики літературного твору: «різниця в зображуванні полягає в трьох моментах: у засобах, у предметі й у способі художнього зображення» [6, с. 30]. А. Компаньон, аналізуючи Арістотелеве трактування відображення дійсності, вказує на його звертання і до реципієнта: «Міме́зис є пізнанням, а не вірною копією чи реплікою: означає пізнання властиве людині, його спосіб побудови і замешкання світу» [289, с. 111]. Арістотелівський спосіб мислення, його концептуальна канва, є все ж відмінною від теперішньої.

Так, до XIX століття в поняття поетики вкладали особливості форми художніх творів, пізніше композицію, мову чи стилістику [231]. Літературознавство XX – початку XXI століття трактує поняття поетики художнього твору доволі різносторонньо. Ю. Ковалів називає поетику «наукою про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів» [137, с. 233]. У широкому понятті поетика – це майстерність творення, яка відображає ціннісно-ідейні підвалини й специфіку окремих письменників водночас із напрямками епохи. А Г. Ключек влучно додає, що це «... щось більше за майстерність творення, це майстерність творення системи» [114, с. 11], підтверджуючи системний підхід і М. Кодака, який вважає, що поетика художнього твору складається із кількох взаємопов'язаних елементів: пафосу, жанру, психологізму, хронотопу та нарації [115].

Хронотоп є інтегративним елементом цілої системи і він не лишається незмінним, адже епохи проживання, як зазначає Б. Брожек, великою мірою відбиваються на сприйманні дійсності реальної і, відповідно, текстової: «Сьогодні було б важко побачити будь-яку подібність між такими різними явищами, як переміщення з одного місця до іншого, старіння, навчання чи лікування», які є проявами руху від можливості до дії [286, с. 196]. Але трактування часу і простору раніше зводилось до тези про єдність у дії в літературному творі, а вже пізніше Н. Буало розширив її до триєдності часу, місця і дії: «Ми інші приписи від розуму візьмем: // Одну подію в час єдиний розгорнім; // Єдине місце їй за тло ясне узявши:

// Така трагедія сподобається завше» [23, с. 48]. Це повністю відповідало вимогам класицизму, адже розкриття ідеї відбувалось за допомогою відомих історичних чи міфологічних епох, подій та осіб, які не змінювали своє розташування. Натомість Г. Гегель критично ставиться до таких законів класицизму й розглядає природу як наявну в просторі, а не часі, натомість не простір, а час є формою розвитку історичного процесу [129].

Пізніше вніс нові акценти в проблематику часопростору Г. Лессінг, звернувши увагу на існування твору в реальному просторі і часі, а також особливості внутрішнього перебігу часу, простору та руху сюжету. Т. Гундорова, аналізуючи феноменологічний поділ мистецтв Г. Лессінгом, звертає увагу на віднесення категорій часу і простору до ментальних, рецептивних категорій, де «імпліцитно припускається існування суб'єкта, який може сприймати ці види мистецтв в категоріях часу і простору, внутрішньої і зовнішньої форм» [51, с. 64].

Уперше термін «хронотоп» використав О. Ухтомський, пояснюючи його появу необхідністю заміни старих понять про час та простір на узагальнену категорію часопростору людини: минулого, теперішнього і майбутнього, адже «час» і «простір» інтерпретувались як абстрактні точки, а поняття «хронотоп» об'єднує ці точки у «світові лінії», які пов'язують минуле з теперішнім, а теперішнє з майбутнім [350]. М. Бахтін актуалізував термін «хронотоп» у літературознавстві, охарактеризувавши його як «...суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі...» [327, с. 234]. Науковець наголошував, що хронотоп надає можливість споглядати часову і просторову реальність художнього твору у всій цілісності та повноті. Окрім того, можна прослідкувати й типологію в побудові таких хронотопів. Так, для характеристики типології простору в прозових творах дослідник виділяє декілька канонічних типів: ідилічний, містеріальний та карнавальний. А також хронотопу дороги, порогу, замку, вітальні, салону, провінційного міста [327].

Хронологічну першість у дослідженні часу і простору художнього твору віддають польській науковиці С. Скварчинській. Дослідниця поділяє простір літературного твору на визначений (топографічно конкретний) та невизначений (з

розрахунку на уяву читача). В обох випадках простір може охоплювати як конкретне маленьке село, так і кілька країн. Тому С. Скварчинська окреслила ще й поняття закритого та відкритого простору. Закритий може бути небезпечним й емоційно негативним, відкритий – позитивним, а також ввела поняття «мітки часу», оскільки час – це не лише мінливість, але й статичність (наприклад, описи) [316, с. 196]. Л. Овдійчук згодом охарактеризує простір внутрішній як відтворення автором почуттів, переживань героїв, які потрапляють до чужого світу, і зовнішній – відповідно місце, де відбуваються події [163, с. 205]. Відтак можна провести паралелі: зовнішній простір як макрокосм, а внутрішній – мікрокосм. Ю. Лотман пояснює художній час літературного твору крізь часовий ряд у поліаспектному втіленні, його функціонуванні та сприйнятті в творах художньої літератури й виділяє такі ланки взаємозв'язку художнього часу і простору: реальний час створення, існування літературного твору як матеріального об'єкта й час його сприйняття читачем [340, с. 133]. Натомість Д. Лихачов стверджував, що час не виходить за рамки твору, залишаючись характеристикою естетики епохи [339, с. 88].

Важливий внесок у розуміння природи часу і простору зробив французький філософ А. Бергсон зі своєю концепцією тривалості. Суть концепції полягає в тому, що від індивідуальної інтенсивності психічних станів залежить тяглість часу та наповненість простору. Тобто сам читач є учасником часопросторового «діалогу» у творі, і, відповідно, залежно від індивідуальних особливостей реципієнта, час і простір твору для кожного протікатиме по-різному [329]. На важливість сприймання хронотопу твору реципієнтом вказує і Р. Інгарден: «читаючи твір «речення за реченням» і виконуючи у кожній фразі описані попередньо складні дії, щораз маємо безпосередньо і живо присутню тільки тієї хвилини читану частину твору. Інші його частини («раніші» і «пізніші») насправді не зникають зовсім з поля нашої актуальної свідомості, однак самі не присутні вже так живо, якщо ми не чинимо спеціальних актів для їхнього нового оживання» [95, с. 42]. Так відбувається своєрідне «нанизування» деталей часопростору, які, об'єднуючись в одне ціле, у свідомості читача утворюють загальну картину подій.

Досліджуючи поетику простору, Г. Башляр особливу увагу звертає на образи, стверджуючи, що вони створюють емоційні відголоси, відзвуки, відлуння минулого і підтвердженням цього є читацький досвід. Адже той образ, який постає в уяві після прочитання, – наш, особистий. Науковець пише: «Ми сприйняли його, але у нас створюється враження, ніби ми самі могли б його створити, мали б його створити. Образ стає новою сутністю нашої мови, він виражає наше Я і, разом з тим, перетворює нас в те, що він виражає; інакше кажучи, образ одночасно є і словесним вираженням, і становленням нашої сутності. Так слово творить буття» [257, с. 8]. Тож окремий образ, фраза, що його доповнює, чи навіть кілька речень творять текстовий простір.

Аналізуючи образ крізь призму феноменології, Г. Башляр звертає увагу на те, що методологія обраного ним напряму відмінна від широко поширеного психоаналізу. Апелюючи до того, що психоаналіз зосереджується на особистості автора й, розбурхуючи пристрасті, відволікає дослідника від поетики твору, Г. Башляр посилається на тезу К. Г. Юнга: «зацікавленість дослідника відходить від художнього твору і губиться в невичерпному хаосі психологічних антецедентів, поезія стає клінічним казусом, одним із прийомів *psychopathia sexualis*. Психоаналіз художнього твору віддаляється, таким чином, від свого об'єкта, переносить дискусію в сферу загальнолюдського, не торкаючись особливостей творчої особистості і не зачіпаючи, власне, мистецтва» [271].

Зрештою, можемо узагальнити образи за Г. Башляром у художньому творі, які творять поетику простору, і представити їх нижче.

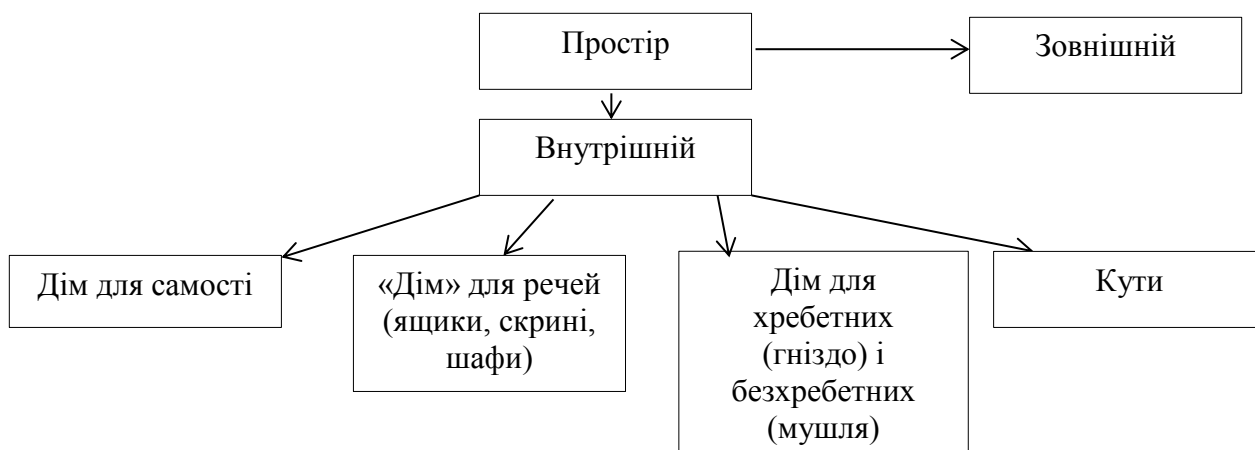


Рис. 1.1. Образи у художньому творі за Г. Башляром

Отже, простір художнього тексту поділяється на зовнішній та внутрішній, які, однак, не обмежуються лише візуальними матеріальними ознаками. Якщо в зовнішньому просторі мусить бути ландшафт і речі, що допомагали б взаємодіяти з іншими, то внутрішній простір часто і є візуально тими речами (наприклад, шафою чи мушлею), у яких відбуваються події. У Г. Башляра внутрішній простір буває різним, але ці різновиди можна систематизувати в чотири основні лінії: дім для самоті, «дім» для речей та дім для хребетних і безхребетних, а також кути. Три з чотирьох різновидів внутрішнього простору є «домами», що вже в назві реалізують безпечне середовище для «Я», важливих речей та житла для істот відповідно. Кути є внутрішніми «точками спотикання», місцем, де зосереджуються можливості для зростання крізь призму вирішення проблем й оминання кутів або ж перебування в кутах з метою прихистку для роздумів. Якщо такі елементи дому актуалізовані в досліджуваному хронотопі, то це дає підстави говорити про різновид дому, який можна відносити не лише до внутрішнього хронотопу, але й до зовнішнього.

Сприймаючи текст твору, читач може не осягати деталей, які вважає другорядними, проте завжди запам'ятає сюжет та зміни в ньому часопростору, адже саме зміну часопростору супроводжує ситуація вибору, боротьби, змін, розвитку. Влучно висловився В. Пахаренко, що «у художньому творі автор пришвидшує або пропускає несуттєві події, побіжно оглядає чи й оминає другорядні картини, об'єкти, речі. Натомість зосереджує пильну увагу на подіях і об'єктах важливих, зазвичай це ситуація вибору, картини, в яких виявляється сутність людини» [172, с. 22].

В. Коркішко наголошує на тому, що необхідно розрізняти авторський хронотоп і хронотоп оповідача, оскільки «автор одночасно знаходиться в об'єктивному часопросторі й відображається в хронотопі художнього твору, який від нього залежить; оповідач є частиною художнього задуму, тому він повністю підпорядковується авторському часопросторові та хронотопу літературного тексту» [122, с. 390].

Така класифікація хронотопу на авторський та оповідача відокремилась ще у ХХ столітті в перших дослідженнях взаємозв'язків часу і простору С. Скварчинської

та Ю. Лотмана й активно інтерпретується і сьогодні. М. Брала-Вукановіч та Л. Груїч-Грмуша також пишуть про те, що діяльність наратора співвідноситься з тимчасовим характером досвіду людини [274]. А О. Переяслова характеризує часопростір художнього твору і головним чином його сприймання крізь призму особистого досвіду реципієнта: «Часопростір художнього твору має суб'єктивну природу та реалізується у свідомості автора, персонажів та читача літературного тексту» [175]. Простір художнього твору реалізується у взаємозв'язку із художнім часом і має такі характеристики: відкритість, замкненість, просторість, доступність чи недоступність до огляду, місткість, сенсорне сприйняття. Тому сам простір може бути відкритим і закритим, «своїм» і «чужим», зовнішнім і внутрішнім, прямим і кривим, великим та малим, локальним і глобальним, близьким чи далеким [175].

Хронотоп є одним із ключових елементів поетики літературного твору, що разом із пафосом, жанром, нарацією та психологізмом інтегрується в тексті, взаємопідсилюючи впливи компонентів і, відповідно за М. Кодаком, творячи комплексну поетичну систему. Така система доволі гнучка за змістом, але стала за формою, адже пафос, жанр, психологізм, нарація та хронотоп – незмінні ключові елементи творення художнього світу. Проте пафос і психологізм найчутливіші до тенденцій певних історичних періодів та відображення ключових соціокультурних запитів, а це впливає на модифікації жанру й хронотопу: «... жодна з історичних «формул» хронотопу не застигає назавжди, а лише певний час «працює», формуючи образну картину світу, ідейно напружену у своїй змістовності, доки її світопояснювальна здатність історично не вичерпується оновленим світорозумінням» [115, с. 96]. Підтверджує структурність поетики художнього твору й Г. Клочек, наголошуючи на функціонуванні (дії) її елементів: «Тепер майже повністю усталилось уявлення про поетику художнього твору як систему, що складається із взаємопов'язаних функціонуючих (тобто виконуючих стосовно художніх завдань твору певну роль) елементів» [114, с. 13]. Відтак підходи до інтерпретації часу та простору загалом і хронотопу зокрема були відмінними у різні періоди і мають свої особливості й сьогодні, оскільки рівні інтегрованості компонентів та їхню пріоритетність визначають дослідники із власними акцентами.

Поширеною класифікацією часу в культурно-суспільній інтерпретації є система М. Еліаде, який виділяє два типи часу: священний і мирський, що перебувають у безперервних зв'язках та чергуваннях, але лише для віруючої людини в широкому сенсі, адже декодування сакральних маркерів у сучасній літературі не потребує специфічних знань як раніше. Священний час – доісторичний, це час релігійних святкувань і літургій, за допомогою яких людина виходить зі звичного часу й повертається в міфічний: «... священний час за самою своєю природою повторюваний, бо, власне кажучи, це міфічний доісторичний час, що став теперішнім» [82, с. 37]. Проте важливо, що такий священний час не повертає нас до минулого, а реактуалізує його, даючи можливість людині «наблизитись до богів», наслідувати їх та стати учасником буття. Мирський же час – історичне теперішнє: лінійне й однорідне. «Тою мірою, якою вона наслідує богів, релігійна людина живе у часі витоків, міфічному часі. Вона виходить з мирського світу, щоб приєднатися до непорушного часу, Вічності» [82, с. 57].

Міфи становлять основу текстової дійсності загалом чи фрагментарно, оскільки розповідають про початок існування речей, їхнє призначення і це підводить до того, як і чому вони з'явилися, тобто пояснює вищу причину та наближує до ідеалу. А отже, «завдяки первісному міфіві збереглася справжня історія, історія людського буття, у ньому треба шукати і віднаходити принципи і моделі всіх поведінок» [82, с. 54].

В. Коркішко поділяє час і простір у синергії, тобто хронотоп, за функціями в літературному творі (тому що у взаємодії дві категорії реалізують дію) на: авторський, сюжетний, фабульний, топографічний, соціально-історичний, побутовий, психологічний, фантастичний, міфологічний та метафізичний [122, с. 394].

На сучасному етапі розвитку науки існує багато теорій стосовно часу, але кожна з них підтверджує взаємозв'язок часу з простором. Адже час і простір взаємозалежні: час рухається в просторі та не може існувати поза ним, а простір так само не матиме жодного поступу чи змін без часу. Власне, час не обов'язково має мати конкретну протяжність, тобто може міститись навіть у мілісекунді фізичного

часу. Т. Дерлатка, досліджуючи взаємозв'язки часових і просторових особливостей побудови художньої дійсності, зазначає: «Явище невизначеності часової дистанції або визначення тимчасової протяжності часу між висловлюванням (нарративу) та часом події (фабулярним) не обов'язково містить раціональну «просторову» дистанцію між локусом події і локусом нарації» [290, с. 146].

Категорія хронотопу тісно пов'язана з поняттям «художній світ» та «картина світу». В. Постовалова зазначає, що «картина світу» – це не дзеркальне відображення світу, а саме картина, тобто інтерпретація, а не світосприйняття... вона залежить від призми, через яку ми бачимо світ» [347, с. 25]. Виходить, картина світу, яка зображена в художньому творі, є світовідчуттям самого автора, трансформованою дійсністю. «Картина світу» має незмінні характеристики дійсності – хронотопічні й топонімічні, що дозволяє встановити часово-просторовий зв'язок особистості з середовищем, адже «усякий художній текст має свій особливий хронотоп, тобто має свої часові і локальні параметри, є впорядкованим світом, у якому живуть персонажі тексту» [341]. Т. В. Врублевська виокремила просторові ознаки в художньому творі, ними «можуть виступати різноманітні факти, події, деталі, імена, пов'язані з місцем перебування, народження, життя літературного героя, які підкреслюють культуру, звичаї, традиції, колорит саме цієї місцевості» [30, с. 57].

Хронотоп має жанроутворювальну та сюжетоутворювальну функції. Він укріплює внутрішні закономірності твору. А. Темірболат зазначає, що в сучасному літературознавстві є кілька підходів до проблеми часопростору. По-перше, теоретичний, який передбачає розуміння суті цієї категорії, її значення, ролі й особливостей функціонування в художньому творі. По-друге, конкретно-практичний, ціль якого – дослідження хронотопу на матеріалі творів окремих письменників. По-третє, комплексний підхід, що розглядає час і простір у взаємозв'язку зі всіма компонентами літературного твору й категоріями художнього світу [349, с. 7]. Дослідниця також виділяє важливу властивість хронотопу – сингулярність. Відповідно до цієї властивості час і простір – перехідні категорії.

Вони щоразу виникають наново, тим самим наче виходячи за межі й утримуючись усередині себе [349, с. 8].

Враховуючи досягнення кібернетики в гуманітарних науках, у літературознавстві виник новий метод дослідження – синергетичний. У рамках вивчення часопростору синергетика говорить про його нелінійний характер, тобто наявність у хронотопі ієрархічної структури. Прикладом цього може слугувати внутрішній часопростір. Ієрархію внутрішнього хронотопу складають: часопростір душі, уява, свідомість, пам'ять, часопростір несвідомого та оніричний часопростір.

Тож відповідно до значення хронотопу в сучасному літературознавстві виділяють такі його форми:

- 1) циклічний хронотоп, що підкреслює ідею постійного повторення і колообігу простору та часу світу. У художньому творі представлена як архетипна ситуація, коли часопростір даний для людини, але від неї індивідуально мало що залежить (наприклад, зображення життєвих чи природних циклів);
- 2) лінійний хронотоп – виражає ідею історизму, поступового руху від минулого до теперішнього і в майбутнє;
- 3) хронотоп вічності – створює в художньому світі простір, який знаходиться в такому стані, коли можливі одночасно всі варіанти просторів й існують усі часи;
- 4) нелінійний хронотоп – розкриває ідею багатогранності буття, зокрема представляючи внутрішній часопростір, що має певну ієрархічну структуру, а не існує лінійно чи циклічно [349].

Таким чином, хронотоп є так званим поштовхом до розгортання основних подій у творі. Можна згадувати будь-які події з точною вказівкою на час і місце, але це буде лише фактична інформація та нічого більше. Для того щоб створити образ, побачити образ, потрібне підґрунтя – хронотоп. Тим паче, що «немає такого елемента твору, який би так чи інакше, прямо чи опосередковано не був залежним від часу і простору, якщо їх розуміти не тільки як місце і перебіг подій» [121, с. 9].

Отже, говорити про категорії часу і простору розпочали ще в IV столітті до нашої ери як про єдність дії в художньому відображенні дійсності та лише у XX столітті про взаємодію часу і простору як про формотворчу основу сюжету літературного твору (рис. 1.2.).

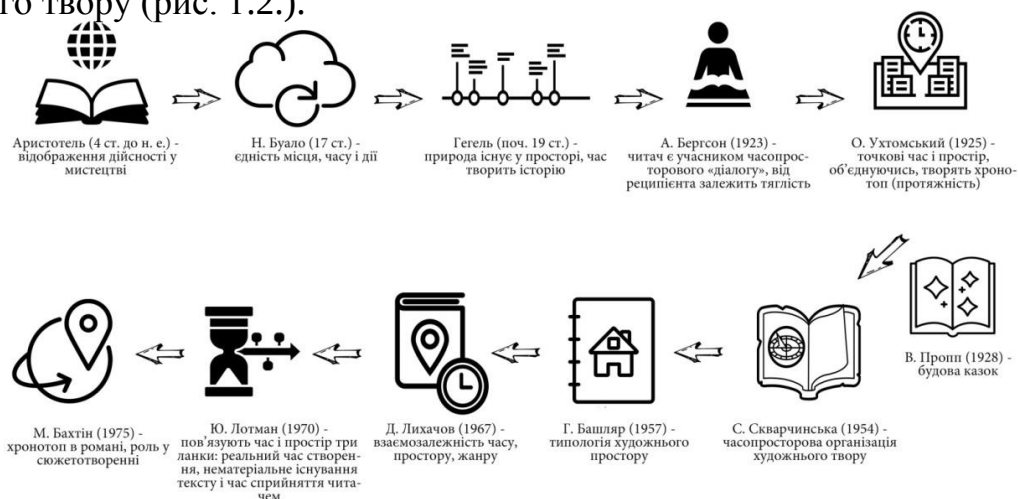


Рис. 1.2. Хронологія дослідження часопросторових зв'язків художнього світу

Така хронологія відображає точкові дослідження, які важливі для бачення загальної картини формування поняття хронотопу в сучасному літературознавстві, адже схема вміщує вибрані дослідження канонічних мислителів та науковців. Історично до середини XX століття активно розмірковували над поняттями часу і простору окремо, їхніх взаємозв'язків та дії, що відбувається в тягlostі часу і простору. У середині століття такі зв'язки набувають синергетичної взаємодії в розвідках та яскраво представляються сукупним поняттям хронотопу літературного твору. Відтоді художній часопростір є актуальним сегментом досліджень, але вже у вузьких жанрових рамках; у плані нашого дослідження – це казка.

1.2. Особливості хронотопу українських казок

Сучасна літературознавча думка представляє багатство підходів до визначення казки, але ми спираємось на визначення О. Галича, який розглядає її як «... малий епічний жанр, корені якого сягають в усну народну творчість. В основу казки покладено вигадані, фантастичні чи авантюрні події. Кінцівка є переважно оптимістичною: добро перемагає зло» [32, с. 282].

Казки супроводжують нас з дитинства, а тому є важливим чинником формування особистості. За допомогою них у давнину люди намагались зрозуміти

себе та навколишній світ. Загальновідомо, що первинне світобачення людей засновувалось на міфологічному сприйманні подій і явищ навколо. Саме тому все те, що оточувало людей: тварини, предмети, явища природи, – стали олюднювати, надавати їм значень, особливостей та можливість прямого спілкування із людьми за допомогою казок. Казка сьогодні існує в народних і літературних втіленнях, але вже у конкретних жанрових рамках.

Перші спроби згрупувати казки відбулись ще в XIX ст. О. М. Афанасьєвим і Й. Басанавічюсом. Згодом з'явилися класифікації В. М. Міллера, О. Никифорова, А. Аарне, С. Томпсона. Перше ґрунтовне дослідження в галузі вивчення структури казки В. Я. Проппа «Морфологія чарівної казки». Глибинним психоаналізом казки, як важливим засобом для розвитку особистості займався З. Фрейд; К. Г. Юнг заклав основи аналізу казки з точки зору архетипів; Е. Берн наголошував на виборі життєвих сценаріїв з казок. В українському літературознавстві, як і у світовій традиції, дослідження казок розпочалось із збирання фольклорних зразків, спроб їх систематизації та заглиблення в образно-сюжетну структуру.

Але для розуміння, що таке казка, недостатньо лише збирати й систематизувати наявні зразки за певною типологією. Ще І. Франко, пишучи рецензію на текст В. Клінгера, указує на те, що казку робить казкою казковий мотив, який можна виокремлювати в тексті і, відповідно, створювати певну систематизацію наявних мотивів та структурувати їх. Але таке викоремлення мотивів – дуже філігранна робота, оскільки казку, як і будь-який текст, можна розділити на довільну кількість шматків, де йтиметься про щось вагоме, але не буде чинника, який активізує казковий світ. За аналогією до Франкових порівнянь із імовірних фактів життя, що знаходять чи можуть знаходити відображення в казках, наведемо приклад тих, які існують нині: у «Стефі і її Чакалці» І. Андрусяка Стефа ображається на рідних, що не знаходять для неї часу, та хоче зникнути, а, наприклад, у творі «Крамничка тітоньки Мальви» С. Дерманського батьки Тишка померли і він живе з дідусем. Це доволі звичні реальні факти, які можуть траплятися в житті та не творять казковий світ. Для цього потрібні доволі непомітні але дуже значні елементи: речі, предмети, події, деталі, специфічні характеристики, що

надаватимуть казковому світу чарівності й незвичності реального світу. І. Франко називає ці елементи комплексом фактів «... настільки незвичних і характеристичних, що сей сам комплекс можна б уже вважати за окрему, самостійну казку і що його скомбінування з другим комплексом не додає йому властивого казкового характеру, а тільки служить до продовження казки як цілості» [233]. У наведених нами прикладах Стефа справді зникає: її викрадає Чакалка й несе у звуконепроникному мішку, а батьки Тимка стають ангелами, які допомагають з неба. Такі чарівні «клаптики» вже самі собою творять повноцінний казковий мотив, ідейно цілісний і повний, дотримуючись канонів поетики художнього твору. Зазвичай одним таким «клаптиком» казка не закінчується, і ця тенденція до нанизування багатьох повноцінних шматків у лінійну поширену історію є наростаючою специфікою казок, починаючи вже від самого зародження літературної казки.

В історії українського літературознавства більшість дослідників у той чи інший період своєї життєтворчості торкалися певного аспекту казкового жанру. Першопрохідцями жанру у ХІХ столітті стали О. Бодянський та П. Білецький-Носенко, які опублікували перші зразки літературних інтерпретацій казки на сюжетній основі народної. О. Горбонос зазначає, що «Звернення до казково-фантастичних образних традицій у творчості О. Бодянского стає генезою виникнення його віршованих літературних казок на народно-казковій основі, яка зафіксована у збірці «Наські українські народні казки козака Іська Матиринки» (1835)» [43, с. 86].

Вже у 1847 році М. Костомаров, фольклорист і літературознавець, досліджуючи слов'янську міфологію, як науковець звертає увагу на те, що фольклорним джерелам не варто вірити «на слово», тобто декодувати текст напряму, а в книгах заглиблюється в інтерпретацію символіки рослин, тварин та стихій в епосі загалом і в казках зокрема (дуб, липа, береза, яблуко, груша, змія, мертва вода, вітер), а також у їх зв'язок із язичницькими традиціями слов'ян. Із таких взаємозв'язків відбувається інтерпретація образу художнього твору, який ще не усвідомлено, але інтерпретується крізь призму простору. М. Костомаров пише:

«Бачачи у явищах стихій ознаки, які схожі до властивостей своєї особистої сутності, людині легко було приписувати їм різноманітні людські відчуття. Сходить сонце і пливе по небу, як людина просторами землі, а ввечері знову лягає спати. Ніч і день змінюють одне одного; їй уявляються дві істоти, одна світла, друга темна; одна їй сприяє, друга відноситься до неї недружелюбно: світло освітлює шлях, а ніч заважає бачити небезпеки» [128].

П. Куліш, видавши лише два томи із проєкту «Життя українського народу», у другому томі «Записок о Южной Руси» (1857) згадує про казки та казкарів, зокрема цитує фольклориста п. Жемчужникова, що розповідає про вагомість впливу досвіду й простору слухача казок на їх сприйняття: «... казки, які я записав, можуть бути цілком для вас зрозумілими тільки у взаємозв'язку з моїми тодішніми враженнями. Як висловитись ясніше? Якщо б, наприклад, я знайшов на дорозі рукопис, який вам передаю, я би і наполовину не вбачав того інтересу, який він має в моїх очах тепер, коли в моїй уяві малюється вся обстановка записаних мною розповідей» [337, с. 3].

О. Афанасьєв одним із перших порівнював схожість легенд і казок різних народів, зокрема слов'янських, зібравши три томи російських казок (1855-1863). Дослідник прослідкував витоки казкових сюжетів і їх модифікації у гілках окремих країн, звертаючи увагу й на формо-просторові особливості: «Раз сказане чітко і зображене вдало – і наочно вже не переробляється, а ніби застигає в цій формі і постійно повторюється там, де це визнано буде необхідним в ході казкового дійства» [325, с. 8].

П. Чубинський систематизував народні казки на міфічні та побутові в збірнику «Малорусскія сказки» (1878), подаючи більш широкий спектр українського фольклору, аніж його попередники, зазначаючи тенденцію до зникнення і витіснення урбаністичними елементами традиційних у багатьох жанрах [207]. Цікавим є розмежування П. Чубинського міфічної казки та побутової: «Міфічні казки майже ніколи не мають дидактичного характеру; зовсім рідко трапляється у них і гумор. Вони майже завжди зберігають епічний тон і лише зрідка в них допускаються ліричні місця [...]. Щодо побутових казок, то вони або повчальні, або гумористичні, або просто кумедні» [354, с. 4].

М. Драгоманов у книзі «Малорусскіе народныя преданія и рассказы» (1876) підходить до розмежовування проблематики фольклорних розповідей, а не жанрів, виокремлюючи фантастичні казки в окремий розділ від билин, переказів, розповідей, молитов і заговорів, прикмет і повір'їв. А також визначає причини, витоки та впливи казок, які є дечим іншим, аніж «... народне мистецтво з ціллю часто естетичною, в чому можна переконатись особливо порівнюючи варіанти одних і тих самих казок; ми бачимо, як калейдоскопно переставляються деталі однієї казки в іншу, як комбінуються вони в нові казки, лише за бажанням фантазії і для розваги слухачів, – а тому, в цілому, ці казки найменше можуть слугувати характеристикою як народного світобачення, так і побуту» [77, с. 20]. Відмежовуючи реалізм представлення світу в казках, М. Драгоманов водночас і формує основу для подальших досліджень науковців у сфері патерналізму й структури народних казок, зокрема В. Проппа («Морфологія чарівної казки», 1928).

В. Гнатюк більш детально підходить до іноземних досліджень народних казок, значення чарівного в казках та його витоки, акцентував увагу й на казкарях. Прослідковуються і погляди щодо літературного часу та простору, що в народних казках особливий – невизначений: «Казка – се найпростіша форма народної поезії. Її знають усі народи без виїмку, вона не є і не була ніколи привілеєм якогось одного народу. Головною її признакою є чудесний елемент, з яким подибуємося на кожному кроці, і брак усяких історичних споминів. У казці не означається ніколи ні час, ні місце події, яка може відбуватися все і всюди без найменших відмін у тексті» [36, с. 163].

І. Франко, на противагу М. Драгоманову, дотримується поділу фольклору за літературними формами, пояснюючи казку як «оповіданє, в яким дійсність перемішана з чудесним елементом, так що цілість являєть ся свобідним виплодом фантазії, без ніякої побічної, церковно-моралізууючої ціли» [234, с. 38].

А також на основі фольклорних матеріалів, зібраних О. Роздольським, створює покажчик казкових мотивів, що вміщує 167 позицій, які, за твердженням І. Франка, є універсальними для казок усіх країн. Така міграційна позиція об'єднує бачення казкових витоків І. Франком, М. Драгомановим та М. Грушевським лише як

структурна схема, а не приналежність культурі одного етносу. Позицію схематичності згодом підтримає і Ф. Колесса, пишучи, що казкові мотиви «можна звести до одного обмеженого числа стереотипних (постійних) схем, що з різними відмінами повторюються в багатьох казках» [117, с. 132].

Н. Сумцов – ще одна яскрава постать в українському казкознавстві. Зосереджувався насамперед на вагомості народних пісень, які, на відміну від казок, не мають універсальних для всіх етносів формул [216], що розкрило історичний підхід до витоків казок, міфів, легенд, поезії. А також подав коротку біографію 77-ми фольклористів й етнографів, котрі збирали та досліджували зокрема й казки до 1910 року [215].

М. Грушевський класифікує казки не за мотивами, які «розбиваються о широку дифузію, складне переплітання мотивів різних категорій» [49], а за певними моментами розвитку, виділяючи: казки про звірів; казки про космічні сили; казки про надприродні пригоди; оповідання про подвиги, осягнені людськими здібностями; оповідання демонологічні. Окрім того, дослідник також зазначає, що тогочасна казкова традиція (книга видана 1923 року) знаходиться на етапі «розкладу і виродження», знаходячись під впливами солдатської, шкільної чи «заносної» казки: «Казки гарно оповіджені дуже рідкі і переважно невеликі, приладжені для дитячого ужитку. Тих старих казок, котрі можна було «казати до самого світу», дуже мало видко» [49]. А також підтримує погляди О. Потебні в тому, що казки все ж мають специфічні народні риси, а тотожність мотивів не є доказом запозичення від інших етносів.

Досліджуючи вплив фольклорного дискурсу на жанрову систему української літератури, М. Гнатишак звертає увагу на з'єднувальний місток між фольклором і вже писемною художньою літературою: «Своїм наполовину історичним, а наполовину фантастичним характером, пронизаним первнями народної творчості та мандрівними казковими мотивами – перекази з передкняжих і княжих часів [...] є доказом безперервного контакту і єдності словесної творчості в її усній і письмовій редакції» [35, с. 70], що в історичній ретроспективі відображає зв'язки в напрямі розвитку літератури такої, якою ми її знаємо сьогодні, включно із казками. А

встановлення таких зв'язків, на думку Л. Скупейка, «значить виявити глибинні психоемоційні й етнокультурні джерела цієї літератури, шляхи й етапи тягlosti духовної традиції від найдавніших часів» [208, с. 55]. Оскільки літературна казка виникла на основі фольклорної попередниці, то перейняла і жанрові специфічні ознаки. Сюди відносять чарівно-казковий хронотоп, систему образів, підпорядкованих розкриттю конфлікту, ігрову поетику [86]. Казкову обрядовість формують сталі зачин і кінцівка, числова символіка, градація дії тощо [33, с. 40]. Але дотримуючись художньої форми казки, письменник застосовує власний творчий метод, до якого відносять притаманну лише авторському тексту деталізацію оповіді, психологічну глибину персонажів, іншу взаємодію чарівності та реальності із ускладненням чарівно-казкового хронотопу, у той час коли фольклорна має епізодичну структуру, невизначеність місця, чарівні елементи, повтори, цифрові символи, щасливі закінчення [86, с. 63].

Літературна казка у філологічній науці найчастіше розглядається як синтетичне утворення, що включає авторські здобутки й фольклорні традиції. Так, Н. Зборовська стверджує: «Найпоширенішою причиною виникнення казок був глибинний індивідуальний досвід. Тобто активні вторгнення з боку підсвідомого у сферу життєвого досвіду окремої особистості привели до появи ядра оповідання, навколо якого моделювалися різні варіанти тексту залежно від тлумачення цього ядра. Так казка, постаючи на основі індивідуально пережитої психологічної проблеми, згодом абстрагувалася від первісної конкретики з допомогою казкарів-тлумачів. Тому зміст казки можна розуміти суб'єктивно: згідно з цим тлумаченням, всі архетипні образи відображають психологію розвитку однієї людської душі, або об'єктивно, тоді всі архетипні образи відображають обставини і відносини зовнішнього світу» [91, с. 71]. М. Яценко пояснює таку насиченість архетипами тим, що казки походять від десакралізованих обрядів: «Відокремлена від обряду, десакралізована структура розвивається і формується далі як окремий фольклорний жанр» [254, с. 83].

Вплив міфології на казку, зокрема чарівну, безумовно великий, іноді настільки, що без чітких орієнтирів розмежування можна втратити вектори

оприявлення міфу та казки. Головний із таких орієнтирів – фантастика в чарівних казках, яка пов'язана із міфологічними уявленнями і водночас представляє перемогу над первісним фольклором. Е. Мелетинський описує таку відмінність як міфічний пафос боротьби людини з природою, де сили природи завжди більші, а людина визнає в підсумку свою залежність від цих сил. У казці з'являється поетика – естетика сюжетно-композиційного розвитку від усвідомлення небезнадійності. Чарівні сили не діють уже автоматично (як у випадку з природою міфів), а набувають соціально-ціннісного значення: людські персонажі стають активнішими, захищають справедливість і реалізують віру в добро [342, с. 13]. Тобто все, що відбувається в міфі, не підлягає сумнівам й обговоренню, це форма представлення дійсності (ще не цілком відомої, а від того страшної та всепереможної природи). Казка ж продовжує існування міфічних сил, але вже як усвідомлену вигадку.

О. Горбонос називає присутність міфу у казці (за визнавченням Я. Славінського) генотипом, що є надіндивідуальним кодом, «... який вводить твір до системи норм традиції, - що врешті-решт дозволяє їй досягнути повної автономії і повноправно утвердитися серед інших фольклорних жанрів, а згодом активно розвиватися і у формі авторської літературної творчості» [42, с. 135]. Так згодом відбувається десакралізація та деміфологізація героїв у казці, які стають зрозумілими для всіх культурно-соціальних шарів. В. Ятченко звертає увагу на те, що внаслідок надання казці такого екзотеричного характеру, тексти набувають різних видів, з'являються елементи вигадки та іронії, таїна міфу змінюється загадковістю, а дії героїв здрібнюють: «Втрачається віра в абсолютну істинність викладеного в тексті, натомість опис духовно-психологічних станів, необхідних для прориву до трансцендентного, набуває екзотеричності, починає зреалізовуватись через рефлексію і слугує підосновою вияву феномена свободи, розгортання естетичного та етичного елементів відношення «людина-священне» [253, с. 30]. Герой у казці набуває індивідуалізованих людських рис, порівняно із міфом. Тут це не бог чи безлика «одна людина», а уособлення спільного ідеалу соціуму, так званий «демократичний герой». І щасливий шлях героя означає прогнозування успішного шляху цілої спільноти із її національною атрибутикою [342, с. 14]. Відсутність уваги

до індивідуального та особливого у фольклорі підкреслює і М. Яценко, звертаючи увагу на те, що людина у фольклорі уособлює родовий, а потім класовий та національний колектив. Такий герой починає в літературних текстах розширювати межі конфлікту від покори природі до боротьби із середовищем чи суспільними масами. Але все ж відмінністю від міфу є те, що «... казка вже не є концепцією навколишнього світу і зразком людської поведінки в ньому (для збереження незмінності цього світу в його цілісності); сфера її впливу не поширюється, як у міфі, на суспільні і державні інститути» [254, с. 89], принаймні такою мірою, як міф.

Літературна казка як окреме літературне явище з'явилась ще в позаминулому столітті. Дослідники авторських казок у своїх працях по-різному характеризують особливості такого жанру. Проте при виокремленні специфічних рис усі тлумачення науковцями поняття літературної казки умовно розділяють на два типи:

- Перший тип – перелічування окремих характеристик, що зазвичай наявні в літературних казках, та акцент на літературну казку як на авторський, художній чи поетичний твір, основою якого є фольклор або задум автора. Але в конкретних творах такі характеристики можуть бути частково відсутніми, тому цей тип визначення не може використовуватись до всіх літературних казок.
- Другий тип – спосіб універсального визначення літературної казки. Проте такого формулювання визначення поняття, яке б задовольняло науковців, поки що немає. Прикладом універсального визначення літературної казки може бути пояснення її як жанру літературного твору, де за допомогою чарівно-фантастичного чи алегоричного розвитку подій вирішуються морально-етичні чи естетичні проблеми [346].

Відповідно до літературознавчого словника-довідника, визначаємо казку як «... жанр народної творчості, епічний, повістувальний, сюжетний художній твір усного походження. В основі казки – захоплююча розповідь про вигадані події і явища, які сприймаються і переживаються як реальні» [138, с. 321]. Особливістю такого жанру часто визначають використання «вироблених віками незмінних

художніх форм і формул, в яких яскраво виявилась самотність національної мови, а разом з тим те своє, що вніс кожний народ у розвиток жанру» [152, с. 109].

Етимологію казки в англійському звучанні «*fairytale*» Дж. Р. Толкін пов'язує із первісними формами представлення чародійства за допомогою героїв фей («*fairy*»), які були типовими фольклорними істотами на теренах Англії. У процесі історичного розвитку поняття розширилось у значенні до «чарівниці», водночас здебільшого позначаючи мініатюрних персонажів. Але, за твердженням Дж. Р. Толкіна, «... ця квітково-метеликова дрібнота стала також плодом «раціоналізації», що перетворила чар Ельфокраю на звичайну підступність, а невидиме – на щось тендітне, здатне заховатись у первоцвіті чи скоцюрбитись за травинкою» [222, с. 312]. Розширюючи межі конкретики характерів персонажів до їх символічного кодування є у метафорах, справжня казка має ключову ознаку – присутність магії, сила якої сповна реалізується в діях персонажів задля дослідження глибин простору та часу Чарівного світу [222, с. 319]. Думку щодо присутності й впливу дива на творення сюжету поділяє і дослідниця скандинавських літературних казок Л. Брауде [331], а енциклопедія «Британіка» звертає увагу на чарівність, визначаючи казку як дивовижну історію, що включає чарівні елементи та події, але не обов'язково про чарівниць і чарівників [267]. В українському літературознавстві домінантною ознакою казки чарівно-фантастичний поступ визначає Ю. Ярмиш, підкреслюючи ще кілька ключових аспектів літературної казки: оригінальність сюжету та образів, роль конкретної деталі у творенні казкового образу й використання різних родів літератури [359]. Та важливо розмежувати від народної казки – літературну, де «... суб'єктивно-образна організація її художнього світу спрямовується на розкриття власне авторських та конкретно-історичних суспільних ідеалів» [44, с. 15].

Щодо дефініції літературної казки, то цікавою є інтерпретація О. Гарачковської: «Літературна казка – це авторський художній твір, позначений яскраво вираженою фантастичною та психологічною інтроспекцією, особистісним ставленням до дійсності й орієнтований переважно на дитячого (почасти й «дорослого») адресата, написаний з урахуванням певної історичної доби та інтертекстуальних виявів, або ж це художній твір, що адаптує фольклорні мотиви,

досить вільно переказує народний сюжет, втім, зберігаючи основні параметри жанру, до народнопоетичної традиції відкрито не вдається» [33, с. 65]. Дослідниця, розглядаючи структуру художнього часу, виокремила авторський, сюжетний, персональний і читацький час, які співіснують паралельно. У сюжетному часі, відповідно, виділяють час теперішній, минулий, майбутній, досюжетний та сюжетно-реальний [33].

Підтверджує розширення жанрових можливостей літературної казки в епоху постмодернізму інтертекстуальністю (цитатати, алюзії, гра) і В. Єфименко [86, с. 17]. Авторська казка – жанр, що найчастіше піддається модифікації, її вважають метажанром, а серед творів є повісті, поеми, романи, утопії [162, с. 35]. У своєму історичному становленні літературна казка пройшла етапи включення фольклорно-казкових елементів у структуру інших жанрів (літописів, апокрифів, житій), фіксації «фольклористичної» (за Л. Брауде) казки письмово, літературного переказу, згодом обробки та насамкінець авторської трансформації в самостійний жанр [219, с. 8], над специфікою якого дискутують науковці й сьогодні, намагаючись окреслити рамки, що чітко характеризувати б літературну казку як жанр у XXI столітті. Вагомим у цьому дослідницькому полі є розвідка О. Коляси про параметричні ознаки літературної постмодерністської казки. Науковиця визначає наступні категорії постмодерністського дискурсу в тексті казки: діалогічність (реалізується неопосередкованим спілкуванням читача та автора за допомогою передмови, коментарів, післямови, приміток, посилань); інтертекстуальність (інтелектуальна багатошаровість виявляється в цитатах, алюзіях, пародіюваннях); варіативність (можливість внесення в дужках чи тире додаткових текстових елементів, які активізують різні варіанти прочитання), фрагментарність (членування тексту, часто суб'єктивно авторське, задля ефективнішого сприйняття специфіки постмодерністської казки – більшого розміру), карнавальність (реалізується в грі з мовою) [119, с. 37-38].

Основною спільною рисою для літературної і фольклорної казки є наявність дива, установка на вигадку й фантастичність. Важливим аспектом для проведення паралелей між поетикою фольклорної та літературної казки є звернення до методу

відображення дійсності в обох жанрах. С. Хокінг, досліджуючи час і простір з точки зору фізики, влучно зауважив, що «без уявлень про час і простір годі вести мову про події у Всесвіті» [270, с. 14]. У Всесвіті казкового світу зокрема.

В. Єфименко, аналізуючи сучасні підходи до аналізу казок, виокремила такі їх види:

1) фольклористичний підхід – орієнтований на фольклорну казку та ідентифікацію її базових компонентів. Представники – А. Аарне й С. Томпсон, що зосереджували свою увагу на історико-географічному методі дослідження. У 2004 р. відома класифікація Аарне-Томпсона була доповнена, розширена та частково переписана німецьким вченим Х. Й. Утером;

2) структуралістський підхід – виявлення структурних компонентів казки як жанру. Представником цього підходу був В. Я. Пропп, який виділив постійні елементи в композиції: функції дійових осіб і набір ролей персонажів. Продовжували науковий поступ у структуралістському підході такі дослідники, як А. Греймас, М. Татар, С. Неклюдова, А. В. Рафаєва. В. Єфименко, проте, зауважує, що «... структуралістський підхід фокусується на наративних елементах, які залишаються незмінними, залишаючи поза увагою соціально-історичні аспекти та культурний контекст функціонування казки, а також варіативні складові форми та змісту казок»;

3) психоаналітичний підхід – у центрі аналізу ставить символізм казок. Представниками були К. Г. Юнг, М. Л. фон Франц, згодом Б. Беттельхем, що розглядав казки як засіб психотерапії;

4) соціо-історичний підхід – аналіз казкового матеріалу із соціокультурної точки зору. Зокрема сюди відносять А. Нітшке, Р. Боттігхаймер, Дж. Зайпс, котрі наголошують на впливі епох і соціуму на сюжет та зміст казок;

5) феміністичний підхід – особливо популярний сьогодні, аналіз казок відбувається з погляду присутності в них гендерних стереотипів [85].

Слухаючи або читаючи казку, реципієнт здатен переживати всі події, що трапляються з героєм так, наче сам ним є, вбираючи в себе досвід, який присутній у казці. М. Кваша, проаналізувавши праці науковців, що називали читання казок і

«містичною співучастю», і «проективною ідентифікацією», розглядає це як здатність свідомості на певний час відділятися від Его й зливатися з іншою реальністю, тобто з іншим способом сприйняття, іншим способом розуміння [103, с. 11].

Одним із перших дослідників художнього простору казки був В. Пропп, який у своїй праці «Історичні корені чарівної казки» доводить походження жанру чарівної казки від обряду ініціації, що проводився «у чужому просторі» і передбачав перетворення хлопчика в чоловіка за допомогою жорстких випробувань [348, с. 132]. Саме так звана ініціація обов'язковою передумовою мала зміну місця перебування головного героя. Крім просторових змін (ліс, замок, дорога), можуть бути присутні й зміни в часі (минуле, теперішнє, майбутнє) і різних варіаціях та періодах. В. Пропп виділяє функції дійових осіб, які дозволяють структурувати казку на частини, і відповідне міксування тих структурних елементів створює різноманіття чарівної казки. Але окрім вагомості сюжетно-композиційних особливостей, що «... ґрунтуються на діях і вчинках персонажів» [198, с. 10], такий підхід представляє ще й акцент на різновиди дії, яку виконують герої, а дія неможлива без часових змін у просторі, відтак дії героїв є взаємозалежними із героїкою та хронотопом казки. Ідеї В. Проппа є певним ключем до розуміння літературної казки.

У системі колективної уяви категорія місця увічнюється, як і інші категорії простору, в онтологічних й аксіологічних вимірах, проте в системі колективної символіки немає створеної систематичності. Л. Мьодиньскі наголошує на тому, що символічність простору залежить від етнічних традицій та ідеологічних оцінок [301, с. 77]. Щодо казкового хронотопу, то Н. Смірнова теж стверджує, що він «... містить у собі ціннісну семантику міфу, пов'язану з ідеєю упорядкування, гармонізації світу, яка реалізується через подолання випробувань та перешкод головним героєм» [211, с. 116].

Але як між літературною казкою та міфом є принципові відмінності, так і між їхніми хронотопами є ключові специфічні ознаки, що допомагають глибше усвідомити витоки й трансформації. Часопростір міфу завжди сакралізований та

наповнений ритуальністю, а казки навпаки: тут відбуваються процеси десакралізації й олюдненої ритуальності. Відповідно і простір у міфі та казці справжній (такий, який насправді бачили чи там жили) та несправжній (або з допустимою вигадкою). Час же в основному міфічний доісторичний і казковий історичний, де діють герої, котрі уособлюють колективне в міфах й індивідуальне в казках [343].

А. Г. Сабат розглядає казку як ідеальний світ, у якому хронотоп – універсальний, бо герої в ньому рухаються без обмежень, а за умов перешкод створюється ефект фантастичного утруднення для творення добра. Дослідниця поділяє казку на два типи: літературну казку, що зберігає фольклорний досвід, та цілком самодостатню, власне літературну казку. Перший тип схожий із народною, але вже має елементи авторського впливу, які повною мірою оприявнюються у власне літературних казках, трансформуючи народну поезику: «ануляція фольклорної лапідарності й статичності, розширення живописності (пейзажу, портрета, художнього декорування), персонажна психологізація, введення і розширення сюжетних ліній, цілеспрямованість на сатиру, літературна відшліфованість стилю...» [198, с. 7-8]. Художній час і простір розглядається як важливий художньо-стильовий прийом, що створює відповідний ритм у казці: «Хронотоп у казці виражається через короткі зафіксовки, які є важливим формотворчим засобом її художньої системи і без яких неможливо втілити фантастичний задум» [198, с. 11]. За О. Нагірною, світ і часопростір у чарівній фольклорній казці можна назвати «людиноцентричним» [345, с. 118]. Дослідниця виокремила такі характерні риси хронотопу фольклорної чарівної казки: циклічність, «пунктирність» організації, часопростір випробування, моральність, сімейна тематика.

Літературна казка має схожі риси хронотопу, що й казка фольклорна, але у ній оприсутнені й свої власні. Порівняння хронотопу літературної та фольклорної казок подаємо в таблиці:

Таблиця 1.1. Порівняння хронотопу літературної та фольклорної казок

Хронотоп	
Фольклорна казка	Літературна казка

Присутня традиційна циклічна замкнутість часопростору.	Не завжди наявні циклічність та замкнутість часопростору у текстах.
Часопростір організований «пунктирно» – ключові моменти сюжету зафіксовані, а проміжки опускаються.	Присутні авторські модифікації традиційної організації сюжету.
Центральним у фольклорній казці є хронотоп випробувань.	Особливістю літературної казки є наявність психологічного простору.
Герої, входячи в хронотоп випробувань, перевіряються на наявність і дотримання особистих моральних якостей. Часто їм допомагають «вищі сили», є тяжіння до міфологізму.	Зберігаються норми моралі героїв, проте традиційна перемога добра над злом є наслідком особистих цінностей героїв. Бачимо зменшення кількості фольклорних елементів і міфічних сил.
Фольклорна чарівна казка розпочинається з руйнування сім'ї, а закінчується її створенням.	Проблема сім'ї та її благополуччя не є обов'язковою.

Хронотоп складається із двох компонентів – часу і простору. Фольклорні казки зазвичай розпочинаються означенням часу: «Давно-давно колись...» («Як лев утонув у колодязі»), «Були собі дід та баба...» («Лисичка-сестричка і вовк-панібрат», «Коза-дереза», «Колобок», «Телесик», «Кривенька качечка»), «Був собі чоловік та жінка...» («Цап та баран»), «Колись було не так, як тепер...» («Ох!») [225]. У літературних зустрічаємо як традиційні для українських казок зачини: «Колись, дуже-дуже давно, коли ще не було ні неба, ні землі, а лише синє-синє море...» («Казка про Майдан» Х. Лукашук), «Жили собі тато з мамою...» («Борщ» З. Мензатюк), так і сучасні авторські ініціальні формули: «Є собі Ляля-голячок» («Магазин невидимих речей» І. Андрусак та О. Липка), «На все свій час – і лише для вечірнього чаю не свій, а наш!» («Хто боїться Зайчиків» І. Андрусак). Помітно, що у фольклорних казках більше використовуються зачини із часовою невизначеністю, тоді як у літературних час здебільшого є теперішнім, а простір – впізнаваним та обумовлений наявними в тексті деталями.

Фінальні формули фольклорних казок: «І я там був, мед-вино пив; у роті не було, а по бороді текло» («Як лисичка Івана-баштанника зробила царевичем», «Ох!»), «...і живе собі, поживає, лиха не знає» («Казка про Іллю Муромця та

Солов'я-розбійника») та «І стали вони собі жити в щасті та злагоді» («Казка про Івана-богатиря») [225]. У літературних казках: «Ото як пішла, то більше її не бачили» («Вареники» З. Мензатюк), «Відтоді хмари й літають над землею, дружать із деревами й поливають їх водичкою» («Принцеса хмаринка» О. Чаклун). Таким чином казка постає перед читачем як завершена послідовність подій і вказує на щасливе закінчення.

Час і простір у казці – взаємозалежні та дуалістичні категорії. О. Зворигіна виділяє п'ять типів простору в казці: простір наближений до реального, фантастичний, соціальний, точковий і психологічний простори [335, с. 20].

Простір, наближений до реальності у фольклорних казках, обумовлюється формулами «Де-не-десь, ...» («Царівна-Жаба»), «Була собі в гаю хатка...» («Про бідного парубка і царівну») та лексичними поняттями відкритого простору (ліс, дорога, ріка, поле) [225]. У сучасних літературних казках простір частіше більш деталізований, але, як і у фольклорній казці, українські літературні казки тяжіють до відкритого простору: «По небу летів метеорит» («Мікробот» О. Чаклун). Але попри близькість до реальності, у казковому просторі живуть нереальні істоти та відбуваються чарівні події. Фантастичний простір народних казок відображається за допомогою маркерів: «У якомусь-то царстві, в якомусь государстві...» («Як лисичка Івана-баштанника зробила царевичем»), «Десь далеко, аж за сьомим морем...» («Таємниця скляної гори») [225], представляючи увазі читача «інший світ» – з вигаданим простором й істотами в ньому. Те саме маємо і в літературних казках: «Трапилось це в одній дивній і красивій країні, яка не мала назви» («Третій сніг» І. Андрусяк).

У літературознавстві трапляються різні тлумачення понять фантастики та фантастичного, через що й виникає плутанина у визначенні фантастики, фентезі та казки, де також є присутня фантастичність як форма чарівності. Адже «у кожній казці письменник намагається втілити щось незвичне, яке виявляє інструментарій звичайного. Це і є парадигмою його казкової фантастики, в якій надзвичайне, неймовірне репродукує реальне» [198, с. 13]. Фантастика опирається на наукову картину світу, лише трохи розширюючи межі часу та простору, намагаючись

змодельовати перебіг подій, відповідаючи на питання «а що, якщо?». Тобто часто це світ імовірного майбутнього. Таку тезу підтверджує і дослідниця фентезі С. Хороб, виділяючи окремо фантастичне як особливий тип художнього бачення та «чисту фантастику», чия «... функція порушувати норми реальності, викликаючи вагання і в читача, і в персонажів твору» [240, с. 5]. Щодо фентезі, то воно представляє цілком нереальний вигаданий світ, що не може існувати, опираючись навіть на наукові перспективи розвитку. Це дещо схоже на казковий світ, але у фентезі кілька сюжетних ліній і хронотоп об'ємніший та ускладнений більшою кількістю деталей, часто зовсім невідомих у реальному світі [197].

Особливістю літературної казки є наявність психологічного простору, що залежить від авторської манери опису. О. Гарачковська основною відмінністю літературної казки від народної називає суб'єктивне забарвлення нарації: «Письменник, використовуючи казкову форму, ідентифікує особистісне бачення дійсності, порушує актуальні питання сучасності. В літературній казці все самотутнє: і відбір життєвого матеріалу, і підхід до нього, й емоційне забарвлення, і мова» [33, с. 59]. Головна ознака такого простору – звертання до емоцій, які в авторських казках зображуються за допомогою різних прийомів. Це й описи традиційних емоцій із зовнішніми виявами («була в неї така чарівна усмішка, що дівчинка заплакала від щастя» [247, с. 180]), і простір підсвідомого («Приснився Олесі сон: ніби вона йде лісом, а ліс густий, незнайомий, у такому не штука заблудитися» [149, с. 35]).

Порівнюючи народну та літературну казку, варто також звернути увагу на специфіку їхньої систематизації. Фольклорні казки традиційно типологічно поділяють на чарівні, соціально-побутові та про тварин. Кожен із типів має свої особливості зображення часопросторової організації тексту. Так, соціально-побутові казки представляють погляд народу на певну проблему, часто мають виховну спрямованість, відповідно до якої виконання героями норм традиційної суспільної моралі призводить до добрих життєвих наслідків, а порушників чекає покарання [147, с. 196]. Хронотоп таких казок близький до реального, зокрема діями й візуальним зображенням героїв, проте конфлікти лежать у соціальній площині, а

казковості додають предмети звичайного побуту, що виконують незвичайну функцію в тексті, або особисті уміння героїв (гроші через забобонність багатого брата стають надбанням бідного в казці «Два брати»; працьовитість і добро дівчини в казці «Дідова дочка й бабина дочка» винагороджують безкорисливо доглянуті героїнею яблінка, піч, криниця, собака; мудрістю героїні вдається «барана продати не продати, випити, закусити, солі купити та ще й цілого барана додому пригнати...» [225, с. 345] у казці «Мудра дівчина»). Натомість у чарівних народних казках простір ірреальний у правилах функціонування, хоча речі чи світ можуть зображатись цілком близьким до звичайного, він динамічний, неоднорідний, чарівний і «... в його символіці одним із найважливіших протиставлень постає «свій» простір і «чужий» простір» [168, с. 98]. На відмінності соціально-побутової казки від інших жанрових різновидів наголошує і О. Бріцина, акцентуючи на специфічному відображенні дійсності, що реалізується в зображенні героїв та широкого спектру порушеної проблематики [22, с. 7-8].

У літературних казках же, як зазначає Н. Тихолоз, акценти більше зміщуються на структурування відповідно до жанрових модифікацій і порушених у тексті проблем [219]. Упродовж свого становлення українська літературна казка зазнала чимало метаморфоз та перебувала на опозиційних щаблях значимості в дослідників різних періодів. Казка завжди була інструментом впливу на світогляд читачів і наймолодших слухачів, є такою і досі. Через це століття тому казку маргіналізували: у 20-х – на початку 30-х років XX століття звинувачували героїв літературної казки в патріотизмі та любові до монархів [33, с. 46], згодом десятиліттями обговорювали непотрібність «задурювання» дитини вигадками, намагаючи виховувати якісного робітника. Адже добрі казки творили поетику хронотопу світу, у якому національне колективне поєднується із демократичним майбутнім, а це не підходило радянській ідеології. Цю тезу ідейної наповненості підтверджує і Е. Мелетинський: «Ідеали чарівної казки, з одного боку, базуються на спогадах про примітивну демократію і родові залежності людей у первіснообщинну епоху, а з іншого – реалізують мрію про справедливий соціальний уклад в майбутньому» [343, с. 7]. Відродження жанру стало можливим із соціально-

побутової казки О. Іваненко в другій половині 30-х років минулого століття. Стійкими для розвитку жанру наступної генерації казкарів стали твори Н. Забіли й І. Неходи. У 60-70-ті роки поволі зменшувався рівень прямого моралізаторства та дидактизму в текстах (В. Нестайко, В. Близнець, Г. Тютюнник, Б. Чалий, В. Чухліб). Автори підпорядковують часопросторові особливості казкового світу моральним засадам, але маскують їх за метафорами психологічного аналізу, поєднання фантастичного з реальним, віддаючи перевагу деталізації [33]. І саме вони знову активізували жанрові модифікації казки, пишучи вже повісті-казки, що сьогодні чи не найпоширеніші. Проте до кінця 70 – початку 80-х років у світі, під впливом зокрема і телебачення, встановлюються «негласні заборони» в казках і їхніх візуальних інтерпретаціях: заборона на біль, кров, смерть та пристрасті, які відображали б в одному героєві поєднання добра і зла [53]. Таке представлення типажів, а не живих особистостей є наслідком ефективного впливу ідеології, де заборонені пристрасті та емоції, що можуть призводити до глибшого світовідчуття. Саме ці наслідки «негласних заборон» подекуди відчуваємо й досі серед дискусій про доцільність зображення в казках хворіб, смертей чи болю.

1.3. Класифікація хронотопів української літературної казки

1.3.1. Зовнішній хронотоп

1.3.1.1. Хронотоп дороги

Хронотоп у художньому творі є двовекторною образною моделлю текстової дійсності, що «формується автором і є результатом його вибору, зумовлена жанром твору, часом відтворюваних подій і часом написання твору» [99, с. 78]. Сучасні українські літературні казки представляють читачу-реципієнту розмаїття сюжетів та героїв, модифікуючи хронотоп відповідно до власного авторського бачення. Найбільш поширеними в казках і на сучасному етапі літературного процесу є хронотопи дому, дороги та лісу.

У літературних казках реально наявний простір – це зазвичай малопомітний елемент світу, представленого в тексті. Він виконує функції фону подій, які доповнюють характеристику героїв, але насправді впливають на перебіг дій протагоніста. Чарівна казка є розповіддю про подорож у «той світ», подорож, де

протагоніст мусить докласти надлюдських сил. Такий перехід на «той світ» відбувається за допомогою міфологічних сил: герой звільняє людство від темних сил, перемагає одвічних ворогів, пробує пізнати таємниці життя і смерті, добра і зла, людської долі [292, с. 13]. Оскільки в міфології персонаж був «... втіленням древньої типізації, яка охопила усі вияви першосвідомості як у внутрішній, так і в зовнішній формі: зоо-, фіто- й антропоморфні ознаки», залишаючись таким і в середньовіччі, у наш час еволюціонував до казкового й легендарного [79, с. 12]. Унаслідок таких змін, за твердженням Л. Дунаєвської, нині маємо функціонуючого тотемного персонажа в легендах (часто є зміненою формою вірування, має трагічну розв'язку чи констатує факт, тобто дає пояснення явища чи об'єкта) і чарівних казках (присутня ініціація), а в казках про тварин вони набули побутового чи розважального характеру [79, с. 12].

У казках оприсутнені топос дороги та архетип *homo viator* (лат. людина-мандрівник). Вони є базовими й універсальними способами людського буття в просторі казки, від найпростіших просторових метафор до великих мандрівок та експедицій. А. Вечоркевич стверджує, що дорога – явище, утворене з просторового бачення світу й часової категорії його розуміння, що уможливорює вираження важливих культурних сенсів [320, с. 7-9]. Дослідниця пише: «У своїй основі «дорога» має два значення. По-перше, може означати процес, з виникненням якого певний предмет може змінювати місцезнаходження в просторі. По-друге – шляхом, трасою того переміщення (реального чи потенційного). Така двозначність стає помічною під час роздумів над способом існування «дороги» в культурі. [...]. Ключовим елементом антропологічного значення «дороги» є взаємне віднесення до неї і людини, і простору. [...]. Існування дороги буває простим і звивистим, дорога може вести до мети і в нікуди, дороги бувають навчальні та ініціальні, а в кінці дороги ведуть у світ та за його межі. Останні пов'язують особливості з контекстом цілісного бачення світу. [...]. Дорога як рух у просторі буде дуже піддатливим носієм сенсів змін, а отже, своєрідним оновленням, духовною ініціацією» [320, с. 12-20].

Найбільш виразні два різновиди дороги: лінійна й кругова. Лінійність дороги можна пояснити розумінням світу як ієрархічного ланцюга багатьох існувань, а кругову дорогу як циклічність міфу вічного повернення. Тобто лінійність пов'язується з усім ієрархічним, статичним, незмінним і доцільним. Натомість кругова дорога описує світ за допомогою категорій змінності, руху, динаміки, хаосу й темряви [298, с. 140].

К. Слані зазначає, що лінійна дорога в сюжеті зазвичай з'являється в ініціальних міфах. І традиційно мандрівка героя казки має аналогічне значення як ініціальна подорож через міфічного героя [318, с. 272]. У літературних казках кінця XIX – початку XX століття фольклорна традиція дороги зберігається. У казці І. Франка «Вандрівка Русина з Бідою» зустрічаємо опис дороги русина, що завжди зустрічає перешкоди: «Їхав Русин понад воду, // Здибав Біду, як колоду; // Їхав Русин понад Сян, // Здибав Біду, не рад сам» [236, с. 291]. Та й у повісті-казці В. Нестайка дорога в художньому просторі «... може бути шляхом вигнанців і переходом до задзеркального світу», де герої зустрічаються із добротворцями, злотворцями та отримують винагороду, долаючи перешкоди [211, с. 116-117]. Дж. Кемпбел пише, що класична схема подорожі казкового героя походить з ініціальних міфів та має такий вигляд: відокремлення – ініціація – повернення [288, с. 34-36]. Можемо зобразити за допомогою схеми:

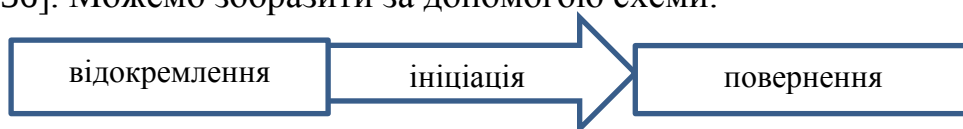


Рис. 1.3. Схема подорожі героя

Й. Абрамовська пояснює це тим, що герой вирушає зі звичайного світу orbis interior (лат. внутрішнє коло) до чужої країни orbis exterior (лат. зовнішнє коло), де вступає в боротьбу з таємними силами, здобуває перемогу й повертається духовно збагаченим і зі здобутою магічною індивідуальністю [280, с. 8]. О. Деркачова відносить до orbis interior рідний дім та сім'ю, а до orbis exterior те, що знаходиться навколо: ліс, море, село, місто і т. д. [261, с. 81].

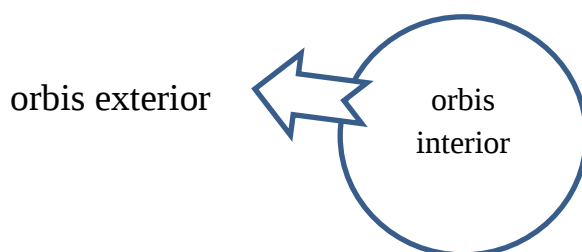


Рис. 1.4. Рух із orbis interior до orbis exterior

Така подорож для героя є певним ритуалом переходу, завдяки якому він досягає вищого рівня екзистенційного втаємничення та стає «знаючим». Знання у казках бувають різного рівня та форми, залежно від специфіки творення сюжету та кількості деталей. У казці «Черевик, соломинка та бурулька» Н. Забіли починається все одразу із дороги та установки на розв'язання проблеми: «Мильна булька невеличка, // соломинка й черевик // йшли по лузі. // Бачать – річка. // Як добратись на той бік?» [89].

Часто герой пізнає себе, дорослішає і повертається в те місце, звідки вийшов. Важливим елементом ініціальних доріг є елементи *orbis interior*, оскільки вони виступають початковою точкою відправлення та місцем повернення. Тато-кріт, наприклад, із книги «Куди зникло море» Мар'яни й Тараса Прохаськів заспокоює сім'ю перед мандрівкою і нагадує, що вони неодмінно повернуться: «Отже, так. Кубики я запакував ще вчора. Канапки хай будуть у Хрумта. Енциклопедія там, звичайно, є. Скигле, ось тобі льодяник, поклади собі в кишеню. І взагалі – не треба паніки! Ми їдемо не назавжди!» [188, с. 5].

Досліджуючи мандри героя в пошуках себе й світу, Й. Парол окреслює шлях цих подорожей за такою ж схемою: *orbis interior* та *orbis exterior*, виокремлюючи дорогу в себе (як метафору усвідомлення себе й навколишнього світу) та подорож у зовнішній світ (як пізнання природи й цивілізації) [307]. Подорож у зовнішній світ зустрічаємо в З. Мензатюк: «Оце якраз пора мандрувати, – обізвалася картопля. – Ви собі як знаєте, а я помандрую. Бо я, правду кажучи, зроду мандрівниця. Я й до вас дісталася аж з Америки, з-за океану. // Куди ж ти підеш? – спитали її Олеся з Івасем. // А піду в золоті гори, в шовкову державу, до палацу кришталевого!» [149, с. 16].

М. Бахтін, характеризуючи хронотоп дороги крізь призму історії роману, акцентує увагу на її функції долати соціальні дистанції: «На дорозі («великій дорозі») пересікаються в одній часопросторовій точці просторові і часові шляхи найрізноманітніших людей... [...]. Тут можуть випадково зустрітись ті, хто своєрідно роз'єднаний соціальною ієрархією і просторовою далечінню, тут можуть виникнути будь-які контрасти, зустрітись і переплестись різні долі. [...]. Це точка зав'язки і місце, де відбуваються події. Час тут наче вливається в простір і тече по

ньому (утворюючи дороги), звідси і така багата метафоризація шляху-дороги: «життєвий шлях», «ступити на нову дорогу», «історичний шлях» та ін.; метафоризація дороги різноманітна і багатопланова, але основний стержень – протікання часу» [327]. Відповідно, хронотоп дороги присутній у будь-якій казці, адже дорога може бути оприявлена не тільки предметами та описами навколишнього середовища, але й духовною дорогою «в себе», сюжетними змінами чи й дорослішанням.

В. Бібік, досліджуючи компаративний аспект казкового образу шляху у фольклорі, зазначає: «Мотиви дороги характерні для багатьох жанрів народної творчості, проте саме казка як найбільш древній епічний жанр народної словесності зберігає первинний, майже не видозмінений образ дороги, бо основні казкові мотиви і сюжети безумовно пов'язані з найважливішими ритуалами життєвого циклу людини, і за своєю суттю залишаються незмінними з незапам'ятних часів» [11, с. 22]. Вивчаючи сучасні українські літературні казки, спостерігаємо часопросторову модернізацію хронотопу дороги: пересуватися герої можуть автомобілем, літаком, у звуконепроникному мішку або й за допомогою кіберпристроїв, але схема подорожі такою дорогою залишається незмінною.

Власне, засоби пересування є провідними маркерами хронотопу дороги в зовнішньому світі сучасних казок, ресурсами для прибуття, відбуття чи руху. Приліт Мікробота, наприклад, із однойменної казки О. Чаклуна на метеориті: «По небу летів метеорит. Це такий величезний камінь, який добряче нагулявся в космосі, а тоді чомусь наблизився до Землі й почав на неї падати. За собою він залишав яскравий вогняний слід» [243, с. 4].

Крім того, до засобів вираження часопростору дороги відносимо і слова, які позначають місцезнаходження, топоніми, представляють хронологічні ознаки, історичні дані, що оприявлюються в тексті, зокрема, предметами. Зрештою, речі є об'єднувальним елементом, який утворює цілісний казковий світ. В. Коркішко зазначає, що «художній простір реалізується за допомогою речей, що його складають. Кімната пізнається завдяки предметам у ній, вулиця – завдяки розташуванню будинків та ін.» [122, с. 392]. У «Стефі і її Чакалці» І. Андрусяка

хронотоп дороги творить звуконепроникний мішок: «Навшпиньках – нечутно, мов повітря – пройшла повз татове й мамине ліжко, прошмигнула в дитячу й легесенько, мов пір’їнку, перенесла Стефу до свого мішка. Ніхто нічого не чув, і Стефа навіть не прокинулася. // Розплющила очі аж тоді, коли вони були вже в кущах поза домом, і Чакалка взялася перекладати Стефу з меншого мішка у великий, де вже були інші дітки, котрих Чакалці вдалося цієї ночі вполювати» [3, с. 11].

З вищеприведеного можемо структурувати хронотоп дороги у літературних казках таким чином:

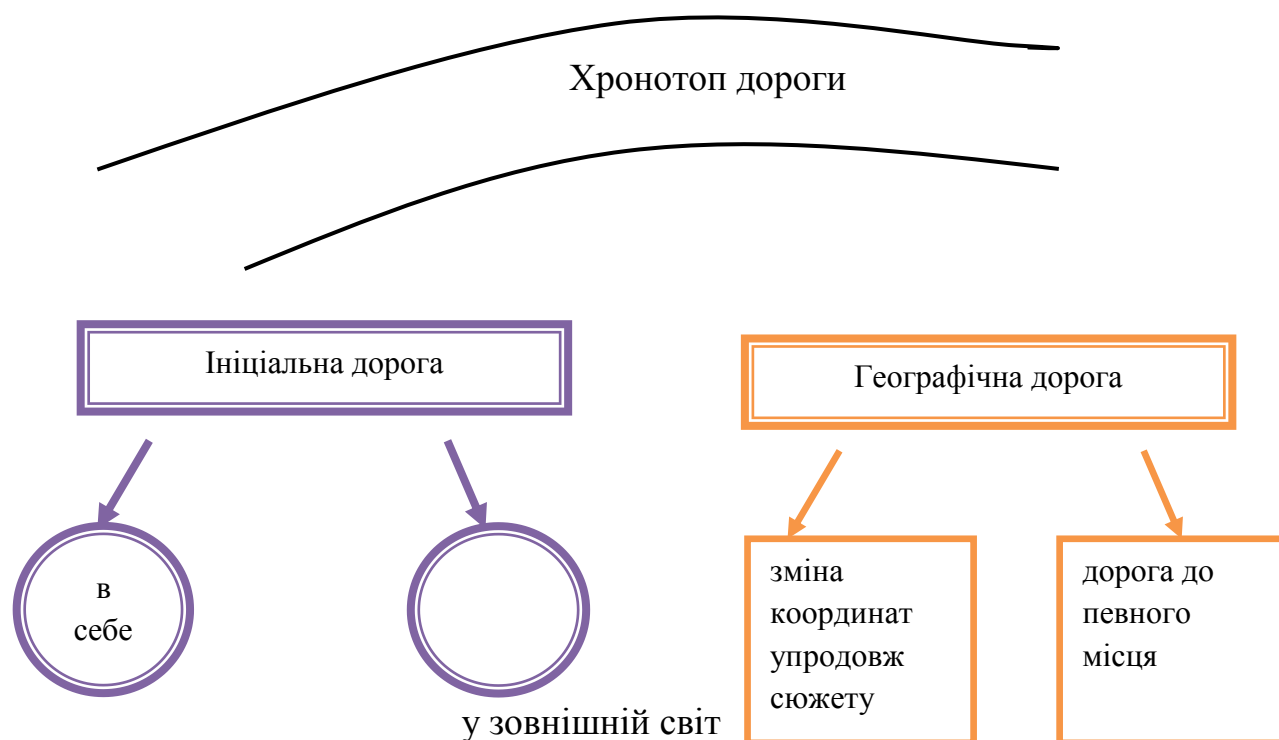


Рис. 1.5. Хронотоп дороги у літературних казках

Існують різні підходи до тлумачення суті хронотопу, зокрема й хронотопу дороги. Вельми помітною є різниця в інтерпретаціях західних (західноєвропейських) і східних дослідників. Так, Ф. Жульєн, досліджуючи відмінності західної та східної традицій сприйняття часу, звертає увагу на те, що в західній традиції ця величина завжди протяжна й подільна, абстраговано-універсальна, тоді як у східній – конкретна. Через те, за словами автора, й утворюється взаємовідношення часу та простору в західноєвропейських дослідженнях, оскільки час можна уявити через просторові маркери: «по траєкторії рухомого тіла, яке переміщається від точки до

точки» [333, с. 31]. Відповідно, хронотоп художнього твору глобально є великою дорогою, адже в західній традиції тексти тяжіють до часопросторових змін, що впливають на побудову сюжету, «про час мислять категоріями простору, час спеціалізується. Натомість традиційна східна, інтуїтивна, рецепція часу базується на ідеї тотального сприйняття «тут і зараз», на здатності до глибокого практичного та екзистенційного проживання кожного моменту» [133, с. 118].

Отже, у сучасних українських літературних казках хронотоп дороги буває лінійним та круговим і його можна інтерпретувати двояко. Дорога може бути географічною – змінювати координати героїв упродовж сюжету або ж шляхом до певного місця. А також дорогою ініціації – до перевтілення та «отримання знань» (дорога в себе або в зовнішній світ). Сьогодні спостерігаємо модернізацію хронотопу дороги – змінюються навколишні предмети дійсності й засоби для руху на сучасніші.

1.3.1.2. Хронотоп ландшафту

Хронотоп ландшафту умовно окреслює найширший спектр просторової словесної візуалізації та часового протікання, який є передумовою активного розгортання подій сюжету, тому що це великою мірою технічна організація: «важливо встигнути втекти, встигнути догнати, випередити, бути чи не бути якраз в даний момент у певному місці, зустрітись чи не зустрітись і т. д. В межах окремої авантюри на рахунку дні, ночі, години, навіть хвилини і секунди, як у будь-якій боротьбі і у всякій активній зовнішній діяльності» [327, с. 127].

До таких ландшафтних хронотопів відносимо хронотоп природи (гори, ліс, водні утворення, поля й інші ймовірні модифікації місць, що не торкалась у першооснові людська рука) та урбаністичний (найпоширенішим і найчіткішим нині є міський хронотоп, однак також зустрічаються модифікації, які характеризуються впливом людського розуму й науково-технічного прогресу).

Хронотоп природи більш близький до фольклорної казкової традиції, адже в ньому найбільше зберігаються елементи народного та ближчого до першооснов: символізм дохристиянських часів, мотиви й образи незмінні впродовж століть. На те, що казка відображає світогляд народу та його ідеали, звертав увагу й

Е. Мелетинський. Задля того щоб дослідити казку повною мірою, треба не лише розглядати її як структурно-типологічну одиницю, але розкрити також «... справжній соціальний, історичний і національний зміст казки» [342, с. 6]. Відтак класики української літератури часто звертались до проблематики сільського життя, оскільки активніше заселення міст розпочалось пізніше, уже у XX столітті, а «із традиційним для української літератури топосом – селом – пов'язувалась проблема національної ідентичності народу, його національного самоусвідомлення. Село – місце, де людина, попри будь-які негаразди, відчувала себе комфортно» [104, с. 126]. Зустрічаємо «місто боягузів» у казці О. Іваненко «Чарівна квітка», яке позбавлене кольорів і водночас наповнене жахливими героями. Але попри класичність зображення міста повоєнного періоду, у XX столітті воно вже є мотиватором до руху, адже щоб не втрапити до нього, потрібно діяти: «Загроза потрапити у місто боягузів мотивує вчинки дівчинки. [...] Місто виступає в цьому аспекті рушійною силою позитивної поведінки героїні» [179, с. 181].

Цікавим є бачення О. Цалапової щодо хронотопу казок раннього українського модернізму (Д. Чайка, М. Коцюбинський, О. Олесь, Л. Українка), чарівну площину якої урівноважують топоси «хати (рідної землі, обійстя, царства тощо), іншої (сакральної) землі (тридесятого царства, «іншого світу», «світу за очі» тощо) та лімінальної зони (чагарники, водойми, кущі, ліс, море тощо)» [241, с. 191]. Глибших конотацій набуває в літературознавстві поняття рустикального хронотопу, що обумовлює не фактичні характеристики візуального топосу, а є певною просторовою метафорою із відображенням пейзажного й романтизованого тлумачення в літературі XIX – початку XX століття, «... де сільський простір тексту становить собою розлогу систему, у певних випадках набуваючи ідилічних аркадійських ознак...» [144, с. 53]. Разом з тим із середини минулого століття письменники частково дистанціювали від села цивілізаційний поступ, залишивши за рустикальним художнім простором роль осередку духовності, де розгортаються найбільш значущі події, а сам простір втілюється «через атрибутивні характеристики – місця, що презентують саме село як формацію з її системою ціннісних домінант (світлиця/бабусина хата, садок, город, центральна площа,

цвинтар, озеро/джерело, яр/урочище тощо)» [144, с. 53]. Урбаністичний хронотоп є здобутком кількох останніх століть, коли активно розпочалась розбудова міст, з'являлись винаходи, які, з одного боку, полегшували життя людей, але з іншого – це все надавало нових екзистенційних сенсів, що почали знаходити своє відображення в літературі.

Говорячи про хронотоп природи, варто найперше виділити ліс, який присутній практично в кожній казці чи народній чи літературній, бо є місцем, де герої проходять «ініціацію», а казки завжди передбачають не «говоріння заради говоріння» чи винятковий дидактизм, а елемент внутрішнього перетворення, ініціації в дорослого чи наближення до дорослості без прямої на це вказівки. Для часопростору дитячої літератури ліс є базовим, первісним як сьогодні, так і в текстах XIX-XX століття та є в певною мірою опозиційним до часопростору дому [291, с. 55].

У міфології ліс завжди «займав важливе культове місце, зберігаючи язичницьку семантику (ліс або хаші вважалися місцями поклоніння богам, своєрідними храмами) і будучи позакультурним простором. [...] Ліс як важливий синхронотип казок звіриного епосу реалізує проекцію хаотичного тваринницького світоустрою, організованого за стандартами первісних ієрархічних традицій» [241, с. 192]. Водночас часто ліс сприймається як простір страху чи ймовірних проблем, але «... «ліс» не є загрозою, лякає «шлях». Мандри – це характерний ментальний стан, який збігається з пошуком сенсу життя, надією на краще» [38, с. 13], і такі мандри є містком між хронотопом лісу та дороги.

Також ліс тлумачать як притулок, з одного боку, і як зовсім не безпечне місце, куди втікають від людей та занурюються в себе, а символи в лісі розуміються нечітко й мають складну семантичну структуру, до того ж знаки поглиблюються, якщо розглядати ліс у масштабі хоча би дерев: «Ліси є місцем надприродних істот і перших святинь – дерево було для стародавніх греків і римлян містком між богами і людьми, а тому скупчення дерев, так звані святі гаї, були найвідповіднішим місцем культу і налагодження контакту з божествами» [297, с. 49]. Таку постійну бівалентність описує і К. Смик: «З одного боку, як обшир ворожих до людини сил і

дикої природи, небезпеки, випробування і ініціації, це невідоме місце, яким не можна керувати. Тут панує хаос, смерть і ніч, які є царством демонів, мертвих і невідомих. З іншого боку, ліс позитивно валоризований і означає місце, де буває життя. Водночас темрява лісу, зі своєю вологістю і первородністю, поєднується з ідеєю проростання життя» [319, с. 108]. Доповненням міфологічним першоосновам часто стають надприродні земні істоти: «дух землі, або лісовик, «Ох», що живе в могилі або в пеньку і забирає до себе людей, котрих потім приходиться різним способом виручати, чи їм виручатись. [...] Паралель становить водяний дід чи цар, або дід кирничий...» [49].

Схожою міфологічною функцією містка між земним життям і богами наділені й гори. Втім у самих горах можуть жити демони та злотворці, натомість вершина з'єднує із Богом: «У народних казках найчастіше актуалізується міфологічне значення гори. Як правило, цей мотив виникає в поєднанні з побічними мотивами, такими як печера, яма чи місцями, що знаходяться глибоко в землі, в темних обширах, пов'язаних з хтонічними істотами» [323].

Зазвичай гори маскують намагання досягти чогось далекого й сильного, є несвідомим спонуканням до дії, іноді зміщенням акцентів центрального/маргінального в площині урбаністичного хронотопу та природного: «Місто (село) часто здатне маргіналізуватися, натомість природні топоси набувають центральної ролі (важливо в цьому плані бачиться опозиція природного/культурного)» [109, с. 2].

У біблійно-християнській семантиці гора є місцем зустрічі небесного і земного, а відтак включається до сакрального простору: «Сакральна символіка гори поєднує поняття маси як вираження буття з ідеєю вертикалі. [...]. Якщо дивитися зверху гори вниз, то вона, поступово розширюючись, символізує множинність, збільшення універсаму, розпад та матеріалізацію» [169, с. 262]. Така ідея вертикалі гори співзвучна з оприявленням свободи при переміщенні до Неба і Землі, яку М. Еліаде ставить поруч із вертикальним польотом, символікою птахів, присутністю крил: «Це бажання звільнитися від своїх меж, що сприймаються як занепад,

віднайти спонтанність і свободу, бажання, яке в нашому прикладі передається символами польоту, є однією з характерних рис людини» [82, с. 201].

Політ і підйом на гору до сьогодні багато в чому трансформувались, але «... незважаючи на те, що в ході історії символізму польоту і сходження на Небо зазнали численних і різних переоцінок, вони зберегли свою структурну спорідненість. Інакше кажучи: якими б не були зміст і значення, що їх надають досвіду сходження в багатьох релігіях, де політ і сходження відіграють певну роль, завжди присутні дві головні характеристики, [...], – це трансцендентність і свобода, яких досягають через прорив на інший рівень і які позначають онтологічну зміну людини» [82, с. 202].

Зовнішні простори виступають не просто середовищем для розгортання подій, але й локусами, що в необхідний момент можуть звертати до потреб внутрішнього, сакрального. Окрім лісу та гір, зустрічаємо в текстах поля, лани, поляни, які відображають ґрунт для реалізації як етнокультури, так і кожної людини зокрема: «... «Поле» – це не просто довкілля, природне середовище, а «поле життя», той «рідний світ», в якому розгортається екзистенція людини у часопросторі природи» [136, с. 188].

М. Бахтін, аналізуючи особливий вплив фольклорного часу на простір в ідиліях, також зазначає його органічну прикріпленість, вrostання життя героїв та подій не лише до особистих близьких просторів, але й загальних місць: «... рідної країни з усіма її закутками, до рідних гір, рідних долин, рідних полів, річки і лісу, до рідного дому. Ідилічне життя і його події невіддільні від цього конкретного просторового кутка, де жили батьки і діти, будуть жити діти і внуки» [327, с. 88]. Така загальноприйнята, проте не зовсім ясна формула діалогу з традицією деконструється в стилізації, виявляючи новий сенс у поетиці індивідуального твору [304, с. 80].

Опозиційним до божественного начала природи виступає урбаністичний хронотоп, основним образом якого в літературній казці кінця XX – початку XXI століття стає місто. В. Наконечний, аналізуючи символічний простір міста, звертає увагу на те, що великі міста створюють специфічні психологічні умови, за яких

необхідно всюди встигати, і це породжує переважання інтелектуалізму перед почуттями: «Для типового жителя великого міста розум (а не почуття) стає своєрідним механізмом самозахисту від постійних зовнішніх змін. Адже почуття більш консервативні, та, відповідно, піддаються змінам лише за тривалий проміжок часу» [158, с. 170].

Важливим елементом у побудові хронотопу міста є топоси й локуси, що дозволяють розгорнути дію героя та структурують простір навколо нього так, щоб той був у центрі уваги і рухав протіканням часу: «Особливістю хронотопу є злиття міської атрибутики у точці простору (локус), в якій розгортається життя персонажа, або за якою споглядає ліричний суб'єкт, де відбувається / відбувалась певна дія з огляду на часовий вимір простору» [17, с. 255].

У М. Бахтіна зустрічаємо хронотоп «провінційного містечка», що був досить поширеним романним хронотопом від XIX століття і характеризувався закостенілою побутовістю із циклічним побутовим часом: «Тут немає подій, а є лише повторення «бування». Час позбавлений тут поступового історичного ходу, він рухається вузькими колами: коло дня, коло тижня, місяця, коло всього життя. День ніколи не день, рік не рік, життя не життя» [327, с. 102]. Такий хронотоп є передумовою розвитку подій, адже якщо нічого не відбувається, то й життя не прожито. Схожі запозичення зустрічаємо і в казках, щоправда, у давніших часопросторові відношення були вужчими (час «очікування» коротший, та місто могло бути зменшених розмірів, наприклад, «Шипшинка» Братів Грімм). В українських казках XX століття також зустрічаємо доволі короткі характеристики та часопросторові моделі урбаністичного хронотопу. Наприклад у казці «Цар Плаксій та Лосокотон» В. Симоненка опис місця, де відбуваються події, - «Там, де гори і долини, // Де гуляє вітровий, - // Там цвіте краса-країна // З дивним ім'ям Сльозолий» [205], - тільки окремими фрагментами («Бо сміятись і радіти // У моєму царстві – ні!» [205]) доповнюється упродовж сюжету. А вже в сучасні літературні казки увійшло багато запозичень жанру у розлогішій формі (місто Валерія Шевчука в казці «Місто без квітів»). О. Кискін до класичних прикмет урбаністичного хронотопу відносить «ті, котрі раніше використовувались письменниками при зображенні міста, насамперед

зміна масштабу, вибудова викривлених панорам, перенесення у часі та просторі, утворення ретроспекцій тощо» [110, с. 10]. Схожі авторські трактування класичних рис урбаністичного часопростору простежуються в літературних сучасних казках і виявляють себе, окрім масштабування та складних панорам, ще й у «різноваріантності топосу будинку, змалювання відповідної атрибутики сучасного технізованого міста» [211, с. 119].

1.3.2. Внутрішній хронотоп

1.3.2.1. Хронотоп страху

Присутність у дитячій літературі страху як категорії людської екзистенції віддавна сприймалась неоднозначно. Думки психологів і філософів різняться щодо впливу переживання страху людиною. Так, К. Ізард, Т. Рібо, В. Вілюнас, М. Грот, Б. Додонов розглядали присутність страху як деструктивного компоненту людського буття. Проте К. Г. Юнг, В. Сартр, Ф. Ріман, М. Хайдеггер, К. Роджерс, П. Еріксон, К. П. Естес дотримуються думки, що людині необхідно пережити ці емоції для становлення особистості. Негативний вплив має не сам страх, а розуміння людиною своєї безпорадності перед причиною цього страху й відсутність психотехнічних засобів для виходу із такої ситуації.

Е. Огар, розглядаючи страх як боязнь зла в дитячих текстах, зосереджує увагу на позитивній регулятивно-соціальній функції таких творів. Дослідниця пише: «Свідому акцентацію в дитячому тексті на різних формах зла (однак зі щасливим фіналом) можна вважати конструктивною, адже вона допомагає дитині, яка незатишно почувається у жорстокому реальному світі, навчитися долати страх» [165, с. 57].

О. Петрунько, розглядаючи казку в інтерпретації сучасних медіа, стверджує, що «визнання емоції страху як необхідної для особистісного становлення людини, починаючи з найбільш раннього віку, дає змогу усвідомити невідповідність того, що перше знайомство з інформацією, яка актуалізує страх і жах, відбувається саме в ранньому дитячому віці» [176, с. 50]. Словник української мови визначає страх як «стан хвилювання, тривоги, неспокою, викликаний чеканням чого-небудь

неприємного, небажаного» [210]. У психологічному словнику за редакцією В. Войтка вказується, що «страх – емоційна реакція людини чи тварин на справжню чи мниму небезпеку» [26, с. 185].

С. Керкегор розглядав діалектичну природу й стверджував, що «страх – це симпатична антипатія та антипатична симпатія», підтверджуючи свою тезу часто використовуваними при розмові людей фрази: «солодкий страх», «солодкий ляк», «неймовірний страх» та інші [272].

З. Фройд, описуючи страх, зазначав, що він «представляє собою реакцію на сприйняття зовнішньої небезпеки, тобто очікуваного, передбачуваного пошкодження, пов'язаний із рефлексом втечі, і його можна розглядати як інстинкт самозбереження» [237, с. 395]. Відповідно, дослідник виділяє два типи страху: реальний та невротичний. У літературних казках зустрічаємо страх реальний, який притаманний психічно здоровій людині та не є нав'язливим станом.

Страх з'являється в тексті або з метою авторської психотерапії, або для стимулювання особистих страхів читача. Часто страх стимулює персонажів і вимагає від них певного виду діяльності. Тому він присутній нерідко в різних хронотопах: оніричному, хронотопі дороги, лісу, дому.

Український дослідник О. Туренко обумовлює залежність страху від характеру загрози, інтенсивності та специфіки переживання й виокремлює такі його види: хвилювання, неспокій, побоювання, боязнь, переляк, тривога, власне страх і жах [223, с. 27]. Ю. Щербатих у власній класифікації виділяє три групи страхів: природні, соціальні та внутрішні [356, с. 18].

Актуальною для нашої розвідки вважаємо класифікацію страхів С. Зайкіної, яку можемо зобразити схематично [334, с. 8].

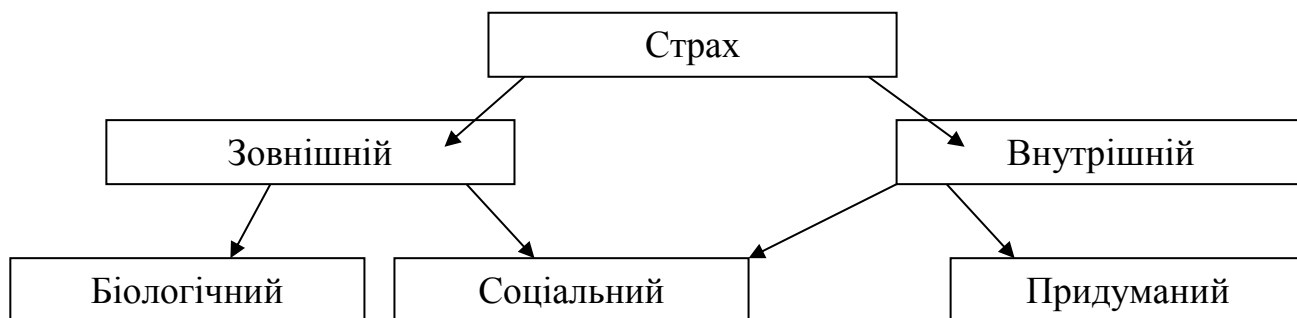


Рис. 1.6. Класифікація страхів за С. Зайкіною

У казках страхи, відповідно, можемо розподілити за такою ж схемою. Герої переживають зовнішні страхи, що не залежать особисто від персонажів, і внутрішні, які створюються, надумуються казковими героями. До зовнішніх більшою мірою відносяться біологічні страхи, що викликані природними явищами, дикими звірами, стихійними лихами та всім тим, чого герої не можуть передбачити й уникнути. Типово внутрішні страхи героїв – надумані, тобто викликані особистими внутрішніми процесами (страх темноти, неіснуючих явищ, страх особистих думок і вчинків). Крім того, сюди можна віднести філософські страхи – страх смерті, майбутнього, буття загалом, адже всі вони нематеріальні й викликані думками героїв. Щодо соціальних страхів, які перебувають на стику зовнішніх та внутрішніх чинників, то, на нашу думку, до них відносимо страхи, пов'язані із соціалізацією, – страх самотності, страх розчарувати когось, страх бути «не тим» ким є, страх не довести справу до кінця й інші.

М. Федорів, аналізуючи функцію хронотопу в розкритті концепту страху, наголошує на присутності набору ключових, базових концептів у певній епосі загалом та у творчості окремих письменників зокрема: «кожний конкретний автор залежно від свого досвіду, життєвої практики, пережитих катаклізмів, специфіки індивідуальної аксіологічної структури, філософсько-естетичних позицій може замкнутись навколо кількох концептів, які в його творчості набувають особливої питомої ваги і стають визначальними» [230, с. 32].

У літературі на сьогодні виокремився цілком самостійний жанр – хорор, тобто література жахів. А. Гас-Токаж стверджує, що приналежність текстів до хорору розглядається крізь призму не тематичних чинників (тут наявні надприродні мотиви), а визначається певними естетичними критеріями. Хорор є художньою формулою, яка обумовлюється індивідуалізованим естетичним чинником відчуття страху, що реалізовується через застосовування на рівні тексту окреслених мотивів, мовностилістичних наративних ресурсів, драматичних ефектів (невідомості чи градації сюжетної напруги) і композиційних (амбівалентна структура представленого світу), які підпорядковуються атмосфері жаху та страху в реципієнта [294, с. 50].

Спільною ознакою для текстів, що позиціонуються як література жаху, є присутність у вдавано реальному світі елементу, який дослідники називають надприродним чи ірраціональним. Французький дослідник Р. Кайюа стверджує, що саме цей елемент і спричиняє відчуття страху, ляку чи жаху героя та ідентифікованого з ним читача [287]. Е. П'ясецька додає, що в таких оповідках ще є аура, базовими ознаками якої виступає похмурість, таємничість або страх трагедії [310, с. 8]. Важливу ознаку літератури жахів спостеріг Н. Керолл: присутність у тексті чудовиська, монстра чи іншого створіння, що заперечується наукою [258, с. 12]. Такі герої присутні і в казках, проте їх не можна ототожнювати із літературою жахів, адже в казках чудовисько – закономірна частина всесвіту, а не паранормальне явище. Крім того, література жаху зорієнтована на читача, який прагне отримати від читання заряд сильних переживань, а казкові страхи ототожнюються читачем із власними й, таким чином, зменшують вплив реальних еквівалентів на людину.

Загалом страх – багатоаспектне поняття, оскільки має свою градацію. Т. Попович виділяє такі вираження страху в людини: жах, паніка, боязнь, тривожність, боязливе чекання [184, с. 123]. На нашу думку, зіставляючи розглянуті вище класифікації, до виявів страху необхідно віднести ще переляк та безпосередній страх у загальному значенні.

У літературі таку градацію можна подати таким чином:

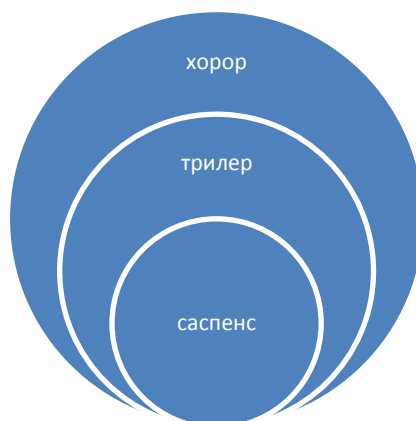


Рис. 1.7. Градація страху в літературі

Література жаху (horror) має на меті викликати в читача почуття страху, найчастіше за допомогою персонажів із нижчої міфології народів світу. Тому дослідники шукають її витоки в чарівних казках. У поняття хорор входять поняття саспенсу та трилеру. Саспенс (suspense) – боязливе, тривожне очікування, передчуття жахливого, невизначеність і неспокій. Трилер – наростання емоцій, відчуття напруженого, хвилюючого переживання. Власне, трилер передбачає споглядання читача відсторонено, збоку, а саспенс – ідентифікацію з персонажем та емпатію.

У європейській культурі особливу увагу завжди надавали так званим антифобіальним практикам, намагаючись подолати різноманітні страхи або ж сформувати культуру страху, за словами К. Богун, за допомогою класичних антифобіальних дискурсів і некласичних та постмодерних практик хорору [15, с. 149]. Місце таким практикам знайшлося і в літературі, зокрема дитячій.

Жах як екзистенційна домінанта оприявлена в українській літературі, яку прийнято називати готичною чи химерною. Генеза цього жанрового різновиду сягає ще фольклору і давньої української літератури. На сьогодні укладено антологію української готичної прози у двох томах за редакцією Юрія Винничука та антологію українського жаху за редакцією Василя Пахаренка. Г. Лавкрафт у монографії «Жах та надприродне в літературі» визначає готичний простір за допомогою трьох показників: страх перед невідомим, автор, що відіграє «космічну» місію, і читач, перед яким стоїть завдання інтерпретувати дійсність крізь призму накладених страхів – із тексту та власних [338, с. 671]. Р. Голод виокремлює такі ознаки готичного жанру: таємничий сюжет, загадкові персонажі, містичне бачення світу, мотиви переслідування, смерті, пошуку й блукань, mystery і suspense [41, с. 10].

Незважаючи на спільне джерело, можливість присутності тих самих персонажів, література жаху та літературні казки стоять доволі осібно. Якщо літературна казка розрахована на дитячого реципієнта, то страх, «страшні персонажі» отримують інші конотації. В українських літературних казках страх оприявнюється у двох варіантах: безпосередня присутність страху, яка є

визначальним чинником існування певного часопростору, і навпаки – ігровий світ псевдострашу, де всілякі жахіття перетворюються на цікаву добру пригоду.

Один із майстрів української готичної прози В. Шевчук частково відобразив елементи, традиційні для химерної літератури, і в дитячих казках, які написав зі своїми дочками. У збірці «Панна квітів» практично кожна казка містить мотив страху – страх смерті, втрати батьків чи близької людини, розчарування й навіть страх не бути собою. Не в кожній казці страх створює власний час і простір буття, проте концепт страху є невід’ємним атрибутом Шевчукових казок. Страх у В. Шевчука присутній у хронотопах дороги, дому, лісу та оніричному хронотопі. Так, у казці «Золотий Стіл» страх є базовим компонентом часопросторових зв’язків у тексті. Казка розпочинається із реального хронотопу рідного дому, у якому донька залишається з татом, а мама потрапила в лікарню. Увага не акцентується на тому, чому так сталось, батько розповідає доньці казку на ніч, вигадуючи такий простір, де дитячі страхи втратити рідних трансформуються в боротьбу зі страхами як онтологічними, так і соціальними та біологічними: страх смерті, залишитись «ні з чим».

Натомість так званий хронотоп антистраху присутній у літературних казках І. Андрусяка. У казці «Стефа та її Чакалка» діти, потрапляючи до звуконепроникного мішка Чакалки, мають усі передумови для страху й продовження розвитку сюжету саме в хронотопі страху, адже зла лісова вчителька несе їх далеко від дому самих, але натомість діти сприймають це як капосну пригоду вже в хронотопі антистраху – дороги.

Таким чином, можемо зробити висновки, що страх як невід’ємна частина людської екзистенції присутній і в художній дійсності, зокрема в літературних казках. Це може бути жах, паніка, боязнь, тривожність, боязливе чекання, переляк і безпосередній страх. Відповідно, у сучасній літературі надзвичайної популярності набирають різновиди жанрів, сюжетотворчими в яких є страх: трилер, саспенс, хорор. Не є винятком і дитяча література. До основних типів страхів, що зустрічаються в казках, відносимо: страх втратити батьків, страх смерті, страх бути «не собою», страх «залишитись ні з чим», страх розчарувати близьких та страх як

пригоду. Це соціальні, внутрішні й біологічні страхи. В українських літературних казках страх оприявнюється у двох варіантах: вони існують як складова хронотопу та часопростір антистраху. Страх дає можливість існування неповторних змістів у світі тексту, які передбачають біологічну, соціальну й екзистенційну готовність до зустрічі з небезпекою.

1.3.2.2. Оніричний хронотоп

У сучасному українському літературознавстві все популярнішою стає онірична аналітика тексту, оскільки чи не кожен письменник у своїй творчості бодай раз звертається до сновидінь. Використання онірики в художньому творі може трактуватись по-різному: для розвитку сюжету, індивідуалізації твору читачем, відображення особистих підсвідомих проявів автора, представлення загальнокультурних чи вузькоетнічних символів.

Ще З. Фройд та К. Г. Юнг звернули увагу на символізм та приховані сенси сновидінь. Так, З. Фройд характеризував сновидця, який осмислює свій сон, як реципієнта, що «до суб'єктивних знань про себе із середини додає знання про себе із сторони як об'єкта, досягаючи цим більш повного буття, відкриваючи незвідані простори власного психологічного мікрокосму, пізнаючи його полідетерміновість і багатокомпонентність» [237, с. 27]. Власне, таким є і читач, котрий вникає в ідейно-естетичну суть художнього образу. К. Г. Юнг зазначав: «Я розглядаю сновидіння як певний текст, який не зовсім розумію /.../ як бачите рідкісне слово, що раніше вам не траплялося, ви намагаєтесь віднайти паралельні частини тексту, де також це слово з'являється. Так ми вчимося читати ієрогліфи, клинопис; аналогічно можна навчитись читати сни» [358, с. 102].

Г. Башляр зазначав, що «вільна гра уяви не безладна» [257, с. 67], тобто сновидіння як умовно вільний простір для розгортання подій усе ж має певні «правила». Під часопростором снів розуміємо оніричний часопростір, за визначенням О. Горлової – особливий простір сновидінь [45, с. 75].

У сучасному українському літературознавстві до проблеми сновидінь звертаються чимало науковців: Т. Жовновська (онірично-міфологічний дискурс прози Валерія Шевчука), Н. Мочернюк (сновидіння в поезиці романтизму з кута

бачення часопросторової специфіки), Г. Малевич (функціональна роль сну в прозі), Д. Анцибор (ремінісценції оніричного фольклору), С. Хороб (оніричний простір у драматургії), Н. Ткачик (оніричний модус міфопоетики), Т. Лазаренко й В. Ніколаєнко (оніричні елементи в новелістиці та повістях), О. Романенко (семантичне дзеркало сну).

Г. Магалевич слушно зауважує, що «звертаючись до художнього зображення сну, автори прагнуть передовсім проникнути в ту сферу людської психіки, яку називаємо підсвідомим, «нічною свідомістю»» [142, с. 87]. Н. Зборовська стверджує, що «у сновидінні Я поступово відокремлюється від реальності зовнішнього світу і сповзає у внутрішню» [92, с. 70].

Сон у літературі, або літературне сновидіння, за визначенням В. Чайковської, – «це певна художня авторська стилізація (поетики змісту тощо) природного сну, який враховує основні закони сномислення та водночас суттєво відрізняється від нього» [242, с. 182]. Дефініція літературного сновидіння і природного полягає найперше у вербалізованому характері першого. За Т. Жовновською, якщо в природному сновидінні символи є проявом підсвідомості, то в літературному відбувається певна художня стилізація природного через слово, що вже в міфологічному просторі сновидіння стає символом [88, с. 60].

Літературне сновидіння співвідноситься з поняттям «свідомого сну» («rêve lucide», «lucid dream»), бо в такому сні можна контролювати дії, впливати на розвиток сюжету та хронотоп, у якому відбуваються події. Термін «свідомий сон» уперше вжив француз Ерве де Сен-Дені в книзі «Сновидіння і як ними керувати», а згодом голландський психіатр та письменник Фредерік ван Ееден. Він визначив поняття «свідомого сну» як сну, де людина все пам'ятає із власного життя і має необмежену свободу дій [265].

З наведених вище даних бачимо, що найбільш активно розроблялись підходи до інтерпретації сновидінь у психоаналізі. Однак сновидіння в літературному творі свідомо вводиться автором та є певним виявом волі, яка свідчить про керованість відображених оніричних символів, а тому не може аналізуватись як вияв несвідомого. Слушним видається зауваження І. Шацького про те, що «при аналізі

оніричних елементів твору слід зважати на те, що заявлений у творі холотропний стан не є неусвідомленим (предмет дослідження психоаналізу) вираженням авторських інтенцій, а свідомо уводиться до тканини тексту з певною художньою метою (предмет дослідження власне філологічного методу), найчастіше для увиразнення літературних образів, як допоміжний змістовий чинник твору, тощо» [246, с. 64].

Специфіка художнього мислення автора спонукає до використання в казках оніричного хронотопу, що відіграє особливу роль як для формування сюжетно-композиційної архітекτονіки, так і для поетики хронотопу твору. Водночас, як зазначає О. Деркачова, сон «... є не тільки поетичним засобом, а й можливістю зазирнути у підсвідомість, відчитати її по сновидіннях, витворити іншу тимчасову реальність» [58, с. 209]. Г. Сабат влучно зауважує на розширенні жанрових меж у випадку віртуально-снодійної побудови художньої дісності казки «Без праці» І. Франком. Сюжет письменник робить казкою використовуючи тільки казкові кліше, адже твору характерна народнопоетична умовність: «Автор дотримується фольклорної казкової поетики, використовує казкові формули, казкові сталі цифри (3, 5, 7), трикратні повтори, казкову градацію, постійні епітети, сталі вислови, але часто їх видозмінює, творчо модифікує» [199, с. 43].

Свобода дій є тим ключовим елементом, який дозволяє говорити про оніричний хронотоп, а не сон як художню метафору чи мотив. І саме це відрізняє часопростір сну сучасних літературних казок від присутності сновидінь у народних зразках. Зустрічаємо народну «Казку-сон» Наддніпрянщини, у якій дівчинка-героїня уві сні чує розповідь ластівки своїм ластів'яткам про порятунок солов'я від води. У «Калиновій сопілці» полонений Іванко бачить сон, де молодий кущ просить вирізати із нього сопілку, що стане дороговказом додому. У кількох регіональних варіантах «Дідової дочки і бабиної дочки» перш ніж залишитись самою героїня засинає. Прикладів з'яви сну в народних казках є багато: часто сон у сюжеті відіграє роль часового «перемикача», за допомогою якого в хронотопі дому/лісу/дороги щось змінюється, але не з головним героєм – він просто спить. Сни в героїв бувають віщими, де хтось чи щось розповідає таємниці або направляє на правильний шлях,

даючи підказки. А ще так герой може спостерігати за чужими історіями. Усі ці варіанти об'єднує те, що герої українських народних казок уві сні пасивні спостерігачі, вони можуть отримувати інформацію, але не здобувати її діями чи рішеннями. Сучасні ж автори українських казок, створюючи оніричний хронотоп, додають простору для активних дій героїв.

1.3.2.3. Хронотоп дому

Іноді зустрічаємо в казках замкнутий простір з парканами чи мурами, які підкреслюють закритість топосу, зокрема замки, маєтки або й цілі міста-фортеці. Цікавим є життя всередині цих місць. К. Єндріх зазначає, що за огорожею чи мурами герої можуть дозволити собі поводитись спокійно, але відмежовано від зовнішнього життя. Іноді таке життя навіть дуже радісне, насичене та наповнене іграми, мешканці ніколи не діють у цілях збільшення багатств панівної панівної верстви. Героїні різними способами пробують змінити простір, у якому все контролюється, навіть залишити його, хоч іноді виявляється, що світ за межами замалий, щоб сховатись, або просто недоступний [296, с. 216].

У дитячій літературі те, що замкнене й обмежене, – безпечне (затишне, відоме, своє), у літературі для юнацтва, навпаки, замкнений та обмежений простір часто є небезпечний – це простір в'язниці в прямому й переносному значенні. К. Єндріх пояснює такі зміни сприйняттям світу підлітком, який, покидаючи дитинство, починає в найближчому оточенні бачити ворогів і наглядців [296, с. 229].

Така закритість простору, як бачимо, може трактуватись по-різному, але в традиційній літературі, що не репрезентує психологічного кризового періоду певних вікових категорій, одним із базових є закритий простір дому. Ця відмежованість є необхідною задля відокремлення внутрішніх потреб у наповненні, відновленні, близькості. У дім не впускають будь-кого та турбуються про те, щоб у ньому було якомога комфортніше. Простір дому не обмежується будівлею, але й охоплює прилеглу територію та є «країною лагідності», наповненою мелодією колискових і рідними голосами [300, с. 14]. Тобто дім у дитячих казках зазвичай залишається простором дитинства – безпечним, безтурботним та своїм. Однак дім не статичний,

а динамічний: змінюються шляхи до нього, залежно від актуалізованих уразливостей, страхів, турбот [300, с. 26].

У сфері уяви дім і світ не просто топографічні сусіди – вони взаємодіють, обмінюються імпульсами й творять мрії протилежного значення. Г. Башляр пише про те, що змагання дому із дощами, грозами та ураганами призводить до накопичення сил – це свого роду вишкіл. Зокрема, стосується таке загартовування дому-будинку, що творить кількашаровий особистий простір із підвалом, житловими поверхами й горищем, а не квартири, які позиціонуються як тимчасовий прихисток [257, с. 64]. Знаковим є і те, що дім, у традиційному трактуванні, завжди захищається та ніколи не нападає першим.

Існують, проте, будинки-доми минулого (дитинства), які уособлюють початок, місце, звідки починаються корені, і будинки майбутнього, що часто уявляються світлішими, надійнішими й просторішими, аніж усі будинки минулого. Це так звані доми-мрії – проекції життєвих бажань [257, с. 81]. У дитячій літературі до такого дому хочуть дійти, у дорослій – закінчити там життя. Це символ звершення та ознака того, що людина відбулася.

Дім виражає стан душі, внутрішній простір. Навіть прибирання тут важливе, бо є ознакою навернення до першоджерел, ліквідацією зайвого чи надокучливого. Час ідилічного дому розпочинається із моменту творення.

В українців дім завжди «... був еквівалентом природного, побудованого порядку, упорядкованості, сімейно-родової близькості» [255, с. 68]. Традиційні уявлення збереглися у фольклорних казках, і, як наслідок, великою мірою в літературних. Такий дім, за Г. Башляром, називають домом-гніздом.

А. Дубровська, досліджуючи тріаду «Дім» – «Антидім» – «бездомність», наголошує на тому, що іноді дім може втрачати первинну сакральну знаковість і натомість з'являється «псевдодім» або «Антидім» (фортеця, в'язниця, божевільня, вокзал, цвинтар, труна) [80, с. 162]. Відтак, досліджуючи літературні мотиви, Д. Носовська виокремлює велику кількість мотивів дому: дім або шляхетна садиба, доми напівзруйнованої шляхти та народження інтелігенції, шляхтянський дім у кривому дзеркалі гротеску, міщанський дім, холостяцький дім, магічно

перетворений дім купця, бідний міський дім, селянський дім, селянський дім у кривому дзеркалі, дім зосереджений навколо матері, токсичний дім, нетрадиційні дома, дім як Вітчизна, дім як місце порятунку чи втечі [303, с. 73-86].

У літературних казках простір дому розглядається крізь призму героя, оскільки його шлях мандрівки зазвичай круговий – розпочинається і завершується в одному й тому ж просторовому пункті [306, с. 124-125]. Проте мандрівки можуть бути не лише в зовнішній світ із дому, але й у внутрішній – оніричний. М. Бахтін зазначає, що дорога ніколи не буває просто дорогою та завжди є частиною життєвого шляху, який пролягає досить часто між домами, коли мандрівка лінійна, чи з дому в дім, якщо циклічність завжди повертає героя додому: «... вихід із рідного дому на дорогу з повернення на батьківщину – зазвичай вікові етапи життя (виходить юнак, повертається чоловік)» [327, с. 24].

У переважній більшості казок дія саме починається тоді, коли головний герой залишає сімейний дім, що залежно від соціального статусу може бути звичайною хатиною, а може бути замком. Герой приймає рішення сам податися у світ через економічну чи сімейну ситуацію, задля подорожі з певною метою або з якоїсь іншої причини, але все ж найчастішим мотивом є виведення з дому головного героя представниками старшого покоління [315].

Традиційно дім просякнутий атмосферою безпеки і повертаються герої до нього або з перемогою, або із власними внутрішніми змінами-дорослістю. Проте буває, що в дім повертаються упокорені, розбиті, незадоволені, для того щоб набратися сили до нової подорожі чи щоб усвідомити непотрібність попередніх дій.

Така кількість інтерпретацій та підходів до декодування поетики хронотопу дому вносить різновекторність у його причетності до внутрішнього часопростору, адже в художньому світі тільки середовище будинку й може бути цілим світом. Тож дім, відповідно до змістового навантаження та підходу інтерпретатора, може бути як внутрішнім хронотопом, так і зовнішнім. Але при аналізі сучасних українських літературних казок часопростір дому найчастіше оприявнює саме внутрішню специфіку.

Тож дослідження поняття простору та часу розпочалось ще кілька століть до нашої ери із філософських трактатів Демокрита й Арістотеля і, відповідно, двох підходів до визначення: субстанційної (простір і час поруч із матерією) та реляційної (простір і час – форми існування матеріального) концепції. Спершу час і простір досліджувались як окремі категорії. Час до виникнення фольклорних творів пов'язували з природними явищами, тож він розумівся як циклічний (зміна пір року), згодом із виникненням міфів – як міфологічний, а після створення перших авторських літературних зразків почали виокремлювати також час міфопоетичний, епічний, казуальний, есхатологічний, спіральний. Хоча в Арістотеля і знаходимо перші спроби осмислення законів відображення дійсності, але це, імовірно, звертання до реципієнта й дослідницьке бачення взаємозв'язків часу та простору, і воно досить відрізняється від сучасних.

Згодом науковці по-різному актуалізують проблему часу і простору у відображенні дійсності: Н. Буало розширює в триєдність часу, місця та дії, Г. Гегель виокремлює час як рушій історичного процесу, Г. Лессінг звертає увагу на реальний і внутрішній час, простір і рух. Поняття хронотопу вводиться вперше О. Ухтомським не в площині літературознавства, проте з обґрунтуванням потреби поєднання двох понять в один термін через їхню невіддільність у лінії минуле-теперішнє-майбутнє.

У літературі, як одному із засобів відображення дійсності, дослідженням організації часопростору першими займалась такі науковці: С. Скварчинська, Г. Башляр, Д. Лихачов, Ю. Лотман, М. Бахтін, В. Пропп. Ці наукові розвідки припадають уже на XX століття та стосуються здебільшого «дорослих» жанрів. Ґрунтовні дослідження казок розпочинається зі збирання фольклорних творів, пошуку схожих мотивів, схем і структури.

Збирання казок започаткувалося тоді, коли розпочався технологічний прогрес та асиміляційні процеси й на зміну традиційним елементам з'являлись урбаністичні, що призводило до зникнення казок одного типу і з'явою іншого штибу. Уже в XIX столітті фольклористи пишуть про те, що багато літературних надбань народу зникло та продовжать зникати, якщо їх не зберігати.

Така тенденція відображається і в співвідношенні фольклору та нефольклорних форм духовної культури, яка, за К. Чистовим, має три періоди:

- 1) архаїчний – стабілізація всієї духовної культури й форм діяльності за допомогою вербальної ретрансляції;
- 2) культурний дуалізм – співіснування фольклору та професійних форм, зокрема й літературних (наприклад, початок літературних обробок народних казок);
- 3) урбанізація – фольклор стає вторинним, а духовна культура розвивається в професійних формах [353, с. 42].

На етапі культурного дуалізму етнографи й самі творять професійні форми, відштовхуючись від народних схем, часто називаючи повторювані мотиви «калейдоскоповим пересипуванєм та комбінованєм» [234, с. 38], що зустрічаємо в українських письменників/фольклористів, які вдало інтерпретували народні мотиви в авторських творах того періоду. Цю тенденцію дослідники пояснюють по-різному: з одного боку, казку називають десакралізованим обрядом, а тому він і містить таку кількість архетипних образів та фольклорних мотивів, а з іншого – письменники творили літературу, що відображала національний побут, питомо українське, а саме це було вперше змальованим до початку урбанізації в народних казках. Відображення національного в хронотопі української літературної казки є одним із ключових елементів її поетики, котру трактуємо як мистецтво творення текстів, що мають художньо-естетичну вартість у визначеному періоді, репрезентують його часопросторові особливості одночасно із суб'єктивним забарвленням наратора, творячи цілісну систему. Ця система може бути гнучкою змістовно, але має сталу форму, яка включає, окрім хронотопу та наратора, ще й пафос, жанр і психологізм (за М. Кодаком).

Казка продовжує існування міфічних сил, але, на відміну від міфу, де наявні закони часопросторової організації дійсності не підлягають сумнівам, а є безапеляційним світом, у казках міфологізм є усвідомленою вигадкою, на яку можуть впливати дії героїв. Ці дії в поетиці часопростору й визначають казковий жанр, що можна трактувати як художній світ, де присутні чарівні сили, за

допомогою яких і відбувається дослідження глибин простору казки. Порівнюючи хронотоп народної та літературної казки, можемо виокремити декілька особливостей: час у літературній казці не завжди циклічний і замкнутий, автори часто піддають модифікаціям просторову організацію, особливістю є наявність психологічного простору й відсутність поляризації понять «добро»-«зло» та звертання до емоцій. Літературні казки складаються з багатьох «клаптиків», що нанизуються в сюжетну лінію, tworячи художній текст більшого розміру, ніж народна казка. Отож від появи перших зразків літературна казка має тенденцію до наростання кількості функціональних частин, які модифікують варіанти літературних казок у казку-новелу чи казку-повість.

Узагальнюючи дослідження науковців щодо специфіки народної казки та літературної, зауважимо, що обидва різновиди мають як спільні риси, так і відмінні. Спільним можемо визначити чарівно-казковий хронотоп (чи як його ще називає Ю. Ярмиш – поступ, тобто занурення в часопросторові координати за допомогою чарівних сил), ігрова поетика та ситема образів, які мають на меті розкриття конфлікту. Хоча образи в літературних казках здебільшого стають індивідуалізованими на противагу традиційно колективним, архетипним у народних зразках. Відмінними рисами народної казки є доволі епізодична структура (що й обумовлює коротший розмір), невизначеність місця, цифрова символіка та повтори, щасливе закінчення. Виділення таких специфічних ознак не означає, що в літературних казках вони не трапляються. Трапляються, адже як літературна казка, як послідовниця народних зразків, часто може запозичувати елементи своєї попередниці, проте меншою мірою і з додаванням здобутків авторської художньої дійсності: деталізацією, психологізмом, ускладненням хронотопу, оригінальністю сюжету, використанням різних родів літератури. Актуальними категоріями літературної казки постмодерного періоду є також діалогічність, інтертекстуальність, варіативність, фрагментарність, карнавальність.

У сучасному аналізі казок можна виокремити п'ять найпоширеніших підходів: фольклористичний (з акцентом на ідентифікацію фольклорних компонентів), структуралістський (морфологія казки як жанру), психоаналітичний (символізм),

соціо-історичний (вплив епохи і соціуму на сюжет) та останніми роками феміністичний (гендерна специфіка).

Простір у літературних творах класифікували по-різному: ідилічний, містеріальний та карнавальний (за М. Бахтіним), визначений і невизначений та відкритий і закритий (за С. Скварчинською), зовнішній і внутрішній (за Г. Башляром). Хронотопи актуалізуються в літературознавчих дослідженнях у конкретнішій площині, тож традиційними до сьогодні вважаються хронотоп дому, лісу та дороги.

Ми розділили хронотопи відносно місця перебігу на зовнішні і внутрішні, віднісши до зовнішніх хронотоп дороги та ландшафту, а до внутрішніх – дому, страху й оніричний хронотоп.

Зовнішній хронотоп охоплює більш об'ємний простір і час, де можуть взаємодіяти безліч персонажів та часто змінюватись декорації. Тож сюди відносимо хронотоп дороги й ландшафту, який своєю чергою поділяється на хронотоп природи (гори, ліс, водні утворення, поля й інші модифікації природних місць) та урбаністичний (село, місто й інші утворення, створені науково-технічним прогресом чи впливом людини). Часопростір природи близький до фольклорної традиції та найбільше наповнюється архетипними образами й національною символікою, урбаністичний – здобуток сучасніший, тож частіше акцент на інтелектуалізмі та емоціях. Дорога – незмінний елемент від прадавніх часів, оскільки сенс існування казки в русі, зростанні, ініціації, вона є провідником, тією лінією, що з'єднує місця та рухає часом, до того ж місця не лише зовнішні, а й підводячи до внутрішніх просторів.

Внутрішній хронотоп літературних казок складає оніричний хронотоп, хронотоп страху та дому. Такий хронотоп складніший, бо страх і сон вміщуються в оболонці персонажа, проявляючись тільки певними елементами в описаному просторі, але через це не є менш значимими, а навпаки, потребують більшої екзистенційної втаємниченості, саме в них відбувається фінальний етап казкових сентенцій. І якщо в хронотопі страху та сну зазвичай перед персонажами постають виклики, з якими потрібно боротись, і часто це внутрішні виклики, то дім – це місце,

де в казках знаходиться острівець безпеки серед моря вразливостей та турбот. Внутрішня безпечність дому не є інваріантною, а може мати риси й зовнішнього хронотопу, де потрібно боротись чи зростати, але в українських літературних казках кінця XX – початку XXI століття часопростір дому традиційно внутрішній. Тут можна перепочити, знайти опору та повернутись, завершуючи екзистенційну циклічність казки: з дому все починається і вдома закінчується.

Література до розділу 1

3, 6, 11, 15, 17, 22, 23, 26, 30, 32, 33, 35, 36, 38, 41, 42, 43, 45, 49, 51, 53, 58, 77, 79, 80, 82, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 95, 99, 103, 104, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 126, 128, 129, 133, 136, 137, 138, 142, 144, 147, 149, 152, 158, 162, 163, 165, 168, 169, 172, 175, 176, 179, 180, 182, 184, 188, 197, 198, 199, 205, 207, 208, 211, 215, 219, 222, 223, 225, 230, 231, 233, 234, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 246, 247, 253, 254, 255, 257, 258, 261, 265, 267, 270, 271, 272, 274, 280, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 296, 297, 298, 300, 301, 303, 304, 306, 307, 310, 315, 316, 318, 319, 320, 323, 325, 327, 329, 331, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 356, 358, 359.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗОК КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ: ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ НА МЕЖІ ТИСЯЧОЛІТЬ

2.1. Хронотоп страху, сну й дороги як особливість казок Валерія Шевчука

Українські літературні казки кінця ХХ століття стали точкою творення нової української казкової традиції, яка опирається на фольклорні здобутки, використовує елементи міфології, народних звичаїв, відображає власне українську символіку поруч із авторською інтерпретацією, суб'єктивним відображенням простору й модифікацією жанру. Одним із творців літературної казки на межі відновлення української незалежності став В. Шевчук, наповнюючи свої твори глибоким інтелектуалізмом, символною різноманітністю та образністю. Це стало нагодою як для дитячого читання, так і сімейного, бо вкладена різнорівневість тексту та специфіка постмодернізму (де реципієнт – учасник процесу творення) дозволяє витворювати індивідуальні часопросторові зв'язки вигаданого світу.

Казки вміщені в книзі «Панна квітів», що вийшла друком у видавництві «Веселка» ще в 1990-му році. Вона має підзаголовок «Казки моїх дочок», оскільки присвячена Мирославі і Юліані. Вони також брали активну участь у творенні історій збірки.

Аналізовані твори, за словами Г. Косаревої, характеризуються особливими типами літературної міфотворчості – реміфологізації та оприявлення власне авторських міфів, якими дедалі частіше послуговується модерне й постмодерне письменство задля створення певної інваріантної моделі на основі використання архаїчної, давньоукраїнської символіки [127, с. 81]. Адже міф не може бути суб'єктивним особистим досвідом, що був би окремим явищем: «Якщо міф не розшифровує «таємниці», не розкриває первісної події, яка заснувала або структуру реального, або певний тип людської поведінки, цей міф не існує» [82, с. 121]. У сучасному літературознавстві аналіз тексту відбувається, зокрема, на рівні міфічних елементів. Важливо зазначити, що розуміння міфу нині повертається до тих значень,

яких йому надавали первісні архаїчні суспільства: «... для подібних суспільств міф повинен виражати абсолютну істину, бо він розповідає священну історію, тобто позалюдський прояв, що стався на світанку великого часу, у священному часі початків (*in illo tempore*)». За М. Еліаде, міф одночасно і реальний, і священний, тому взірцевий та повторюваний. Оповідуючи справжню історію, яка трапилась на початку, міф імітує взірцеві дії і дозволяє людині із мирського часу потрапляти у священний [82, с. 125].

За словами В. Кизиловой, «складовою казкових сюжетів В. Шевчука є абсолютно прозорі й філософськи далекосяжні виходи на реальний людський побут і цілком реальні його конфлікти, в авторському поводженні з якими домінує гра» [108, с. 52]. Тому «Панна квітів» – чудовий зразок відображення фольклорних традицій у літературній казці.

Особливістю літературної казки, на відміну від фольклорної, є віднесення читача не лише до давноминулих подій, а й до нещодавніх. Автор витворює, таким чином, паралельну реальність, використовуючи маркери власне реального світу, де перебуває і він, і реципієнт. Прикладом такого варіювання хронотопом можуть бути казки Валерія Шевчука зі збірки «Панна квітів».

Розглядаючи хронотопні особливості казок (за схемою аналізу Д. Анастасьєвої [1]), вміщених у збірці «Панна квітів», можемо виокремити наступне:

1. Час казки тісно пов'язаний із сюжетом. Події відбуваються послідовно, за принципом наступності: «через рік», «через день», «на наступний ранок». Автор зазвичай не вказує конкретний час історії, тобто поняття часу в казці безмежне, але водночас можна виділити певний період від початку та до закінчення історії. Це одна із центральних функцій класичного хронотопу (так, Зеленоочка з казки «Панна квітів» «жила, може, не в нашому часі і, може, не на нашій землі, як і всі, хто живе в казковому світі» [247, с. 102], але поступальний рух казкового сюжету здійснюється за допомогою виокремлення в часі певних змін: «йшла, доки не стомилась», «лягла на траву відпочити», «так тривало доти, доки стояло на небі сонце» і т. д. У казці

- «Чотири сестри» розповідається: «Колись давно, давніше й бути не може, жили на землі чотири дівчинки» [247, с. 19], які прокидались відповідно до пори року, що їм вказівниками часу).
2. У казках трапляються ретроспективи, спогади (у казці «Золотий стіл» присутні спогади про інший час, який був колись: «То був інший час, як тепер. Тоді про ласощі діти тільки й мріяли» [247, с. 8]).
 3. У казці трапляються статичні описи, автор звертає увагу на деталі, що підкреслюють міфопоетичні мотиви у творах та є однією із особливостей казкового хронотопу (у казці «Панна квітів» натрапляємо, наприклад, на деталізований опис лісу, який допомагає нам краще уявляти простір, де відбуваються події: «Була вона дитина, хоч і казкова, і як тільки вступила в ліс, зашуміли над нею сосни і заспівали довкола пташки. А небо між гілками зробилося таке синє, що синішого й не буває» [247, с. 115]).
 4. Казковий час повністю замкнений у сюжеті. Особливістю казкового часу є його безмежність, оскільки ані дитина, ані дорослий читач не може з упевненістю сказати конкретний час, коли відбуваються події у творі. Однак час залежить від сюжету, від простору, у якому знаходяться герої твору, що утворює замкнене коло казкового хронотопу (у казці «Дівчинка, котра шукала маму» все, що описав автор для фантазування про час і простір, де відбуваються події, так це те, що «жила на світі дівчинка. Така собі – ні мала й ні велика, здається, була вона трохи схожа й на ту, що якось Панною квітів стала. Мала сім років, а може, й менше. І не було в неї мами» [247, с. 136]).
 5. Відсутні детальні описи вагань та переживань дійових осіб (хлопчик із казки «Золотий стіл» без сумнівів іде до Зірочки: «Але хлопчик хотів покуштувати тих ласощів. Він закусив губу, стис кулачки і, ледве-ледве перебираючи ногами, навшпиньки рушив до Зірочки» [247, с. 9]).
 6. Простір у казці не ускладнює дію – відстань не заважає розвиватись казці (наприклад, місце, де перебуває Дівчинка із казки «Золотий стіл» – чарівне місце, яке знаходиться далеко від дому, але це не заважає розвиватись художньому твору, а, навпаки, доповнює його. Саме місце відіграє важливу

роль у так званому обряді ініціації Дівчинки, її дорослішанні в іншому просторі – чарівному).

7. Простір казки безмежний, але водночас тісно пов'язаний з дією, проте не завжди стосується реального простору. Автор не обмежує уяву читача конкретикою місця подій, а тільки дає натяки, деталі, клаптики задля того, щоб діти змогли її дофантазувати (Зеленоочка із казки «Панна квітів» «не мала власної хати, не знала ні тата, ні мами, а все кудись ішла, без кінця мандруючи по світі» [247, с. 102]. Автор розповідає читачеві лише те, чого в дівчинки немає, а не те, що є. Відповідно, залишається безмежний простір для фантазувань, що, однак, не порушує розвитку сюжету).

Особливістю Шевчукових казок є легкий смуток, який супроводжує читача протягом усієї збірки, та іноді відкриті фінали. Сумний настрій протягнутий наскрізною лінією від початку («Золотий стіл», перша казка, розпочинається з того, «що один тато залишився з донею сам: мама їхня потрапила в лікарню»; аби розважити дитину, батько розповідає казку, згадуючи про своє нелегке дитинство, коли «про ласощі діти тільки й мріяли» [247, с. 8]) і до закінчення («Дівчинка, котра шукала маму», остання казка, у якій читач увесь час хвилюється через долю нещасної сироти, сподіваючись, що їй все ж вдасться віднайти рідну душу у світі, однак цього не сталося).

В. В. Халін влучно зауважує, що головні героїні у двох казках– сироти. Проте своє становище вони сприймають геть по-різному: у «Панні квітів» дитину зовсім не бентежить самотність, вона себе відчуває органічною частиною довкілля настільки, що сама стає «мамою» (Панною) квітів-людей на сторінках книги та рятує їх від «доброго» вчинку Кріноса [238, с. 34].

В. Шевчук використовує у своїх казках і необачні висловлювання, котрі можуть фіксуватись у пам'яті дітей як норма, хоча насправді необов'язково повинна нею бути: «... в світі немає жодної гарної й доброї жінки, яку б не хвилювали квіти» [247, с. 60]. Трапляються зразки ідеального зовнішнього вигляду дівчаток: «... найкрасивіша в світі дівчинка, коси в якій були заплетені і спускалися аж до землі. Голівку їй прикрашав вінок із квітів, що пахли так, як пахне вода, якою

вмивається сонце, і від того вінка на груди і спину, наче барвисті струмки, стікали стрічки. Була на дівчині чудово вишита сорочка і барвиста плахточка, а на ногах лискучі й новенькі червоні чобітки» [247, с. 100].

В. Шевчук з оптимізмом і веселістю ставиться до стандартизованої поведінки деяких представників соціуму, втілюючи їх в образах двох мурашок у казці «Панна квітів»: «Двоє мурашок, Вунько та Мунько, побачили дівчинку і полізли її вкусити. Тоді вона наставила їм пальця, і мурашки одночасно вкусили його, гадаючи, що завдали смертельного болю. Але Зеленоочка тільки засміялася, бо стало їй лоскотно, а два ображені мурашині воїни полізли назад у мурашник розказувати про свої подвиги» [247, с. 115].

Ще один тип соціального патерналізму бачимо в казці «Чотири сестри», де дівчата, «всі чотири красуні», борються з Чорним Птахом, псевдодругом Білокосої, який стверджує: «Красивий той, хто сильний у світі, а сильний той, хто має владу» [247, с. 21]. Вони не злякались перешкод, хоча й були лише тендітними дівчатками, а мужньо відстоювали свої права та правду. У казці «Дівчинка, котра шукала маму» також яскраво зображено почуття власної гідності й свободи від протиправних дій: «Хай там що, не повернуся я до жінки, яка мене ображає і б'є. Не бажаю, щоб мене ображали і били!» [247, с. 138].

Розглянувши казку В. Шевчука «Золотий стіл» з погляду вияву одного з домінантних концептів у його творчості, простежили акцент на концепті страху як базового компонента часопросторових зв'язків у тексті. Казка розпочинається з реального хронотопу рідного дому, де донька залишається з татом, а мама потрапила в лікарню. Увага не зосереджується на тому, чому так сталось. Батько розповідає доньці казку на ніч, вигадуючи інший простір, у якому здійснюються мрії. Конкретно не вказується, що розповідь ведеться про самого батька, але між рядків здогадуємось, що він розповідає про свою мрію – повний дивовижних ласощів Золотий стіл.

У татовій казці хлопчик зустрічає дівчинку-зірочку, яка допомогла здійснити його мрію: «Я завжди приходжу до вас, дітей, котрі люблять ласощі й не мають їх, – сказала вона, – от я й прийшла до тебе. Іди сюди. Тільки не дуже підстрибуй, а то

перелетиш Поле і ніколи не покуштуєш моїх ласощів. // Але хлопчик хотів покуштувати тих ласощів. Він закусив губу, стис кулачки і, ледве-ледве перебираючи ногами, навшпиньки рушив до Зірочки» [247, с. 9]. Чи не страх залишитись «ні з чим», втратити можливість здійснення мрії з батькової казки став лейтмотивом хронотопу страху уві сні дівчинки?

Страхи в казці «Золотий стіл» В. Шевчука зобразимо таким чином:

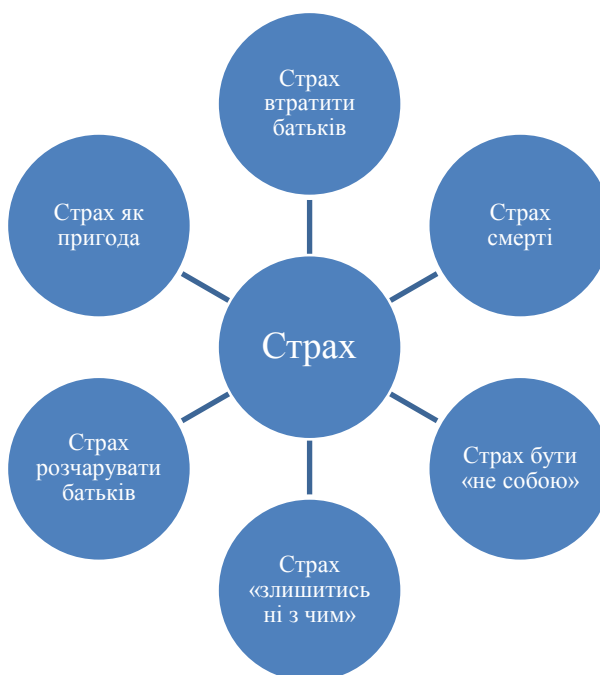


Рис. 2.1. Страхи в казці «Золотий стіл» В. Шевчука

Страх втратити батьків з’являється одразу, з першої сторінки: мама потрапляє в лікарню, а дівчинка застається з батьком. Він розповідає їй казку про «Золотий стіл»: «Якось так сталося, що один тато залишився із своєю донею сам: мама їхня потрапила в лікарню. Вечорами вони разом сумували за мамою, а коли сумуєш, то, звісно, що потрібно: розважитися» [247, с. 8]. Обоє героїв (і донька, і батько) сумують у той час, коли мати потрапила до лікарні, перебуваючи в просторі дому. Окрім встановлення часопросторових зв’язків, страх тут виконує сюжетотворюючу функцію, тому що з цього моменту все починається. У казці олюднений дядько Сон разом із батьком дівчинки – провідники в часопростір справжнього сну, який для героїні уособлює місце захисту й спокою від життєвих негараздів та страху без мами. Г. Башляр зазначає: «Як тільки ми починаємо засинати, простір розм’якшується і стає туманним – теж засинає, трохи випереджуючи нас самих,

втрачаючи при цьому підтримуючі його волокна і зв'язки, втрачаючи сили, що його структурують, геометричну зв'язаність і єдність» [328].

Дядько Сон поспіхом допомагав іншим дітям заснути, щоб щонайшвидше прийти до дівчинки, оскільки вона «цілий вечір сумувала разом із татом, і тому їй треба було віддати уваги більше» [247, с. 12]. У хронотопі сну забуваються страхи дівчинки щодо втрати мами та з'являється інший страх – страх дорослішання. Власне, страх дорослішання уві сні можна розглядати як віковий страх кризового періоду, а можна прослідкувати зміну акцентів – втратити маму означає залишитись без материнської турботи й опіки, а значить бути змушеною подорослішати та зостатись самотньою. М. Шенкао розглядає самотність (добровільну чи недобровільну) як різновид живої смерті, адже в такому випадку людина проживає неповноцінне життя [355, с. 137].

Страх – онтологічна характеристика людини, а тому боязнь смерті одна із ключових в особистому існуванні індивіда, а відтак і в бутті героя твору, бо «все те, що пов'язане з часом, існуванням, становленням та зникненням має буття» [153, с. 84]. О. Деркачова зазначає, що концепт смерті – діалектичне поняття, яке «виводить зі світу земного у світ вічний, це те, що руйнує одне і створює інше» [57, с. 231]. Отже, хронотоп страху обумовлюється просторовими координатами в часовому проміжку, де герої перебувають під впливом страху, коли досліджують світ у тексті, і цей страх не просто мотив, а рушійний елемент дії героїв.

Страх смерті бачимо в тексті: «Вовк дивився на той стіл і думав, що там його телята й овечки, а дівчинка злякалась: а що, як справді те, що вона надумала, здійсниться? Що, як справді сидить десь там, у темні, страшний-престрашний Вовк, а вона не зможе від нього втекти? Що тоді буде, як Вовк з'їсть її і вона, може, помре, га?» [247, с. 14]. Вовк є типовим тотемним образом української фольклорної традиції, що в чарівній казці стає помічником або покровителем, якому приносили жертви, а в казці про тварин зовсім втрачає тотемну функцію [79, с. 13]. У казці «Золотий стіл» Вовк є трансформованою тотемною твариною, помічником, що зустрічається головній героїні на шляху подолання екзистенційної проблеми – страху. На думку Ю. Щербатих, у старшому дошкільному віці центральне місце

займає саме страх смерті, який максимально виражається в хлопчиків 7 років і дівчаток 6 років [356, с. 129].

Роздуми про смерть продовжуються страхом розчарувати батьків своїм зникненням: «І що вона потім скаже татові? Та й мамі не можна хвилюватися, адже даремно забрали її в лікарню. Дівчинка таки злякалася й позадкувала, навіть хотіла дременути звідси геть» [247, с. 15]. Однак героїня не втекла, а страх смерті став рушійною силою до дій. Доречною для інтерпретації поведінки дівчинки є твердження В. Петрушенка про те, що «якби ми були безсмертні, то могли б спокійно відкладати кожен свій вчинок на безмежний час. Але перед лицем смерті як абсолютного й неминучого кінця, як межі наших можливостей, ми зобов'язані максимально використати відведений нам час, не втратити жодної можливості наповнити життя сенсом і змістом» [177, с. 322].

Зустрічаємо в тексті інтерпретацію страху як цікаву пригоду, розвагу: «Я хочу побачити тих вовків, – сказала вона, позираючи в небо, – бо вони такі страшні і так гарно сняться!», «... їй було тепло на серці, було страшно і весело...», «а дівчинка з другого боку стола так боялася, так боялася, що навіть... перестала боятися. Еге ж, ви такого не знаєте, бо коли дуже боїшся, стає так цікаво, що візьми не підійди до того Золотого столу!» [247, с. 14-15].

Страх бути «не собою» виявляється у двох персонажів казки – і у Вовка, і в дівчинки. Але якщо Вовк оприявлює свій страх напругу, плачучи, то дівчинці про це говорить помічниця в подоланні страхів – Зірочка. К. Коатс влучно зазначає, що «кожна дитина, яка читає казки, знає, що вовки є загрозою для маленьких дівчаток» [259]. Проте в казці дівчинка, підійшовши до омріяного Золотого стола, побачила Вовка, який дивився на той таки стіл. Він не тільки не був страшним, а ще й плакав: «Чого він плаче, Зіронько? – спитала дівчинка. Зірочка засміялась і погладила її по голові. // Бо він такий дурненький, як і ти, дівчинко. Хоче бути справжнім вовком, а не знає як!» [247, с. 16]. Доречною є заувага К. П. Естес щодо необхідності боротися зі своїми страхами як задля повноцінності онтологічного буття, так і задля відчуттів, що в казці «Золотий стіл» подаються лише натяками: «Не складно любити приємне.

Але, щоб любити по-справжньому, треба стати героєм, здатним побороти власний страх» [266, с. 105].

У цій ситуації простежуємо мужність та наполегливість дівчинки, яка відчайдушно хоче позбавитись страху й здійснити власну мрію, як здійснив її хлопчик із батькової казки. П. Тілліх у своїй розвідці «Мужність бути. Небуття і тривога» доречно зауважив, що «мужність – це самоутвердження «наперекір», а саме наперекір тому, що перешкоджає завадити Я утвердити самого себе» [220].

Страх «залишитись ні з чим», не завершити розпочате – не цілком дитячий страх, на нашу думку, однак у казці «Золотий стіл» цьому страху віддається важливіша функція. Вовк, що не міг «знайти себе», утік від дівчинки й навіть після її наполегливих прохань та наздоганянь не хотів лякати її, а радше сам злякався і дівчинки, і своєї неможливості бути «справжнім» Вовком. Та дівчинка не відступала в намаганнях досягти стану межового переляку, який можна розглядати не лише як перехід до дорослого світу, а і як досягнення відчуття справжнього буття, що, на думку Л. Балашова, буває лише «перед лицем смерті» [326, с. 114]. Тож у казці читаємо: «І дівчинка не на жарт перелякалась. Вона вдарила в ноги, серце в неї перелякано задвигтіло, і помчала вона геть із того Поля і від того Золотого стола. За нею гнався Вовк, вона ж летіла з гори на гору, мчала, перестрибувала яри й долини, вона бігла, неслася, бо вже не хотіла, щоб той Вовк і трішки її з'їв, уже хотіла до мами й тата. А в грудях у неї жила радість, бо, здається, вперше в житті вона була по-справжньому щаслива...» [247, с. 17]. Страх тут став рушійним елементом процесу пізнання та базовим для того, щоб відбулась мандрівка, яка й творить хронотоп казки.

В. Кизилова, досліджуючи філософсько-притчеву модальність казок Шевчука, влучно зауважує, що «казка сама дбає про свої духовно-жанрові належності бодай для того, щоб залишитись найперше собою, а не очудненою розповіддю про речі значущі, проте наскрізь прозаїчні» [108, с. 52]. С. Терещенко, аналізуючи тексти В. Шевчука, зазначає, що «важливими для автора лишаються й питання балансування між реальним та ірреальним, сила свідомого і несвідомого, роль пам'яті та забування для буття (чи не-буття)» [217, с. 49]. Вияв підсвідомого в

текстах відбувається за допомогою сну, який у Валерія Шевчука зустрічається як композиційна одиниця у всіх казках збірки «Панна квітів». В оніричному часопросторі перебувають герої, у сні відбуваються, на перший погляд, не значні, але символічні події. У царстві сновидінь зустрічають помічників, у цьому хронотопі живуть як близькі до реального життя персонажі, так і міфологеми.

Сон у творах В. Шевчука можемо розглядати таким чином:

- 1) сон як фізіологічний процес: опис сну героїв збоку, без вникання в канву сновидінь;
- 2) сон як ціль: у тексті присутні герої-провідники, що відіграють зв'язкову функцію між головними героями та сном, тобто є певною мірою містичними провідниками в стан трансу. Перехід у сон і назад в активний стан (як й автоматичне виконання звичних дій та замріяність), за М. Еріксоном, є одним із різновидів трансу – повсякденним [332];
- 3) безпосереднє сновидіння: опис дій героїв уві сні.

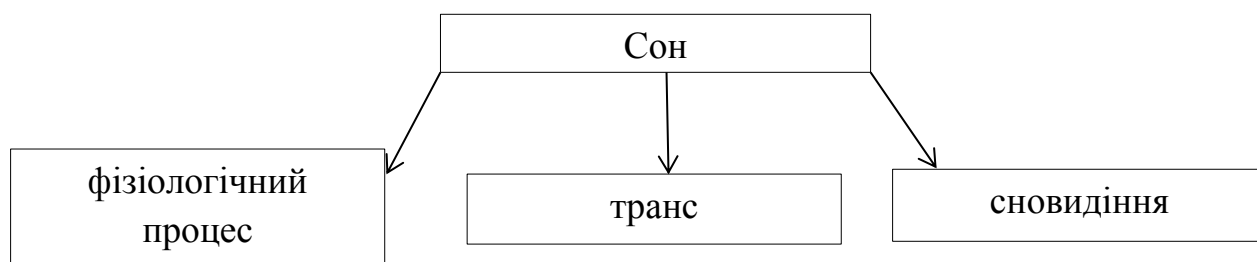


Рис. 2.2. Сон у творах В. Шевчука

Сон як фізіологічний процес зустрічаємо в казці «Місто без квітів»: автор знайомить читача із загадковим містом, кажучи: «Уявляю, що воно із тих, які сняться тим дітям, котрі перед тим були смутні або ж коли перед тим цілий день гризли на пальцях нігті. По тому вони лягають у ліжечка, заплющують очі й бачать довгі порожні вулиці, якими вітер мете куряву» [247, с. 39]. У казці «Чотири сестри» героїні – дівчата-сестри з різнобарвним волоссям, що царювали відповідно до пори року: «Коли ж приходила черга котрійсь царювати, сідали вони на трон, дві інші спали, а та, котрій приходила черга змінювати сестру, чепурила себе, як тільки могла» [247, с. 19]. До того ж із звичної констатації факту, що люди сплять у той момент, коли відбувається щось чарівне, розпочинається казка «Бігунець та

Котило». Автор захоплено говорить про звуки роси, які утворюють теплу музику. Але її «мало хто чує ..., бо відбувається це тоді, коли люди ще сплять, а сонце от-от має випірнути з-за обрію» [247, с. 62].

Безпосередньо сновидіння бачить Котило із казки «Бігунець та Котило». Йому сниться, що «... всі заснули в цьому світі, навіть Котило, якому цієї ночі наснилося щось дике й неймовірне. // А привиділося йому, що знову прийшов до нього той малий зухвалець із золотими п'ятками і викликав його на герць. І була в того зухвальця в руках золота шабелька, схожа на блискавку, якою викресав він вогонь. Той вогонь затріщав і загугонів, і охопив усе Котилове тіло і почав спалювати його. Котило помчався, намагаючись збити вогонь. Він ревів і виривав з корінням дерева, зрештою і до річки докотився і почав падати з якоїсь дуже високої кручі» [247, с. 92-93]. Такий невеличкий сон одного з персонажів дає широке поле для аналізу оніричного хронотопу дослідникам, а дітям – можливість сприймати символи-знаки на підсвідомому рівні, безумовно, як і реальні сни.

У сновидінні Котила яскраво простежується символ вогню, що є однією з першостихій. Вогонь має дуалістичний характер, тому його часто порівнюють із людською натурою. Г. Башляр надає вогню ознак наджиття: «Вогонь прихований і всепроникливий. Він живе в нашому серці, і мешкає на небесах... Він сяє у Раю. Він пече у Пеклі. Він – пестощі і тортури» [10, с. 12]. Вогонь у сні героя – вияв його характеру. Котило власними руками накоїв собі біди, оскільки вогонь запалився з його золотої шаблі. Окрім вогню, в оніричному хронотопі присутні ще три інші першостихії: докотився до річки (вода) та падав (повітря) з високої кручі (земля). Бачимо чотири компоненти світобудови: повноцінний простір, що в ньому й земля як основа всіх явищ, і вода як приховані можливості, і повітря як простір для різних істот, і вогонь як свідоме людське начало. У сні герой на підсвідомому рівні розіграє ситуацію, що згодом відбудеться в так званій казковій реальності, має змогу обирати тип поведінки. Але, як бачимо з сюжету, сон Колотила представив читачеві закладені на підсвідомому рівні патерни поведінки героя, які він не зміг контролювати навіть уві сні. І хоча такий сон може здаватись однією не надто вагомою миттю, усе ж «те, що на ділі є один момент або якийсь етап, сонна фантазія

уявляє як рух, як цілий драматичний процес» [235, с. 18], а рух – це осердя хронотопу.

У «Панні квітів» маленька дівчинка, лягаючи спати «... довго не заплющувалася. Роса падала однаково на траву довкола й на дерева, на цвіркунів і на неї. Очі були розплющені доти, аж доки не відчувала Зеленоочка, що її кудись несе. Здавалося їй, що не поміж трав вона лежить, а знову-таки йде. І йшла вона отак і йшла аж до світанку, вже до нової межі, де кінчається темінь, а починається світло. І прокидалася з першим погуком птаха, знову маючи очі такі ясні, що зорі порівняно з ними – щось притьмарене й німе» [247, с. 104]. Окрім символу води (роси), присутня міфологема світла, яка символізує першотворення світу та істинні знання. У часопросторі сну Зеленоочка залишає позаду пережиті за день негаразди і йде далі – до нової межі, світанку, світла, істинних знань за першим покликом птаха. В українській традиції таким птахом є півень, що є символом нагадування і заклику до нового дня.

У казці «Дівчинка, котра шукала маму» оніричні елементи пов'язані не з головною героїнею, а з її лялькою Галею, яка завжди була поруч: «А ще мала вона клуночка, прив'язаного до палиці, і в тому клуночку спала загорнута лялька без руки й без одного ока, тиха й ласкава лялька...» [247, с. 138-139]. Разом із дівчинкою лялька шукала її маму, допомагала та терпляче чекала, ночуючи під дощем. В. Пропп розглядає присутність ляльок у казках як межовий елемент між чарівними помічниками й чарівними предметами, що єднають світ живих із світом мертвих [348]. Тобто лялька є уособленням померлої матері, яку дівчинка шукає і яка незмінно поруч, щоб допомогти в потрібний час. Зокрема, була провідником не лише в мандрах, але й зв'язним елементом зі світом сну, тобто досягненням трансу. У розв'язці, що теж відбувається уві сні, коли дівчинка з Галею нарешті опинилися на Хмарині, «була в неї така чарівна усмішка, що дівчинка заплакала від щастя, бо цього разу вона, напевне, знала, хоч і спала, що не помилилася, адже йде їй назустріч таки та, котру вона так довго й безнадійно шукала і кращої й добрішої за яку нема й не буде в усьому великому й широкому світі» [247, с. 180].

Прикметно, що й українська народна лялька, лялька-мотанка, віддавна є символом родинного оберегу, мудрості, берегинєю роду та зв'язком між поколіннями. Саме такими ознаками була наділена компанійка Дівчинки, котра шукала маму, пов'язуючи героїню не тільки з родинним корінням, але й національним. Зосібна, знання свої черпала із власного оніричного хронотопу, сплячи в клуночку. Онірика в казці відіграє ключову роль, оскільки, гостюючи в Королеви Веселості, дівчинка цілий день з усіма гостями повинна була веселитись без упину та перепочивати лише вночі. Коли «сонце сховалося за обрій, і Королева Веселості плеснула в долоні і гукнула всім весело й бадьоро: // – Спати всім, спати! До завтрашнього дня спати! // Тоді всі танцюристи, як підкошені, почали валитися на землю, де хто був, і відразу ж засинали, викидаючи з ротів втомлене й гаркаве хропіння» [247, с. 171]. Отож усі ті, хто з різних причин приїжджав гостювати до Королеви, лише уві сні відпочивали, а відповідно, мали змогу та час обдумувати все те, що відбулось удень в іншому часопросторі – оніричному.

Сон у казці виступає трансформованою реальністю, тому що він реальніший, аніж повсякденний світ. У сні відбувається і розв'язка казки: дівчинка з Галею спить, задивляється на Хмару, на якій, за оповідями, живе її мама, і від тієї Хмари відколюється шматок. Той шматок виявився птахом: спершу здавався жайворонком (в українській міфології – символ чистої, божої пташки) [90, с. 321], потім голубом (символом миру й любові) [90, с. 317], і насамкінець білим Лебедем. Поза великою кількістю різновидів птах у сні зазвичай означає звістку (у давні часи діяла соколина та голубина пошта) або прибуття гостя. Птах білого кольору – радісна звістка [344].

Лебедеві потрібна була допомога: він знесилився. Дівчинка охоче погодилась допомогти птахові й назбирала цілющої роси, щоб його напоїти. У міфології різних країн вода є посередником між двома світами – вищим і нижчим, світом живих і потойбіччям, вона здатна розкривати майбутнє, бо є однією з чотирьох стихій, а отже, причетна до вічності [90, с. 80]. У хронотопі вода реалізує поступальний рух, адже біг води – це біг часу, що рухає краплями в просторі. Роса в казці виступає алегорією до пошуків матері: дівчинка збирає росу в долоню, забруднюючись, та допомагає вижити птахові ще не знаючи, що він допоможе їй знайти маму в іншому

просторі – на небі. Роса є елементом вертикальності руху, бо поєднує землю і небо, підтверджуючи причетність води до вічного дерева життя: «У П'ятикнижжі Мойсеевому концепт води вміщує в себе води первісного світу, твореного Богом, де посеред води, за словом Творця, постає твердь, отже, вода – містично-знакова метафізична дія, вона виступає початком початку, точкою відліку зародження життя» [214, с. 6].

Пошуки героїв у казці можемо окреслити концептами «Дім» та «Дорога». І сам Валерій Шевчук у розмові з Т. Монаховою, розповідаючи про основні концепти своєї творчості, визначальними назвав «Дім» та «Дорогу», які, власне, модифіковано зустрічаємо практично в кожному творі, зокрема уві сні. Автор зазначає: «Дім і Дорога – категорії універсальні. Дім – це гніздо людини, навіть череву матері, місце Виходу, а водночас місце домашнього вогнища, також пункт для Повернення, врешті, для останнього пристанища – це ті категорії, з яких складається екзистенція людини. Дорога при цьому – категорія, похідна від Дому, – це життєвий шлях, стежка для утечі з Дому (ескапізм), духовні мандри, житейська колотнеча, просто сказавши, людина в світі, поміж інших, не раз бездаха. Дім обов'язково єднається з дорогами, стежками, без них він мертвий» [154, с. 90].

Окрім опису снів героїв, зустрічаємо ще й цікавий для розгляду сон «світу». Дівчинка звертається з проханням до Землі, щоб та допомогла знайти їй маму. Але Земля теж спить чи то виснажена від гучних гулянь гостей Королеви Веселості, а чи із спеціального задуму. М. Еліаде, характеризуючи значення землі в порівнянні з водою в оніриці, стверджує, що якщо «релігійні, магічні та міфологічні функції Води пов'язані з уявленням про паростки, приховані можливості і відродження, то Земля – це основа всіх явищ буття. Все, що існує на Землі, є цілим і утворює велику єдність» [357, с. 51]. Земля, як першооснова буття, фундамент й опора реального світу, теж перебуває в іншому хронотопі, який представлений сном як фізіологічним процесом.

Казка «Золотий стіл» містить такі типи сну: безпосередні сновидіння та провідника до сну. Батько розповідає своїй доньці казку про хлопчика-ласуна, який мріяв про те, щоб йому наснився Золотий стіл, де повно невідомих ласощів. Автор

зазначає наперед, що «то був інший час, як тепер. Тоді про ласощі діти тільки й мріяли» [247, с. 8]. Адже сучасні діти рідко коли знають про те, як іноді хочеться поласувати чимось смачненьким, але батьки не можуть дитині цього придбати. Тут цікавим видається прийом оповіді, оскільки казка про сон хлопчика стає казкою на ніч для дівчинки. До того ж оповідача, тобто батька, можна порівняти із провідником у світ сновидінь.

Здавна політ на птахові трактувався як передвісник багатства, а Г. Міллер називає присутність птахів у сновидінні позитивним символом [344]. У нашому казковому сюжеті політ на птахові можна інтерпретувати як досягнення омріяного. В оніричному часопросторі не йдеться про те, де міститься той стіл і взагалі чи він існує, проте герой діє інтуїтивно, підсвідомо – стрибає вперед, рухається вперед. Перестрибувати камені або ґрунт (у казці герой стрибає з гори на гору) у соннику Міс Хассе означає долати шлях до власного успіху, здійснення задумів, щоправда, тяжким шляхом [352], у літературному творі такий рух є складовою поетики хронотопу.

Водночас на шляху до Золотого столу також є Місяць, Зірочка, Поле. Місяць та Зірочка – дороговкази й помічники, батьки дитини в оніричному хронотопі. Поле – ще один символ досягнення добробуту, проте вже без довгого та складного шляху. Таких героїв, як Місяць і Зірка, можна порівняти з персоніфікованим духом, який найчастіше в казках з'являється у вигляді старця, але бачимо зразок його модифікації. К. Г. Юнг пояснює появу в казках, як і в снах, старого чоловіка, що уособлює персоніфікований дух, таким чином: «Старий чоловік завжди з'являється тоді, коли герой перебуває в безвихідній і розпачливій ситуації, з якої його може звільнити лише ретельне розмірковування чи вдала раптова ідея: тобто духовна функція чи ендопсихічний автоматизм. Оскільки ж герой із зовнішніх чи внутрішніх причин не спроможний на це, то необхідне для компенсації недоліку пізнання проявляється в формі персоніфікованої думки, власне в постаті старця, який надає пораду та допомогу» [250, с. 280].

Дівчинка, прослухавши казку, сама хоче знайти Золотий Стіл, але її не ваблять солодощі, бо їх вона їсть тоді, коли захоче. Набагато цікавіше героїні зустріти в сні

Вовка, якого дуже боялася, але відчайдушно хотіла побачити. Образ вовка в казках один із найбільш досліджених. Так, з кута бачення психоаналітичної теорії Юнга, вовк є проявом Тіні, що потрібно перемогти, щоб стати дорослою [250, с. 222]. У народних віруваннях вовк має символічне значення, оскільки уособлює «таємну і злу силу лісової природи. Зустріч із вовком означає зло. Вовк уві сні символізує злу людину, ворога» [186, с. 70]. Фройд убачав в образі вовка в сновидіннях підвищену чутливість та сексуальне збудження. А зміст снів дорослої людини, тобто оприявлених у них бажань, пояснював дитячою «поліморфно збоченою» психологією [237, с. 201].

Пошуки дівчинкою Золотого стола й бажання зустрітись із Вовком є своєрідною інтерпретацією «Червоної Шапочки». Дівчинка боїться свого бажання: «А що, як справді те, що вона надумала, здійсниться? Що, як справді сидить десь там, у темні, страшний-престрашний Вовк, а вона не зможе від нього втекти? Що тоді буде, як Вовк з'їсть її і вона, може, помре, га? І що вона потім скаже татові? Та й мамі не можна хвилюватися, адже даремно забрали її в лікарню» [247, с. 14-15]. Проте згадує історію Червоної Шапочки та думає: «Ну, а Вовк, хай він її трохи і з'їсть, потім прийдуть мисливці і звільнять її, як Червону Шапочку, еге ж» [247, с. 15]. Така текстова карнавальність та інтермедіальність є чіткою ознакою поетики літературної казки доби постмодернізму. Дівчинка теж перестрибує з гори на гору, бачить Поле, Місяць і Зірочку, а посеред Поля – Золотий стіл. Та Вовк не чекає на неї, щоб злякати, а плаче від того, що на Золотому столі не було тих ласощів, яких він хотів. Дівчинка здивовано питає Зірочку, чому він плаче, та чує у відповідь: «Бо він такий дурненький, як і ти, дівчинко. Хоче бути справжнім вовком, а не знає як! // Тоді засвітилися радісно очі в дівчинки і вона аж у долоні сплеснула. // Я знаю, що треба зробити, – сказала вона, – Хай він мене злякає!» [247, с. 16]. Та Вовк, навпаки, позадкував від дівчинки. Вона почала його наздоганяти, гублячи по дорозі сльози й вигукуючи: «Я тебе хочу злякатися, я хочу, щоб ти став моєю казкою!» [247, с. 16]. Але таки не наздогнала.

Е. Берн, аналізуючи «Червону Шапочку», показує альтернативну інтерпретацію кожного героя. Так, дівчинка грає з Вовком, адже сама говорить йому

про те, де він знову може її зустріти, і навіть лягає до нього в ліжку [330, с. 185]. У В. Шевчука дівчинка теж виявляє ініціативу: намагається наздогнати Вовка з проханням її налякати та губить сльози – воду як символ жіночого начала. Проте в «Золотому Столі» нічого поганого ні з ким не трапляється – ані з дівчинкою, ані з Вовком. Адже є Місяць та Зірка – провідники, котрі пояснили, що то просто був не той Вовк, який їй потрібен. А потрібний таки з'явився, але це вже тема для іншої розвідки.

Сновидіння казок, уміщених у збірці В. Шевчука «Панна квітів», можна зобразити таким чином:

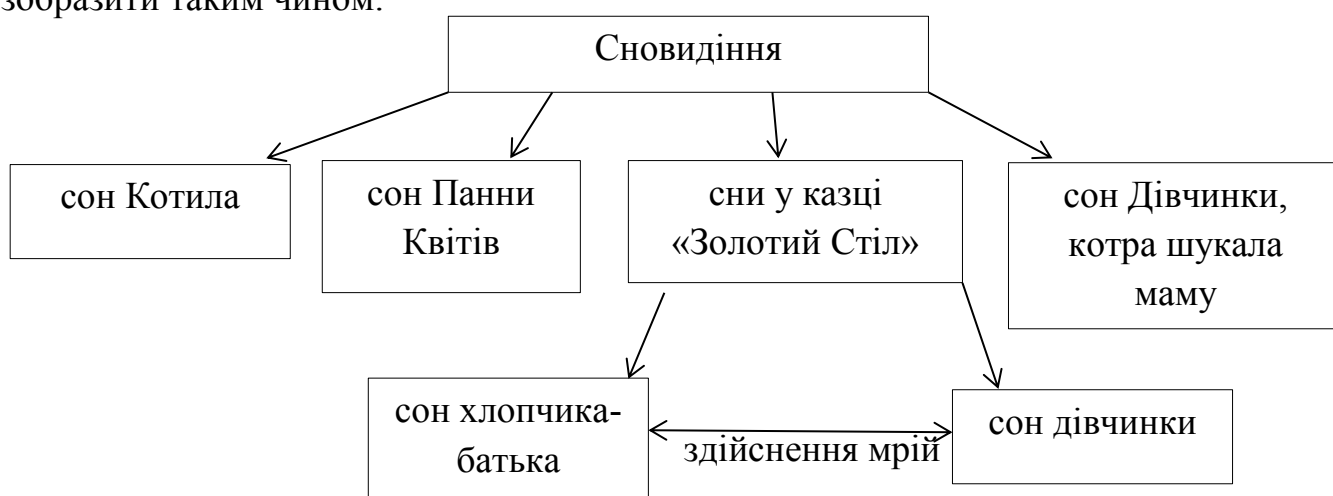


Рис. 2.3. Сновидіння в казках В. Шевчука

Отож оніричний хронотоп у казках В. Шевчука можна розглядати в трьох аспектах: сон як фізіологічний процес, транс та безпосередні сновидіння. Сон як фізіологічний процес присутній у казках «Місто без квітів» (описується місто, що зазвичай сниться дітям), «Чотири сестри» (сестри сплять по черзі, залежно від пір року), «Дівчинка, котра шукала маму» (у Королеви Веселості гості мали змогу відпочити лише уві сні) і сон «світу» в тій же казці (світу теж треба відпочивати від веселощів). Провідників, які є елементами зв'язку головних героїв із досягненням трансу через сон, зустрічаємо в казці «Дівчинка, котра шукала маму» у вигляді ляльки Галі та в ролі батька, що розповідає казку про сон хлопчика для того, щоб заснула його донька, у казці «Золотий стіл». Найбільша кількість, звісно, безпосередніх сновидінь, які є іншим часопростором у казці і найчастіше головним місцем та часом подій. У сні Котила герой обирає на підсвідомому рівні патерн поведінки, що використає в реально-казковому хронотопі. Сон Панни Квітів є

часопростором для відновлення сил за допомогою символічної дороги до світла й нового дня. Дівчинка, котра шукала маму, уві сні знаходить бажане – справжню маму. Сновидіння в казці «Золотий стіл» допомагає здійснити мрії в обох випадках – і в сні хлопчика-батька, і в сні дівчинки. Хлопчик дорослішає дорогою до Золотого Стола, повного солодощів, а дівчинка дорослішає, шукаючи «справжнього вовка». Оніричний хронотоп у казках В. Шевчука є засобом віддзеркалення внутрішнього підсвідомого світу персонажів та засобом авторського самопізнання.

Дівчата з казки «Місто без квітів» Валерія Шевчука мають свої окремі сімейні домівки, куди завжди повертаються; їх люблять і героїні знають, що там завжди можна знайти відповіді. Крім того, місто, у якому вони живуть, утворює ширше коло «дому», що не означене традиційністю будинку, але місця, де всім жителям затишно й безпечно, а світ – не за межами хати, а за стінами міста. Такий собі «дім у домі», що яскраво окреслюється протиставленням до світу – незнаного і, від того незнання, страшного: «А за стіною що? – вигукнули нетерпляче дівчатка. // Світ, – сказала мама другої дівчинки. // А що таке світ? – спитала перша дівчинка. // Я не знаю, – знічено відказала мама, – Та й ніхто не знає» [247, с. 41]. Відповідно, батьківський дім є базовим у побудові цього казкового світу: він закритий, захищений і не протиставлений світу, однак є елементом міста, яке слугує перехідним етапом до зовнішнього та невідомого. Візуалізовано така структура виглядатиме таким чином:

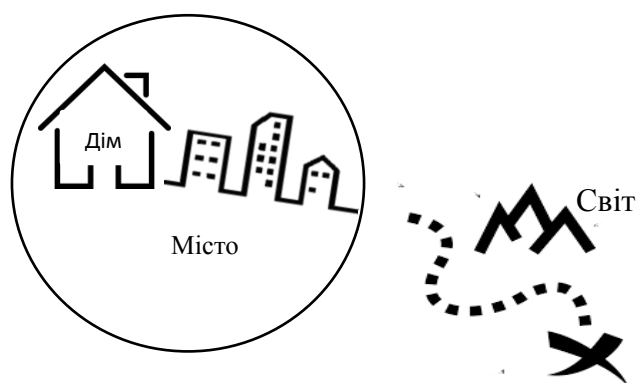


Рис. 2.4. Дім як елемент міста в казці «Місто без квітів» В. Шевчука

У казці «Місто без квітів» дівчатка, потрапивши за межі міста, «... стояли, розтуливши з подиву роти. Ні, не побачили вони дерев, не побачили квітів –

широчезне поле простяглося перед ними, аж не могли вони зором охопити всіх просторів» [247, с. 44]. Здавалося б, після такого опису все, що залишається в дівчаток-героїнь – страх невідомого. Однак саме дорога стає провідником у подальші мандри: «Через поле вилася ледь помітна стежка, а що стежки існують для того, щоб по них іти, дівчатка подалися нею. Ішли вони та й ішли, аж притомилися трохи. І тільки тоді побачили зелену хижку, оброслу зіллям» [247, с. 44]. Саме завдяки змінам координат героїв простежуємо циклічну структуру хронотопу в казці:

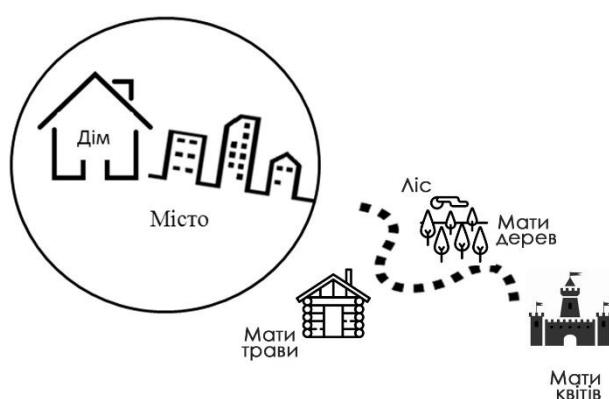


Рис. 2.5. Зміна координат героїв у казці «Місто без квітів» В. Шевчука

Хронотоп дому в казках В. Шевчука реалізують різні функції. Часто стійкість дому ототожнюється із витривалістю самого героя: «Отак воно і в тому лісі було. Цей вітер ламав усі хати і гнізда, навіть найміцніші... // Так от, ті хати ламалися через те, що всі, хто в них жив, лякалися. Злякається їжак, і його хатка — трісь! Злякається Вовк, і з його хатки тріски летять! // І тільки Заєць не злякався? // Еге ж. Тільки він один. І вітер не зламав його хатки» [247, с. 67]. А мрії про свій дім у казці «Бігунець і Котило» призводять до того, що Бігунець навіть забуває про небезпеки, які чигають на нього в лісі: «І тільки одна істота в тому лісі не боялася Котилкових нахвалок. Вона зовсім забула про Котила. Сиділа собі на бережечку, підперши долонькою щоку, і бачила намальовану своєю ж таки уявою хатку із шліфованих камінців...» [247, с. 82]. І хатинка тут не просто місце для тимчасового перебування, що було б комфортним прихистком від злив, сонця або лісових зайд, а широкомасштабне уособлення мрій: «... І вже увійшла в ту хатку й розмовляла з

найкрасивішою в світі міні-дівчинкою, бо й сама ця істота була міні-чоловічком і нікого в світі не боялася» [247, с. 84].

Дім – відображення тих, хто в ньому живе, зовнішня візуалізація внутрішнього світу героїв у ньому. Особливо помітно такий дуалізм «дім-людина» в казках, адже, творячи чарівний світ, автор наділений можливістю заселяти як кам'яний замок, так і мушлі чи чарівні рослини. А ще – давати підказки для уважного читача в зовнішньому вигляді будинку або території навколо нього. Також існують і псевдодоми, де можна здобути досвід, але не віднайти першооснови та спокою. Так трапилось із героїнею казки Валерія Шевчука «Дівчинка, котра шукала маму». Вона неодноразово потрапляла в псевдодім, у якому не знаходила головного – мамі: «Покинула без жалю чужу жінку, що її образила й набила, і чужий дім, що його досі вважала за свій» [247, с. 138], «Крутнулася дівчинка на закаблучку і, гублячи золоті туфельки, спершу одну, а тоді й другу, кинулася притьма в двері, бахнула в них долоньками, рвонулася з того дому...» [247, с. 163]. І вже наприкінці подорожі, здобувши досвід, стала ближчою до знайдення мамі, оскільки та була не в звичному домі, і щоб потрапити до неї – необхідно вміти розрізняти людей (справжніх і несправжніх) та дома (чужі та свій): «І перший страх упав у серце малої, але вона й оком не моргнула, бо за час мандрювань мудра зробилася» [247, с. 169].

У літературних казках простір дому розглядається крізь призму героя, тому що його шлях мандрівки зазвичай круговий: розпочинається і завершується в одному й тому ж просторовому пункті [306, с. 124-125]. Крім того, мандрівки можуть бути не лише в зовнішній світ із дому, але й у внутрішній – оніричний. У казці «Золотий стіл» батько розповідає доньці казку на ніч. Вона поринає у фантастичний світ – з перешкодами, дорогою та, власне, повертаючись додому ініційованою: «... коли дівчинка втомлювалася, вони обоє з татом помічали, що вікна їхні напрочуд чорні, що в хаті повітря стає густе і від нього починають важчати повіки. І щось солодке-солодке входить у груди, аж хочеться звестися навшпиньки, витягти вгору руки і, позіхаючи, рости й рости, скільки можна за один вечір. // Розкажи мені казку, – попросила сонно дівчинка після того, як кілька разів

вона отак потяглася, – бо щось той дядько Сон бариться» [247, с. 8]. Таким чином, дівчинка мандрує в *orbis interior*, внутрішній світ, щоб на рівні підсвідомого здобути досвід і, прокинувшись, повернутись додому.

Традиційно дім просякнутий атмосферою безпеки. Герої повертаються до нього або з перемогою, або із власними внутрішніми змінами-дорослістю. Однак буває, що в дім повертаються упокорені, розбиті, незадоволені, для того щоб набратися сили до нової подорожі чи щоб усвідомити непотрібність попередніх дій. У казці «Чотири сестри» Валерія Шевчука саме так робить Весна: ображена на сестру, знесилена і розчарована, повертається додому, до їхнього з сестрами прихистку: «... пожаліла Весна Білокосу, повернулася й пішла додому, гублячи по дорозі зелені сльози» [247, с. 25]. Г. Башляр зазначає, що всі притулки, укриття, кімнати наділені співзвучною оніричною цінністю [257, с. 27], бо дім інтегрує людські думки, спогади та мрії. І найвищим мистецтвом автора є вміння не показати акумульовані в домі таємниці, а вказати шлях до них.

Хронотоп дому в сучасних українських літературних казках традиційний у порівнянні з іноземними казками: з дому все починається і в ньому все закінчується, хоч і не завжди дім знаходиться в тих самих топографічних координатах. Дім є відображенням внутрішнього простору – захищеного та рідного, що, окрім сімейного захисту, представляє ще й ціннісні сенси національного. У збірці казок Валерія Шевчука присутній хронотоп дому як оприявлення родинних зв'язків («Дівчинка, котра шукала маму»), місце для відновлення сил («Чотири сестри»), місце звідки починається онірична мандрівка («Золотий стіл»), псевдодім (будинки, де зупинялась дівчинка, котра шукала маму із однойменної казки), дім як рідний край на межі зі світом («Місто без квітів»), який нагадує про себе елементами побуту, речами, стравами, традиціями, мовою у вищеперелічених формах існування дому.

Також невід'ємною частиною людської екзистенції є страх, а тому він присутній і в художній дійсності тексту, зокрема в казках. В онтологічному плані найбільш характерно проявляється страх небуття, тобто смерті. На матеріалі казки В. Шевчука «Золотий стіл» прослідковано особливості часопросторових зв'язків

страху та виокремлено основні типи страхів, що зустрічаються в тексті казки. Сюди відносимо: страх втратити батьків, страх смерті, страх бути «не собою», страх «залишитись ні з чим», страх розчарувати близьких і страх як пригоду. У світі «Золотого столу» герої переживають усі три види страхів – соціальні, внутрішні й біологічні. Проте цей хронотоп існує не задля залякування чи співчуття, а внутрішнього зростання, дорослішання та боротьби із страхами героїв і, відповідно, читачів. Візуально структуру казки із присутнім хронотопом страху та сну можна зобразити так:



Рис. 2.6. Візуалізація хронотопу страху та сну
в традиційній лінійній побудові сюжету

Художній хронотоп, як сукупність часово-просторових відносин у художньому тексті, оприявлює собою один із засобів реалізації оповіді й відображає зв'язки компонентів художнього твору. Хронотоп є тією категорією, що виражає нероздільну єдність часу і простору, які, однак, різняться у творах «для дорослих» та казках. Часопростір казок Валерія Шевчука характеризується циклічністю, що підкреслює ідею постійного повторення і колообігу простору та часу світу. Найважливішими хронотопами в казках В. Шевчука є, як ми переконалися, дім, з якого все починається і в якому закінчується, але активні діє зростання відбуваються в оніричному хронотопі, хронотопі сну й дороги.

2.2. Топофілія та топофобія в часопросторі казок Володимира Рутківського

Літературні казки нині не обмежуються традиційними рамками жанру, а набувають нових форм. Л. Овдійчук зазначає, що в сучасній прозі для дітей значно посилюється тенденція до модифікації літературної казки через поєднання з іншими жанрами, тобто казка є метажанром, де є повісті, поеми, романи, утопії [164, с. 104].

Сюди дослідниця відносить: казкову повість, повість-казку, казкову хроніку, фантастичну казку, казку-драму, «адресовану казку» та «... збірки казок, поєднаних одним наратором або спільним місцетворенням чи «місцеперебуванням» [162, с. 36]. Характерними особливостями таких модифікацій є: динамізм й ущільнення часу; героїчні та фантастичні мотиви, які переплітаються з повсякденними; подорож часто стає символічною ініціацією.

Важливо, що і в модифікаціях жанру присутня казкова поетика, яку визначають як розважальність, здатність дивувати, вражати та, як зазначає Л. Овдійчук, «... у сучасних казках – це поєднання реального і фантастичного у зображенні героїв, подій, пригод» [162, с. 36]. Про вплив казки на поетику жанрів звертає увагу й В. Кизилова, виокремлюючи в жанрових модифікаціях повість-казку, новелу-казку та поему-казку: «Твори мають двопланове значення, «дитячий» і дорослий плани перегукуються, утворюючи діалогічну єдність всередині тексту» [106, с. 10].

Оскільки поетика фольклорної казки не передбачає присутності в хронотопі авторського часу, бо транслює колективні образи, а не індивідуальні, та й автор як такий губиться в часі, то часопросторові зв'язки не ускладнюються додатковими розгалуженнями. Літературні казки ж передбачають часову перспективу автора, яка впливає на структуру й тяглість сюжету: «Якщо добротворення в казці підпорядковується тому, «як повинно бути», то в авторській, в міру розгортання сюжету, починає переживати суперечність між «як повинно бути» і «як воно є», перемога над злом не завжди відбувається повністю та одразу» [33, с. 131]. Це впливає на розмір й поетику творення такою мірою, що вже від другої половини ХІХ століття, активного часу відродження українських літературних зразків, часто зустрічаємо казку не в чистому вигляді, а модифікованому, адже творці сучасного періоду прагнуть «... віднайти нове філософське, естетичне підґрунтя, визначити нові художні орієнтири, дистанціюватися від традиційних для реалістичного письменства тем, проблем, образів» [33, с. 177]. У 1959 році з'являється перша частина трилогії В. Нестайка повість-казка «В Країні Сонячних Зайчиків», наприкінці 70-их – повість-казка «Земля світлячків» В. Близнеця, згодом М. Ткача

«Веселий Штанько, або Сторінки щоденника Грицька Селезня з Качківки» [33]. І відтоді саме повість-казка стає найпоширенішою модифікацією. Варто зазначити, що така тенденція до модифікацій не була абсолютно новою. Вона з'являється ще у казках І. Франка, стаючи «... одночасно гомогенною (як концентрація жанрової сутності казки), і гетерогенною (через контамінації з іншими жанрами)» [199, с. 6].

О. Січкара й О. Слижук теж акцентують увагу на тому, що жанрова модифікація містить ознаки реалістичного та казково-фантастичного твору і «... на прикладі вигаданих ситуацій пропонує дітям розібратися в стосунках людей, навчитися відрізняти погане від хорошого, оцінювати вчинки персонажів» і такий дуалізм проявляється на композиційному, сюжетному та стилістичному рівнях [206, с. 76]. А також часопросторові зв'язки оприявлюють топофілійний і топофобіальний простори, відображаючи полярність понять «свій» – «чужий».

Американський географ І-Фу Туан уперше використав термін «топофілії» на визначення відчуття приязні, залюбленості стосовно певного місця, тобто зробив відсил до емоційного сприйняття [276, с. 96]. Л. Ляшко, продовжуючи філософську інтерпретацію, охоплює широке значення поняття, що містить «всі афективні зв'язки людської істоти з матеріальним середовищем» [141, с. 247]. О. Деркачова тлумачить топофілію в літературі як взаємозв'язок людини й місця, де виникають позитивні відчуття, та опозиційно місце, до якого в людини є страх чи інші негативні почуття, – топофобією [59, с. 16]. І ці топографічні емоційно забарвлені особливості казкового часопростору особливо яскраво простежуються саме в модифікаціях жанру.

Трилогія В. Рутківського складається із казкових повістей – «Бухтик з тихого затону», «Гості на мітлі» та «Щирик зі Змієвої гори», що оповідають окремі казкові історії, але всі вони перетинаються і взаємопов'язані в третій частині. «Бухтик з тихого затону» з'явився друком в Україні ще в 1986 році й став повістю, заснованій на «... українській національній традиції та самовідчутті, винесеному письменником із власного дитячого досвіду» [29, с. 456]. Така національна ідентифікація присутня у всій трилогії і є саме тим фактором, який робить повість казковою. Адже зовсім звичайні діти в досить традиційному побуті пізнають світ, проте завжди поруч із

буденним є національні казкові елементи: водяники, русалки, баба-яга, Лиса гора, чарівний кіт, Кощій Безсмертний, Змій Горинич. Такі елементи насичують хронотоп «... конкретними історико-національними реаліями, а тому досить легко ідентифікуються з реальним хронотопом, причому не тільки головними персонажами літературної казки, а й читачами» [33, с. 77], підсилюючи поетику хронотопу української літературної казки національною специфікою.

А втім, як зазначає В. Кизилова, «... в художньому просторі авторської казки письменник здебільшого фольклорний первінь модифікує, «осучаснює», привносить своє бачення розгортання подій залежно від концепції твору, світоглядних уподобань, соціокультурного контексту доби тощо» [105, с. 105]. Так, від початку оповіді втрапляємо в хронотоп дороги. Проте не традиційний, у якому дорога – шлях до зростання, а трішки змінений: ця дорога веде матерів до своїх дітей. Відтак могла би бути нічим не примітним елементом, оскільки головні герої діти, а не дорослі: «Трохи далі, за станцією, починався сосновий ліс. Неширока піщана дорога розсікала його надвоє. Дорога вела до дитячого лісового санаторію. [...] Жінки трохи постояли, вдихаючи чисте лісове повітря, а тоді взяли свої валізи і рушили по тій дорозі» [194, с. 5-6]. Стає зрозуміло, що батьки віддали своїх дітей у фізично правильне місце: сосновий ліс та чисте лісове повітря – гарний простір для санаторію. Мами навіть роздумують над екзистенційними сенсами дорослої дороги, коли шлях є метафорою людського життя: «Усім відомо, що йти і розмовляти куди приємніше, ніж просто йти й мовчати. Та й дорога тоді видається значно коротшою» [194, с. 6].

Однак звичайна лінійна дорога через ліс набуває магічних рис, дорослі губляться на ній, бо та стає коловою. І не просто так, бо «... за кущами, що поросли обабіч лісової дороги, хтось насмішкувато пирхнув» [194, с. 7]. Сосновий ліс із чистим пахучим повітрям змінюється із затишного в невідомого, простір лякає, а час стає тяглим: «Самі лише кущі непорушно стояли перед нею. А за ними погойдувався якийсь чужий, загадковий ліс» [194, с. 11]. Неподалік зустрічають жінки й кремезного дуба з великим дуплом, де, кліпаючи очима та рухаючи дзьобом, спостерігає за гостями пугач. В українській міфології найбільший птах із

родини сов віддавна вважався «... супутником нечисті, лісовика, злого чаклуна, або самої смерті...» [120, с. 50]. Темрява й невідомість породжують страх у героїнь, що емоційно забарвлює простір довкола в «чужий», надаючи функції, які дозволяють людині в просторі орієнтуватись у дихотомії «свій»-«чужий»: «Це своєрідна система координат, осями якої є, з одного боку, вектор систематизації об'єктів у просторовому й часовому континуумі [...], а з другого – вектор аксіологічної класифікації зовнішнього і внутрішнього світів індивіда» [187, с. 8].

Для довершення «чужого» простору лісу, а точніше «чужих» у просторі лісу, ллє дощ, опускається туман і навіть парасольки не допомагають: «Обидві мами промокли наскрізь і тепер тремтіли від холоду. // Тільки б зустріти людей... [...] Або вийти на іншу д-д-д-дорогу... [...] Нехай вона буде найгірша, тільки б вивела куд-ди-дись!» [194, с. 15]. Такий опис некомфортного холодного простору, героїв та речей в ньому підтверджує тезу М. Кодака про те, що простір і час взаємодіють у художньому хронотопі ідейно-змістовно й багатозначно, а його цілісність визначається моментом його гармонії з усією поетикою твору [115].

І. Серебрянська зазначає, що система просторових відношень природи закодована в мові, відтак «об'єкти природи сприймаються людиною саме в просторі як універсальному середовищі, де існують усі явища, предмети й відбуваються події» [204, с. 90]. Так, затяжний сумний стан дівчинки Олі відображає природа, крапаючи дощем і покриваючи світ сірістю та вогкістю: «Невідомо, що робилося в інших місцях, а от над лісовим санаторієм дощі йшли вже третій день підряд. Вони йшли і йшли – надокучливі, одноманітні й такі нудотні, що, мабуть, і самі собі вже давно набридли» [194, с. 29].

Санаторій – тимчасовий дім для дітей, місце для оновлення та оздоровлення, побудований на новій території (де не творились попередні історії інших потенційних героїв, оскільки будівля новозбудована), у лісовій гушавині, що передбачає ініціацію дітей у дорослих. Тож сама будівля не є місцем ініціації, адже та потребує попереднього досвіду поколінь, якого в новоствореному санаторію немає, але є в довколишніх лісах. Ініціація, за М. Еліаде, – відкриття священного, смерті чи сексуальності, що передбачає пізнання, приймання та інтеграцію у свою

нову особистість: «Ініціація рівнозначна духовній зрілості, і ми зустрічаємо цю тему у всій історії людства: посвячений, той, хто пізнав таємниці, є тим, хто знає» [82, с. 100]. Найчастіше процес ініціації розпочинається саме із усамотнення в лісі, що символізує темряву (потойбічний світ), хащі, а відтак і смерть, після якої відбувається втаємничення та переродження: «Ініціація крок за кроком розкриває неофітові справжні виміри буття: вводячи його у священне, ініціація змушує його взяти на себе відповідальність за людину» [82, с. 101]. Проте така ініціація в архаїчних культурах притаманна чоловікам, дівчата ж, ініціюючись у жінку, перебували в ізоляції: темному куті хати, окремому приміщенні чи будівлі. Якщо в хлопців ініціація була колективною, то в дівчат – індивідуальною, адже починалась залежно від біологічних особливостей жіночого організму. Символічно таке посвячення пов'язувалось із тканням і снуванням ниток [82, с. 286-288]. У нашому випадку ініціація теж модифікована автором, тобто зі зміщеним акцентом, бо діти дорослішають, перебуваючи в просторі лісу, але, окрім відповідальності за своє людське, вони ще й вчаться приймати та бороти свою хворобу, оскільки всі діти в санаторії перебувають на лікуванні: «Лісовий санаторій був збудований зовсім недавно. Навіть запах дерева та фарби не вивітрився ще як слід. Стояв цей санаторій у чудовому місці – неподалік від тихої річки, у несходженій лісовій гушавині. Тут, можна сказати, зроду-віку не ступала ще людська нога. Якщо, звісно, не брати до уваги мисливців, грибників та будівельників» [194, с. 29].

Окрім цього, просторовим осередком перетворень у лісі є трясовиння як символ танатосу. Психолог-екзистенціаліст І. Ялом звертає увагу на те, що казки й легенди про божественних істот є формою заперечення чи відволікання від смерті, адже «... ми персоніфікуємо смерть, трансформуючи її в істоту, монстра, бабая, демона. Урешті, якщо смерть – це лише істота, яка переслідує нас, отже, від неї можна вислизнути» [252, с. 11]. У В. Рутківського від смерті не вислизають, а обходять боком, проте коли втрапляють, то саме тоді відбувається істинне перетворення. Але трясовиння не поглинає повністю героїв, а лише показує близькість смерті, бо дітей рятують міфічні істоти: «Тривога! Слухайте всі! Заблукав санаторський хлопчик! Йому загрожує небезпека – він підходить до трясовини!» [194, с. 197].

Автор детально описує й домівки інших героїв – чарівних. Барбула, водяник і за сумісництвом господар затону, жив у підводній печері із водоростями-фіранками на вході. Усередині помешкання замість меблів – здобуті Барбулою коштовності: відро без дужки біля дверей; чобіт, що просив каші; ліжко для водяника, а в попередньому людському житті – водійське сидіння; стосик етикеток з-під консерви; скалка старого дзеркала [194, с. 38]. Речі в підводному будинку пов'язують світ під водою зі світом людей, тому що всі предмети є людськими, хоча й втратили свою первісну функціональність. Але діють відповідно до сприйняття героями, і про це нам сигналізує опис предметів як людських і дуже вагомих у житті, оскільки просто предмет ще не працює, а «субстанція не може бути первинно сприйнята лише через те, що вона існуюча річ, адже лише це само собою на нас не впливає» [351]. Знаково для творення поетики хронотопу, який відображає, зокрема, національну специфіку є те, що поширений у західноєвропейському фольклорі образ русалки не типовий для української традиції: «Християнська ідеологія наділила цей образ природного божества тероморфними рисами», а вже персонаж дівчачий трапляються в пізніших авторських казках як помічник-дарівник [79, с. 13]. Так, у В. Рутківського господар затону – водяник, що має доньок.

Доньки ж Барбули, русалки, мешкали в невеличкому затишному будиночку, який «... стояв на схилі освітленого сонцем пагорба і його крихітні віконця відблискували, наче зірочки, а на пласкому даху погойдувалися гнучкі стебла білосніжних водяних лілій» [194, с. 43]. Бухтик жив «неподалік верболозу, на схилі підводної ковбані...» [194, с. 48]. Обертас, господар лісу, за характером відлюдник, тому й живе там, де його складно буде знайти: «Посеред лісової гущавини височів кремезний дуб. Точнісінько такий, як десятки інших кремезних дубів. Хіба що в його листі птахи не співали своїх пісень удосвіта. [...] в стовбурі цього дуба було затишне дупло. А в тому дуплі оселився господар тамтешнього лісу Обертас» [194, с. 124]. Хоча, попри інтровертний характер героя, що відображається улюбленим місцем для відпочинку, найпершим обов'язком лісовика завжди є допомога мандрівнику, якщо той заблукав [194, с. 197].

Кожна оселя в тамтешніх місцях є особистим простором, який, однак, відтворює космогонію і дає змогу «переходити» в позаматеріальні світи. М. Еліаде зазначає: «З того, що всі капища, палаці, королівські міста, а в широкому розумінні і всі будинки, символічно розташовані в центрі Світу, випливає, що в будь-якій з цих будівель можливий прорив на інший рівень; тобто можлива водночас просторова трансцендентність (сходження на Небо) і часова (повернення в первісну мить, коли Світ ще не народився)» [82, с. 208].

Трансцендентністю наділяються саме оселі фольклорних істот, а не людських. Зокрема, це підкреслюється і тим, що «ми, підводні і лісові мешканці, бачимо один одного завжди і скрізь. [...] А от люди нас не бачать. Вони можуть бачити лише те, що відкидає тінь. Як дерево, наприклад» [194, с. 53]. Тобто вони акумулюють у собі «Я» в чистому вигляді та не відкидають тіні, які, за Юнгом, є архетипом темного боку тваринного минулого людини [143]. Знаково, що герої-діти можуть побачити міфічних героїв тільки після того, як останні набудуть людського досвіду взаємозв'язку фізичного та психічного здоров'я і, відповідно, градації Самості, випиваючи таблетки, якими діти мали би лікуватись.

Через відмінності в структурі особистості людських дітей та міфічних істот (перші умовно наділені традиційною структурою свідомості (за Фройдом, Его, Супер Его і Воно), а другі – викристалізоване Супер Его або ж колективне несвідоме в чистому вигляді) діти бачать затон, оселі героїв і простори лісу з іншого ракурсу, лише над поверхнею. Так, простір біля води для дітей зовсім не оселі Бухтика, Барбули чи русалок: «Вода в затоні була чиста й прозора, мов шкільні вікна перед початком нового навчального року. Посеред темно-зеленого листа, наче маленькі білосніжні сонечка, світилися водяні лілії. Над ними вимахували прозорими тріскотливими крилами величезні бабки. По той бік затону де-не-де ще погойдувались залишки рожевого туману. // За спинами в індіців повільно і розмірено, мов якась велетенська жива істота, дихав ліс» [194, с. 60].

Траплялись у житті мешканців затону й кумедні випадки, що обачному спостерігачеві будуть явно до смаку, оскільки містять неприхований жартівливий підтекст: «І все було б чудово, якби не зла мачуха принца, яку всі називали Старшим

Лаборантом. Вона так зненавиділа бідну Квакуху, що одного чудового дня вирішила віддати її для якогось там Дослідку» [194, с. 58].

Простір виблискує та повниться барвами, ніби наповнюючись емоціями тих, хто «тут і тепер» проживає в ньому час. Сергійко й Оля, сповнені ще незнайомими, та й швидше всього ще не швидко описаними та зрозумілими, їм емоціями, знаходяться в яскравому часопросторі: «І ось вони йдуть по м'якій шовковистій траві під неймовірно блакитним і високим небом. На узліссі весело і різноголосо виспівують пташки, стрімголов вистрибують з-під ніг коники, а річка попереду виблискує так, як ще ніколи до того не виблискувала... Напевне, тому, що поруч ішла Оля» [194, с. 147].

Й. Папужинська зазначає, що казка, щоб не піддаватись критиці та зазіханням дорослого чи реального світу, часто ховається під покровом ночі, у дитячій кривіці або водному світі. Такий замкнений простір казкового світу є важливим для збереження і охорони, таємницею героя. Але, крім цього, підкреслює також його ізоляцію та самотність [306, с. 39].

У «Гостях на мітлі» В. Рутківського все починається саме з ночі – пори, коли літання на мітлі можна приховати, таємниці стають ближчими, а герої реальнішими. Але водночас автор фіксує простір, де ті ж герої приречені на самотність, яку лише час від часу порушують поодинокі метеори й світлячки, що набувають у метафоричному значенні ознак тимчасових людей чи інших істот у просторі гостей на мітлі: «У світі панувала глибока безмісячна ніч. Далеко внизу пропливла безмовна земля. Нещодавно випав рясний дощ, і вона була покрита брудними озерцями, баюрами та струмками. Сірим стрічками асфальтових доріг неспішно проповзали поодинокі вогники запізнілих автомобілів. Згори вони скидалися на лісові світлячки. [...] Лише сліпучі риси метеорів час від часу пронизували простір і згасали, не досягнувши землі» [195, с. 5]. Такі екзистенційні риси сучасної літературної казки додають можливостей у зображенні топофілійного та топофобіального простору, у яких зосереджуються домінанти світовідчуття героїв: «Екзистенційні риси на українському ґрунті помітно розвинулися. Такі

екзистенціали, як буття і час, трагізм людського життя, самотність, відчай, страх, абсурдність, яскраво виражені в художніх творах [156, с. 9].

Ядвіга Олізарівна, центральноукраїнська баба-яга, що живе й працює на Лисій горі в Києві, шукаючи собі чаклунську спадкоємицю-вихованку, втрапляє в село, у якому народилася сама. Чарівники, відьми і відьмаки, чорти та знахарі є «концентрами української персонажної легендарної системи», що в чарівній казці наділені рисами здебільшого помічників [79, с. 15]. Помешкання, яке обирає героїня для тимчасового прихистку, є візуалізованим психологічним світом жінки, що не пробачила рідних, які образили, людей, що не захистили, щемливий простір рідного дому, який намагалася забути, проте насправді гнів і злість так в'їлися в особисту історію, що навіть тимчасова хата наповнена гниллю, мотлохом та цвіллю: «Перекошена ліса, напівструхлявілі ворота, стежина, що поросла густим споришем, численні дірки в солом'яній стрісі... Атож, це було саме те, що її влаштовувало» [195, с. 9]. Двері були «... перехнябленими, на одній завісі...», «Їх штовхати не треба – самі одірвуться» [195, с. 23]. А всередині, звісно, панує напівтемрява: «Праворуч, біля маленького підсліпуватого віконця, стояла широка брудна лава з неструганих дощок. Поруч з лавою – приземкуватий, з численними слідами патьоків, стіл. На ньому купчились якісь горнятка, макітерки, сковорідки та мисочки, лежали снопики прив'ялих трав. Від них ішов густий, аж млосний, дух. // Ліворуч майже половину кімнати займала облуплена піч. У ній весело гомоніло червоне багаття» [195, с. 46-57]. Такий простір, попри те що є домівкою для Ядвіги Олізарівни, не має рис топофілійного, залюбленого місця для власниці, а для інших героїв і поготів.

Для дітей дорога до такого помешкання виглядає недалекою та є метафорою швидкості налагодження взаємодії із іншими дорослими, коли комунікація відбувається швидко й невимушено. Однак з Ядвігою Олізарівною не все так просто: «Самітна сторожка на узліссі здавалася близькою хіба що з дерева. Та й то лише тоді, коли її роздивлятися у бінокль. Насправді до неї треба було йти і йти» [195, с. 23]. Помешкання та шлях до нього є образним відображенням внутрішнього світу героїв, їхнім місцем і роллю в часопросторі, відтак простір завжди

обумовлений глибшими причинами, аніж візуальною традиційністю. Діти дорогою до Ядвіги Олізарівни, окрім протяжності шляху, змушені також «... кілька хвилин продиратися крізь будяки та шипшинові зарості» [195, с. 23], що образно відображають нелегкий шлях пізнання іншої особистості. Для дітей такий шлях особливо тернистий, адже зазвичай з дітьми відкриті й трепетні, але не у випадку із «бабою-ягою».

Час у селі протікає по-особливому: дає можливість довше веселитись та навіть застигає метафорично, наповнюючи простір кінця дня тишею, що, окрім настання сутінків, символізує ще й «затишшя перед бурею»: «Сонце повільно і неохоче скочувалося за ліс. Навколо панувала особлива тиша, яка буває лише перед сутінками. Вже не піднімали пилюгу машини з мотоциклами, не мукали до хазяїв видоєні корови. Навіть непогамовані горобцівські пси – і ті замовкли» [195, с. 12].

Простір у казці налаштовує на події, що відбуватимуться далі: «Було спекотно й задушливо. В застиглому повітрі без упину гуділи бджоли та джмелі. Високо в небі кружляв орел. Час від часу з кущів долітав тихий шурхіт – чи то пробігало маленьке звірятко, чи пурхала невидима пташка» [195, с. 129]. Але топографічні зміни не лише дають підказки про прийдешні події, а й реагують на все те, що відбувається довкола. Після градових злив-нападів на дітей раптово: «Над ними, наче нічого й не було, світило яскраве сонце. По небу, як і раніше, ліниво пропливали легенькі хмаринки, а на землі буяла пишна зелень трав, кущів та дерев. І лише навколо СТУПи лежав товстий шар граду» [195, с. 119]. Втеча від Ядвіги Олізарівни теж оповита просторовими особливостями: «Одразу ж потемнішало. Неймовірне ревисько розривало вуха. Піщинки нещадно шмагали по обличчю, пружні, злі вихори, здавалося, от-от зірвуть з хлопців шоломи. Час від часу звідкілясь долітали щедрі прокльони баби-яги та пронизливий вереск чаклунського kota» [195, с. 127].

Сама Ядвіга Олізарівна описується так: «... на мітлі сиділа якась чудернацька істота. Її густе, розкошлане волосся гадюччям ворушилося навколо голови, гострий гачкуватий ніс сягав підборіддя. Криві і довгі, мов кабанячі ікла, зуби впиралися в нижню губу» [195, с. 15]. Але вона не завжди була бабою-ягою, а стала такою через

події в далекому дитинстві. Ці події творять часопростір минулого, який у казці-повісті неоднаковий для різних героїв, бо одні й ті самі події по-одному бачить дівчинка Катруся (у майбутньому Ядвіга Олізарівна) та її племінниця Марія. Зі слів баби-яги дізнаємось, що вона була самотньою, нікому не потрібною, невродливою дівчинкою: «З ранку до вечора прибирала я за старшими, намагалася догодити всім і кожному. Та, окрім стусанів і образ, нічого в своєму житті не бачила. Тож потроху я почала ненавидіти тих, хто називає себе людьми» [195, с. 52]. Натомість баба Марія, племінниця Ядвіги Олізарівни, згадує, що була «... Катруся тихою і слухняною дівчинкою. Та, собі на горе, вродилась вона негарною з лиця і ще гірше – хворобливою. А в ті часи хворому та невродливому краще і на світ не з'являтися. [...] От і докоряли Катрусі на кожному кроці, шпигали, кому не ліньки...» [195, с. 85]. А якось дівчинка з батьком поверталась із ярмарку. На кладці через болото у возі відвалилось колесо, і батько «відшмагав доньку віжками і прогнав геть. Іди, каже, куди хочеш, а додому не вертайся! Щоб я тебе, каже, більше не бачив! Згодом, звісно, схопився за голову і кинувся її шукати по всіх усюдах. Та хіба можна було знайти когось у ті часи? У нас навколо суцільні болота були і ліси» [195, с. 85].

У літературних казках іноді використовуються чарівні предмети із фольклору: чарівна голка, летючий корабель, перстень, черевики-сороходи, кресало, дзеркальце, клубок, чудо-пір'їна. Відповідно до виокремлених Проппом семи основних типів казкових героїв, чарівні предмети є не одухотвореними персонажами:

- 1) чудо-помічниками;
- 2) об'єктами, що шукають герої;
- 3) об'єктами героїв-дарувальників [348].

Чарівні предмети – об'єднуювальний елемент, який утворює цілісний казковий світ. В. Коркішко зазначає, що «художній простір реалізується за допомогою речей, що його складають. Кімната пізнається завдяки предметам у ній, вулиця – завдяки розташуванню будинків та ін.» [122, с. 392].

Так, у тексті присутній і засіб пересування в просторі, проте не традиційна для баби-яги мітла, а СТУПа: «Система точного управління польотами. Скорочено СТУПа. Мабуть, вона схожа на літак. На ній ця баба-яга літає» [195, с. 103]. «На перший погляд, це була звичайнісінька собі старовинна ступа... [...] Хіба що без жодної тріщини, і покрита лаком» [195, с. 123]. В. Тоупонс зазначає, що об'єкти дуже важливі для дітей молодшого шкільного віку і багато дитячих розповідей побудовані на бажанні отримати певний об'єкт чи позбутися його [275, с. 178]. Тож боротьба між дітьми та чарівними істотами точиться здебільшого навколо СТУПи, оскільки це рушійна річ у боротьбі за владу.

Під час гостювань Тані в баби-яги дівчинка переноситься у два інші фобіальні простори за допомогою кількох стеблинок, які розтерла в долонях Ядвіга Олізарівна. Спершу Таня «побачила себе в незнайомій лісовій гушавині». Рослини, тварини й навіть повітря – усе навколо «... було пронизано з ненавистю і жахом. Навіть дерева – і ті, здавалося, не просто скрипіли під вітром, а скреготали від злості» [195, с. 130]. Простір злих чарівниць, відьом і відьмаків, що колись у житті образили чи зрадили. Тепер вони наповнені міццю, проте жорстокою та мстивою, від якої кров холоде в жилах. Пропозицію доєднатись до них отримує і Таня: «І будеш ти найвродливішою і найнещаднішою королевою на світі! І ніхто не позаздрить тим, хто знущався над тобою!» [195, с. 130].

Удруге дівчинка також потрапляє до лісу, щоправда, з добрішою атмосферою: «... Таня опинилася на тихій лісовій галявині. Посеред галявини на довгій журавлиній нозі стояла невелика хатка з двома малюсінькими віконцями. Деякий час вона похитувалася, ніби намагалася зберегти рівновагу. Тоді повернулася до Тані різьбленим ганком. Тихо заскрипіли входні двері» [195, с. 131]. Невелика хатка, два малюсінькі віконця, різьблений ганок і скрипучі входні двері – геть інша картина порівняно із попереднім простором, адже із самого опису зрозуміло, що тут панує спокій та витонченість. Уже пізніше дізнаємось: «В кімнаті було чисто і затишно. На стінах висіли фотокартки та вирізки зі старих кольорових журналів. На підлозі лежали домоткані доріжки. По кутках висіли снопики дикого маку, м'яти, деревію... За віконцями тихо погойдувався незайманий ліс» [195, с. 131]. І хоча тут добре й

спокійно, зате самотньо, тому що простір затишного дому, а насправді душевного простору доброї чарівниці, наповнюють лише лісові мешканці, з якими можна навчитись розмовляти: «Так що самотність – не така вже й погана річ, – [...]. – Особливо коли поруч з тобою маленький товариш – песик, вивірка чи оленятко...» [195, с. 134]. Таке знайомство не змушує передумати Таню та залишитись на науку в чародійок, чи злих, чи добрих, але побачене в інших просторах змінює візію «тут і тепер», тобто дозволяє поглянути на вчинки баби-яги під іншим кутом зору: «Раніше я теж думала, ніби Ядвіга Олізарівна дуже зла. А тепер я переконана, що це не зовсім так. Насправді вона тільки вдає з себе таку» [195, с. 135]. Досвід мандрів топосами дає зрозуміти, що люди (чи істоти) зазвичай не з доброго життя стають чаклунами або відлюдьками, а через те, що колись їх хтось образив. Простежуємо знову тези екзистенціалізму: «... людину можна позбавити всього, крім єдиного: останньої людської свободи – обирати власне ставлення до будь-яких наявних обставин, обирати власний шлях» [232, с. 80]. Що і робить дівчинка, а згодом й інші герої казки-повісті.

Будинки протягом усієї історії – відображення внутрішнього світу в дихотомії «свій»-«чужий», добро – зло, люди – магичні істоти, охайні – занедбані відповідно: «Гарно ви, люди, живете, – продовжував Аристарх. – І хати у вас гарні. Чисті, охайні. Я, признаюся вам, не відмовився б хоч трохи пожити у такій. Та й хазяйка моя теж» [195, с. 142]. Й акцент саме на звичайних середньостатистичних людських хатах, де головне чистота та доглянутість, а не багатство й псевдодобробут: «Та варто мені лише сказати кому слід – і поруч з цією хатою виросте справжній палац! З басейном і мармуровими сходами, зі слугами і верблюдами... // – Палац – це добре, – відказала Таня. – Але від того у хаті чистіше не стане, правда? // Показуха всі ці ваші палаци, – бовкнув і собі Василь. – Окозамилювання» [195, с. 150]. Екзистенційний вибір Ядвіги Олізарівни та Аристарха відображає відремонтована закинута хатина над урвищем як другий шанс на утрачене колись звичне життя: «Під вечір самотню хатину неможливо було впізнати. Малесенькі віконця весело блимали на світ прозорими шибками. Двері відчинялися легко й без скрипіння.

Стіни білили так, що місячної ночі хатину можна було прийняти за велетенську білу квітку» [195, с. 153].

Усередині зміни теж разючі: «Кімната стала світліша і від того ніби попросторішала. Вибілена піч так і напрошувалася, аби в ній палав справжній вогонь, і на ньому щось булькало і смачно шкварчало. // Лава і стіл були вишкрябані до бурштинового кольору. В одному кутку стояв тапчан. Він був застелений старим, але ще досить пристойним покривалом. З-під тапчана виглядала мітла баби-яги» [195, с. 153-154]. Символи інтер'єру відіграють важливу роль у творенні національного простору, який у чарівній казці може існувати в трьох формах: підземного, наземного та небесного світів. І ті форми мають усі національні ознаки: «... хата, піч, погріб, тік, корито, криниця, ліс, дорога, ріка, поле; в легенді – ліс, дорога, поле, гори, ріка, море, хата (горище, погріб), клуня, сарай, небо – земля – океан (море) тощо» [79, с. 18]. О. Яковлева звертає увагу на те, що з трипільських часів місце, де зберігався вогонь, було сакральним, а потім стало символом материнського начала та непорушності сім'ї [251, с. 115]. У «Гостях на мітлі» такий опис оновленої хати, відремонтувати яку допомогли самі ж діти, є паралеллю до дому на початку історії. Структура внутрішнього світу Ядвіги Олізарівни стала упорядкованою, чистою і без зайвого «мотлоху». А сам результат оновлення від зовнішньої візуалізації до внутрішньої упорядкованості бачимо трохи пізніше з плином часу: «... яке то величезне, неймовірне щастя – бути просто людиною!» [195, с. 193].

Та не тільки людиною, а й жінкою, адже в людській культурі зв'язок дому та жінки представляється перш за все в ритуалі, пов'язаному з приготуванням їжі, особливо з випіканням хліба, а також церемоніями столу, традиціями при пологах і т. д. [283], що в побуті були пов'язаними з піччю. Окрім того, відновлено й містичний зв'язок з рідною землею: «Це містичний досвід автохтонності: ми відчуваємо, що ми – люди місця, і це відчуття належності до космічної структури набагато сильніше від родинних і батьківських зв'язків» [82, с. 75].

М. Вуйцік-Дудек звертає увагу на багаторівневість казок, у яких є пізнавальний, терапевтичний і сексуальний аспекти. Так, пізнавальний аспект

допомагає дитині усвідомити своє місце в родині, світі й озброїти читача способами розв'язання проблем, що трапляються у тексті. Терапевтичний базується на утвердженні казкового оптимізму, побудованого на переконанні, що добро завжди перемагає. А сексуальний – підводить до едіпових проблем, які мають тимчасовий характер, проте без їх завершення неможливе повноцінне доросле життя [322, с. 28-29]. Тож казка є ще й інструментом в емоційно-психологічному дорослішанні, що не лише відображає певні рефлексії реципієнта, але і є елементом поетики хронотопу, про незмінно емоційно-ціннісне забарвлення якого говорив ще М. Бахтін.

У трилогії В. Рутківського шляхом дорослішання йдуть і герої, що в першій частині ще малі дітлахи в дитячому літньому таборі, а в третій – уже молоді люди, які допомагають підтримувати рівновагу «добро-зло» у світі.

Якщо в першій частині зустрічаємо міфічних русалок, водяників, лісовиків, у другій – бабу-ягу, то в «Щирику зі Змієвої гори» автор осучаснив ще й Кошія Безсмертного та Змія Горинича. Сам В. Рутківський пояснює появу відомих героїв так: «Ми повинні перш за все показати всьому світові багатство нашого фольклору, відповідно осучаснивши його. Мрію про той час, коли наша рідна чортівня буде в Європі такою ж популярною, як у нас – гноми та тролі» [178].

Г. Лукаш, досліджуючи міф і міфологічні конотоніми, звертає увагу на те, що саме в словах «Баба Яга», «Костій Безсмертний» та «Змій Горинич» лежить відгомін вірувань давніх українців. Так, Баба – мати-предкиня, берегиня, покрови – потім трансформувалась у Бабу Ягу чи Єгеру, яка була мешканкою потойбіччя; Костій Безсмертний (Чахлик Невмирущий) – символ невмирущості, чия душа щороку оновлюється; Змій Горинич – син Дани, володар підземного царства. Однак «сьогодні ці міфоніми більше сприймаються як переосмислені імена казкових героїв...» [139, с. 59]. Знаково, що сучасні інтерпретації таких імен для героїв носять здебільшого негативний характер, проте в В. Рутківського бачимо символічне повернення до первісних значень, де Баба Яга допомагає, а Змій Горинич повертається в підземне царство, залишаючи в спокої людський світ та повертаючись до витоків. А замкнений змій-дракон завжди був символом

оновленого початку, замкненого циклу, кола існування, тягучої переміни смерті в життя і життя в смерть [282, с. 33].

Один із головних героїв – Щирик – син Змія Горинича, що, попри родову звичку виростати в м'ясоїдних і людиноїдних істот, дружить із хлопчиком-помічником та зовсім не хоче бути таким, як батько, хоча природні інстинкти часто передують особистим бажанням. Простір народження малого ящерука відповідний для Змія: «... лисе підвищення, що аж ген на обрії нагадувало розкошлану шапку підступного бусурмана, який визирає зі сховку? І на всьому цьому довжелезному підвищенні – від лісу і аж до тієї підозрілої шапки – виднілися лише хирляві дерева, покручені нещадними гірськими вітрами, а між каменистими розсипами та сухореброю травою розляглися пузаті валуни» [196, с. 5]. Тому цілком логічно, що «Змієву гору всі обходили десятою дорогою» [196, с. 5]. Щирика, окрім імені, яке натякає на внутрішню специфіку персонажа, також називають у казці ящуром. В українській міфології ящір досить неоднозначний персонаж і є «... уособлення «нижнього світу» з його підземним і підводним простором» [28, с. 617], що, однак, в авторській інтерпретації змінює свої первісні якості.

Маркери простору топофобіальні: глибока й вузька ущелина, підземна річка, напівзасохлий бук та старезний ворон, який сповіщав усіх довколишніх жителів про небезпеку, що чатує в надрах гори. Ворон в українській міфології тлумачиться як нечистий, зловісний птах, який пов'язаний зі світом мертвих, але також є і віщуном: «Він живе сто або триста років і володіє таємницями: передбачає смерть, нашествия ворогів...» [28, с. 401]. Далі прослідковується і символізм інших об'єктів – ущелина як зовнішній захист від абияких гостей, а підземна річка як джерело прихованих сил та природних витоків.

Один із персонажів – Костій Безсмертний. У казці він помічник Змія Горинича, тож саме йому відведена роль того, хто заманює жертв для обіду й вивідує інформацію в людей. Саме він заманив Андрійка до Змієвої гори, щоб зробити його помічником сина Горинича. Попри звиклий для людей вигляд діда, простір довкола підказує уважному читачеві про те, що щось не так, коли вони удвох з хлопцем блукають лісом: «Вони йшли нескінченним лісом. Повітря,

настояне на глищі, пахло так, що в Андрійка аж голова почала паморочитися. Було лунко і врочисто. Звідусіль долинав безупинний стукіт дятлів, сорочаче скрекотіння, раз по раз подавав голос одуд та ще якісь птахи» [196, с. 17]. Адже в українській міфології птахи є символами душ прадідів, які своїм співом провіщають небезпеку чи радість, а сороки й одуди, зокрема, відносяться до нечистих птахів [28, с. 617].

Присутні в тексті і магічні речі, зовні цілком побутові та сучасні, проте вони вибудовують взаємозв'язки між казковим світом та звичним для сучасного читача, у якому ті ж самі речі творять реальність навколо. Значення речей для людини ототожнюється із значенням культури. Визначаючи культуру, мислителі минулого і сучасності розглядають її як сукупність духовного та матеріального, де речі є матеріальними феноменологічними продуктами сенсоутворення і визначниками людського буття.

Історія речей розпочинається з їх виготовлення, тому найпершою ціннісною ознакою їх існування в культурі є корисність. Водночас речі ставали засобом соціальної організації, носієм культурної комунікації, набували ціннісних сенсів. Володіючи естетичними якостями й художньою виразністю, речі здобули здатність «говорити». Саме через це багато дослідників говорять про семіотику речей і розглядають світ речей як одну із «мов культури» (Р. Барт, Ж. Бодріяр, Ю. Лотман).

Спроби теоретично типологізувати речі призвели до введення великої кількості категорій та підкатегорій. Речі за використанням і користю, яку після цього отримують, прийнято поділяти на утилітарні й естетичні. М. С. Каган виділяє два класи предметів: виключно виробничі та ритуальні [336, с. 207]. Окремо виокремлюють іграшку як модель із символічною і ритуальною функцією. Р. Барт розглядає річ в аспекті символічному та таксономічному.

Речі неминуче стають образами речей у мистецтві, зокрема в літературі. Один із підходів до класифікації речей у літературі розподіляє речі на: цілком побутові; вигадані предмети, наділені чарівними властивостями (магічні артефакти) – чарівна паличка, мітла, чарівні шахи; унікальні чарівні предмети – розподіляючий Капелюх, сито спогадів, Часоворот або Маховик часу. Відповідно, функціональне навантаження в речей буває теж різним.

Проте важливо, що речі в літературному творі повинні «діяти». Слушно зауважує Б. Олсен, що речі мають власні невербальні якості й залучені до власних матеріальних та історичних процесів, які не можуть бути виявлені, поки ми не розглянемо їх в інтеграції. Вони спочатку існують як зручні інструменти: крісла, ліжка, печі, сокири, байдарки, холодильники, будинки, автомобілі, дороги, або речі, що працюють, але без символізму [305, с. 262]. Так, потойбічні майстри зробили мобільні телефони, які, на перший погляд, мають звичну характеристику засобів зв'язку, але є з'єднувальним елементом з іншими міфічними істотами: «А я зараз натисну оцю золотеньку кнопочку – і дізнаюся геть про все на світі. [...] Навіть про відьму-кухарку? [...] Ну, це мені раз плюнути...» [196, с. 70].

Відьма-кухарка саме та відьма, з другої частини трилогії – Ядвіга Олізарівна, що має допомагати вигодовувати малого Щирика, який ще не може їсти сиру їжу. До того ж у третій частині знаходимо пояснення щодо того, чому баба-яга насправді не відьма, а чаклунка, принаймні у варіанті В. Рутківського: «Відьма живе окремо від людей, а чаклунка – разом з ними» [196, с. 107].

Та чаклунка не єдиний уже відомий читачеві трилогії персонаж. У бурхливих водах підземної річки тепер живе Бухтик, що вирішив помандрувати до нових країв й оселився в безлюдному місці, яке виявилось безлюдним неспроста, а через тисячолітню присутність інших міфічних істот. Саме Бухтик допомагає рятувати Андрійка під час втечі та хлопців після битви зі Змієм Гориничем. Відтак Андрійко одразу побачив, що «... у цій потворі від людини було значно більше, ніж від звіра. І насамперед очі, що світилися добротою і співчуттям» [196, с. 196]. А також найкращі друзі, уже дорослі Сергій та Степан, були головними героями першої і другої частини трилогії, проте одноосібно.

Візуалізується в казці й поняття особистих кордонів, що мають межі порозуміння в ящірки Гани: «Тільки ви навряд порозумієтеся, коли розбудете її. [...] Це ж чому? [...] Бо та брила стоїть якраз за межею порозуміння. [...] Межа? – запитав він. – Яка ще межа? [...] А така, що за нею кожен починає розмовляти лише своєю мовою. Ти – своєю, твій слуга – своєю...» [196, с. 98].

Часопростір є характеристикою спільного часу та місця руху для формування справжньої дружби героїв, у якій не вивищуються і підтримують. Щирик «... на півдорозі стишив свій біг і зачекав Андрійка. [...] Я не хочу обганяти тебе на очах в інших, – сказав він. – Будемо бігти поруч, як справжні друзі» [196, с. 104].

Тітка Гана, мала ящірка, рід котрої зрікся колишньої міці та влади на користь свободи обирати їжу, що хочуть їсти, й істот, з якими спілкуватись каже: «А тепер я дякую своїм предкам, що не захотіли більше бути великими. Бо нам нічого не треба від людей. Як і їм від нас» [196, с. 157].

У кінці казки Щирик таки знаходить свій шлях, однак змушений через це відмовитись від тисячолітніх родинних традицій та, імовірно, засмутивши близьких, проте «... потім Щирикові приснився сам батько – веселий і добрий. А можливо, й не дуже ще добрий – того Щирик розібрати не міг. Але що снівся саме батько – то вже точно. Бо дуже кепсько, коли батьки перестають бодай снитися» [196, с. 252]. Бачимо метафоричну смерть, яка передбачає перехід у підземне царство задля повернення до витоків, або ж переродження, адже, за твердженням М. Еліаде, «в жодному ритуалі чи міфі не зустрічаємо ініціаційну смерть як кінець, а лише як умову *sine qua non* переходу до нового способу буття, як випробування, необхідне для того, щоб відродитися, тобто почати нове життя» [82, с. 297].

У всіх частинах трилогії присутні хвороби: у «Бухтику з тихого затону» хворіє дівчинка Оля, у «Гостях на мітлі» – бабуся, у «Щирику зі Змієвої гори» – малий ящерук. Їм допомагають одужати Сергійко, Ядвіга Олізарівна, Андрійко відповідно. Хвороби героїв є осердям для генерування подій казки і, за твердженням Й. Папужинської, з часом стають корисними, опускаючи самотність та допомагаючи досягнути бажаного [306, с. 224].

В останній частині також відкривається таємниця географічних місць, де відбувались попередні події. Е. Рибічка, досліджуючи художню літературу, зауважує, що література не є джерелом фактологічної інформації про географічні простори, а культурно-антропологічним резервуаром «свідчень», які підтверджують взаємозв'язок між людиною і місцем, що конституюються сприйняттям, емоціями, сенсами, віруваннями й ідеями [312, с. 174]. Відповідно до «Dictionary of Human

Geography», уявлена географія насамперед є областю культури та включає в себе як представлення місць, людей, пейзажів, природи, так і способи, за допомогою яких ці культурні явлення формулюють бажання, фантазії, уподобання їх авторів, а також мережу домінуючих відносин між образами і предметами представлення [269, с. 301]. Далі дізнаємось, що Андрійко із тих країв родом, звідки й Бухтик: «Ти сам звідкіля будеш? [...] З Воронівки, – відказав Андрійко. – Є таке село неподалік від Дніпра. [...] Очі Бухтика дивно зблиснули. – Воронівка, – повторив він. – А чи немає неподалік від неї села під назвою Мохначик? Ліс там великий, і через нього протікає тиха річка із заплавами. А неподалік стоїть дитячий санаторій. [...] Є такий...» [196, с. 203].

Насамкінець прослідковуємо вплив об'єднувальних топосів і на формування національної ідентичності, оскільки рідний край для героїв є вагомим та відлунює теплим спогадом у всіх без винятку, а, репрезентуючи етнічні елементи, у літературній інтерпретації створюється «... специфічний хронотоп, крізь призму якого відбувається експлікація (від лат. *explicatio* – роз'яснення) основних ідей минулого в сучасному і майбутньому» [200].

Такий фольклоризм наголошує на специфіці побудови саме народних чарівних казок, звідки запозичують підґрунтя літературні, в основі структури художнього простору яких «є бінарна опозиція свій/чужий, що постає як чи не найдавніше й найважливіше протиставлення, яке стосується просторової моделі казкового світу» [167, с. 15] та реалізується дуальними опозиціями добрий/злий, близький/далекий, дім/ліс. Проте якщо в народних казках така бінарність є крайнє опозиційною, то в літературних казках більш візуально взаємопов'язаною і змінною. Саме таку змінність, фобіально-філійну, бачимо в трилогії В. Рутківського, де одні й ті ж місця можуть мати різне значення залежно від кута зору та подій, що впливають на героїв, а потім і на місця. Так, поки міфічні герої «Бухтика з тихого затону» не вип'ють людських таблеток, доти людські герої бачать їхні домівки поверхнево, без жителів. У «Гостях на мітлі» будинки із тимчасових прихистків, вогких, сірих та облуплених, стають залюбленими домами – красивими й чистими. Така тяглість сюжету та

різноманіття просторових фонів розширює конотації дихотомії «свій»–«чужий» у змінних площинах топофілії і топофобії.

2.3. Картографія часопростору казок Галини Пагутяк

Казкова повість Галини Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій» досліджувалась науковцями різноаспектно: Л. Овдійчук звернула увагу на архітекстуальність, міжтекстову взаємодію на рівні жанрів, яка проявляється в підзаголовку «казкова повість» «Втечі звірів» [161, с. 266], Г. Бокшань вказує на використання автобіографічних маркерів у творах письменниці [18], інтерпретацію образу Каспара Гаузера [19], реалізацію бестіарного коду за допомогою «шляхетного дикуна», що об'єднує «мотив людської безвідповідальності, який загрожує природі, і заклик відвернути навислу небезпеку» [20].

Т. Качак зауважує, що сучасні автори роблять акцент на тематичних аспектах повісті й уникають чіткого визначення жанру «казка», але, зокрема й у «Втечі звірів» Г. Пагутяк, «казковість як тип образності часто виявляється у художньому творі для дітей та юнацтва на тематико-проблематичному, образному, композиційно-стильовому, мовно-наративному рівнях [101, с. 62]. Казка ж віддавна стала простором дитячої ініціації і психологічного зростання. Такі трансформації можливі лише за умови динамічності сюжету та просторово-часових змін. Саме тому важливими в казковому тексті є топоси-маркери, що дозволяють представити художній світ за допомогою картографії, завдання якої «... відображення й дослідження просторового розміщення, поєднань/сполучень/та взаємозв'язку явищ природи й суспільства за допомогою особливих образно-знакових моделей – картографічних зображень» [191, с. 7]. Таке картографування може бути наочним, коли читач насправді бачить перед собою готові позначки просторів сюжету, а може бути інтеракцією між текстом та реципієнтом – топоси-маркери описуються і змінюються з рухом часу, а читач таку мапу уявляє.

Дослідниця А. Вінценцюш-Патина зазначає, що мапи, побудовані на основі літературного тексту, «розтягуються між міметичними візерунками, що документують конкретний час, і повністю фантастичними зображеннями

екзотичних районів світу, які ще не повністю пізнані в окресленій епосі» [321, с. 123]. Простір та час у казках здебільшого базується на реалістичних, зрозумілих і близьких для реципієнта місцях та швидкості протікання часу. Адже розраховані на читача, що, відповідно до своїх вікових і психологічних особливостей, ще не володіє високим рівнем перцепції. Проте в окресленому художньому світі, який доповнюють мапи, обов'язковим елементом є додаткове пізнавальне навантаження у вигляді ще не відомих читачеві деталей, будівель, місць чи міст, що й творять особливий авторський казковий простір. Така фікційна картографія надає простору надзвичайної сили, легітимізуючи авторську літературну топографію [321, с. 134].

Картографування в казках оприсутнене зазвичай традиційними топосами лісу та дому, а також найважливішим елементом – топосом дороги й архетипом *homo viator* (лат. людина-мандрівник). Ідея подорожі будується на означеннях часу і простору в екзистенційному вимірі ХХ століття, а мандрівником виступає душа: «... саме вона – одвічна мандрівниця, саме про душу і тільки про неї буде найвищою правдою сказати, що бути – це бути в дорозі» [145, с. 14]. Вони є базовими та універсальними способами людського буття в просторі казки, від найпростіших просторових метафор до великих мандрівок й експедицій. Л. Овдійчук відзначає, що «мотив подорожі у літературній казці сучасних письменників часто набуває символічного значення ініціації – посвячення героя у таємниці «чужого» світу»: світу звірів, Закрайсвіття, Недоладії, усвідомлення своєї причетності до «чужого» простору та спостереження змін, що відбуваються з персонажем внаслідок такої взаємодії». Такий повсякденний мотив характерно переплітається із героїчним мотивом чи фантастичним, симбіоз якого зустрічаємо в Галини Пагутяк [162, с. 36].

У «Втечі звірів» Галини Пагутяк (написаний твір 1989) – дуалістичне картографування, що відображає взаємозв'язки макросвіту країни і мікросвіту конкретних героїв. Перед читачем насправді представлено мапу території, якою рухаються герої, але вона є візуалізацією нашого реального світу – географічною мапою України (рис. 2.7.).

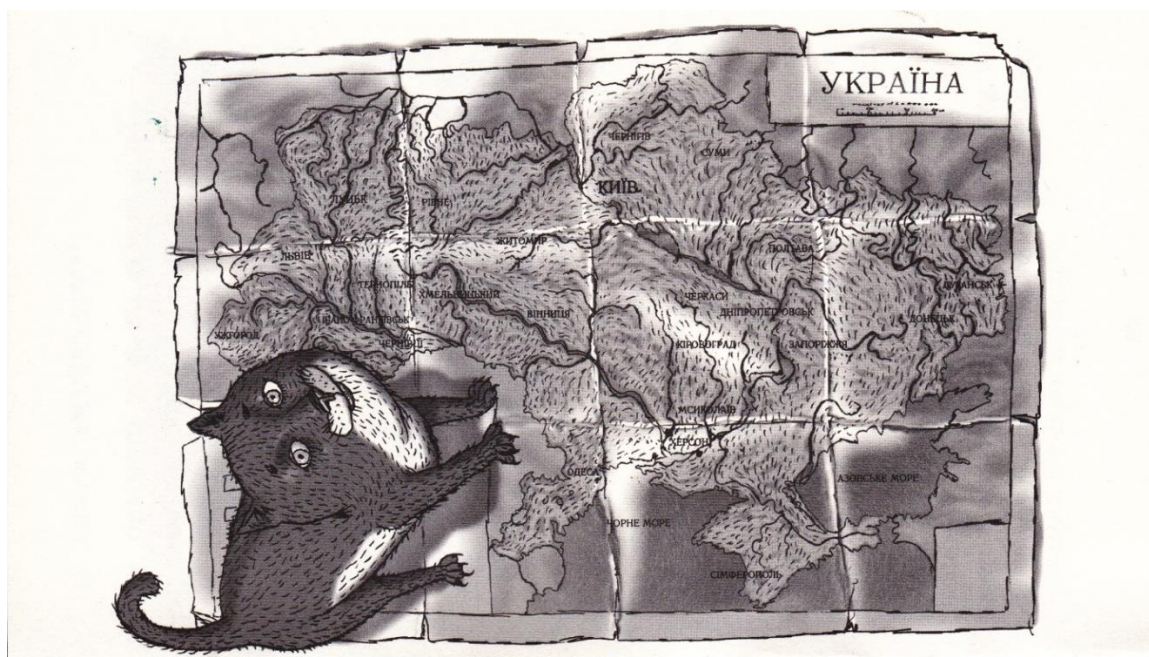


Рис. 2.7. Макромапа твору «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Галини Пагутяк [170, с. 97]

Та попри те, кількість деталей змушує творити в уяві читача ще один мікросвіт, де в мітках мапи України творяться часопростори Зимового дому, дому Доні, лісу, міста, моря: «— Яка ж вона мала, наша Україна! — сказав Фелікс, пройшовшись через усю карту. // — На карті мала, — згодився Каспар, — але поглянь: ми летіли два дні і лише стільки пролетіли. // — А чому тут нема нашого дому? — обурився Фелікс. // — Зате є річка. Десь приблизно отут ми знаходимось. Коли тобі вже так хочеться, котику, можеш поставити крапку. // — Я хочу дім, а не якусь там крапку!» [170, с. 95].

Мапи водночас зосереджують реципієнта на деталях і містять багато символів. Вони — важливий елемент керованого фантастичного світу. Як зазначає А. Пежинська, мапи не лише уможливлюють орієнтацію в просторі представленого світу, але й певною мірою допомагають довіряти створеній реальності та дозволяють опанувати почуття загубленості, яке може з'явитись під час пізнання і поступового дослідження нового світу [309, с. 231-232]. Так, зустрічаємо деталі, що не впливають на перебіг головних подій казки, однак саме вони роблять простір комфортним та пізнаваним: «— А де Альфред? // — Переселяється в інший куток. Дощ залив йому павутину. Знову дірка в даху об'явилася» [170, с. 91]. Або

наповнюють символізмом події, наприклад, папуга Алегорія ніяк не дійде згоди з Каспаром, але каже Доні: «... ми собі трохи поговоримо. Давай сядемо під цим кущем шипшини» [170, с. 116], натякаючи відцвітаючим кущем читачеві, що вона, папуга, не зрадить, а навпаки – оберігатиме, адже шипшина – оберіг [9, с. 187]. Деталі проявляються не лише в описах, але й закодовані в іменах героїв. Так, алегорія з давньогрецької перекладається як іносказання, а фелікс з латинської – щасливий. Тож папуга завжди в розмовах подає «інший бік» ситуації, а кіт Фелікс – уособлення розміреності та плавності життя. Але є й чітке відмежовування kota Фелікса від традиційного людського зображення простору на папері, бо це чергове підтвердження руху від природи до урбанізації і творення речей, які є тимчасовим елементом, а не річчю, що працює на користь людині чи тваринам. Тут маємо на увазі користь не споживацьку, як у випадку прямої допомоги в орієнтуванні, а користь бути самозарадним і з відчуттям причетності до природи: «Наш доблесний Каспар відрубав голову Географії, усвідомивши, яку шкоду приносить ця згубна вигадка. Самі поміркуйте – на карті є річка, а насправді вона давно висохла. [...] На карті ліс – а насправді – село. [...] Віднині Каспар не вірить у неї, а вірить власній любові до звірів, птахів, комах» [170, с. 111].

Ще одна деталь: лише Каспар має прізвище у творі – Гаузер. І це не спроста, бо з XVIII століття є поширеним героєм літератури Європи, проте не України. В есеї «Про Каспара Гаузера і його тінь» Г. Пагутяк розповідає про історію реального хлопчика-знайди, що виховувався в підземеллі та не бачив сонця, а також про причини використання саме такого символізму у своїй казковій повісті: «Безмежна довірливість, беззахисність, чистота і невміння жити за законами людського світу – цього досить, щоб Каспар Гаузер став жертвою і символом. Кожен раз, коли я згадую про нього, мені стає боляче і сумно. Пізнання – це велика втіха, сенс людського життя [...]. Я думаю не тільки про Каспара Гаузера, а й про ту дитину, яку зараз вчать лицемір'я, брехні, жорстокості, а не любові. Її вчать жити в одному світі і зневажати інші світи» [171]. Особливість з'яви Каспара Гаузера пояснюється ще й специфікою авторського стилю письменниці, бо, як зауважує Ю. Джугастрянська, у Галини Пагутяк як у дорослій літературі, так і в літературі

для дітей є «дві спільні тематично-композиційні риси: вже знайомий мотив утечі та самотність іншого героя. У цих книгах остання розкривається як тема дитячої самотності у світі дорослих» [65, с. 46]. Каспар – інший, за твердженнями дослідників саме в цьому образі актуалізується міф «шляхетного дикуна» [19], що слідує тваринним інстинктам і добрішає лише тоді, коли ситий. Проте Галина Пагутяк представляє його не як маргінала соціальної ієрархії, а як особу, яка має свою історію, бачення, уподобання та можливість особистого вибору: «Ставши вільним, я обрав собі життя без людей: серед звірів і птахів» [170, с. 26]. Г. Бокшань влучно зауважує також зв'язок «... образу Каспара Гаузера з мотивом пошуку світового ладу», що оприявнюється через образ Книги – «Бестіарія» і де «... простежується алюзивний зв'язок з книгою Ісаї (главою 11), в якій мирне співіснування овечок і левів під наглядом дитини виступає атрибутивною рисою раю» [19, с. 65], а в тексті реалізується образом хлопця в довгій сорочці, що грає на сопілці для звірів навколо: оленів, овечок, левів, та обережною поведінкою із чужими домами: «Якщо я прийду до тебе в хату, увесь світ тоді втратить лад. Люди тисячі років намагалися зробити його простішим. Їм так легше. Ти теж злякалася б, якби була доросла» [170, с. 22]. Такі описи, окрім європейських паралелей, творять ще й пам'яткову ретроспекцію представників української філософської думки, а саме візуалізують образ Г. Сковороди – вічного мандрівника, який любив грати на флейті, спілкуватись із простим народом, а сам міг би сказати про себе, що «був на цьому світі безтурботним пілігримом, чиї ноги ходили по землі, а серце втішалося спокоєм десь далеко-далеко на небесах» [226].

Пересторога входження в дім Каспара натякає на паралельність часопросторів дому Доні у світі дорослих, де дитина безсумнівно довіряє старшим, та часопростору вічного дитинства в значенні чистоти й щирості, а не бездумності Каспарового світу. Але такий паралелізм не означає, що часопростори не мають точок перетину. Деталі та речі кожного із них творять зв'язкові часопросторові мітки: Доня знаходить статуї хлопчика на горищі, у дзеркалі з'являється Єдиноріг, для Каспара, який не заходив до хати дівчинки, Доня будує «хату без стін, зате з дахом» із свіжих лопухів на подвір'ї [170, с. 29].

Речі, на думку Б. Олсена, мають власні невербальні якості і є залученими до своїх матеріальних та історичних процесів, що не оприявнюються доти, допоки ми не розглянемо їх інтегральності. Так, речі з'являються серед нас насамперед як зручні пристосування: стільці, ліжка, печі, сокири, холодильники чи навіть будинки, автомобілі й дороги. Але є речі, які працюють, а не лише символізують певні блага [305]. У «Втечі звірів» зустрічаємо як речі, що творять фон подій, так і ті, які діють, зокрема й чарівні предмети: «... до кожної чарівної речі треба мати підхід, тобто знати, як нею користуватися» [170, с. 43]. Те, що символізує певні блага людської цивілізації, відносимо ще й до місцетворчих елементів часопростору, адже якщо вони не діють прямо для розвитку сюжету, то опосередковано складають пазл часу та простору.

Цікавим для аналізу є порівняння Каспара з хлопчиком-статуеткою: «Поволі обернулась і побачила хлопчика в золотистій одежі з коричневими бантами, точнісінько такого, як статуйка з дзеркалом» [170, с. 15]. Авторка дотрималась середньовічного символізму навіть у кольорі статуетки, оскільки в німецькому середньовіччі, звідки родом справжній Каспар Гаузер, золотий був наближеним до світла і «з одного боку переймає на себе його позитивне символічне значення [...], а з іншого – отримує негативне застосування як колір відмежування та дифамації...» [166, с. 19], що окреслює, окрім щирості та доброти помислів героя, також і його самотність у такому не цілком конформістському ставленні до тварин і природи. Дзеркало теж має біполярне значення: «позитивне – в разі, коли воно звернене до ідеально-трансцендентного, та негативне, якщо відображає лише винятково профановане і гріховне «тут-буття»» [118, с. 43], зокрема, за традицією середньовічного використання дзеркала, у цьому напрямі відображався побутовий матеріальний світ, більш близький до негативних конотацій та водночас у руках хлопчика був засобом «ейдетичного богоспоглядання» [118, с. 43]. А також як мотив із усної народної творчості дзеркало «має «магічну» здатність давати знання про віддалені у часі та просторі об'єкти» [118, с. 42]. Нагадування про специфіку протікання часу зустрічаємо й надалі впродовж розвитку сюжету: «Дивися, – сказав Каспар, – триста років у цьому домі живуть люди. День у день піднімаються по

сходах. Якби не існувало часу, вони б зустрілись. А так мусять поділитися на минулих, теперішніх і майбутніх» [170, с. 142].

Речі (статуетка хлопчика із дзеркалом, мапа, перстень) у текстах творять об'єктивний світ, який можна уявити. Адже без деталізації складно перенестись у текстовий простір. Уява – проникне сприйняття, що бере участь в операціях пам'яті, відкриваючи горизонти неможливого, керуючись планом, надією, страхами, припущеннями. Вона є чимось набагато більшим, ніж здатність викликати образи, які збільшують простір нашого сприйняття, це здатність віддалення, що дозволяє нам представити речі та випередити навколишню реальність. Тобто уява формує передбачення, яке окреслює форму того, що можна реалізувати ще до самої реалізації. У такому розумінні уява співпрацює із «функцією реальності», оскільки людська адаптація до найближчого світу є цілком психічного опанування майбутнього, яке спершу представляється безвиразно [312, с. 202].

У Галини Пагутяк зрозуміло, що події відбуваються в Україні, про це говорить навіть карта, вміщена в книзі, але де саме – невідомо. Натяками від подорожей героїв до Моря здогадуємось про Галичину. Так, герої потрапляють до міста, яке охороняють кам'яні леви: «Доня торкнулась пальчиком носа царя звірів і перстень, подарований Альфредом, зблиснув сліпучим сяйвом. Це остаточно розбудило лева і він повільно став розплющувати очі» [170, с. 147]. Подорожній кіт П'єро розповідає про зустріч у місці, що є поширеним місцем зустрічі серед львів'ян: «У мене важлива зустріч біля фонтану Діани о третій ночі» [170, с. 154]. А Море, у якому чекав Корабель Звірів, однозначно натякає на міфічне втрачене Карпатське море: «І тут вона побачила Море, й одразу впізнала його, бо де ще може бути стільки блакитної води без краю. А потім виник берег із білою смугою піску, зеленими лісами. Ніхто не купався у тому Морі, хоч надворі стояло літо. Вони довго летіли над берегом, аж доки побачили серед скал недобудований корабель» [170, с. 169]. Така туристична мандрівка, пов'язана з літературою, краєзнавством та історією, є певною мірою сферою впливу на туристичну культуру, до якої дослідники відносять і матеріальні, й історичні складові [268].

Однак топографічні маркери є тільки натяками у «Втечі звірів», а така топографічна невизначеність характерна для дитячої літератури вже з кінця ХХ століття, у котрій присутні мандри героїв, і, відповідно, це впливає на специфіку перебігу часу. Й. Папужинська зазначає, що в сучасних текстах «рух у просторі змінює свої правила, він стає «стрибкоподібним», покладаючись не лише на подорож, а на раптове перенесення до іншого місця, що не мусить мати відповідників на мапі, може належати до іншої реальності, що існує як альтернативна, або до іншого біологічного чи історичного часу» [306, с. 143]. Підтверджується особливість протікання часу й текстом: «День тривав, хоч мала бути вже ніч. Вони й без годинника відчували, що з часом щось трапилось» [170, с. 198], «У комах теж свій час» [170, с. 58], «Я так зроблю, що не помітять. Розумієш, немає якогось одного часу для всіх. Ми житимемо за часом Єдинорога, а твої батьки – за своїм. Наш час минатиме швидко, а їхній – повільно» [170, с. 52]. Каспар не поспішає за Єдинорогом, а чекає, поки той сам звернеться до нього, він не пришвидшує хід подій, а терпеливо довіряється гармонії Всесвіту, яка направляє і підказує, а ще вміє використовувати час, найяскравіше це представлено паралельністю його протікання для дорослих та дітей, що мають зв'язок із звірами: «Усі живі істоти, окрім людини, знають, як використати свій час» [170, с. 45].

Утеча звірів – це втеча на Ноевому ковчегу, алюзія на біблійну історію, де, щоправда, керує мандрівкою не Ной, а Єдиноріг: «В інтерпретації цього сакрального образу письменницею оприявнюється мотив гріховності людства, адже в повісті на спасіння заслуговують лише звірі, які зазвичай не знищують собі подібних і потребують лише того, що допомагає їм підтримувати життя» [19, с. 66]. Знаково те, що за легендами, у Середньовіччі, на території українського Поділля чи степів, організатор ранньої козаччини Бернард Претвич уполював останнього живого єдинорога та подарував ріг королю Сигізмундові I, а той передав його австрійському імператору Фердинанду I Габсбургові [7]. Символ єдинорога зустрічаємо і в геральдиці Заліщиків – на старому гербі міста. Тож утеча під головуванням Єдинорога виглядає останнім шансом змінити історичний хід подій. Вона схожа на роздуми героїв у тексті про мандри, де рух визначається не лише

координатами веселощів та захоплення, але й страху, втоми, зростання: «Подорожують зазвичай ті, хто ніколи не чувся добре у власному домі» [170, с. 59]. І така подорож для Доні та Каспара відбувається в протиставленні «місто-природа», «люди-звірі» в розумінні необхідності жити в гармонії з природою, а відтак і з собою під гаслом: «Що більше ми віддаляємось від природи, то більше віддаляємось від людей» [170, с. 62]. Така суміш натурфілософії поряд із фантазуванням притаманна Г. Сковороді, яка оприялюється в образі статуетки хлопчика. В. Шинкарук влучно зауважує витoki формування поглядів філософа: «... у світогляді Сковороди ми зустрінемо зовсім вже несподіване сусідство наукових знань про природу з запозиченими з «Фізіолога» та «Бестіарія» відомостями про тваринний і рослинний світ, пов'язаними з фантастичними уявленнями» [249].

Одним із маркерів віддалення від природи є часопростір міста, що в казковій повісті зазвичай набуває негативних конотацій: «На колишніх моїх пасовиськах постали міста, а деякі з них встигли перетворитися на руїни. Тож пора лаштуватися в дорогу» [170, с. 49], «А от у місті ніхто нікого не хоче знати» [170, с. 62]; окрім міста, близького до Моря: «Вони потрапили у місто, яке ніби зійшло зі сторінок казок. Вузькі вулички вимощені каменем, будинки, прикрашені вежами, балкони, підперті фігурами чоловіків і жінок, – усе це здавалось сном» [170, с. 142], а близькість до природи (а насправді любові до всього живого, до часу, історії і цінностей) підкреслює місячне сяйво, що вже не вперше супроводжує мандрівників у добрих початках, та знову ж таки зелений колір: «Ліхтарі й повний місяць заливали усе довкола зеленуватим світлом, а тіні від будинків були темні і загадкові» [170, с. 142].

Місто ж має перспективну функцію точки відліку відносно інших місць представленої реальності та рідко стає повноцінним незалежним літературним компонентом, еквівалентним протагоністу. Пов'язано це з тим, що довгі описи історії чи простору міста не сприймаються ще недосвідченими читачами, й автори це розуміють, пишучи твори для дітей. Тож часто для підсилення характеристики простору додається книжкова ілюстрація, завдяки якій читач візуалізує описаний світ [324, с. 79]. У Галини Пагутяк, окрім звичних міток-міст, зустрічаємо також

зниклі міста як символ оновлення: «На світі є дуже багато покинутих міст. Деякі з них уже заросли непролазними лісами і сховались під землею. Але нині міста зникають інакше. На карті вони ще є, а насправді їх немає. У будинках просто крізь підлогу проростає трава, крізь розбиті шибки залітає дощ» [170, с. 127]. Покинуті міста стають ближчими до природи, до першоджерел, а далі – до божественного начала. Тому що проростання трави символізує природний цикл оновлення та близькість до землі-матері: «... наближення до природи означає наближення до духовного первня» [160, с. 61]. Така специфічна двозначність міста є складним антропологічним феноменом: з одного боку місто формує людину, а з іншого – провокує психологічний дискомфорт у вигляді самотності й нереалізованості, хоч людина може знаходитись і не наодинці [100, с. 171]. Образність часопростору підводить читача до обґрунтування Каспаром необхідності повернення до витоків, тобто до природи, оскільки герой усе ж вірить не лише у звірів і дітей, але й у людей загалом, підкреслюючи: «Тільки втративши все, вони можуть побачити, що нічого нема неможливого, коли ти вільний» [170, с. 128].

Доповненням образу хлопця став коник (тобто Єдиноріг), що «... концентрує семантику «іншого», до якого Каспар ставився з дитинною довірою», бо, згідно із згадками, і справжній Каспар Гаузер по-особливому ставився до дерев'яного іграшкового коника, що йому подарували діти охоронця в'язниці [19, с. 64]. Єдиноріг очолює втечу звірів, які у світі людей не знаходили собі місця: їх не розуміли, боялись або принижували. Загалом, саме символ чистоти, краси й недоторканості, а ще осучаснена інтерпретація мрій, хоча часто й нездійснених, – Єдиноріг, – займає почесне місце на кораблі. Вибір авторки послідовний у дотриманні загального образу «дитяти Європи», тому що саме цей звір є ще одним типовим середньовічним символом у Європейській, зокрема англomовній, культурі [54, с. 69]. Асоціативно виструнчується образ Європи як світ дорослих, які забули про рівність та любов до тварин і природи, де «людина віднедавна почала соромитись того, що звірі її родичі. І сором цей дедалі поглиблюється відчуттям провини перед безжально знищуваною природою» [170, с. 122], і де Каспар Гаузер є втіленням дитячої чесності та свободи в ставленні до інших (тварин), намагається

врятувати те, що в швидкому темпі світу й прогресу вважається зайвим романтизмом і мрійливістю (Фенікса – надію, Єдинорога – віру, Дикого Лісового Коня – свободолобство, Хамелеона – злагоду, Хруща – гармонію, Дракона – охоронця багатств землі), а допомагає в цьому представниця роду людського Доня, яка ще й є вкрапленням питомо слов'янського в європейському вимірі, адже Лада – першооснова ладу у Всесвіті та зачинателька роду в слов'янській міфології [27, с. 30].

Центральний персонаж – маскулінний образ чоловіка, який веде за собою жінку. П. Пею зазначає, що «в розповіді, як і в житті, хлопець має у своєму розпорядженні дорогу і опорні точки [...]. Дівчинка замість дороги має більше місць, в яких повинна чекати без руху[...]. А якщо піде власним шляхом, то це завжди втеча, відлучення або маргіналізація [...]. Ліс є найбільш повним знаком маргінесу» [308, с. 123-124]. Але з такого маргінесу й закладається справжній рух. Ініціація починається з усамітнення часто в лісі, де відбувається втаємничення і переродження: «Ініціація крок за кроком розкриває неофітові справжні виміри буття: вводячи його у священне, ініціація змушує його взяти на себе відповідальність за людину» [82, с. 101].

У «Втечі звірів», окрім опису лісу та дівчинки в ньому, також цікавим є опис Доні до «входження» в простір ініціації. Дівчинка переїжджає з міста на околиці села, майже біля лісу, у старий будинок із красивим ганком, але дірявим дахом, який лагодить батько. Поруч ліс, але «... такий тихий, що навіть не пахнув» [170, с. 9]. Тато виступає головним охоронцем і піклувальником сім'ї, наділений типовими маскулінними рисами, хвилюючись за доньку, оберігає її дитинство: «Тут немає ні вовків, ні ведмедів, ні лисів, – сказав тато, – але ти можеш чогось злякатися чи заблукати. Тому краще тримайся хати» [170, с. 9-10]. Сама ж Доня ще не розуміє, як їй кликати звірів, як поводитись поруч із лісом, навіть як говорити, а насправді як відпустити своє природне «на волю»: «Не знала, як гукати лісових звірів і чомусь злякалася власного голосу. Він не пасував до такого великого, мовчазного лісу» [170, с. 11].

Натомість у мандрах Доня, окрім ініціації у світ звірів, ще й віднаходить жіноче начало. Утомившись від польоту птахами, коли Доня вже не в змозі пригадати точну дорогу додому, герої зупиняються на галявині із суницями: «Доня нагребла сіна для себе й Каспара, а той пішов збирати суниці» [170, с. 55]. В українській фольклористиці ягоди червоного кольору, найчастіше калина, – символ дівочтва та незайманості [209, с. 12]. Суниця радше зразок європейського символізму: зустрічаємо вишиту суницю на фатальній хустці Дездемони [111, с. 98], у середньовіччі трактувалась як символ праведності й здатності до народження дітей, у Босха символізує плотську любов [50]. У «Втечі звірів» не оприявлюється такий фемінний символізм повною мірою, а швидше є нагадуванням про європейське походження хлопця: «Каспар поклав суниці на траву і замилювався чудовим золотим ранком. [...] Роса висохла на його долонях, рожевих від суничного соку, а він і далі тримав їх на сонці. [...] А Єдиноріг і дівчинка відпочивають» [170, с. 56]. Доня пов'язує Каспара із Єдинорогом, вона та, хто йде поруч із героєм за його ідеєю/мрією, і водночас сама стає тією, ким має бути – Ладвою. Це підтверджує природа, бо якщо місяць примирює людину зі смертю, то Сонце «... розкриває інший спосіб буття: воно не бере участі у становленні; завжди в русі, воно залишається незмінним, його форма завжди та сама. Сонячні ієрофанії передають релігійні значення незалежності й сили, верховної влади, мудрості» [82, с. 84].

Доня у «Втечі звірів» одержує таке ж ім'я, як донька письменниці, і є тією, хто відновлює світовий лад із національними акцентами: «Тяжіння до гармонізації буття на особистісному та художньому рівнях відображене у використанні імені Лада...» [18, с. 81]. Помітними в повісті-казці є зосередження на травах та зеленому кольорі, які супроводжують Доню під час виходу і повернення додому, у часопросторі поруч із дорослими батьками, назустріч звірям під час подорожі до Моря та й у пошуках Єдинорога: «Їй було легко й радісно, коли вона бігла стежечкою між високої трави до хати» [170, с. 47], «... відчинила важкі двері й опинилась у тихому зеленому саду. Пішла травовою, бо не побачила від будинку жодної стежки» [170, с. 115]. В українській міфології, окрім того, що Лада була богинею Всесвіту, ще й Всесвіт «завжди пов'язували з вічнозеленим Деревом життя» [39, с. 15]. Тож колористичне

тло вчергове підкреслює не просто подорож героїв країною, але в глобальному сенсі – пошук гармонії.

У казковій картографії присутні й добре знані функціональні топоси, наприклад, кордону та вежі. Кордон трапляється в певний момент руху дорогою. Завдання героя – перетинання межі, проте в казці така межа часто підвладна більшості героїв, що повинні лише знайти внутрішні сили для дії. Перейшовши кордон, герой завжди змінюється, і в казках такий кордон – частина простору ініціації, наприклад лісу. У «Втечі звірів» Галини Пагутяк кордон не типовий – це річка, яка «... розкладає, знищує форми, «змиває гріхи», будучи водночас очищувальною і відроджувальною. Її призначення – передувати творінню і знову поглинати його, бо вона неспроможна вийти за межі власного існування, тобто проявитися у формах. Вода не може перерости стан віртуального, зародку, прихованого. Все, що є формою, появляється над водою, відокремлюючись від неї» [82, с. 70].

Ініціальна формула тут реалізується процесом фрустрації: «Чекайте! – вигукнув Каспар. – Не треба поспішати. Перейти ріку – то дуже важливий акт. Ми можемо розчаруватись» [170, с. 215]. І справді, очистившись водою, Каспар стає сивим дідом, що неабияк дивує дівчинку. Але й сама Доня, мандруючи, здобуває ім'я Філія, а, перейшовши кордон, стає Ладою. Використання імен знову ж таки не просто так: Філія з латинської перекладається як дочка, а тому не змінює внутрішнього психологічного віку дівчинки, однак надає їй індивідуальності – від Доні до доньки з іменем. Лада ж робить відсил до жіночого начала світогляду наших предків, де Лада була однією із богинь: «Жінка як символ самого Життя була об'єктом поклоніння, а роль жінок в сакральній сфері (ритуалах) була винятковою» [113, с. 3], і без якої насправді не зміг би відбутися перехід через річку та втеча звірів. І саме Лада, за легендою, разом з Ладом творять Людину: «З початку світу приходить до людей Лада з Ладом, щоб своїм життєтворящим світлом, подібним до золотого проміння сонця Дажбога, одухотворити та звеличити життя і світ. З молитвою до неба припадає до пахощів землі орій – хлібороб, бо Мати-Земля не

лише краса, а дарована богами Велич Вічна; щоб він не просто милувався нею, а ще й звеличував її творчою працею заради Свідомості світу та Безсмертя життя» [27].

Річка при переході – не лише елемент внутрішнього зростання і пізнання першоджерел, але й портал – у часопростір Моря, звідки відпливають втомлені гоніннями звірі, та шляхом назад – додому: «... вона колись повернеться додому, і що слід бути терплячою, бо це не прогулянка, а дуже важлива подорож» [170, с. 142].

Т. Більчевський, досліджуючи можливості абстракційних моделей для потреб історії літератури, зазначає: «Ризиковане, на перший погляд, поєднання статистики, генетики та картографії зі стилометрією, історією книг чи теорією літератури призводить до ефектів у вигляді графіків, мап і дерев, що упорядковують як внутрішній простір літературних творів, так і їх взаємозв'язки, що розглядаються в широкому соціокультурному контексті» [285, с. 7]. Прив'язка до певних географічних та культурних реалій є поширеною для сучасних літературних казок, тобто хронотоп стає конкретнішим на противагу часопросторовій невизначеності, характерній для «традиційної казки, що робить її «рупором» вічних етичних імперативів» [86, с. 162]. Картографія літературної казки більшою мірою стосується зовнішнього простору, оскільки там простіше й логічніше ставити мітки та прокладати між ними шляхи для руху. І якщо у фентезі така мапа візуалізована на папері, адже простір фентезі більш деталізований та валоризований, то в казках картографія відбувається на ментальному рівні реципієнта чи ж матеріалізується під час рефлексії і є індивідуалізованою.

Казка-повість Галини Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій» – зразок багат шарового тексту, наповненого символізмом, який допомагають рекодувати топоси-маркери, речі, деталі, що стають мітками на мапі. Авторка дотримується наскрізної лінії знаковості Середньовіччя, яке переплітається з українськими часопросторами, що реалізуються також не конкретними місцями, а топографічною невизначеністю, яка притаманна сучасним літературним казкам. Загалом, натяками Галина Пагутяк усе ж підводить до географічних координат, додаючи такою невизначеністю ефекту дослідника-мандрівника, котрий мусить сам здогадатись,

про що йде мова. Зустрічаємо простори Зимового дому, дому Доні, міста, моря, які є відокремленими й паралельними між собою; ліс – зв’язковий часопростір, що наповнює мапу між застиглими мітками домів чи міст і сповільнює час, змушуючи його бігти за правилами Каспара Гаузера; річка – яскравий приклад кордону між зміною часопросторів, тут не лише інші декорації навколо, але й час сам обирає, як впливати на вигляд героїв (Каспар стає дідом, а бабуса – дівчинкою). Відтак і дівчинка стає Ладвою, і звірі в Морі отримують свій час у зірковому небі, і Каспар доносить цінність уміти берегти природний простір довкола та цінувати свій, людський, час.

2.4. Часопростір «іншого» міста в казках Зірки Мензатюк

У чарівних казках В. Пропп, досліджуючи локалізацію подій, виділяє, окрім дому, тобто місця, звідки вийшов герой, усі інші простори як «тридцять», «іншу» або «небувалу» країну, яка конкретизується лише забудовою та окремими пейзажними елементами [348]. Нині спектр просторів ширший. Одним із особливих часопросторів, присутніх у літературних казках, є часопростір міста.

Місто – це не лише будинки, а цілий світ для мешкання, що передбачає архітекtonіку, і ландшафт, і структуру, і героїв, яким там буде зручно мешкати та який відрізняється від селянських чи природних просторів динамікою і прогресом, а «структурними елементами міського середовища є не окрема територія, простір і людина, а їхня синкретична єдність у системі топосу міста» [17, с. 249]. Отож місто має специфічний простір, де діють традиційні правила декодування знаків та символів, проте набір їх уже дещо інший. Взаємозв’язки часу і простору міста актуалізують особливості урбанізації, що великою мірою сприймається на відчуттєвому рівні рефлексії від навколишнього середовища. В одному місті можуть паралельно чи й перетинаючись співіснувати відомі та безпечні території із невідомими: «Невипадковість тримає буття міста від зникнення, розчинення у небутті, яке з усіх сторін оточує місто, будучи у різних образах, одним із яких є образ Чужого» [100, с. 83]. А далі такий плин часу й відчуттєвість урбанізації дає змогу представити в текстовому світі образ «чужого» в тому ж часопросторі, що і

«свій», таким чином, надаючи не радикальних опозицій, які передбачали б кордон або розмежування, а роблячи спробу побачити «чужого» ближчим – «іншим», що насправді реалізує власне *alter ego*: «... самість самого (*du soi-meme*) до такої міри глибоко імплікує іншість, що перша виявляється немислимою без другої і постає через другу» в значенні не просто подібності, але «самого в якості іншого» [192, с. 10].

Такий процес «зм'якшення» від «чужого» до «свого» через «іншого» часто відбувається за допомогою «гри» в літературі, яку зустрічаємо в казках української письменниці З. Мензатюк, тож хочемо розглянути хронотоп «іншого» міста на прикладі її текстів.

О. Перетята зауважує на аспекті «гри» в художньому тексті загалом та казках Зірки Мензатюк зокрема, підтверджуючи тезу М. Славової про перетворення в казці «не-факту» у «факт», тобто «псевдофакт»: «Світ гри особливий, неосяжний і цілком самостійний. [...] І хоча цей світ існує окремо, але він нерозривно пов'язаний з фольклорним, побутовим світом, які збагачують ігровий» [174, с. 220]. Авторка в літературних казках підсилює таку гру, оскільки в народних казках гра відбувається на рівні колективного несвідомого, а в літературних – суб'єктивується, гра з творенням псевдофактів відбувається із читачем крізь призму індивідуального просіювання колективних набутків через «я» автора.

Т. Ткаченко, досліджуючи онтологічно-екзистенційні основи української малої прози, звертає увагу на висвітлення Зіркою Мензатюк сковородинівських постулатів, тобто присутність моралі в казках: «Вона підкреслює силу думки, матеріалізація котрої може не завжди мати очікувані наслідки, утверджує важливість цінувати те, що маєш, виконувати роботу відповідно до здібностей, гармонійно співіснувати з навколишнім світом» [221, с. 365-366].

В. Кизилова говорить про спільність рис у казковій творчості Зірки Мензатюк та Валерія Шевчука, що «... зумовлене тяжінням їхньої творчої манери до осмислення аксіологічних цінностей людського буття, узгодження ідейних, філософських й естетичних переконань з формою казкової умовності, що успішно працюють на авторську ідею» [106, с. 56].

О. Перетята, дослідниця творчості Зірки Мензатюк, звертає увагу на трансформацію фантастичних принципів зображення в дитячій літературі другої половини XX і початку XXI століття, підкреслюючи раціоналістичний підхід до вивчення феномену фантастичного в контексті казок. За таким принципом обґрунтовується полярність позицій істинне – неістинне та природне – надприродне, а прихильники «... не вважають міфи, казки й окремі фольклорні жанри фантастичною літературою, пояснюючи, що таке уявлення дійсності є канонічним у відповідній культурі щодо розуміння незвичайного, тому такі тексти «раціоналісти» називають чудесними» [174, с. 220].

Світ, створений фантазуванням, зазвичай представлений складною багат шаровою структурою, за допомогою якої автори прагнуть створити якомога повнішу картину: тут є місця, мешканці, історії і свої закони. Тобто, за твердженням А. Радзкої та К. Кватерської, простір у сфантазованому світі, як правило, відкритий і протікає стихійно, багато в ньому може змінюватись, герой може вносити в нього значні зміни, зазначати своє існування та дії. А там, де немає постійної топографічної константи, існують зіткнення між просторами, поділеними деінде, – божественним планом і людським планом [311]. Н. Смірнова підкреслює авторське переосмислення традиційних фольклорних сюжетів та жанрових модифікацій літературної казки письменниками XX століття, де особливістю стає «... зміна частки у співвідношенні фантастичне/реальне на користь останньої. Тому образ сучасного міста з притаманними йому деталями та описами стає характерним для творення художнього світу літературної казки», проте поруч із містом завжди є ліс чи природа [212, с. 223].

Простір здебільшого підпорядкований певним правилам і діє відповідно до законів, які в казках близькі до реальних. Так, у Зірки Мензатюк бачимо традиційне переміщення. У казці «Як автобус мандрував» старенький, але «веселий деренчливий автобусик» возив людей з села до Коломиї і назад, набираючи повний салон людей та повільно розвозячи їх до домівок: «Автобус рушав потихеньку, покректуючи розхитаними дверима. Красені-експреси обганяли його, обдаючи тугим гарячим вітром», «До мосту через Прут він підкочував по-справжньому

хвацько. Тут з-за повороту виринала срібляста «Лада», що немов аж летіла над асфальтом. Автомобілі милувались нею, декотрі вітали її сигналами» [150, с. 3]. Переміщення простором близьке до реального, час сталий і лінійний, але в порівнянні швидкості старенького автобуса й нових автомобілів та експрес-маршруток авторка закладає проблему. Адже саме неспроможність відповідати швидкому темпу технічного прогресу спричиняє відокремлення головного героя, автобуса, від звичного середовища, бо «... обрання чарівного предмета як транспортного засобу відбувається шляхом надання звичним предметам (таким, що існують у реальності, диктумі) певних казкових властивостей. Чарівні риси нашаровуються на звичайні функції об'єктів і моделюють нові» [183, с. 91].

Такий темп руху автобуса відображає і темпи урбанізації, за якою часто складно угнатися, зокрема в місті кінця XX століття. Саме в цей період зростає тенденція до зображення міських просторів в українських казках. Використання урбаністичного топосу прослідковуємо й у В. Шевчука та В. Рутківського. Однак місто в літературних казках кінця XX століття є так званим «чужим» місцем у сюжеті й часто протестом проти масової урбанізації. Відтак письменниця наділяє винятково позитивним забарвленням більш традиційні для народних казок сільські пейзажі та природу. Наприклад, у казці «Як автобус мандрував» «... автобус часто оповідав про земні вітри, які пахнуть арнікою й чебрецями, про гриби та чорниці, що їх у лісі – хоч коси, про річки і потоки, про зливи і крем'янисті дороги...» [150, с. 8], дівчинка із казки «Тисяча парасольок» розуміє, що «... від тисячі парасоль утіхи менше, ніж від простого сховку під деревами» [150, с. 20], у «Казці про галантного кавалера» події відбуваються в приміському саду: «У саду пахло яблуками, осінню, прив'ялою отавою, яблука янтарно світилися в кошиках...» [150, с. 32], а Вухань з казки «Загублене серце» живе в лісі та, повернувши собі «серце», починає знову насолоджуватись простором навколо: «Йде заєць, лісом любить. Осінній дощ сріблінками на гіллі звисає, шурхотить по жовтому листю» [150, с. 40]. Натомість ображений домовик з казки «Цикламен» «... то залишить будинок без гарячої води, то зіпсує ліфт...» [150, с. 25], бо його будиночок знесли й побудували «... залізобетонний, двадцятиквартирний...» [150, с. 25]. А Вухань,

зоставшись без серця, заповнює порожнечу матеріальним: «Збудував собі великий красивий будинок, устарав у нього всякого добра, подумував і про машину. В лісі говорили, що він придбав уже й дачу...» [150, с. 38].

Часопростір міста не увиразнюється негативними характеристиками, а наділяється саме «іншістю» – ознаками нового місця та часу, незвичного для попереднього досвіду читача-героїв-автора української літератури: «Зважаючи на специфіку української історії, для питомого українця місто дуже довго визначалося як простір чужої й концептуально опозиційної до рідної культури» [55, с. 11]. Тим часом за останні кілька десятиліть такі орієнтири змінюються і, за визначенням О. Деркачової, простір міста має виняткову особливість: «... на відміну від природного, він має структуру, продиктовану функціями людської діяльності. А в художньому тексті має структуру, продиктовану потребами реалізації авторського задуму» [59, с. 21]. І в цьому урбанізованому хронотопі потрібно навчитися жити з уже наявними продуктами діяльності інших та водночас облаштувати свій комфортний простір. М. Еліаде також звертає увагу на те, що «характерною ознакою традиційних суспільств є протиставлення, яке вони проводять між територією, на котрій живуть, і невідомим та невизначеним простором, що їх оточує: перша – це Світ (точніше, «наш світ»), Космос; все решта – це вже не Космос, а «інший світ», чужий хаотичний простір, населений привидами, демонами, «чужаками» (які прирівнюються до демонів і душ померлих)» [82, с. 17].

В. Кизилова зазначає, що «місто в казках ХХ століття дедалі більше всотує ознаки доби, наслідком чого стає їх доступність і наближеність до адресата» [107, с. 4]. У збірці казок «Тисяча парасольок» прослідковується щораз глибше занурення у міське життя. Адже якщо в першій казці «Як автобус мандрував» головний герой старенький автобус «з потертими сидіннями і припилюженими боками» возить людей кам'янистими гірськими шляхами з села до Коломиї і назад, у другій казці «Ярмарок» зайчик плигає на ярмарок у Косові й там намагається продати свій страх, то в останній казці збірки «Три дні старого року» події відбуваються вже в місті, принаймні на це натякають деталі: дівчинка з мамою ходили по ялинкові прикраси, отже, крамниця неподалік; сусід допоміг занести

ялинку з балкона; дзвонили у двері. І тут місто постає вже не чужим, а своїм простором. Щоправда, лікувати маму дівчинці таки допомагає іграшковий дідусь-лісовичок липовим чаєм та бузиною [150, с. 45]. Такий дідусь-лісовичок є хатнім духом, що в певних випадках еволюціонує в чарівних казках до образу злотворця. Проте в З. Мензатюк він усе ж зберігає свій фольклорний первінь покровителя-добротворця домовичка, який є найтиповішим для українського фольклору серед хатніх духів [79, с. 15] та охоронцем і покровителем роду: «Оберігає родину, якою опікується, від поганих людей, недобрих духів, лихих істот; сприяє достатку, береже мир в оселі» [124, с. 10].

Існують такі місця, де головні герої перед усім відчують страх: невідповідністю громаді, у якій функціонують, місцем проживання, своїм майбутнім або владою. Якщо ці страхи виокремити, то виявляється, що вони досить універсальні й можуть виникати в різножанрових текстах [296, с. 228]. Р. Кайюа стверджує, що художні жанри, такі як казки, фантастичні оповідання про надприродні сили чи науково-фантастичні повісті, є відповіддю на страхи та надії, пов'язані із функціонуванням людини у світі. У різних епохах розвитку культури людина мала суперника, хронологічно – природу, потойбічне життя (світ духів, які повертались з могили), науку (науковий і технічний прогрес) [287, с. 63]. До виокремлених страхів К. Єндріх відносить ще й сучасні: простір глобального села затягується, навіть у просторому Інтернеті немає де сховатись, приватне швидко та проти нашої волі може стати публічним. З легкістю використовуючи такі винаходи як мобільний телефон, GPS чи платіжну картку, можемо залишити свій слід у світі [296, с. 229]. Оскільки казки Зірки Мензатюк зі збірки «Тисяча парасольок» творились на тлі зростання значення міст, міграції населення і державотворчих процесів, то логічно, що страхи негативного впливу урбанізації та технічного прогресу відобразились у дитячій літературі, яка могла би стати актом «звільнення» страхів читача. У В. Нестайка зустрічаємо під час мандрів Києвом героїв «Тореадорів з Васюківки» протиставлення категорій «дорослий – дитина» і «провінціал – мешканець мегаполісу», використовуючи «... звукові та зорові образи, акцентування на динамічному темпові життя», гіперболізації простору й населення

великого міста [202, с. 147]. Натомість у казках Зірки Мензатюк часопростір села/природи – це можливість бути собою і зростати-дорослішати духовно, а в урбаністичному акцент робиться на сімейних зв'язках та цінностях, про які вдало нагадують елементи-вкраплення часопростору природи: іграшковий дідусь-лісовичок, чарівник з парасолями, квітка Цикламена, метелиця, молоденька липка Липоватка. І це підкреслює твердження М. Еліаде про освоєний простір, що стає «своїм» не просто від присутності героїв у ньому, але від наділення місця особливими «своїми» предметами чи ритуалами, які символічно повторюють акт творення: «... священне розкриває абсолютну реальність і дає орієнтири; воно будує Світ, в якому окреслює межі, і, таким чином, встановлює світовий лад» [82, с. 17]. До того ж «свої» предмети в казках також наділені фольклорно-міфологічними ознаками, а опис сучасного міста має архаїчні елементи, що, за твердженням І. Бойцун, притаманне саме літературним казкам: «Часопросторовий континуум міста архаїчного, символу цивілізації та сучасного широко представлений літературною казкою, водночас як народна казка репрезентує лише місто як символ цивілізації» [16, с. 9].

Структуруючи тематичні різновиди топосу міста відповідно до предметно-тематичної локалізації, І. Вихор виокремлює власне урбаністичний, індустріальний, архітектурний, пейзажний, історіософський типи [25]. У казках зазвичай присутній пейзажний тип. Наприклад, у казці «Тисяча парасольок» Улянка, отримавши безліч парасольок і навіть таку ж, яку не купила мама в магазині, «... схопила її і побігла на вулицю, адже там саме шелестів, як на замовлення, веселий теплий дощ. Рясні краплі лопотіли по новій парасольці. [...] Вона розглядалася по вікнах і балконах, але їй звідти ніхто не визирав...» [150, с. 17]. Однак такий опис казкового простору зовсім нічого не каже читачеві без контексту із соціокультурним складником, оскільки «інтерес до горизонту зумовив відкриття ландшафту та особливий погляд у простір, який став передумовою сприйняття ландшафту» [96, с. 668]. Такий циклічний взаємозв'язок у сприйнятті простору підтверджує і дослідник фізичного ландшафту, Х. Уєда, цікаво відобразивши процес (рис. 2.8.):



Рис. 2.8. Сприйняття простору [277, с. 12]

Таке сприйняття відбувається як у реальному просторі, так і в казковому, де, крім естетики природного середовища чи урбаністичного, є також поетика семантичних сенсів. Це вкотре підтверджує думки і географів, і філософів, і літературознавців про неможливість існування топосу міста без взаємодії із соціальним чинником, а у випадку із часопросторовими зв'язками міста ще й неможливість існування образу «чужого»/«свого»/«іншого» без змоги розміщення координат знайомого/незнайомого, безпечного/небезпечного в міських ландшафтах. Наприклад, молода яблунька із «Казки про галантного кавалера» вперше зацвітає в приміському саду. За інтерпретованою схемою Х. Уєди, наше сприйняття ландшафту та перетворення його в простір з відповідним плином часу для розвитку подій відбуватиметься приблизно так (рис. 2.9.):



Рис. 2.9. Сприйняття простору «Казки про галантного кавалера» З. Мензатюк

Відповідно, соціокультурний контекст, поєднуючись із індивідуальними цінностями та уявною картиною ймовірного приміського саду згідно з описом, дозволяє нам уявити вже об'ємний простір безтурботного саду з тихим шелестом листя, без міського урбаністичного шуму, але з комфортними близькими умовами для людського життя і для дорослішання завітлої та ще не досвідченої яблуньки. Проте таке бачення завжди буде суб'єктивним, адже якщо соціокультурний контекст на певній території може бути більш-менш однаковим, то індивідуальні цінності й досвід набагато різноманітніший.

У «Казці про галантного кавалера» використання приміського саду не випадкове, а служить межовим простором між природним ландшафтом і міським. Знаково й те, що саме яблуньку, яка росте ще не в межах міста, облюбував метелик-зайда, «нагородивши» шкідниками. Суб'єктивно можна припустити, що той метелик саме з міських просторів і такі події служать повчанням не лише щоб передчасно не гордитись красою яблуні без осінніх плодів, але й бути обачними з міськими зайдами.

Ще одну казку Зірки Мензатюк кінця XX століття – «Арніку» – В. Кизилова виокремлює як авторську модифікацію жанру – казку-легенду [106, с. 78], оскільки у ній одним із провідних є мотив пошуку цілющої води, який присутній і в народних казках, відтак, «залучивши фольклорний первінь в авторський сюжет, Зірка Мензатюк розгортає його в нових часопросторових координатах» [106, с. 79]. Така фольклорна модель в основі літературної казки є поширеною особливістю поетики хронотопу, що відображає питомо національну специфіку й сприяє здатності до модифікацій жанру, «... архетипічні мотиви якої, нарівні з функцією продовження казкової традиції, допускають різні комбінації та трансформації» [86, с. 6]. Саме рух у часі та просторі є найвагомим впливом на трансформацію фольклорних зразків, і така зміна відображає «модус мислення» середовища, а «... із одного фольклорного зразка – «зав'язі» – може розростатися безліч варіантів, що переймають семантичні елементи свого першоджерела» [46, с. 40]. Потім авторська модифікація фольклорного елемента пошуку цілющої води приймає форму не тільки часової

близькості до сьогодення та простір близьких Карпат, але й індивідуальну авторську побудову: «Увесь твір пронизує українська ментальність, що виявляється в локальних деталях» [106, с. 79]. І така національна специфіка присутня у всій творчості З. Мензатюк, тому що є одним із елементів поетики хронотопу української літературної казки: «... на відміну від універсальних архетипів, типових для всіх культур, у кожній національній культурі домінують свої етнокультурні архетипи, які визначають особливості світогляду, характеру, художньої творчості й історичної долі народу» [229, с. 271].

Такий фольклорний первінь казки «Арніка» реалізується саме в часопросторі гір, адже події відбуваються в Карпатах: «У горах Карпатах на полонині Цапул росла маленька арніка. Навколо стояла тисяча різних трав і тисяча квітів, вони лепетали під вітром і слухали казки про Чугайстра. А маленька арніка цілі дні дивилася на сонце» [148, с. 3]. Такий простір, ближче до неба, є сакральним, а разом із священним часом творить і священний хронотоп, де відбуваються священні події [169, с. 262]. Окрім того, події розгортаються з підняттям героїні до вершини гори, яка, за М. Еліаде, є символічним стовпом. Дослідник описує стовп як центр Всесвіту, який поєднує три космічні рівні та є відображенням подібних між собою релігійних концепцій і картин світу традиційних суспільств. Таку «систему Світу» творить: священне місце, що є розривом в однорідному просторі; «отвір», через який можна переходити між космічними рівнями; картини стовпа змінні, візуально це може бути гора, дерево, ліана, сходи тощо; навколо такого центру-осі Світу розташований «наш світ» [82, с. 21].

Сонце, яке споглядало за всім світом, засмутилось від того, що нічим не може зарадити дівчинці на землі: «Ген у долині, у смерековій хатчині, сидить мала дівчинка, мов леліточка, і прегірко плаче. А я не можу її розрадити!» [148, с. 4]. Причиною була хвороба матері, яку можна подужати лише живою водою. Вода – витоки, тому має полярне значення, оскільки може символізувати як смерть, так і відродження: «Вода символізує всесвітню сукупність віртуальностей: вона – *fons et origo*, резервуар усіх можливостей існування; вона передує будь-якій формі і підтримує будь-яке творіння» [82, с. 69]. У постмодерні вода є символом

переродження та еквівалентом материнського лона [92, с. 25], а зануритись у воду означало б повернутись у хаос і почати нове духовне життя [227, с. 56]. Арніка вирішує допомогти дівчинці та її матері. Дорогою до Говерли, бо саме там, ближче до вершини, знаходиться жива вода, Арніка зустрічає три типи героїв: тих, хто залишається нейтральним, через те що не знає, як допомогти (вітер, лісовий шум), помічників (беркут, гриб-боровик, Анничка з друзями, баба, яка плете громовиці) та злотворців (блуд, зеленаві поганки, дід з торбою, що забирає неслухняних дітей). Символізм помічників бачимо також у закладених авторкою міфічних сенсах обраних персонажів: беркут – сильний безбоязний птах Карпат, поганки – підступні гриби, вітер і лісовий шум – обабіч подій, але допомагають підказками [120]. Сама ж Арніка насправді поширена в гірській місцевості, у медицині та до сьогодні називається ще й купальником гірським, оскільки зацвітає на Івана Купала (а відтак набуває додаткових чарівних сенсів); та «ангельським зіллям», яке має широкий спектр дії в доказовій медицині, але й використовується, зокрема, при специфічно жіночих хворобах [47, с. 42], що підсилює фемінний акцент у виборі героїв. А підтвердженням визначення твору як казки-легенди є пояснення цілющих властивостей реальної рослини шляхом уведення в текст чарівних елементів казки: «Відтоді цвіте арніка сонячним цвітом. // А жива вода в її стеблах так і лишилася. Як хто з гуцулів захворіє, то й шукає арніку. Кажуть, нема над неї зілля на всі Карпати!» [148, с. 16].

«Арніка» та збірка «Тисяча парасольок» – перші казки З. Мензатюк, що вийшли великим тиражем для масового читача в 1990-1993 роках, на старті виключно творчої діяльності (до того письменниця працювала кореспондентом). Саме ці тексти якісно представляють перехід від зображення природного хронотопу «Арніки» до мешкання і пригод у місті в останній казці збірки «Три дні старого року». Поступальний рух від зображення міста як «чужого» до «іншого», що стає «своїм», на нашу думку, має також й автобіографічний характер. Адже З. Мензатюк народилась у с. Мамаївці Чернівецької області – маленькому селі поблизу Карпат, навчалась у Львові, а професійною діяльністю займалась у центральній Україні та Києві, далі шлях до великого урбанізованого міста лежить через прийняття його не

як «чужого», а «іншого», що уможливлює перспективи набуття містом статусу «СВОГО».

Зірка Мензатюк у своїх казках дотримується хронікальності, завдяки чому сюжетно-композиційний час розгортається в причинно-наслідковому плинні. Присутній і традиційний хронотоп, окрім міста та гір, який виявляє себе крізь провідні фольклорно-міфологічні елементи (дорога, дім, ліс), щоправда, у новіших казках авторки.

Так хронотоп дороги присутній і в казках зі збірки «Зварю тобі борщику»: «Картопля», «Яєчня», «Млинці». У казці «Картопля» Олеся та Івась мандрують разом з картоплею і батьками: «Оце якраз пора мандрувати, – обізвалася картопля. – Ви собі як знаєте, а я помандрую. Бо я, правду кажучи, зроду мандрівниця. Я й до вас дісталася аж з Америки, з-за океану. // Куди ж ти підеш? – спитали її Олеся з Івасем. // А піду в золоті гори, в шовкову державу, до палацу кришталевого!» [149, с. 16].

Діти, розгадавши де ж знаходяться золоті гори, шовкова держава й кришталевий палац, смачно ласували в лісі печеною на вогні картоплею. Хронотоп дороги в казці «Картопля» – шлях до місця ініціації – лісу. Саме ліс – те сакральне місце, де після «мандрівки» Олеся та Івась розуміють значущість сім'ї, відчують неабиякий родинний зв'язок і неповторність місця, у якому живуть: «Гарно жити в шовковій державі, мандрувати золотими горами, під веселкою на пів неба», адже діти «... думали, що він за морем, а він за городами» [149, с. 20]. Час тут лінійний, але без вказування конкретного періоду. Простір не окреслюється конкретними локусами, проте наявні специфічні описи рослин та місцевості, які дозволяють уявляти саме українські ландшафти.

М. Бахтін для характеристики типології простору в прозових творах виділяє декілька типів, і навіть ідилічний, ознаками якого вчений вважає органічну прикріпленість, зрощення життя та його подій із місцем – рідною країною, усіма її куточками, рідними горами, полями, річкою, лісом, рідним домом [327].

Хронотоп дороги своєрідно представлений у казці «Півники», де квіти виносили свої «ліхтарики» відповідно до співу півнів – спершу фіолетового кольору,

згодом блакитного й насамкінець жовтого. За В. Жайворонком, головна функція півня – виразно магічна. Він «піє» час: визначає межі нічного «дійового» часу доби від опівночі до ранкової зорі, він вартовий «правильного», космічного, а не хаотичного часу (отже, і світобудови) [87, с. 451-452]. А несли свої ліхтарики півники не просто так, а разом з циклами-співами півня дотримувались чіткості часу, щоби відповідно до «правильного» світового часу прийти у світ: «Ось ми й стоїмо. Білому світові світимо» [151, с. 15].

Яскраві зразки хронотопу дому присутні в казках «Борщ», «Вареники», «Ковбаса». Дім у будь-якому творі є ареною для важливих подій, а для кожної людини є одним із найголовніших місць у житті. Дім є особистим й особливим, а тому всі деталі такого місця утворюють загальний образ твору та психотип персонажа. У творі «Соняшник» зі збірки «Український квітник» хронотоп дому інтерпретується крізь призму чуттєво-образного сприйняття рідного місця: простір домівки не окреслюється рамками місця, де живеш, але відчуттям безпеки, тепла й потрібності. Так, петунії звертаються до соняшника як до старшої і досвідченішої квітки: «Ми ще малі! Ми лиш сьогодні вічка порозтуляли. Уночі нам буде боязно: без сонечка, як без мами. // А соняшник їм: // – Не лякайтеся, не треба! Вийде місяць посеред неба. А я з виду до сонця подібний і вас пригорну, як рідних!» [151, с. 55].

У казці «Папороть» Зірки Мензатюк дівчинка відчайдушно хоче знайти папороть у Купальську ніч, навіть уявляє, як вона виглядатиме саме тоді: «Ти стоїш у тихому затінку, де й опівдні лежатиме тінь, і загадково похитуєш довгим, високим листям, що наче мереживні віяла. Ти пахнеш лісом. Ні, навпаки: ліс пахне тобою» [151, с. 31]. У міфології ліс займав важливе культове місце, оскільки був місцем поклоніння богам, своєрідним місцем сили, а «чарівні сили у казці є, за кінцевим рахунком, фантастичним уособленням сил колективу, виражають віру в перемогу справедливості, а їх щаслива кінцівка – характерна риса казки – не результат віри в магічну силу слова, а вираження гуманістичного оптимізму» [343, с. 215].

Ліс у казці Зірки Мензатюк – місце, у якому дівчинка повинна знайти відповіді та вирішення її проблем, бо ж ліс – то місце ініціації, місце дорослішання і переродження. На жаль, дівчинка проспала Купальську ніч, тому з сумом

усвідомлює, що їй прийдеться чекати цілий рік до наступного Купала. Вона по-філософськи роздумує: «Може, на те літо мені пощастить? І тоді я дізнаюся, куди поділося прабабусине венеціанське намисто й давні срібні дукачі; дізнаюся, як називається кожна з зірок небесних; як росте трава; як помиритися з подружкою, хоча це останнє доведеться робити, не чекаючи чарів» [151, с. 31].

Цікавим є зразок оніричного хронотопу в казці «Млинці». Т. Пашняк стверджує: «Онірична образність суголосна оніричній символіці, де розкривається асоціативний внутрішній зв'язок між матеріальним і духовним» [173, с. 486]. Зразок такого зв'язку бачимо під час пригод уві сні головної героїні казки. Олеся блукає густим незнайомим лісом та знаходить квітучу галявину, на якій «пахло чимсь теплим, солодким, напрочуд знайомим». Серед тієї галявини видніється хатка, що, як виявилось, була суцільно із млинців. Дівчинка, звісно, обожнювала солодощі, тому наїлася досхочу й заснула. Коли ж прокинулась, то зрозуміла, що все їй лише наснилось. Олеся зраділа, тому що «своя хата краща, бо рідна, бо тут тато з мамою і братик Івась!» [149, с. 40].

Хронотоп у казках Зірки Мензатюк кінця ХХ століття (збірка «Тисяча парасольок» та казка «Арніка»), характеризується полярністю часопростору природи й міста, яке з'являється як «інший» простір. Проте «іншість» тут не негативна, а невідома і від того лячна. Відбувається часовий перехід у казках зазначеного періоду від переважного часопростору природи/гір/села до міського. Авторка відображає внутрішнє зростання, боротьбу та готовність до життя в міських просторах, де важливим є збереження цінностей і плекання родинних зв'язків. А природа залишається ледь помітними, але дуже вагомими деталями-вкрапленнями хронотопу у вигляді іграшкових лісовиків, вазонами на столі, деревами у дворах.

Хронотопи лісу, села, гір трансформуються в міський за допомогою дороги, що завжди є передвісником серйозних випробувань або зростання. Місто є корелятом дороги, тобто пунктом у циркуляції та циклічності, який підтримує цикл і водночас існує через нього, поляризує образи й водночас створює феномен сітки, де кожне місто фундаментально пов'язане з іншими містами [260, с. 313]. У

круговороті ландшафтів, будівель і масштабувань центральне місце посідає людина/персонаж, та у випадку з міським хронотопом його особливістю є «злиття міської атрибутики у точці простору (локус), в якій розгортається життя персонажа, або за якою споглядає ліричний суб'єкт, де відбувається/відбувалась певна дія з огляду на часовий вимір простору» [17, с. 255]. Персонажі казок З. Мензатюк звичайнісінькі дівчатка і хлопчики, їхні батьки та друзі, проте традиційний міський антропоцентризм розбавляють персонажі «з природи»: домовичок, метелиця, цикламен, липка, заєць. Місто не прокладає різких кордонів, опозиційних суджень чи полярних героїв, а здебільшого випробовує «вічним» – цінностями.

У казках Зірки Мензатюк ХХІ століття також, як і в ранніх, використано багато етнокультурних знаків, що допомагають організації часово-просторових зв'язків у текстах. Час у казках має причинно-наслідкові зв'язки, а простір можна віднести до ідилічного, адже без вказування назв місць перебування читач органічно відчуває прикріпленість збірок до простору рідної країни. Хронотоп казок виражає типову для конкретної сучасної епохи форму людського відчуття простору та часу, відображаючи фольклорні першооснови, тобто репрезентують національне крізь призму суб'єктивізму автора.

Отож у цьому розділі ми зосередили увагу на літературних казках кінця ХХ століття – межовому періоді, коли Україна відновлювала власну незалежність. До когорти письменників, чії казки досліджували, увійшли: В. Шевчук (збірка «Панна квітів», 1990), В. Рутківський (казкова трилогія: «Бухтик з тихого затону», «Гості на мітлі», 1988; «Щирик зі Змієвої гори», 2018), Г. Пагутяк («Втеча звірів, або Новий бестіарій», 1989), З. Мензатюк (збірка «Тисяча парасольок», 1990; «Арніка», 1993).

Простір і час якісно та кількісно ретранслюють особливості реального світу, а тому є базовими категоріями для відображення світу художнього. Аналізуючи особливості побудови хронотопу казок, прослідковуємо основні тенденції культурної парадигми того часу.

Оприявлення міфу в казках В. Шевчука відбувається поруч із сюжетною казковою специфікою: в основі реальні конфлікти й авторська гра-інтерпретація. До особливостей хронотопу казок відносимо: використання чітких часових вказівок у

сюжеті, спогади-ретроспективи, статичні описи з деталізацією, простір не ускладнює дію (відстань долається за допомогою чарівних предметів або помічників), опис просторів створюється «клаптиками», утворюючи мітки та водночас залишаючи дорогу незвіданою.

Особливими у творчості В. Шевчука виступають хронотопи, які не яскраво актуалізовані в казках попередніх періодів – страху й оніричному хронотопі. Так, реальний хронотоп із рідними просторами перетворюється у хронотоп страху, який реалізується в автора шістьма різновидами: страх втратити батьків, страх смерті, страх бути «не собою», страх «залишитись ні з чим», страх розчарувати батьків та страх як пригода разом співдіють у казці «Золотий стіл». Герої, перебуваючи під впливом страху в процесі дослідження часопросторової специфіки художнього світу, не знаходяться окремо від страху як явища, а під його впливом виконують певні дії, – це і творить хронотоп. Страх тісно переплетений із снами, у яких герої можуть долати ті страхи або отримувати «вищі знання» для руху далі. Сон у казках В. Шевчука можна розглядати в трьох аспектах: як фізіологічний процес («Місто без квітів»), як ціль і як безпосереднє сновидіння («Панна квітів», «Бігунець та Котило»), два останні з яких і формують оніричний хронотоп.

Сам автор, розповідаючи про основні концепти своєї творчості, визначив дві універсальні категорії – дім та дорогу, що зустрічаємо і зосібна, і в інших хронотопах, навіть оніричному. Втім, модифікації і дому, і дороги є ґрунтом для побудови сюжету казок й інших письменників, зокрема В. Рутківського та З. Мензатюк.

Казкова трилогія В. Рутківського представляє читачеві модифікацію жанру, яка починає з'являтися до кінця ХХ століття в українських казкарів, адже дозволяє зберегти фольклорну основу казки та додати розміру через ускладнення хронотопу, – казку-повість. Часопросторовими особливостями таких модифікацій часто є ущільненість і динамізм часу, специфікою сюжету – переплетення повсякденних мотивів із героїчними та фантастичними, а також наявність двопланового (дитячого і дорослого) значення.

Основними хронотопами в казках В. Рутківського можна виділити хронотоп лісу, дому та дороги з модифікованими вкрапленнями санаторію, трясовиння, печери. Просторові координати допомагають творити речі (особливо домівки чарівних істот), що пов'язують реальний світ зі світом чарівним. Зокрема, оселі чарівних істот наділені яскравою трансцендентністю, як і самі герої, бо бачать усе й скрізь, на противагу людям, які засліплені Тінню («Бухтик з тихого затону»). З одного боку, це підкреслює ізоляцію і самотність, але з іншого – безпечність «свого» простору. У двох наступних повістях-казках помешкання інші. Наприклад, у «Гостях на мітлі» це звичайні будинки: охайні і занедбані, топофілійні і топофобіальні. Але й вони відображають внутрішній світ жильців у дихотомії «свій»-«чужий», добро – зло, люди – магичні істоти. Окрім упізнаваної просторової візуалізації рідних країв у тексті за допомогою описів та речей, поетику хронотопу української літературної казки творять також питомо національні фольклорні герої. А ще в казковій трилогії завжди присутні хвороби: у санаторії хворіє Оля («Бухтик з тихого затону»), бабуся («Гості на мітлі»), малий ящерук у третій частині. Хвороби є генераторами дії в сюжеті та причиною перетворення місця, де страшно, у місце, яке люблять.

«Втеча звірів, або Новий бестіарій» Г. Пагутяк написана 1989 року й стала яскравим відображенням перехідного етапу від класичної казкової традиції до сучасної літературної казки ХХІ століття. У тексті прослідковується дуалістичне картографування: взаємозв'язки макросвіту країни (України) і мікросвіту конкретних героїв (часопростір Зимового дому, дому Доні, лісу, міста, моря) з використанням наскрізного середньовічного символізму. Саме символи допомагають рекодувати топоси-маркери, речі, деталі, що і є мітками на мапі.

У вигаданому хронотопі діє реальний хлопчик-знайда, Каспар Гаузер, образ якого авторка обрала через його чистоту й беззахисність, що стала причиною невміння жити за законами людського світу Середньовічної Європи. Він – інший: шукає світовий лад у природі. У творчості Г. Пагутяк часопросторові зв'язки реалізують проблему самотності та втечі іншого – дитячої самотності у світі дорослих, що інтерпретується як чесність і світло у світі нерівності та жорстокості.

Одним із дорослих у часопросторі є дім Доні, де про хронотоп «вічного дитинства»/природи нагадує лише статуетка хлопчика на горищі, а все інше – світ дорослих правил.

Час у «Втечі звірів» стрибкоподібний: перенесення між місцями швидке, а в певних часопросторах, навпаки, він може розтягуватись (наприклад, триває день, хоча давно мала бути ніч; час для дорослих і дітей теж може паралельно протікати з різною швидкістю).

Хронотоп дороги, що реалізується подорожжю, є протиставленням міста і природи, людей і звірів. Протиставлення макропростору – Карпатське море як часопростір дитинства і рівності та Європа як світ дорослих, які забули про любов. Проте такі простори подаються не прямо, а тільки натяками автора на географічні координати, зберігаючи топографічну невизначеність.

У Г. Пагутяк в образах звірі-люди, природа-місто реалізується бінарна опозиція «свій»-«чужий». А в З. Мензатюк змальовано природний хронотоп (гори та ліс) із додаванням до них дому й дороги. Однак авторка представляє в казках також не типовий для дитячого жанру кінця XX століття хронотоп великого міста, що відрізняється як від природних ландшафтів, так і від будівель, які траплялись у попередніх творах. Переміщення у таких казках традиційне, близьке до реального, час сталий та лінійний. Проблема закладається в тому, що ця традиційність не встигає за темпами урбанізації. Герої З. Мензатюк спочатку не сприймають урбаністичний хронотоп, але з часом вчаться його розуміти.

Урбанізація присутня частково і в казках В. Рутківського та В. Шевчука, проте або як «чужий» простір, або в значенні «великого дому». У збірці письменниці «Тисяча парасольок» яскраво виражений прогрес у наближенні до міста: у першій казці збірки старенький автобус возить людей з села до Коломиї, у другій – зайчик на базарі в Косові продає свій страх, а вже в останній казці дівчинка з сім'єю живе в місті, де про природні витoki нагадує лише іграшка-лісовичок, яка лікує маму дівчинки липовим чаєм. Природа тут – батьківський дім, із мудрими порадами та місцем, де завжди чекають, якщо раптом треба «загоїти рани».

Збірка «Тисяча парасольок» – письменницький акт «звільнення» від страхів урбанізації. І він вдалий, тому що в одному місті можуть співіснувати відомі території і невідомі, безпечні і небезпечні, а відтак свої і чужі. Але у великому місті втрачається конкретне розмежування з перехідними нейтральними територіями та кордонами. Тож «чужий» простір, за умови, що ти знаходишся в місті, стає не звичним для тебе – «іншим». А «інший» – це вже не опозиція, а позиція поруч.

Отже, екзистенційність світовідчуття персонажів стало рисою казок постмодернізму, а тому й особливих для казкової традиції хронотопу страху, оніричного хронотопу та хронотопу міста, дихотомії «свій»-«чужий», топофілії і топофобії в зображенні просторів, які не протиставляються, а зображуються як невідомі, проте від того не негативні, а лише поки що не завойовані. Адже пізнавати простір – означає його завойовувати.

Література до розділу 2

1, 7, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 27, 28, 29, 33, 46, 47, 54, 55, 57, 59, 79, 82, 86, 87, 90, 92, 96, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 111, 113, 115, 118, 120, 122, 124, 127, 139, 141, 143, 145, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 160, 161, 162, 164, 166, 167, 169, 170, 171, 173, 174, 177, 183, 186, 187, 191, 192, 194, 195, 196, 199, 200, 202, 204, 206, 209, 212, 214, 217, 220, 221, 226, 227, 229, 232, 235, 237, 238, 247, 250, 251, 252, 259, 260, 266, 268, 269, 275, 276, 277, 282, 283, 285, 287, 296, 305, 306, 308, 311, 312, 321, 322, 324, 326, 327, 328, 330, 332, 336, 343, 344, 348, 351, 352, 355, 356, 357.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗОК ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ІНКЛЮЗІЯ НА МАПІ МОДИФІКАЦІЙ ЖАНРУ

3.1. «Свій»-«чужий» хронотоп лісу в казці Дари Корній

Топографічна структура казки будується на суб'єктивному поділі простору на «свій» та «чужий», де «свій» – рідний і природний простір перебування героя, а «чужий» – профанний. Умовно можна охарактеризувати такий «свій» простір як близький до реального, а «чужий» здебільшого є простором ініціації, тож йому притаманний більш чарівний, казковий дискурс. Дослідники ще виокремлюють лімінальну зону – прикордонну між реальним та хтонічним простором [241, с. 191]. У народних казках більшою мірою присутня традиційна рівновага між характеристиками від реального і казкового з додаванням фольклорних традицій: «... майже у кожній казці синтезуються різноманітні інтерпретації традицій, деталізуються ознаки часових та просторових локативів вигаданого фантастичного світу або взятих із реального континууму персонажів» [201, с. 69]. У літературних ці ознаки модифікуються відповідно до авторської манери, проте залишаються маркером упізнаваності. О. Лещенко, досліджуючи особливості реалізації антропоцентричності в англomовних казках, зауважує на впливі просторових маркерів і специфіки мовного відображення на етнічну впізнаваність автора: «Посилання на реальний локус та діалектні аспекти дають читачу непряму інформацію про походження казки та про етнічну приналежність казкаря» [135, с. 16], залишаючи для читача місце національного, а відтак реального простору.

«Свій» простір не може існувати без «чужого», бо «основні події відбуваються поза межами «домашнього» [...] закритого простору [...]. Саме в «чужих» землях головний герой контактує з представниками тваринного й рослинного світів, здобуває сакральні цінності» [211, с. 118].

У казці «Петрусь химородник» таке протиставлення «свій»-«чужий» оприявнюється не в різних топосах, як традиційно відбувається в народних казках (наприклад, «дім»-«ліс»), а ліс поділений на знаний «свій» і Прадавній «чужий». Саме в «чужому» лісі герой проходить ініціацію та наближається до усвідомлення того, що «чужий» – непізнаний, але він не обов’язково мусить мати тільки негативні конотації.

Дара Корній представляє в українській літературі риси побудови тексту притаманні сучасному періоду, яке А. Гурдуз характеризує як «чітко виражене в українській прозі межі ХХ – ХХІ ст. фентезійне тяжіння позначене в аспекті архітекτονіки й поетики особливо, сприяє переосмисленню національної традиції та сутності художніх інновацій...» [52, с. 13]. Така поетика побудови часопросторової специфіки художнього твору притаманна не лише романам авторки, а й казкам, що відповідно стилю письменниці також містять елементи фентезі в рамках української міфології. Водночас сучасна літературна казка, влучно зазначає Н. Дев’ятко, формувалась під впливом постмодернізму (як і фантастика та фентезі), звільняючи авторів від дотримання канонічних форм творення текстів, «... але найбільший вплив постмодернізм мав на казку, яка стає об’єктом його ігор на рівні з міфічними персонажами. Через деякий час казка знову усвідомлює і свою форму, і вміст, але бере від постмодернізму відчуття свободи і розкутості (саме розкутості, а не розхристаності та розхлябаності, які властиві постмодернізму через його прагнення до дефрагментації та десакралізації)» [53].

Тож сучасна літературна казка знаходиться на жанрових межах через таку поетичну розкутість, уміщуючи елементи фентезі, проте все ж залишаючись казкою. Ключовими відмінностями між визначенням сучасної літературної казки й фентезі є, за Н. Дев’ятко, корені, час, простір, цілісність, ім’я, ціна, міфологія і казкар-шаман [53]. Тобто літературна казка в центрі ставить психологію героя (у фентезі задля побудови реалістичного світу велика увага на декораціях), представляючи класичну поетику хронотопу, де часопросторові особливості взаємопов’язані з діями та вчинками героїв. Час літературної казки ближчий до теперішнього, але із впливом минулого (фентезі в часі буває різним, однак здебільшого той час зосереджений «у

бульбашці» створеного світу), а простір натякає на те, що події відбуваються «десь тут». Також літературна казка має більш цілісну структуру, зберігає сакральність імен, ціну добрих і поганих учинків, відновлює втрачені легенди й уплітає архетипи в міфологію (на противагу новоствореній міфології фентезі) [53].

Події казки «Петрусь химородник» відбуваються в трьох хронотопах: дому, лісу та Прадавнього лісу. Час у казці конкретизований, адже довкола у конкретну ніч року відбуваються ключові події твору. Тож у тексті зустрічаємо й інші часові координати: «За тиждень до дня літнього сонцевороту...» [123, с. 25], «... на ранок Купайлового дня» [123, с. 25].

Дім Петруся – місце тепла та затишку, де добре рости, лікувати недуги, набиратися сил від сімейного вогнища. Але пізнавати світ – у лісі. Уже саме розміщення дому підказує читачеві, що ключові події чекатимуть героя в іншому місці, дім – дуже важлива основа пізнання світу, але це початок життєвого шляху, який продовжується в лісі: «Мешкає хлопець на вулиці, що веде до лісу. Куток їхній так і зветься – Лісовий» [123, с. 11]. Простір дому творять типові елементи волинського побуту – світлиця, піч, покуття – із деталізацією просторових координат речами: лавою, цеберком, кожухом для вкривання. Доповнює українське світовідчуття в тексті подвір'я із дровітнею, хлівом, стодолюю, лазнею та криницею.

Національну складову часопростору казки Дари Корній доповнюють фольклорні герої, що заселяють локуси дому, – домашні духи: домовик Дрім, Пічник, Покутник, Дворовик, Спориш, Хлівник, Стодольник, Лазник, Криничник. І це не випадкові пасивні декорації в сюжеті, які можуть заповнювати простір візуальною присутністю чи з котрими можна загравати, а одні з ключових акцентів відображення поетики хронотопу діями героїв казки. Така зосередженість на вагомості ціннісно-особистісного рівня персонажів є, зокрема, показником казки на противагу фентезі, де відбувається десакралізація первісних змістів: «Герої сучасної казки – в першу чергу особистості, тому загравання з міфологією та історією неприпустимі. Міфологія реальна, так само реальний і текст сучасної казки, тому імена героїв такі ж сакральні, як і сама магія, що в суті своїй є життям» [53]. За віруваннями праукраїнців домашні духи мешкали в хаті та виконували роль оберега,

доповнюючи безпечність хронотопу дому, як зазначає авторка: «У системі «свій»-«чужий» вони належали до показника «свій», опікувались родиною, дбали про заможність сім'ї, про добрий врожай, припадали коло худібки» [124, с. 5].

Міфічними героями заселений і простір лісу, де Лісовик, Блуд, Перелесник, Перестрічник, Літавиця, Болотяник, Скарбник, Мара «... живуть у деревах, росі, сухому листі, чагарниках, болоті, повітрі, травах... Вони дружать, сперечаються, жартують, дарують, жертвують, мстять... І всі вони люблять світ, який населяють. Вони як ми... І вони – це зворотній бік тих нас, якими ми не стали» [125, с. 9]. Таку тезу реалізації несвідомого в гушавинах місця ініціації підтверджують й інші дослідники літератури. У. Еко називає ліс метафорою художнього тексту, до того ж не лише казки, а будь-якого художнього тексту [264, с. 6]. А Б. Беттельгейм зазначає, що з найдавніших часів ліс практично неприступний та часто в ньому можна загубитись, оскільки він символізує темний, прихований і практично непроникний світ несвідомого [284, с. 183-184].

Присутність будь-яких істот, не тільки героїв, у просторах казки є ознакою того, що певне місце живе. Воно динамічне й рухоме в часопросторових зв'язках. Наприклад, Забута-Незгадана річка в Прабатьківському лісі лякає локусною стерильністю: «В ній не було чути риб'ячого плюскоту, не було видно на плесі ані бодай манюсінських кілець від отих дивних комах водомірок... [...] Ні ряски, ні очерету, ні баговиння. Моторошно стало в хлопця на душі. Річка хоч і весело дзюркотіла та вигравала привітно сонячними зайчиками, здавалася напівживою чи то напівмертвою» [123, с. 124]. Тож творять поетику хронотопу діючі герої, істоти й речі, які наповнюють символічним змістом світ у тексті: їжа, одяг, деталі побуту. Їжа є опредметненим символом життя, тож, щоб жити в злагоді з духами, їм залишають харчі: кашу під лавою для хатніх, «окраєць чорного житнього хліба та горнятко молока» [123, с. 11] для лісових.

Окрім їжі, поетику хронотопу в казці Дари Корній творить одяг міфічних героїв. Так, у тексті зустрічаємо опис вбрання домовика Дріма («У солом'яному брилі, сорочечці з грубого полотна, підперезаний якимось волохатим шнуром, в полотняних штанах і кошлатих постолах» [123, с. 8]), Дворовика («Сорочечка в

нього вишита, бриль квітками та півнячим пір'ям уतिकаний» [123, с. 15]), лісовика Пугача («Чоловічок був одягнений в льняну сорочку навиворіт, підперезану чимось лискучим. [...] Поверх сорочки була камізелька з заячої шкіри. Через плече перевисала запасна пара личаків. [...] На лівому ж плечі висіла полотняна торба» [123, с. 69]). Такий одяг підкреслює національну складову хронотопу казки та охайність, чистоту героїв. Одяг активний і у відображенні внутрішнього стану героїв: «Дрім, щойно то почув, знову надувся, як сич, навіть бриль на голові сердито соломою наїжачився» [123, с. 23] або ж «У Мари зі снігу та криги не тільки помисли і серце, але й одяг» [123, с. 182]. Зустрічаємо також описи зовнішнього вигляду Болотяника, що не хотів допомагати вибратись Петрусеві з болота: «Воно – чудодюдо смарагдово-сірого кольору. Сидить і лупає на хлопця зеленими очиськами з-під густючих зелених брів. На голові у створіння купа мала чи то волосся, чи то ряски, яка звисає та чудернацьки стирчить врізнобіч. Сіре обличчя, гачкуватий ніс з дебілою бородавкою на ньому. Попеляста сорочка аж до землі, підперезана водяною кропивкою, волохаті зелено-сірі ноги» [123, с. 38] чи «... страховисько поправило в себе на голові щось буро-брунатне» [123, с. 39]. Колір, прикраси, тканина, її крій та структура, форма говорять більше про характер героїв, ніж конкретні вербальні характеристики автора. Одяг героїв настільки чітко визначає специфіку внутрішнього світу, що активнішим елементом творення поетики хронотопу є тільки їхні дії.

Сприйняття світу відбувається за допомогою органів чуття, тому для глибшого занурення в казку Дара Корній намагається задіяти в побудові хронотопу максимальну кількість типів інформації, яка сприйматиметься різними органами чуття героїв. Тож, окрім візуального символічного декодування об'єктів, уявляння смаку й запаху їжі, у тексті також представлено голос у формі не тільки діалогів, а в глибшому – співі. Пісня може бути формою зачаровування-заманювання («А нічого мені не буде. Бо я хлопчика силою не волокла, а лише співала. Чи не так, хлопчику-горобчику? Він на пісню йшов? Ішов-ішов, аж летів!» [123, с. 43]), а може бути формою боротьби з лиходіями чи укріплення віри в перемогу добра засобами традиційних фольклорних пісень («Горить аж до неба Купальський вогонь. Світ

співає: // Палай вогнику гарячий, полум'яний, // Щоб вік був гожий та рум'яний. // Гори, гори ясно, // Щоби не погасло // І щоб наша доля була щасна...» [123, с. 225]).

Присутні й обрядові дії героїв, що додають національної специфіки поетиці хронотопу: «За чотири дні до купальської ночі вони з мамою пообтикали стріху лопухом, долівку в хліві та стодолі встелили полином, цього зілля бояться лихі сили. У вікна та в пороги позабивали осикові кілки...» [123, с. 26], «Обіцяв пообсипати стежечки перед хатою попелом від живого різдвяного вогню...» [123, с. 27]. Такі дії посилюють захист дому, але герої додатково захищають і себе символічним одяганням личаків не на ту ногу чи сорочки навиворіт: «... затули вуха або скинь свою сорочку та вдягни навиворіт, а то ця біда не відшпилиться» [123, с. 44]. Дара Корній розповідає про народні традиції захисту, одночасно додаючи до тексту казковий народний досвід у формі алюзій Змія Багатоголового, що бував і з багатирями, і з Котигорошком, та повторів чисел. Щоправда, зберігаючи форму використання, змінює зміст: у народних казках частіше використовуються повтори чисел першого десятка, у казці «Петрусь химородник» – число тринадцять (тринадцять дочок Мари, тринадцять стрічок на її одязі).

Визначення добра і зла, маневрування між первісно опозиційними поняттями складає канву протиставлення «свій»-«чужий» у казці. Згідно зі специфікою української літературної казки початку ХХІ століття таке протиставлення не категоричне, оскільки показує героїв, а відповідно й хронотопи, не виключно добрими чи поганими, а тими, хто може вчиняти по-різному. Об'єднувальним елементом «свого» і «чужого» простору стає чорний лелека, що символізує класичне єднання з небом, яке притаманне всім птахам, але колір забарвлення натякає на неоднозначність такого символу та потребує визначення: «Птахами Сонця», тими, що приносять щастя, ніжно називають люди звичайних лелек. А якщо ти не білий, що ти приносиш?..» [123, с. 37]. Знаково, що прізвище головного героя та його сім'ї – Лелеченки, яке додає ще більшого символізму птахові, пронизуючи канву твору наскрізною лінією розпізнавання добра і зла: «Біле – не завжди добро. Як і чорний колір – не завжди зло. Довкола нас живуть тіні, але ми від них не

сахаємось. Правда? Не вір очам своїм – слухай серце та душу, вони в тебе чисті. А інших суди лише за вчинками» [123, с. 159], – підказує в Прабатьківському лісі Віла.

Зрозуміти межі добра і зла допомагає сам цвіт папороті, який потрібно знайти Петрусеві. Адже «... цвіт папороті – то відібрані в Мари сили» [123, с. 153], що спокушають того, хто їх знайде залишити сили собі, піддавшись власній темній стороні: «Темний та світлий бік є в кожного з нас, тримай рівновагу...» [123, с. 155].

Межа, за якою «чужий простір», – Прабатьківський ліс: «У Прабатьківському лісі є місцини, в які ніхто з людей ніколи не забрідав. Заборонені для живих – Гибле болото, річка Забута-Незгадана, земля Живої-Мертвої води» [123, с. 18]. Але також у Прабатьківському лісі є серце – височенна сосна, віття якої губиться аж у хмарах. Таке дерево представляє в казці символ триєдності світу, тож не дивно, що, відпочиваючи біля нього, герої набираються сил: «... почувався він тут майже вдома. Далеко залишились його рідні, але ліс не здавався чужим» [123, с. 101]. Уміщуючи в собі незвідані небезпечні місця поруч із джерелом сили, Прабатьківський ліс є місцем ініціації в казці «Петрусь химородник», бо саме тут герой внутрішньо зростає і пізнає істину. Ліс до межі є світом героїв, навіть дім розміщений поруч із ним, а справжні небезпеки розпочинаються за межею. Авторка підкреслює таке місце ініціації: «... багато сюди приходить мандрівників, кого приводить любов, кого розпач, буває, що й ненависть» [123, с. 134], – у якому можна заблукати, піддатись спокусам, знайти себе чи отримати мудрість залежно від внутрішньої сили героя: «... все залежить в Прабатьківському лісі від Петра і від його вибору» [123, с. 150]. А в пошуках тих особистих ресурсів допоможуть міфічні герої, місця, а найбільше – дерево світового ладу, яке також означає і дерево роду, яке наповнює героїв закодованою мудрістю попередніх поколінь.

Природа відображає світовий лад у казковому світі, при потребі підказуючи, направляючи, підтримуючи. У час, коли Ярина безперервно шукала Петра, простір довкола налаштовує на добре продовження сюжету: «... темрява в хаті наче розсіялась, ніби хтось запалив свічу. Розплющила очі – то був місяць...» [123, с. 59], що символічно освітлює темряву невідомості, звертаючи увагу героїні та читачів до менш помітних елементів: «... шелестіло, гойдало віттям дерево, немов силувалося

їй щось сказати» [123, с. 60]. Таке ж доповнення природи супроводжує загубленого Петра посеред болота, підкреслюючи самотність героя в невідомому місці: «Небо над головою, рясно всіяне зорями, мовчки дивилося на землю» [123, с. 61]. Чи описує зміни простору від чистоти присутності: «Сутінки гуснули, а разом з ними загусало й повітря. Воно ставало грузьким і холодним. А може, то Мара робила його таким своєю присутністю та люттю» [123, с. 181]. Щоправда, повсякчас у зображенні природи авторка залишає місце для оприявлення вищих сил. Іноді така присутність може бути доволі пасивною (небо мовчки дивилось на земні події, але все ж світило зорями, нагадуючи про себе), іноді – підштовхувати до дій (зокрема, глибшого усвідомлення світу довкола), а буває, що сенси заховані в символічних змістах об'єктів поруч. Наприклад, у фрагментарному описі рослинності – «Цього року весна видалася теплою та сльозливою, тому трава виросла висока, густа, дужа» [123, с. 51], – Дара Корній заковує натяк на те, що світ готовий до протистояння, оскільки «траву наші предки вважали стовпами, на які опиралося небо» [125, с. 8]. І декодувати заховану інформацію запрошує також читача розмовами героїв: «Речі не завжди є такими, якими здаються, або якими ми їх хочемо бачити. Інколи варто поглянути на них навиворіт» [123, с. 78].

Купальська ніч та цвіт папороті є також елементами пом'якшення традиційної опозиційності «свій»-«чужий», як і супровід лелек. Бо тільки при настанні темряви помітно світло. Світло – ключ до розгадки Купальської ночі, де Петро «... побачив маленьку освітлену тріщинку, жовтогарячий промінчик з землі пробивався до неба» [123, с. 194], що стає вогненним колесом, котиться до річки життя, і сам Петро несе чар-цвіт, який «... осявав їм шлях...» [123, с. 199], водночас спокушаючи залишити сили собі.

Наприкінці казки часопросторові координати вибудовуються з елементами фентезі, де одночасно існують дві хронотопні лінії. У Купальську ніч, коли Петро знаходить цвіт папороті, допомагають «втримати світ» одночасно й на тому боці мама Ярина та домовик Дрім, запалюючи вогнище: «... після того як останній промінчик вогняного колеса впаде на західі, люди запалюють живий вогонь у себе на землі. [...] Бо сонце на небі і живий вогонь на землі – то дві половини одного

цілого – Життя» [123, с. 149]. Купальським вогнем очищаються ніби світлом, а світло – «то завше одне й те саме і на землі, і на небі – то Любов!» [123, с. 86].

«Петрусь химородник» Дари Корній – казка з елементами фентезі, що представляє читачеві світ, у якому опозиційність «свій»-«чужий» будується відповідно до тенденцій літературних казок початку ХХІ століття – глибшого психологізму та екзистенціалізму водночас зі зменшенням поляризації понять «добро»-«зло». Для реалізації такого задуму авторка влучно використала часовий відрізок – Купальську ніч, що є символом присутності і світлої, і темної сторони в кожного з героїв. А також просторовий елемент – не цілий ліс, а Прадавній, який об'єднує і небезпеку невідомого, і джерело прадавньої мудрості. Українська міфологія в казці стає специфічною ознакою поетики хронотопу, доповнюючи образи героїв глибшим змістом, а простір довкола – рідними упізнаваними локусами.

3.2. Хронотоп зруйнованого міста в казці Романи Романишин й Андрія Лесіва

Сучасний етап розвитку казкової традиції, окрім оприсутнення в сюжеті міського топосу, представляє також ширшу палітру проблематики, що відображається в локусній деталізації та, як наслідок, трансформації традиційного сприйняття хронотопу міста. Якщо на початку ХХ століття місто в казках зазвичай було «чужим», до кінця минулого століття відбувалось прийняття міста й заселення «свого» простору, то до початку ХХІ століття казки говорять про доволі недитячі та складні теми, серед яких місто може навіть руйнуватися. Часопростір у письменників-постмодерністів стає більш індивідуалізованим і фрагментарним [110], тому в казковому світі відображаються теми голодомору, голокосту, Чорнобильської катастрофи, революції, війни на тлі руйнування нації, етносу, екосистеми, дому.

У 2011 році друком вийшла збірка поетичних та прозових творів для дітей «Зернятко надії», що допомагають дізнатися дітям про голод 1932-1933 років. Серед текстів збірки є і казки Олесі Лісової «Добрі сусіди» та Асі Деточкіної «Де шукати щастя?», які відображають часопросторові особливості текстів про голодомор і

водночас дотримуються жанрової специфіки. Так, оповідання відповідної тематики мають часову особливість: зазвичай зображення історичного періоду з поділом на «до», «під час» та «після» колективізації [98, с. 359]. І здебільшого час «до» представляє розмірене спокійне життя працьовитого селянина [98, с. 356], адже саме село було осередком забезпечення їжею людей та від нього залежало майбутнє виживання народу.

У казці «Добрі сусіди» Олесі Лісової змальована сусідсько-родинна ідилія: «на одній невеличкій, проте затишній галявині, порослій кущами дикої малини та ожини, мешкала не одна лісова родина» [93, с. 9], «Працювали з ранку і до вечора, слухали спів соловейка та синички і ніколи не нудьгували» [93, с. 9]. Простір не конкретизований топонімами, однак описи середовища (зарості дикої малини й ожини, дупло білочок у сосні, заяча нірка під густим корінням, грушка-дичка в лісі) збагачують поетику хронотопу питомими образами рідних українських лісів. Водночас у казці впізнавані трагічні реалії українського села 20-30-х років: колективізація, планозаготівлі, розкуркулення, голодомор. Герої чітко поділені на позитивних і негативних: працьовиті лісові мешканці та вовк, що має тільки одну ціль – з'їсти тварин, навіть якщо насправді не голодний. Авторка звертає увагу на методи, за допомогою яких вовк намагається зловити героїв: щоб виманити їх зі своїх домівок, він забирає всю їжу зі сховків, щоб їжачки, білочки й зайчики були змушені вийти у світ, коли остаточно зголодніють та обезсилють. Рятуює їх від смерті весна, що також стає символом перемоги над вовком. Наскрізний оптимізм казки налаштовує реципієнта на лад пам'яттевої гордості за рід і водночас відповідальності за майбутнє народу: «А сусіди відтоді стали ще дружнішими, адже зрозуміли, що вони, хоч і маленькі, а разом і в мирі їм ніщо не страшно» [93, с. 15].

Надія на нове життя жевріє і в сучасних текстах для дітей, що торкаються тем голокосту (Н. Гербіш «Ми живемо на краю вулкана»), історичної пам'яті на тлі міжвоєнного періоду (Н. Гербіш «Яблука війни»), Чорнобильської катастрофи та історії життя евакуйованих «чорнобильців» (К. Міхаліцина «Квіти біля четвертого», комікс Ф. Левченка й А. Тягура «Укрмен») у яскравому оптимістичному представленні. Окремої уваги заслуговує новостворений видавничо-освітній проєкт

«Портал», що протягом 2020-го року опублікував більше двадцяти книжок, які допомагають дітям і підліткам розуміти історію та культуру України у світовому контексті [24]. Проте історичні події відображаються в українській дитячій літературі поки доволі поодинокі, не охоплюючи все жанрове різноманіття, зокрема й казки.

Вплив художньої літератури на формування національної свідомості відбувається як елементами поетики хронотопу, що реалізується певними питомо українськими деталями, так і діями та вчинками героїв, які намагаються зберегти, укріпити чи відновити незалежність, демократичний уклад, культурно-ціннісні орієнтири народу. Для української дитячої літератури новим етапом відображення національної боротьби є події Євромайдану, що стали свідченням «... жертвності заради безумовного дотримання прав людини та поваги до людської гідності...» [228, с. 79] у казці Христини Лукашук «Казка про Майдан».

В. Кизилова звертає увагу на те, що у XX столітті місто стає повноправним топосом казкового світу, у якому вже відбувається історичний розвиток, а символізму набувають міські локуси: майдани, башти, будинки, сади, собори [107, с. 113]. Тому майдан є духовною конструкцією, де збираються герої задля певних дій: висловлення думки, єднання в спільній позиції, протесту.

«Казка про Майдан» Христини Лукашук розпочинається з опису фольклорного часопростору, який представляє читачеві символізм доісторичних часів, водночас даючи зрозуміти, наскільки давнім є український народ: «Колись, дуже-дуже давно, коли ще не було ні неба, ні землі, а лише синє-синє море – серед нього виріс зелений явір. А на тому яворі звили гніздо голуби божі» [140, с. 2]. За допомогою алюзій на сказання про створення світу розповідається про створення України та заселення її давніми працелюбними людьми – українцями.

У казці помітні фольклорні традиційні елементи побудови хронотопу: просторова невизначеність («Землі тої було багато-багато: за день не обійти – конем не об'їхати» [140, с. 4]), національний колорит («На самих чубках гостроверхих гір сиділи столітні гуцулки і з диму своїх люльок ткали білі хмари. А в долинах тими хмарами вкривалися кам'яні баби, які оберігали спокій у безкраїх українських

степях» [140, с. 4]), етнографізм в оформленні (стара гуцулка «Чукутиха» з файкою, елементи національних костюмів: вінок, дукач, згарди, коралове намисто). Дуже символічно, що і в казці, і у візуальному оформленні прослідковується наскрізна лінія об'єднання всіх регіонів України за допомогою елементів побуту та просторової деталізації: хмари тчуть у Карпатах, а вкриваються ними степи; фотографію гуцулки прикрашає накладений колаж із центральноукраїнського дукача й змінена форма зав'язування хустки також із гуцульської манери на центральноукраїнську; морем на кораблі поруч пливе гуцул у національному вбранні та козак. Саме це підкреслює спільність минулого й однаковий напрям руху українців, ураховуючи регіональні особливості.

Акценти українського хронотопу розміщуються також і за допомогою сталих культурних лексем: простір населяють фольклорні водяники, водянички та потерчата, узимку до дітей приходять святий Миколай, добрі вісті навесні приносять ластівки. Згадано також і про колядки та гаївки, які стали показником волі чи неволі країни, оскільки їх не завжди можна було співати: «Мов дикі звірі, заглядали на родючі землі заздрісні сусіди. Мов чорні коршуни, не раз нападали на Україну, аби й собі шматок її урвати» [140, с. 10].

Символом духовної єдності проти жадібного до багатства останнього правителя став Майдан, де людською зброєю була «молитва, пісня, слово», а саме місце перетворилось у собор просто неба [140, с. 14], актуалізуючи духовну міць народу та єднання із небесними силами. Адже куполом собору стало небо, що вночі сяяло зорями над головами, а ранок приносив день на білих крилах голубів [140, с. 14].

К. Якубовська-Кравчик зазначає, що «Казка про Майдан» є не тільки певним соціальним документуванням подій у книжці, але й спробою відповісти на потреби цього часу, спробою пояснення молодій людині причин і сенсу подій, довкола яких тривало життя дорослих упродовж довгих зимових місяців [295, с. 138]. Тож казка представляє часопростір, зітканий з елементів міфічного та реального: «... над Майданом злетілись чорні птиці Зла...» [140, с. 17], «Але Майдан не спорожнів, а наповнився по самі вінця» [140, с. 17], «На Майдані назавжди залишилися герої –

молоді вродливі юнаки і їхні нескорені побратими» [140, с. 18], «Після битви спустилися на Майдан білі голуби і на своїх крилах понесла душі героїв високо-високо до неба. До самісінького сонця. До самісінького Бога» [140, с. 20]. А сам Майдан є осердям міста, його центральною площею, що руйнується від нападів беркутівців, але не гине, а відроджується. Адже будь-які будівлі існують доти, доки в них є люди, які їх збудували. Життя місцям надають герої, що вистояли, хоча і з втратами. Відродження такого сакрального місця в місті також пов'язане з давніми українськими символами – деревом роду: «І з крові героїв посеред Майдану проросло нове дерево. Воно розростається на півсвіту. У затінку його могутньої крони визріває нове життя. А вгорі – у синьо-синьому небі – кружляють божі голуби» [140, с. 22].

Тему Майдану продовжують автори і в оповідному жанрі, зокрема з погляду маленької героїні-наратора, чий батько загинув на головній площі країни, у книжці Галини Кирпи «Мій тато став зіркою». А згодом руйнування міста, як руйнування духовності народу, ширше репрезентується в казці «Війна, що змінила Рондо» Романи Романишин й Андрія Лесіва.

Місто в сучасній дитячій літературі зберігає історичну пам'ять, як і загалом у прозі ХХІ століття, та стає головним осередком, «... у якому формується в нові часи історичний наратив» [48, с. 76]. Уже з назви книжки «Війна, що змінила Рондо» автори натякають на циклічність історії, часу, руху, оскільки «рондо» з французької «rondeau» означає «коло» й представляє повторюваність елементів як у літературі (поезії), так і в музиці. Казка немовби запрошує читача до світу таємниць, усіма способами підштовхуючи до досліджень часопростору в будь-яких виявах: візуальним загадкам, мікродеталізації, символах, власних іменах-метафорах.

У «Війні, що змінила Рондо» є два ключові часопростори: хронотоп міста та оранжереї як осердя міста. Від початку творення часопросторових зв'язків автором зазначається, що Рондо було особливим: «Повітря там було чисте і прозоре, ніби зіткане з найтоншого світла. А всі мешканці, незвичайні й дуже тендітні, вирощували квіти, плекали сади й парки, будували химерні будинки, розмовляли з птахами та рослинами, любили співати, малювати, писати вірші» [193, с. 3]. Такий

часопростір представляє місто в ракурсі великого дому (рідного краю, країни), що через свої просторові коефіцієнти збільшує і значення представлених проблем у тексті. Якщо в меншому домі увага зосереджується на конкретному персонажі задля індивідуального зростання, то у великому – крізь суб'єктивних героїв долає перешоди та перетворюється цілий народ.

Цікавим є кодування свободи в символіці тексту: Данко має тонке й прозоре тіло, але, їздячи на ровері вулицями міста, наспівує свої улюблені мелодії і возить атлас із стародавніми гравюрами рослин; Фабіян – з роду шукачів скарбів, носить при собі медальйон із літерою «F»; Зірка мандрує літаючи та все, що бачить згори, занотовує і змальовує на своїх крилах. Така свобода пересування та дій підкреслює поетику безпечного, вільного, свого хронотопу. А безумовність в історичному зрізі такої свободи декларують старовинні гравюри, карбована літера, мапи на крилах – зафіксовані матеріально, на різних носіях, форми вираження мови. Часто такі форми вираження кодуються малими елементами або повторними надписами, як у традиції збереження пам'яті минулого, адже мова і є символом того, що пам'ятають, і якщо ця пам'ять дозволена, то хронотоп є безпечним: «З огляду на суспільні катаклізми, глобальні війни XX століття пам'ять часто інтерпретується через метафори уламків або палімпсестів» [48, с. 159].

У загальному міському контексті, а не конкретних героїв, волю відображають квіти, які співають щоранку гімн Рондо в оранжереї. Мати голос у місті – означає бути незалежним. А це продовження метафоризації пісні як зброї, що сягає коренями до українських стрілецьких та повстанських пісень.

Тема війни і миру маркується на мовно-наративному (слова), сюжетно-композиційному (топоси) та образному рівнях [102, с. 24]. Здебільшого в літературі топосом миру виступає дім [102, с. 24], проте в казці «Війна, що змінила Рондо» дім – ціле місто. Тож і захищати, коли приходить війна, дім-місто герої повинні цілим, а не окремі будівлі: «У місті один за одним почали зникати мешканці. А інші ховались, даремно сподіваючись, що Війна піде геть. Колись такі яскраві та гамірні вулички спорожніли. Світла ставало все менше. // Так тривало день у день. Війна невпинно повзла, сіючи нищівні чорні квіти, а троє друзів продовжували обороняти

місто» [193, с. 19]. Герої діють у рамках хронотопу, який підкреслює дегуманізацію суспільства на противагу моральним цінностям дитини: «Буття константної категорії хронотопу у творах про війну характеризується відмовою від ідилічності зображуваного, адже діти живуть у жорстокому світі, де немає місця чарівності й безпечності дитинства» [203, с. 138]. Такою дегуманізацією є оживлена Війна, що «... не мала серця» [193, с. 19] і день за днем руйнувала місто, «... несучи із собою руїни, безлад і суцільну темряву» [193, с. 16].

Через темряву, яку сіяла Війна, місто обростало сухими колючими бур'янами, а без світла починали в'янути міські квіти Рондо. Тож в оражереї поволі стихали співи, включно з ранковим гімном: «Її вікна потемніли від кіптяви, а декілька вцілілих квіток похилили голівки й мовчки стояли у дальньому кутку» [193, с. 23]. Відродити знищене місто допомагають сучасні пристрої – ліхтарики від роверів, утверджуючи ідею укріплення міста (урбанізованого топосу) як осередку історичної подієвості у XXI столітті. За допомогою наслідків технічного прогресу (ровера) та колективної єдності жителів міста (роверів із ліхтариками зібралось чимало) герої створюють штучне джерело світла для квітів і, таким чином, відроджують життя в осерді міста – оранжереї. А спів стає репрезентацією голосу – одного з п'яти способів взаємодії людини з інформацією, що відбувається відповідними органами чуття людини та за допомогою яких усвідомлюється простір і час довкола.

У контексті відбудовування міста в сучасних літературних казках герой стає будівничим, а матеріали міста – не тільки фізичні часопросторові координати, а укріплення душі. Війна справді змінює Рондо. Змінює як місто, що мало сталі циклічні елементи поетики хронотопу у взаємодії мешканців («Мешканці міста стали іншими. У кожного є сумні спогади про Війну, яка назавжди змінила Рондо. І багато-багато червоних маків, що відтепер ростуть по всьому місті» [193, с. 36]), і як концепт екзистенції героїв, які вже ніколи не зможуть бути такими, як колись («Проте, на жаль, відновити можна далеко не все: на прозорому тілі Данка біля самого серця досі є павутинка тріщин, краєчки крилець Зірки так і залишились обпаленими, а Фабіян накульгує на проколену ніжку» [193, с. 36]). Розширюється проблематика руйнування національного не лише як міста, а повномасштабної війни

в дитячій літературі на сучасному етапі в іншій жанровій формі – коміксах (серія «Кіборги», присвячена боям за Донецький аеропорт).

Хронотоп зруйнованого міста в літературних казках кінця XX – початку XXI століття передбачає первісно хронотоп міста, яке є безпечним і «своїм», часто навіть великим домом. Таке місто реалізує форму відображення колективного, оскільки відбудовують місто не поодинці. А також національного, бо місто не існує виключно для забезпечення природних потреб виживання, а ідейно-ціннісного об'єднання довкола збереження ідентичності: «В антропологічному зрізі просторове середовище вражене власне людськими спільнотами, а тому саме вони мають визначальний вплив на індивіда у його процесі самоідентифікації» [100, с. 184]. За таку ідентичність у сучасних казках борються не тільки в місті. У контексті проблем голодомору, голокосту, екоциду юному читачеві розповідають раніше приховані сторінки нашої історії. Але саме сучасний етап боротьби представляється в урбанізованому часопросторі. Поетику хронотопу зруйнованого міста творять наявні сакральні простори (собори та майдани) чи місця, наділені таким сакральним змістом (оранжерея), у яких відбувається боротьба за збереження «свого» простору зі «своїми» речами, голосами, мовою. І така боротьба в українських літературних казках наділена сучасними елементами для відчуття доби (присутні нові технічні пристрої, військова амуніція) та невеличкими історичними прив'язками (у всіх випадках основна дія відбувається на Майдані).

Казки подають базову проблематику без надмірної кількості культурно-соціальних нашарувань, через те не втрачають популярності і є доволі гнучкими до модифікацій. Кожне покоління дітей може бачити один і той самий казковий світ по-різному, таким, яким він є сьогодні для них, а не таким, яким він був для попереднього покоління: «Кожна дитина в своєму житті робить принаймні одне відкриття – вона відкриває для себе наш старий і вічно новий світ, котрий постійно оновлюється, ускладнюється, збагачується новими відкриттями» [33, с. 124]. Саме це й бачимо на межі XX-XXI століть: схожі перспективи розвитку жанру нині реалізуються в коміксах, сиквелах, інтерактивних історіях, доповнень чи віртуальній реальності, комп'ютерних іграх. Казка впливає на мистецтво та сьогодні

творить нові метаморфози жанру на їхньому стику, реалізуючи власну інтермедіальність. Сьогодні вже не дивина побачити в книжці казок QR-коди для переходу на доповнену версію історії задля детальнішого опису героя чи перегляду віртуальної форми описаного простору в тексті.

3.3. Хронотоп антистраху в казках Івана Андрусяка

Страх виникає як реакція на певні подразники, зовнішні або внутрішні. Такими подразниками можуть бути ретроспективи-спогади, речі-тригери, які стимулюють такі спогади або за своєю природою предметами, що лякають, або ж учинки присутніх поруч. У казках такі фактори творять поетику часопростору, яка може бути й часопростором страху при наявності вищеописаних елементів. Чимало літературознавців поділяють думку про те, що страх може бути рушійною силою сюжету через оприсутненість у поетиці хронотопу. С. Гжелецькі пише, що відчуття страху стає одним із доказів існування людської форми: «Допоки боюсь, доти є людиною. Страху допомагають нам приховати ці почуття, при потребі... Вплітають в реалістичні образи казкові мотиви, що сягають фантазії дитячих страхів, жахи ж перетворюють людину в саму себе» [293]. Ще одна польська дослідниця К. Слані, досліджуючи проблему страху в дитячій літературі, зазначає, що казка, як порівняти з іншими жанрами, виділяється, зокрема, тим, що підходить до питань страху в ігровій формі [317, с. 37] і дозволяє жартома говорити про серйозне.

Одним із таких зразків ігрової форми подання страхів є хронотоп антистраху. Такий варіант гри зустрічаємо в казці І. Андрусяка «Стефа і її Чакалка», де перспективно страшний «чужий» простір насправді був колись «своїм», а тому відбуваються там за логікою події, що могли би бути лячними, але насправді такими не є.

«Стефа і її Чакалка» – історія про перший шкільний досвід пані Чакалки, кандидатки чакалячих педагогічних наук, та вередливої дівчинки, яка потрапила до бабаячої школи. У цьому творі письменник використовує звичний для дітей простір: дім, школа, – додаючи простір казковий, найпершим детермінантом якого є казковий персонаж (бо Стефа потрапляє в казковий ліс завдяки втручанням в її

простір казкової істоти Чакалки, саме нею, за словами автора, на Слобожанщині лякають дітей). Сама ж Чакалка розповідає Стефі про Бабая, Бабаїху, Бабу-Ягу, Змія, Чахлика Невмирущого, що є невід'ємною частиною казкового, паралельного простору.

У передмові сказано: «Якщо ви неслухняні, до вас неодмінно прийде вночі Чакалка чи якась інша бабаяча істота. Вона забере вас у звуконепроникний мішок і понесе в темний ліс – а що далі?» [3, с. 2]. Власне, що далі – дізнаємося з тексту. Стефа – дитина з інтелігентної сім'ї. Мама – вчить учителів, а тато – пише політикам промови. Ці наскрізні теми супроводжують усю історію розуміння-дорослішання Стефи.

У казці наявні, як і в попередньо розглянутих творах, фольклорні елементи: дорога, ліс, дім, однак вже немає чарівних звірів. Присутні звичайні пустотливі діти та міфічна істота Чакалка. Окремо варто розглянути символ Хруща, оскільки у фольклорній традиції українців, як і інших народів, комахи відгравали певну сакральну роль. Для Стефи Хрущ став помічником і дороговказом від старшої сестри, ознакою родинної єдності та підтримки. Для сучасних українців символ хруща – важливий елемент самоідентифікації як нації, адже ще Тарас Шевченко у відомому кожному українцеві вірші «Садок вишневий коло хати» використав хрущів як художній образ для створення цілісної ідилічної картини життя української селянської родини.

Чакалка – центральний образ у творі, що є яскравим прикладом фольклорної традиції українців, тобто це слобожанський варіант Баби-Яги-викрадачки. Вона викрадає дітей, намагається виховати з них Чакалок, але розкаюється і стає доброю, тобто трансмутує. Це зразок особливостей літературних казок, тому що у фольклорних зазвичай Баба-Яга залишається незмінною.

Анастасєва Д. наголошує, що хронотоп у творі І. Андрусяка «Стефа і її Чакалка» є наближеним до класичної структури хронотопу:

1. Час казки тісно пов'язаний із сюжетом. Події відбуваються послідовно, за принципом наступності: «через рік», «через день», «на наступний ранок». Автор не вказує конкретний час історії, тобто поняття часу в казці безмежне,

але водночас можна виокремити певний період від початку і до закінчення історії. Це одна із центральних функцій фольклорної казки та, відповідно, класичного хронотопу.

2. У «Стефі і її Чакалці» немає ретроспектив, спогадів, час постійно рухається вперед. І справді, герої не повертаються в часі назад, а поступово крокують лісовими стежками вперед, до вирішення проблем – втечі від Чакалки, до дорослішання. Кожен розділ – зміна часу, який можна простежити навіть за першими рядками: «Одного разу Стефа розсердилась» [3, с. 7], «... І тоді прийшла Чакалка» [3, с. 11], «Стефу розбудив хрущ» [3, с. 20], «Тікати від Чакалки виявилось навіть дуже весело» [3, с. 22], «І хто так тікає?! – Чакалка постала перед ними руки в боки» [3, с. 31], «Лізти вгору було страшно» [3, с. 47].
3. У казці немає статичних описів, автор без деталей змальовує природу, вона лише фон для подій. Так, милуючись красою хруща, дівчинка каже: «Як га-а-арно-о! – потягнулася Стефа... І раптом – ой! – різко підвелася» [3, с. 20], бо ж згадала: «... краса красою, а війна за розкладом» [3, с. 20]. Навіть описи милих дітям жучків та можливі варіанти гри з ними – то лише фон, можливість відчувати атмосферу, у якій перебуває Стефа, уявити ситуацію, але дівчинка не довго затримується в стані піднесення, бо ж їй треба йти вперед – боротися із Чакалкою.
4. Казковий час повністю замкнений у сюжеті. Особливістю казкового часу є його безмежність, адже ані дитина, ані дорослий читач не може з упевненістю сказати конкретний час, коли відбуваються події у творі. Проте час залежить від сюжету, від простору, де знаходяться герої твору, що утворює замкнене коло казкового хронотопу.
5. Відсутні детальні описи вагань і переживань дійових осіб. Діти у творі не сумніваються у своїх рішеннях, немає зайвого психологізму та пояснень причин поведінки, вони просто кажуть те, що думають, і роблять те, яке вважають за потрібне. «Ми ще їй покажемо, де раки зимують, – прошепотіла Стефа, стиснувши кулачки. – Покажемо! – погодився Сіяр» [3, с. 32].

Безописовість вчинків дітей не означає, що діти не думають про те, як зробити правильно, а, навпаки, точно знають, що повинні робити і чого хочуть без вагань: «То й залишайтеся! – Стефа хрюпнула дверима і пішла в ніч...» [3, с. 42].

6. Простір у казці не ускладнює дію – відстань не заважає розвиватись казці. Саме місце перебування Стефи та інших дітей доповнює сюжет твору, допомагає розвиватись йому. Простір відіграє важливу роль у так званому обряді ініціації Стефи, її дорослішанні. Можна умовно розмістити простори її перебування «дім»-«ліс»-«дім», де відбувались події, без яких казка була б незавершеною.
7. Простір казки безмежний, але водночас тісно пов'язаний з дією, проте не стосується реального простору. Автор не обмежує уяву читача конкретикою місця подій, а лише дає натяки, деталі, клаптики задля того, щоб діти змогли її дофантазувати [1].

Подорож у чарівний бабачий світ починається з того, що дівчинка вередує та її навіть не лякають розповіді про Чакалку, яка забирає неслухняних дітей. Стефа все ж думає, що зможе її зрозуміти лише ця вигадана казкова істота. Актуальна ситуація для дітей, оскільки часто вони ображаються на батьків та дорослих через те, що вони зайняті іншими, «дорослими» справами. А перебування в хронотопі дому дівчинці здається буденним і нав'язливим.

Та коли Стефа втрапляє в часопростір лісу, то починає усвідомлювати неможливість свого буття поза межами дому та рідних. Крім Стефи, до Чакалки потрапили також інші діти. Зокрема Сіяр та Іра, які були однакового віку з героїнею, а ще старша дівчинка Орина, що була відомою у всій окрузі через надпис на футболці «Школа не вовк, у ліс не втече». Цікава компанія в мандрівці чарівним лісом. Але коли діти опиняються без батьків, то починають усвідомлювати, наскільки сильно сумують за ними. Зі Стефою так і склалося, тож вона вирішила за будь-яку ціну повернутись додому.

Щоб втекти від Чакалаки та повернутись додому, необхідно пройти через повний пригод, страшний ліс. Ліс – хронотоп перехідного періоду, який потрібно

пройти, та тільки після того, коли зумієш перемогти свої страхи, подорослішаєш і повернешся додому. «У лісі було страшно. Дуже страшно. Може, навіть страшніше, ніж у Чакалки», але Стефа знала, що вона має наважитись і пройти, адже ж вона «... нічого не боїться – лише висоти і стоматолога. Бо саме цього – висоти і стоматолога – боїться тато» [3, с. 6]. Саме думки про батька та його настанови є одним із провідних мотивів твору – мотив батьківського піклування.

Згодом цей мотив продовжиться в піклуванні інших рідних, зокрема сестри Стефи, за допомогою символічної комахи. Хоч іншим дітям подобалось вередувати та пустувати в лісовій школі й вони не пішли шукати стежки додому вдруге, все ж дівчинка знайшла дороговказ, який допоміг їй, – звичайнісінького хруща. Рухаючись слідом за ним, Стефа робить крок до дорослішання, адже вирішує самотужки шукати дорогу додому: «... Лізти вгору було страшно. Дуже страшно! Значно страшніше, ніж у Чакалки. Страшніше навіть, ніж іти самій серед ночі до темного лісу. Воно й не дивно – висоти навіть тато боїться...» [3, с. 47]. Дівчинка сміливо, хоч і не без тіні сумніву, лізе вгору, бо знає, що там – її вихід: «Угорі було красиво. Дуже красиво! Стефі аж дух перехопило!» [3, с. 47].

Хрущ – дороговказ та помічник від старшої сестри. Чудовий приклад того, що навіть у образі чи сварці найрідніші люди завжди пам'ятають про нас і намагаються опікуватись та допомагати в складних ситуаціях, це символ родинної єдності й підтримки. А хронотоп дому – важливий елемент зовнішнього часопростору (фізичного), який допомагає формувати внутрішній мікрокосм – духовний часопростір.

Ще одним цікавим мотивом у творі є мотив сродної праці та самореалізації. Чакалка ж, виявляється, не через добре життя чи власне бажання стала Чакалкою. Колись вона просто мріяла бути вчителькою: «Я, може, все життя мріяла хорошою вчителькою стати. А мені всі казали: чого ти в школі не бачила? Лобуряк? Пиши дисертацію. Із педагогіки! І я написа-а-ала... А старенький професор, коли прочитав мою дисертацію, знаєш, що мені сказав? – Що? – Що мене до дітей на гарматний постріл допускати не можна!» [3, с. 49]. Саме так інші люди можуть впливати на

інших, але не завжди добре, розповідає письменник дітям. Якщо забувати про своє покликання та слухати тільки інших, то можна загубитись й стати Чакалкою.

У «Стефі та її Чакалці» можна виокремити два мікропростори, тобто два хронотопи: дому й лісу. Дім – майже реальність, де живе звичайна сім'я: мама – учителька вчителів, а тато – пише промови політикам. Стефа – донька, яка думає, що її ніхто не розуміє. Перехід у хронотоп лісу відбувається за допомогою чарівної Чакалки та її звуконепроникного мішка, у якому вона переносила дітей у свою школу. Звуконепроникний мішок – предмет, що допомагає переміститись із дому в лісову школу і є чарівним помічником у творенні хронотопу дороги. Звертаючись до українських традицій, зауважимо часте використання у фольклорі, зокрема і в народних казках, фразеологізмів із використанням мішка: «Купити kota у мішку», «Щоб пізнати чоловіка, треба з ним мішок солі з'їсти», «Торба лиха і мішок біди», «Намолоти сім мішків гречаної вовни». В. Бобков зазначає: «Фразеологізми з метрологічним компонентом мішок/worek/bag в мовних картинах різних етносів мають багату традицію культурно-філософської та духовно-історичної інтерпретації» [13]. Сприйняття звуконепроникного мішка у «Стефі та її Чакалці» перегукується із конотаціями мішка у фразеологізмах різних країн, і часто воно негативне. Адже мішок – закритий простір, куди потрапляють з примусу, у ньому нічого не видно, а у випадку із Стефою – ще й не чути, оскільки мішок звуконепроникний.

У казці Івана Андрусяка Чакалка, прийшовши до нечемної Стефи: «Навшпиньках – нечутно, мов повітря – пройшла повз татове й мамине ліжко, прошмигнула в дитячу й легесенько, мов пір'їнку, перенесла Стефу до свого мішка. Ніхто нічого не чув, і Стефа навіть не прокинулася. // Розплющила очі аж тоді, коли вони були вже в кущах поза домом, і Чакалка взялася перекладати Стефу з меншого мішка у великий, де вже були інші дітки, котрих Чакалці вдалося цієї ночі вполювати» [3, с. 11].

Діти, потрапляючи до звуконепроникного мішка Чакалки, мають усі передумови для страху та продовження розвитку сюжету саме в хронотопі страху, адже зла лісова вчителька несе їх далеко від дому самих. Акцент на тому, що мішок

звуконепроникний підкреслює те, що якщо діти навіть будуть кричати, їх ніхто не почує. Але натомість діти сприймають це як цікаву пригоду вже в хронотопі антистраху – дороги. Автор використовує звуконепроникний мішок як елемент побудови поетики твору з елементами легкого хорору. Вибравшись із мішка, діти не розуміють, де вони і як повернутись додому, «адже несла їх Чакалка уночі в цупкому мішку, до того ж, сплячих. І, звісно, ніхто й гадки не мав, у який бік іти, щоб потрапити до міста. А жодної стежки, не кажучи вже про дорогу, не було й близько. Колись, певно, були, але давно позаростали, тож годі було що-небудь збагнути» [3, с. 24].

Після пережитих у лісовій школі пригод, об'їдань чипсами, шоколадками та кока-колою, побудови планів щодо повернення додому й спроб втечі Стефа таки знаходить спільну мову з Чакалкою і та повертає її додому: «Тільки не треба мене в мішок, – попросила Стефа, злізаючи. – Краще я вам просто на плечі сяду. // Ох-ох! Гарзд уже...» [3, с. 54].

Предмети у творах творять об'єктивний світ, який можна уявити. Адже без деталізації складно перенестись у текстовий простір. В Івана Андрусяка зрозуміло, що події відбуваються на Слобожанщині через присутню героїню Чакалку, проте не названо конкретне місце. Така топографічна невизначеність характерна для дитячої літератури вже з кінця ХХ століття, де присутні мандри героїв, а відповідно, і хронотоп дороги. Й. Папужинська зазначає, що рух у просторі змінив свої правила й тепер покладається не тільки на подорож, але на швидке перенесення в інше місце, яке не має відповідників на карті, належить до іншої альтернативної реальності, з іншим біологічним чи історичним часом [306, с. 143]. Отож речі сьогодні володіють великою достовірністю й об'єктивністю існування. Індивід визначає основу своєї життєдіяльності в оточуючих предметах і речах, та саме в них намагається знайти підтвердження реальності свого існування та навколишньої дійсності. Часопростір у дитячій літературі діє за таким же принципом у співвідношенні «герой-речі». Існує певна взаємообумовленість між просторовим розміщенням речей і відношенням до них суб'єкта.

І нарешті ліс – хронотоп, де живуть нереальні істоти та відбуваються дивні для звичних дітей події. Дівчинка в казковому лісі, за П. Пею, є справді собою, незалежною і відкритою до пригод – реальною сутністю. До і після того вона винна сестра чи підозріла дружина. У казці торжествує вина й вага обмеженої долі, що вимагає від героїні бути водночас тихою та красивою [308, с. 127].

І. Жепніковська та П. Грочовські звертають увагу у своїх дослідженнях на важливі місця, особливо лісі та домі, і мандрівках, які є рушійними у взаємозв'язку простору та часу в казках [313]. П. Грочовські визначає казку як мандрівку до *orbis exterior*, що передбачає розповідь про здобуття та освоєння простору. Звісно, не кожен зможе стати переможцем, бо сміливець потребує особливих рис [292, с. 16]. Г. Ласонь-Коханська до особливих рис такого сміливого походження відносить насамперед стать. У європейських казках зазвичай немає героїнь, яких можна назвати завойовницями інших просторів, що звільняють людство від темних сил, перемагають одвічних ворогів, роблять надлюдські вчинки. Проте, дослідниця зауважує, що це спричинено тим, що в літературознавчих дослідженнях дуже довго домінувала андроцентрична точка зору [299, с. 256].

Порівняно з чоловічим протагоністом, героїня казки мандрує менше, що є очевидним первісним відображенням культурних традицій. Г. Ласонь-Коханська відзначає, що в історичному сценарії не було місця на жіноче дослідження простору аж до тієї міри, що в польській мові (і в інших європейських мовах, зокрема й українській), не існувало жіночих відповідників таких слів, як: мандрівник, паломник чи блукач. Проте не можна заперечити, що жінки в розповідях, які витоками сягають фольклору, підкорюють простір, хоч така подорож і є доволі специфічною. У канонічних європейських казках, до яких відноситься збірка братів Грімм, не знайдемо жодної героїні, що отримала б завдання, пов'язане зі здобуттям і доставкою чогось, натомість часто вони допомагають у досягненні таких цілей іншим [299, с. 256-257]. Вона не може стати королем або зайняти престол, що в психологічній інтерпретації ідентифікується з досягненням внутрішньої інтеграції та зрілості [284]. Оскільки казка впродовж свого існування завжди була жанром, який піддавався трансформаціям, то й трансформувались класичні сюжети, моделі

поведінки та ціннісні орієнтації. Загалом у другій половині XX століття однією із основних трансформацій казки стала зміна ролей [86, с. 41].

Ліс як ворожа територія – зазвичай добре охарактеризований елемент казкового світу, часто більш пов'язаний із жіночими, аніж чоловічими протагоністами. Г. Ласонь-Коханська виокремлює також місця для усамітнення героїнь, куди, окрім лісу, відносить: дупла, верхів'я дерев, вежі (у сучасніших варіантах горища, льохи, мансарди), гори, а також особливо пам'ятні місця з минулого, до яких повертаються у спогадах [299, с. 264-265]. Казковий хронотоп І. Андрусяка особливий поєднанням практично реального простору дому й чарівного лісу.

У казках автора також простежується явище гри в літературі – явище різностороннє, зокрема тим, що кожен гравець, тобто читач, а право довільного трактування і власного фантазування, оскільки дуже часто використовується прийом недовершеності, натяку, відкритого фіналу. У. Еко висвітлював бажання уникати того, щоб єдине значення прищеплювалось одразу ж. Він писав: «Висвітленню безмежності виразу сприяють: білий (ненаповнений) простір довкола слова, друкарська гра, просторова композиція поетичного тексту. Саме вони роблять цей чи інший вираз придатним для безлічі різних тлумачень. Згідно з цією поетикою підказування, твір постає зумисне відкритим для вільної реакції читача. Твір, який «підказує», щоразу реалізується зарядом емоцій та уяви інтерпретатора» [81].

В українському літературознавстві проблему гри на стику світу тексту і світу читача висвітлює М. Зубрицька: «Постмодерна рецепція нагадує гру, коли гравцеві (читачеві) пропонується скласти текст із розрізнених шматочків, фраз, цитат, тобто це гра із самим текстом, де читач грає: «перекодовує» текст, грає у текст (як у гру), а потім ще й грає текстом» [94, с. 32].

Гра в аспектах людської культури порівнюється за Й. Гейзінгою до священних дійств архаїчної культури, але з більшою актуалізацією на духовний елемент: «Священне дійство – це щось більше, ніж просто позірна актуалізація, удавана дійсність; це також більше, ніж просто символічне втілення; воно – містичне перетворення» [34]. У дитячій літературі ця архаїчна дійсність, перетворення

реалізується за допомогою фольклорних мотивів та архетипів. Адже, граючись у своїй уяві, дитина долає перешкоди, здобуває досвід, перетворюється та зростає духовно.

Ще одна книга Івана Андрусяка «Хто боїться зайчиків» не звичайна казка, а цікава гра для всієї сім'ї. У передмові автор пише: «Химерна, кумедна, а часом і трішечки сумовита повість-гра в казках, оповідках, новелках, жартах, смішках, анекдотах, віршиках, пісеньках, вигадках, а іноді і достовірних історіях, які можна і треба не лише розігравати, але й просто гратися в них усією родиною (інструкції додаються)...» [5, с. 3].

Цікавою є назва книги з погляду фольклорних українських традицій, тому що заєць досить часто присутній в обрядових та весільних піснях, дитячому фольклорі. І в казкових сюжетах він переважно уособлює боягузтво. Автор ще від заголовку заграє до читача, бо ж хто боїться зайчиків? У читача одразу виникає запитання, чому їх боятися. Виявляється, що страх в Івана Андрусяка – цілком протилежне поняття до того, яке ми знаємо. Так, описуючи заячу війну, автор питає читача, чи ж може порядний Зайчик брати до лап мечі, шаблі, автомати. Звісно ж ні, бо «навіщо воно йому, якщо в нього є значно надійніша і цікавіша зброя, яка поціляє не менш ефективно – і при цьому не робить нікому ні моторошно, ні боляче. // Досить лише посміхнутись – і супротивник вражений. // Досить пожартувати – і маєш успішну атаку. // А коли ще почеберяєш вушками – супротивника охоплює паніка, і він кидається навтьоки... // Отака вона – Заяча війна!» [5, с. 10].

Окрім дивовиж із мужніми зайцями, по-іншому розглядається і символ вовка. Він завжди вважався сміливим, підступним і небезпечним звіром. За поліськими переказами, цей хижак був створений на шкоду людині. У казці «Заяча війна» можемо прослідкувати мотиви народної гри «Вовк та зайці», де Вовк ганяється за зайцями. Та знову ж таки в повісті «Хто боїться зайчиків» Вовку набридло, що його всі бояться. У нього біганина за зайцями – то ранкова зарядка, яка заряджає енергією на весь день. Після того як зайці починають чеберяти вушками, «порядний вовк просто зобов'язаний погнатися за зайчиками. І так само зобов'язаний ... нікого не впіймати... І так буває кожного ранку» [5, с. 13]. У міфології та фольклорі

багатьох культур зустрічається мотив «магічного польоту», де «... йдеться не про політ, а про стрімкий біг, найчастіше – в горизонтальній площині; це можна пояснити, коли головна ідея казки, як вважають фольклористи, – це втеча юного героя з Царства смерті і переслідування його страшною постаттю, яка уособлює смерть» [82, с. 199]. У такому випадку простір залишається однорідним і горизонтальним, проте можливі зміни швидкостей руху, а тому й часові модифікації. Вовк в І. Андрусяка є авторською грою, опозицією до усталених класичних тлумачень символів: він бігає задля розваги, мотивуючи інших, але не будучи уособленням образу вовка.

А коли один із сім'ї Дибайлів далеко відійшов від дому, то Вовк запропонував малюка підвезти додому. Дитина без боязку погодилась: « – Небитий небитого везе, – пригадало казочку Найменше Дибайленя, міцно обхопивши Вовка за шию», – мається на увазі українська народна казка «Битий небитого везе», у якій хитру здорову Лисицю віз ледь живий Вовк. – «– Ні, не так, – відказав на це Вовк. – Щасливий щасливого везе. Я щасливий, що мене нарешті хтось не боїться» [5, с. 40].

У текстах зустрічаємо й безконечні пісеньки з фольклорними мотивами, і небилиці, й авторські забавлянки-пестушки. Окремі розділи складають інструкції до таких забавлянок, у які повинні грати батьки з дітьми разом. Наприклад, гра «Летить-летить пташка...» описується як не проста гра, а дуже проста: «Найкраще це робити не ввечері, а зранку в такий день, коли не треба зриватися з ліжка за дзвінком будильника і кудись чимдуж мчати, летіти, стрибати, дибати». Треба водити над малечею долонею, так ніби пташка летить, і приговорювати: «Летить-летить пташка, летить-летить пташка, летить-летить пташка... І маленьку донечку (або маленького синочка; і на ім'я назвіть)... // ... а тоді вибирайте момент, коли Дибайленятко (себто дитина) цією пташкою зацікавилася й уже чекає, що вона далі робитиме – і відправляйте пташку в піке: // – ... маленьку донечку (або маленького синочка) – КУСЬ! // І хай ваша пташка в яке-небудь смішне місце (у шийку, чи в ручку, чи у вушко, чи ще куди) швиденько, але легенько лоскотне!» [5, с. 27-28].

Зустрічаємо в казці «Заморське яечко» трансформований фольклорний сюжет «Курочки Ряби». У сюжеті класичної казки яечко розбивається, а в Івана Андрусяка

– Курочка Ряба не лише висиджує яєчко, але й турбується про крокодила, який із нього вилупився.

Книга Івана Андрусяка «Третій сніг» теж з самої назви зацікавлює: чому саме третій сніг, а не перший чи четвертий, що особливого відбувається після чи перед третім снігом? У міфології число три включає в себе кілька значень. Найперше – тричленна вертикальна модель світу, яка являє собою сукупність царств верхнього, середнього і нижнього. Також число три позначає динамічний цикл змін (наприклад, дитинство і юність – зрілість – старість). В українському фольклорі число три завжди виражало збільшення, посилення, магічність, святенність.

Сюжет повісті-казки розгортається так, що перший сніг – став початком розгортання справжньої детективної історії в лісовій школі. Читач, чи то пак гравець, розпочинає свої мандри казковим лісом якраз тоді, коли випав перший сніг. Зав’язка сюжету – другий сніг. Третій сніг – розв’язка. Герої проходять етапи життєвого циклу, розпутуючи загадкові таємниці, що трапились у лісі, – дорослішають. І не дарма ж у лісі, бо він – сакральне архаїчне місце від найдавніших часів, саме там відбувався обряд ініціації, перетворення, дорослішання. Таку ініціацію тепер дуже часто простежуємо в казках. До того ж ліс – це також і психологічний простір дитячої гри та фантазії.

Героїв Івана Андрусяка можна назвати класичними у своїх зовнішніх ознаках – їжак Петро, заєць Микола, дрозд Марко, білочка Катя, вовк Мелетій. Проте за характером поведінки відрізняються від своїх фольклорних братів та сестер, оскільки заєць Микола не типовий заєць-боягуз, а вчитель у лісовій школі. Вовк Мелетій – теж учитель, тільки для звірів-хижаків, який не завжди піддається власним природним інстинктам з’їсти менших тварин, але й мислить розумно, намагаючись допомогти розслідуванню.

Окремо варто розглядати сім’ю ведмедів, що вважали себе головними звірами лісу. У слов’янській міфології ведмеді часто асоціюються з людьми. Автор в ігровій формі натяками намагається дати читачеві змогу порівняти манери висловлювання ведмедів з іншими тваринами. Одразу відчувається відмінність, адже ведмеді

розмовляють суржилом, хоча згодом і зізнаються, що це було всього лише намагання виглядати модними в лісі.

Звертаючись на «ти», заграючи до читача, автор пише: «...а ти ж знаєш, що словом можна смакувати навіть краще ніж цукеркою. Бо цукерки, як би їх багато не було, рано чи пізно закінчуються, а слова не закінчуються ніколи» [4, с. 15]. Такий рівень інтелектуально-філософського контексту дозволяє читачеві замислюватись над глибшими сенсами казки, здійснюючи інтелектуальний монтаж пізнання світу, яке відбувається не тільки у фізичній тягlostі часопростору, а в емоційному осмисленні [121, с. 24].

Отже, часопростір художнього твору напряму залежить від суб'єктивних рефлексій автора – його світосприйняття та світовідчуття. За допомогою слова, що народилось у свідомості письменника, вигаданий світ стає художнім. А вже читач сприймає цей світ крізь призму власного досвіду. Хронотоп «Стефи та її Чакалки» І. Андрусяка має класичні риси: відсутність ретроспектив, час тісно пов'язаний із сюжетом, відсутність статичних образів, зміна простору не заважає розвиватись сюжету й не викликає труднощів у сприйманні, простір казки безмежний, але прив'язаний до дій героїв і не прив'язаний до реального простору. Часопростір організований лінійно, із дотриманням традиційності сюжету та виокремлюючи центральний час і простір дороги, яка є шляхом до дорослішання та розміщення пріоритетів у ставленні до сім'ї. Простір глобальний та відкритий (немає вказівки на місце подій, окрім загальних дому й лісу), час не конкретизований. У казці автор порушує проблеми поведінки дітей, любові та поваги до рідних, необхідності працювати за покликанням і потреби мати тверді моральні переконання, щоб зберегти «свій» простір «своїм».

3.4. Життя і Смерть як концептуальна основа творення інклюзивного часопростору казок Сашка Дерманського

Казки Сашка Дерманського виходять за рамки традиційної проблематики сучасних літературних казок, що часто порушують класичні теми: дорослішання і пошук себе, пізнання світу, дослідження близького та мрії про далекі простори,

ціннісні орієнтації і почуття. Безумовно, що ці мотиви трапляються у всій дитячій літературі, бо саме такі проблеми цікавлять читачів казок та дають змогу розвиватись казковому сюжету відповідно до ознак жанру, проте Сашко Дерманський підходить до них ґрунтовніше, надаючи глибини й деталізації.

Наскрізним мотивом казок автора є дуалізм понять життя-смерть, які не поляризуються, а співіснують в одному текстовому світі. О. Близнюк влучно підкреслює, що концепти життя і смерть напряду пов'язані з простором і часом, оскільки «часом вимірюється життя, у просторі воно протікає. Життю відповідає певний проміжок часу між народженням і смертю. Воно сповнене подій, що розгортаються в часі й просторі» [12, с. 8]. Також ми не прослідковуємо в казках усього відрізка життя одного конкретного героя, але елементи хронотопів різних героїв, які співпали в часі і просторі та які взаємодіють між собою. А глобальну рушійну роль, хоча часто й непомітну одразу, відіграє смерть, що спонукає, з якою борються, від якої втікають чи бояться, але яка в підсумку є специфічним порталом у вищий світ оновленого життя.

Смерть – популярний мотив, що зустрічається в народних казках і літературних. Зазвичай спостерігається тенденція до антропоморфізації смерті як явища, яке охоплює категорії подій та процесів [314]. В. Пропп зазначає, що смерть у чарівних казках представляє собою посилену форму відлучення від батьків [348], тобто діти залишаються самі на себе, здобуваючи свободу дій та відповідальність за них. Аналізуючи казку Г. Х. Андерсена «Історія однієї матері», О. Деркачова звертає увагу на те, що смерть була споконвічним осмисленням існування людини у світі й уособленням волі Божої: «Смерть є і шкідником, і помічником. Шкідник тому, що наносить шкоду героїні і це те, що героїня повинна перемогти. А помічник тому, що допомагає героїні у її пізнанні» [60, с. 32]. Г. Х. Андерсен – один із перших представників авторів літературної казки, що не одразу стала жанром дитячої літератури, окрім тісного зв'язку із фольклором, також був прихильником вільного трактування, а не дидактизму казок, порушував теми частково й дорослих. Саме в «Історії однієї матері» піднімається пласт символізму смерті, до того ж не просто смерті як кари чи злотворця, а і як нагоду екзистенціального утаємничення, адже мати

спершу рятує свою дитину від смерті, а згодом вирішує, навпаки, віддати її, бо розуміє, що доля земна може бути не завжди світлою, а смерть забере її в Царство Боже [2].

Можемо зустрічати таку реактуалізовану смерть і в протяжності часу, коли життя перебуває в колообігу та продовжується в інших, творячи не реінкарнацію, а надаючи сили для наступного покоління чи інших життів поруч: «Смерть в казках символічно перетворюється в Життя: мертва вода і жива вода; кості померлого дають життя птаху чи трояндовому кущу» [159, с. 279]. О. Деркачова зазначає, що «в основі сюжету чарівної казки має бути розповідь про здолання якоїсь втрати або нестачі» [60, с. 31]. Зустрічаємо в «Крамничці тітоньки Мальви» актуалізовану втрату: спершу батьків, згодом імовірна втрата дідуся-казкаря через хворе серце та книгу-реліквію казок. Нестача не настільки чітка, хоча й оприявлюється браком батьків поруч і грошей на ласощі, проте це швидше констатація факту, що батьки на небі, а гроші на різдвяні смаколики збираються цілий рік читаннями казок на площі Ринок, а не туга за легким кращим життям.

У Сашка Дерманського мертві батьки втілюються в образі ангелів, що в потрібну мить з'являються, додають сил та допомагають сину. Ще від початку оповіді стає відомо: «... за Тишком є кому приглянути. Крім того, за ним ще й мама з татом весь час приглядають з неба. Бо Тишкові мама з татом на небі янголами працюють» [63, с. 5]. Г. Удяк зазначає, що в європейській літературі ангел перебуває в символічній парадигмі: «... як посередник, вісник, посланець; демон або геній; двійник (тінь); охоронець, хоронитель (людини); супротивник людини, грішний ангел; ангел як символ вогню, вітру, світла...» [224, с. 91]. Щодо біблійної інтерпретації, то ангел є посланцем Божим і тим, хто єднає людину з Богом. Традиційне бачення ангелів як хлопчиків із крилами – данина символізму іконографії, насправді ж вони «безтілесні духи, тому ми їх побачити не можемо, не підпорядковуються вони також матеріальним законам природи. Однак ангели постійно перебувають з нами, моляться за нас і є свідками всіх наших вчинків» [134]. Така неоднозначність інтерпретацій доповнює дуалістичний символізм смерті

та залежить від авторської манери наповнення сюжету деталями, символами, діалогами героїв.

Цікаво, що в Сашка Дерманського події відбуваються в місті, водночас місто є великим домом для всіх людей і не набуває негативних конотацій, хоча зазвичай, відповідно до специфіки української літератури, «для питомого українця місто дуже довго визначалося як простір чужої й концептуально опозиційної до рідної культури» [55]. Схожу структуру зустрічаємо і в казці Валерія Шевчука «Місто квітів», тобто від кінця XX століття змінюється тенденція шаблонності негативного маркування міст, а «простір міста почасти отримує статус сакрального простору» [59, с. 21].

Вужчим простором міста є дім як елемент архітектури візуально та як своє, закрите від сторонніх, місце. М. Гайдеггер виокремлює будівлі за метою: ті, у яких мешкають (доми), і ті, що захищають (сакральні чи суб'єктивно пам'ятні місця), зазначаючи, що «... не всі будівлі є заразом і помешканнями. Міст і ангар, стадіон і електростанція є будівлями, але не помешканнями; палац і автострада, гребля і торговий зал теж є будівлями, але вони теж не є помешканнями. [...] Перелічені будівлі дають людині захист. Людина проживає у них, хоча й не мешкає, оскільки «мешкати» означає лише одне: мати якийсь куток» [31]. Такі сучасні будівлі, як їх називає М. Оже супермодерні, створюють не-місця, або інакші простори, що самі собою не є антропологічними місцями, тобто не інтегрують у собі досвід попередніх місць. Натомість не-місця можуть бути перераховані, класифіковані, підвищені до статусу «місць пам'яті» та віднесені до конкретної позиції, але бути таким собі «пунктом пропуску», у якому надовго не затримуються: так твориться світ, де люди народжуються і помирають у лікарні, живуть у готелях або таборах для біженців і т.д. [256, с. 78]. Таку ж тезу підтверджує і Ф. Моретті: «Структура еволюціонує в часі: у зв'язку з цим, текст потребує контексту [...]. У випадку літературного тексту його функція змінюється з плином часу, часто творячи більше пам'ять контексту, ніж самого себе» [302, с. 111].

Натомість дім уміщує екзистенційну топофіліїність. Г. Лещинські простір дому називає простором дитинства: «Дитинство має ховатися за стіною руйнування, тому

що це логіка дійсності міфу» [300, с. 19]. Саме так відбувається з хлопчиком Тишком із «Крамнички тітоньки Мальви». Він не страждає від того, що батьків немає поруч удома та вони не дають про себе знати, адже живе з вусато-бородатим дідусем, який цілком уміє огорнути малого родинним теплом та дати фінансовий мінімум, принаймні допоки Тишко залишається малим. А батьки, хоч і не з'являються, проте хлопчик точно знає, що вони завжди поруч, просто «... у янголів повно роботи – ніколи вгору глянути. Тож сина вони відвідинами не тішать: відколи в янголи подалися, так їх Тишко і не бачив ніразу» [63, с. 5].

Враховуючи те, що простір дітьми сприймається фрагментарно, часто дім у казках обмежується місцем, із яким пов'язані позитивні емоції та дитяча активність: будинок, подвір'я, школа. У «Крамничці тітоньки Мальви» дитяча активність поширюється за межі конкретних точкових місць, де найчастіше перебуває герой, а розширюється на все місто, оскільки Тишко комфортно й безпечно почувається у всьому місті, тому з радістю приймає пропозицію Мальви розносити пакунки із замовленими смаколиками.

Небезпечність у місті радше виняток, аніж правило. Бо все ж є місце, яке не до вподоби героєві – вулиця Кручена. Автор підкреслює цю нелюбов, зокрема акцентуючи на тому, що причина не лише в самій вулиці, а й у її людях: «Якщо чесно, Тишко не дуже любляв цю місцину. Вулиця була справді покручена, звивиста і сіра. І її жителі теж видавались хлопчикові невеселими і понурими. Чого вартував один лиш пан Крук – власник ломбарду «Закладушка»» [63, с. 14].

Безпека місця забезпечується особливим конструюванням, що відкидає смуток та потворність, обираючи топофілійне буття [296, с. 214]. А воно, за Г. Башляром, створюється за допомогою простих образів, які притягають і творять простори щастя, що захищаються перед ворожими силами. Сюди відноситься, наприклад, простір дому, який відображає первинне почуття: внутрішню гармонію та симетрію. Проте К. Єндріх влучно зазначає, що часто такий «простір щастя, який борониться перед ворожими силами» не має конкретного топосу, що можна було б позначити на мапі, а лише пов'язаний з думками, спогадами чи предметами. Або ж дорогою до простору щастя потрібно боротися за можливість дійти [296, с. 214].

Одним із таких захищених просторів у місті, що концентрує щонайбільше світла й казковості, є фургончик тітоньки Мальви. Він «з'являвся на Ринковій площі саме за день до Різдва. Ніхто ніколи не бачив, з якого боку він в'їжджав у містечко, ніхто не відав, куди він від'їжджав потім. [...] Подейкували, що він опинявся на площі завдяки якимось чарам, і це дуже скидалося на правду» [63, с. 9]. Така традиційна щорічна з'ява, попри те що перебувала тітонька Мальва лише кілька святкових днів у році, теж підкреслює безпечність простору міста, оскільки речі займають певне місце для того, щоб існування було передбачуваним і безпечним: «Коли ми прокидаємось вранці, то ліжко, кімната і будинок знаходяться у тому самому місці. Так само наші особисті речі, інші будинки, вулиці і трубопроводи, автобуси і автомобілі, крамниці і фабрики, огорожі, гори і дерева. [...] Ми не прокидаємось щоранку в новому світі, починаючи все з початку» [305, с. 242]. Фургончик став однією із прикмет реального сучасного світу, що втілюється в тексті, творячи впізнаваний часопростір, але водночас він є окремим казковим світом. У казках транспорт зазвичай набуває чарівних рис, що «нашаровуються на звичайні функції об'єктів та моделюють нові» [183, с. 91], таким чином, зазвичай або пришвидшується їхній реальний рух, або змінюється стихія пересування. Так було і зі звуконепроникним мішком в І. Андрусяка, і зі СТУПою В. Рутківського. У Сашка Дерманського казкові риси надають, окрім способу пересування (бо фургончик уміє літати), ще й можливість існування світу у світі, де всередині звичайного транспортного засобу величезний простір із приміщеннями та цілими будівлями: «Тишко дуже швидко стомився дивуватися. Усе виявилось правдою: і цехи з виготовлення кремів, шоколадів та марципанів, і кімнатки для працівників, і навіть замок, що виднівся ген за вікном кабінету тітоньки Мальви» [63, с. 35]. Зміна способу пересування казкових речей доповнюється трансформацією фургончика в летючий корабель: «... чарівний автомобіль хтозна й коли перетворився на величезний летючий корабель. Все у ньому було як у справжньому старовинному фрегаті – й вітрила, й щогли, й палуба. І навіть по кілька гармат обабіч облавків» [63, с. 49]. Такі метаморфози є відголосами міфічних пертворень, які пристуні в казках та повір'ях [185, с. 199]. Вони, по-перше, надають руху сюжету й

додаткового сенсового навантаження обидвом образам (вхідному і вихідному), а по-друге, допомагають не лише підсилювати та нарощувати кількісні характеристики якогось предмета, але й змінювати характеристики цілого світу [131, с. 116]. Автор кількашарово накладає символізм речей, які впливають на існування часопростору казки та водночас балансують між концептами життя і смерті у тексті: знайомі речі творять безпечний простір, але в будь-який момент готові захищатись та захищати. За словами Н. Копистянської, мистецький твір є уособленням змагання з часом, а точніше з небуттям: «У мистецтві відтворено те, як людина постійно свідомо і несвідомо бореться зі смертю, коли намагається подолати хворобу, коли виховує дітей, віддає свою працю, передає свої знання учням, коли робить добру справу, яка збереже про неї вдячну пам'ять» [121, с. 15].

Летючий корабель в однойменній казці відіграє роль чарівного предмета, засобу пересування, який при правильному кермуванні приймає на борт усіх потребуючих, і ті згодом, віддячуються підтримкою. А також є і символом благополуччя, засобом мандрування та символічною моделлю світу [21, с. 22], що в сюжеті казки «Крамничка тітоньки Мальви» реалізується більшою мірою як річ, яка впливає на гармонізацію світового ладу, адже допомагає, але остання дія чи слово все одно залишається за головним героєм Тишком і його батьками-янголами.

Сама ж тітонька Мальва – уособлення Різдва, що насправду рятує душі, які зібрав у пробірках Крук: лялькаря Лялика, ліхтарника Сяйвана, власника парку розваг Каруса. А згодом і рятує самого Тишка з книгою у вужчому сенсі, а в ширшому – ціле місто від темряви й бездушності. Допомогали в цьому янголи-батьки: «... з обох боків хтось узяв його попід руки. Він тепер не падав, а плавно опускався додола» [63, с. 53]. В українській літературі тема Різдва доволі поширена, зокрема в казках. Так, в І. Франка також є «Святовечірня казка», що представляє «... умовний часовий вимір об'єктивної сакралізованої поетики (Надвечір'я Різдва Христового)...» і водночас є засобом «... утвердження національної ідеї» [198, с. 24]. Адже для українця Різдво є уособленням родинного затишку та тепла, у якому народжується віра в добре майбутнє родини та рідного краю. І ця традиція різдвяних дивовиж продовжується в таких сучасних літературних казках: Н. Гербіш

«Одного разу на Різдво», Б. Матіяш «Казки Різдва», збірці казок десяти авторок «Диво на Різдво».

Дідусь Тишка в казці уособлює архетип Духа, що, за твердженням О. Тиховської, у народних казках «завжди виникає в ситуації, коли головному героєві необхідні розуміння, самоаналіз, порада тощо» [218, с. 35]. У випадку з літературною казкою Сашка Дерманського, то в авторській інтерпретації архетип Духа присутній постійно, оскільки в процесі дорослішання підтримка потрібна завжди, особливо коли потрібно зрозуміти себе в контексті світу та родини. Такий родинний зв'язок підтримується образом героя: «Тишків дідусь – казкар. Він виколисує казки в улюбленому кріслі-гойдалці, а потім записує їх у велику старовинну книгу. Та книга – їхня родинна реліквія» [63, с. 7]. Саме книга викристалізовує родинні зв'язки, уміщуючи мудрість поколінь, важливість сьогодення і перспективи майбутнього, адже це основний об'єкт, який хоче отримати Смерть з їхнього дому, бо «... в неї записували свої казки ще його батько і дідусь» [63, с. 7].

Глибшого символізму та вагомості додає опис вигляду книги-реліквії, що представляє не просто паперовий згорток, а залюблений елемент домашнього простору: «Що таке реліквія Тишко не дуже знає, але розуміє: це щось страшенно важливе. Інакше б чому, беручи з комода велику, важку, оправлену темною шкірою й оздоблену сріблом книгу, дідусь робився такий урочистий і загадковий?» [63, с. 7]. Така велична книга асоціативно порівнюється читачем з Біблією, де також уміщено всі вагомі для людства тексти, і знаково те, що з грецької «biblia» – книги. Дідусь, окрім того, що підтримує в земному просторі Тишка, підтримує і всіх людей, які живуть у місті, оскільки читає їм на площі Ринок казки зі своєї книги, а «казки і солодощі викликають найбільше радості в людей» [63, с. 44], якої так хоче позбавити містян Мряка, адже «якщо людину позбавити радості, їй нічого робити на цьому світі» [63, с. 44]. Книга віддавна символізує осередок знань, а тому й світло в житті. Якщо хтось у ній пише, то зрозуміло, що ця людина наділена неабиякими здібностями та вкладає в такі тексти всю душу, тим паче, якщо потім ще й виступає в ролі казкаря-оповідача на вулицях міста. Саме на грі в слова «вкладати душу»

розгортає сюжет і Сашко Дерманський, бо й ломбард, місце, де можна в Крука закласти будь-яке майно, названо «Закладушка» (від «закласти душу»), і Мряка неабияк розчарована тим, що книга казок виявилась недописаною: «Остання казка не дописана! Він вклав сюди ще не всю душу! А мені потрібна вся! Вся! До крапельки! До крихти! До останньої найменшої іскорки!» [63, с. 44].

У такому діалозі Мряки й Крука автор привідкриває завісу значень речей у творенні хронотопу та натяків символізму. Окрім речей, що оточують героїв, зокрема й книги, є ще інший різновид речей – їстівних, – смаколиків пані Мальви, яких чекали до Різдва всі жителі містечка й надавали їм незвичайних сенсів, тому що саме вони були передвісниками свята світла, народження добра та родинного затишку – Різдва. І один вид речей, й інший споживається, правда, у різних значеннях: «У випадку споживання їжі все зрозуміло. Їжа з'їдається, перетравлюється, засвоюється, тобто знищується у її початковій формі і перетворюється на речовини в тілі споживача. А от як уявити собі споживання речей неїстівних? Стіл, стілець, спідниця, черевики – вони не з'їдаються, наче бутерброд, а натомість використовуються і споживаються. Вочевидь використання цих речей відбувається зовсім не так, як споживання їжі» [248, с. 19]. Насправді ж їжа, споживання їжі та все, що пов'язане із природною потребою в харчуванні, є рисою фізіологічних потреб людини, які актуалізуються в сучасній дитячій літературі в більш деталізований спосіб, аніж раніше [84, с. 114]. Натомість у народних казках «поняття «безпека», «їжа», «тепло» є невід'ємними складниками категоризації світу людини» [213, с. 25]. А більш як століття назад І. Франко зазначав, що поняття простору дає зір, а часу – слух. Тому зір, слух і дотик мають доволі широке відображення в нашій мові, але смак та запах – набагато менше [235, с. 21], хоча і є тими формами наповнення відчуттями хронотопу літературного твору. У «Крамничці тітоньки Мальви» їжа сакралізована, наповнена змістом Різдва й радісного очікування, але, наприклад, у «Чудовому Чудовиську» учень, висловлюючи свою незгоду з тлумаченнями вчительки, навпаки, десакралізує їжу, використовуючи це як природну реакцію на неістинність твердження: «Якби Земля безперестанку крутилася, як карусель, нас би всіх давно знудило і ми б давно все

отут пооббльовували» [64, с. 83]. А в «Дні народженні привида» тато з сином «поки мама на кухні сардельки готує» вмощуються в шафі, переодягаються привидами й серед одягу знаходять іриски, що своїм шурхотінням викривають привидячий сховок, але водночас набувають особливого значення їжі, яку споживають тільки привиди [62, с. 15]. Їжа в Сашка Дерманського набуває різних конотацій, але це завжди натяк на щось більше – висловлення захоплення смаком, заперечення відторгнення їжі чи надання чарівних властивостей простору таємничим сховком ласощів. І це «щось більше» розгортається до ідентифікації особистості людини, за Л. Фейербахом, «Людина є те, що вона їсть», емоційним забарвленням простору та реалізації часопростору, оскільки їжа – основа життя (Мряка й Крук у «Крамничці тітоньки Мальви» не купляють смаколиків на Різдво та не їдять, а привиди із «Дня народження привида» цілком насолоджуються їжею, щоправда, своєю, привидяцькою), а життя своєю чергою є формотворчою категорією часопростору, адже поєднує час, простір і, відповідно, рух у ньому героїв.

Цікавою казкою Сашка Дерманського є вищезазначена «День народження привида», де життя і смерть ще ближчі, аніж у «Крамничці тітоньки Мальви», бо привиди – інтерпретація життя після смерті, от тільки в історії вони живуть поруч з людьми.

Привид у первісній інтерпретації – одна з базових ознак літератури жахів. Проте не лише привида, але й будь-якого чудовиська чи монстра, тобто істоти, яка заперечується наукою. Важливо, що такі типи героїв зустрічаються в різних літературних жанрах, зокрема й у казках, але «на відміну від казки, в жанрі літератури жахів чудовисько не являється закономірною частиною всесвіту, воно розглядається як паранормальне явище, що посилює ефект жаху» [190, с. 132].

У Сашка Дерманського дотримується така поетика перенесення героїв, які шаблонно тяжіють до негативних конотацій, але в казковому часопросторі творять свій комфортний світ, де співіснують із звичайними людьми та самі є модифікованою версією людських архетипів.

Отож у привидів усе так само, як і в людей: Марта завжди запізнюється, Зелепонь намагається щось продати по телевізору, дівчатка-привиди дуже багато

часу наводять мейкап, аби виглядати страшніше, в хмарах ховається Громобій і навіть казкові герої бояться піратів. Автор показує світ страхів із середини, представляючи людські побоювання і відмовки, коли повсякчас здається, що хтось отримує бажане без зайвих зусиль чи народжений одразу все вміючи, але щоб бути привидом (особливо хорошим), необхідно докласти чимало зусиль.

В українській дитячій літературі представляв читачу іншу сторону «страшних» героїв Василь Королів-Старий. Сашко Дерманський показує більш відомих серед сучасних дітей привидів, Василь Королів-Старий – фольклорно-казкових істот: потерчат, хухів, домовиків, вовкулак, літавиць. В обидвох випадках казки оповідають про життя тих персонажів, чиї дії зазвичай традиційно в інших текстах негативні, але тут це звичайні герої, які теж уміють допомагати, дружити, співчувати та навіть на дні народження ходити.

Загалом книга складається з десяти казок, кожна з них розпочинається реченням, яким завершувалась попередня історія. У першій казці «Зловісна Марта» героїня несе мертву ворону, щоб подарувати другу-привиду, проте змушена віддати її малюку, що трапляється їй дорогою на святкування. Марта взагалі дивується, чому той її бачить, оскільки «люди не бачать привидів, якщо лише ті самі цього не захочуть». Дитина ж бачить, бо ще в тому віці, коли, за віруваннями, може бачити померлого. Щоб «олюднити» привида, автор надає йому рису, притаманну людям у побуті – традиційні запізнення. Це початок казкових пригод, відтак навіть мертва ворона підкреслює неоднозначність подальших подій, адже символізм ворони, не говорячи про мертву, має дискусійний характер серед дослідників світового символізму [279, с. 105].

Яскравою героїнею є Зелепонь Квартальна – завуальована телевізійна небезпека, нагадування дітям про те, що ось така бешкетниця іноді трапляється на телеканалах, часто пропонуючи щось придбати: «Телевізор дивитися, між іншим, – не завжди безпечно. Бо в деяких телевізорах теж привиди живуть. Зелепонь Квартальна, наприклад» [62, с. 18].

Помітні алюзії на Голума з «Володаря Перснів» із традиційною манією золота (до речі, про коштовності згадується також у контексті піратів). Так, один із

привидів, Рудий Зуб, намагаючись налякати перехожого, натрапляє на жадібного до золота чоловіка, який побачив жовті відблиски в роті привида: «Ух, як загоряться в перехожого віченька та як затрясуться рученьки! Ех, як кинеться ж він шулікою та на привида на кощавого! Ой, та як крикне голосом дурнуватим та на всю вулицю: // – Золото! Золото! Моє золото! Стій! Віддай!» [62, с. 22].

Присутня й альтернативна історія Летючого Голландця, де корабель-привид із такими ж привидами на борту не чіпає судно лише тому, що там матроси ходять у круглих окулярах, таких же, які носять сліпі: «– Тьху ти! – розсердився привид. – Як же ми їх налякаємо, коли вони сліпі, немов кроти?! Вони ж нас навіть не побачать. Розвертайте корабель, вуркагани, нема чого нам тут робити!» [62, с. 25]. Таким чином, автор підводить до альтернативної історії Летючого Голландця, де негативні характеристики реактуалізуються в нейтральні або позитивні шляхом уведення комічних елементів.

Такий стиль присутній практично у всіх історіях про привидів: «У небі догасав останній вогник. Марта линула над вологою бруківкою вузької вулички. В одній руці вона тримала за шию здохлу ворону, а в іншій – букетик кульбаб» [62, с. 7], «Був собі один привид. Звався Громобій. Вдачу мав нікудишню, можна навіть сказати – капосну. Цілими днями тільки те й робив, що лякав літаки. А щоб заманити жертву, привид придурювався хмарою. І не простою, а фігурною. То він стане гарною квіткою (гладіолусом, наприклад), то клаповухим зайчиком, то тендітним метеликом – чого тільки не вигадував» [62, с. 11]. Загравання з читачем, яке часто набуває форм іронічно-пародійного обігрування, іноді блазнювання й епатажу чи більш традиційного дотепу притаманне постмодерним текстам: «Постмодерна іронія переосмислює усталені, звичні явища, перевертає канони, стереотипи, «підвішує» літературно-мистецькі, соціальні норми не містить однозначних оцінок, не пропонує висновків» [181]. Підтверджує таку тенденцію і В. Єфименко в дослідженні трансформацій класичних сюжетів, зазначаючи, що казка як метажанр у ХХІ столітті реалізується грою, стильом, саморефлексією читача, інструкціями з читання чи співавторством, експериментуванням з простором сторінки, а «пародія та іронія, які є важливими елементами постмодерністської

естетики, сприяють зменшенню схематичності оповіді та створенню комічного ефекту» [86, с. 63].

Дослідники по-різному ставляться до наявності таких елементів у тексті, але зазначають, що «стьоб передає насамперед масове задоволення» [8, с. 50] втомленого від постійної напруги, і проблем навколо такої напруги, суспільства [83, с. 42]. Ця тенденція прослідковується і в сучасній дитячій літературі, імовірно, від перенасичення традиційних казок відвертим дидактизмом. Існує також думка, що стьоб виводить і дитячу літературу, зокрема, із сфери патерналізму та шаблонності канону літератури для дітей та юнацтва, яка, як влучно зауважила У. Гнідець, у радянський період тяжіла до реципієнта, тобто дитини, як до суб'єкта впливу [37, с. 73] і геть не готова не лише до визнання суспільного та дитячого різноманіття, але й тим паче до інклюзивності як у світі реальному, так і казковому. Проте українська літературна казка кінця XIX – початку XX століття також була насиченою екзистенційними мотивами і сарказмом, адже у казках І. Франка «... в єдиному динамічно-нероздільному сплеті постає трагічне і комічне, ідеалізація і сатира, фантастика і реальність, наївність і серйозність» [199, с. 7].

У Сашка Дерманського привидів у казці можемо розглядати як приховування людських особливостей, які є в реальному світі, але часто завуальовуються в міру неготовності людей сприймати ці особливості. І річ не у фізичних особливостях, хоча вони й найбільш упізнавані. Так, на кораблі, який зустрічається на шляху Летючого Голландця, знаходяться сліпі матроси, що в принципі неможливо, адже кермувати цілим кораблем вони без спеціального пристосування не змогли б, але тільки в реальному житті. У казковому світі вони реактуалізують людські фобії щодо людей з обмеженими фізичними можливостями, представляючи можливий сценарій, у якому, бодай і з допомогою інших чи з необхідним пристосуванням, але герої можуть бути членами суспільства або казкової історії.

К. Богун, досліджуючи питання фобієзнавства як сфери літературно-філософської творчості, зазначає, що в культурі Нового часу активно розвиваються гносеологічні антифобіальні практики, в яких «... людину від страху звільняє істинне пізнання» [14, с. 37]. У дитячому пізнанні першим кроком є принаймні

визнання того, що такі люди існують та «з одного боку, дитяча література систематизує культурний досвід людства у сфері антифобіальних практик, а з іншого – додає до філософського осмислення феноменів страху і жаху принципово нові аспекти, риси та особливості» [14, с. 38]. У випадку Сашка Дерманського особливістю антифобіальних практик, що мають на меті позбавити читача страхів та упереджень, є творення інклюзивного часопростору, де є місце всім привидам-страхам.

Підкреслюючи матеріальність страху в «Дні народженні привида», автор вдається до акцентуації на їжі, як і у всіх своїх казках. Адже вона є елементом життя, яке своєю чергою пов'язується із смертю, бо, куди б не рухались герої, усе одно з часом у просторі знайдуть смерть: «Пригощайтесь, дорогі гості, – припрошував тим часом іменинник. – Непритомність беріть тушковану, беріть, поки тепла. // – А я більше заливні переляки люблю, – тяглася по тарілку Кривава Мері. – Я їх так готую, що пальчики облизати можна. // – А ви чим заливаєте? – поцікавилася Жахлива Жозефіна. // – Слізьми, – порадила червона пані, – тільки слізьми заливайте, дорогенька, тоді вони дуже ніжні виходять. // – Усе смачне, – налягав на страви Балухатий Блюм, – особливо гикавка» [62, с. 41].

Проте зауважимо, що сучасні автори не категоризують поняття добра і зла, тепла і холоду чи життя і смерті. Казковий світ вибудовується таким чином, що традиційні опозиційні поняття народних казок розміщуються поруч у ціннісному вимірі, регламентуючи героїв і простори як такі, які можуть чинити добро чи зло, але не декларують цими вчинками свою постійну приналежність до світлого або темного боку. Вони можуть робити помилки чи чинити не цілком правильно, але в підсумку самі несуть особисту відповідальність. І така відповідальність не творить простір страху в казках, а навпаки – антистраху, де смерть є входом в інший, паралельний сакралізований часопростір, а не крапкою в кінці оповіді.

Направду живими є лише хлопчик з батьком, що ховаються в шафі, та й то вони теж є різновидом привидів, бо «привиди різні бувають. Одні справдешні, прозорі, але є й інакші – в простирадла замотані» [62, с. 15]. Від оцих несправдешніх привидів усе відштовхується, хоча в книзі й уміщені казкові історії кожного з гостей

на дні народженні Сашуки Писуки. Однак маленький хлопчик, загорнений у покривало, є насправді єдиним людським представником на святкуванні, і в просторі його дому конденсується максимальна кількість любові до рідного простору, що її називають топофілією.

У літературі для дітей топофілія найчастіше втілюється в «образі «нірки», в якій можна «ховатися», протиставляючи неосяжність та мініатюрність, де розміщується порядок особистих відносин: «життя разом», круговий досвід, який реалізується у дитячих іграх [...]. У літературі для дітей Башлярова топофілія творить підвалини представленого світу. Образи дому вимальовуються в описах скриньок, шухляд, комірок, шаф, а також у мушлях та гніздах. Та тільки комірки та кути підходять для мешкання. Мешкає той, хто вміє «таїтися», а найбільше для такого ховання підходить «нора». До неї можна зайти, згорнутись, накритись, закрити очі та загіртість: випити чаю, потерти руки, обхопити себе, притулити, поколисати, а можна ходити колами чи й танцювати» [281, с. 83]. У Сашка Дерманського така «нірка» є шафою: «Полізли ми з татом до шафи в простирадла замотуватись. Оповилися з голови до ніг і сидимо в шафі. Тато сказав, що шафа – найкраще місце для привидів» [62, с. 15].

Схематично казковий простір «Дня народження привида» можемо зобразити як топофілійний простір домашнього затишку псевдопривидів у шафі, де хлопчик у батька вчиться бути «справжнім» привидом, звертаючись до внутрішнього, в протиставленні зовнішньому – топофобіальному простору, у якому страхи-привиди змушені зовні від своїх помешкань і від помешкання хлопчика представляти світу себе (тобто людські страхи), учитись їх бороти і жити зі своїми чи сусідськими особливостями (рис. 3.1.).

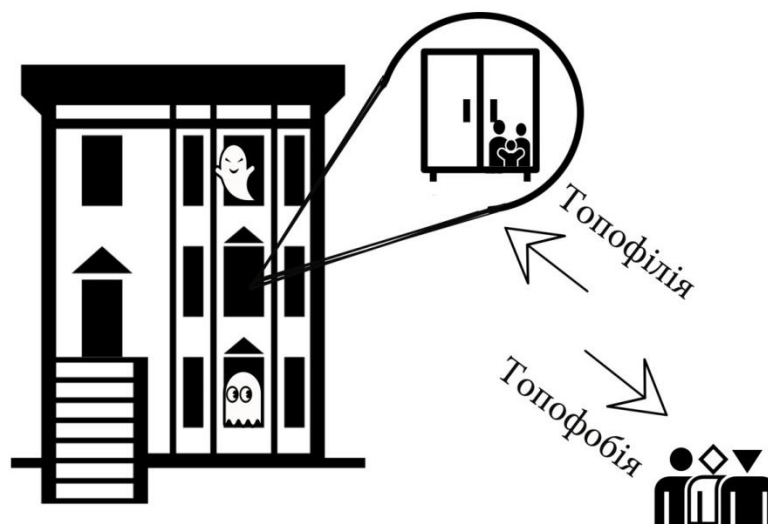


Рис. 3.1. Часопростір «Дня народження привида» С. Дерманського

Оскільки простори змінні та взаємодіють із часом, кульмінація якого настає під час дня народження Сашуки Писуки, то синергетично створюється цілком новий для української дитячої літератури інклюзивний часопростір, що базується на грі з концептами «життя» і «смерть».

Отже, Сашко Дерманський представляє сучасний казковий світ, де часопростір твориться за допомогою балансування між життям і смертю, які своєю чергою набувають рис героїв, речей та деталей. Так, їжа концентрує життєві сили, бо для того, щоб жити, потрібно їсти, але також може й бути причиною екзистенційної смерті (зустрічаємо в літературі традиційні отравлену їжу чи яблуко з райського саду, в аналізованих казках – різдвяні смаколики та модифіковані під потреби привидів загальновідомі страви). У «Крамничці тітоньки Мальви» та «Дні народженні привида» їжа має сакралізовані сенси для втаємничення того, хто їсть, а також на їжі зосереджується іронічно-грайлива манера побудови художньої дійсності. Зустрічаємо чіткі топофілійні та топофобіальні простори, що характеризуються зосередженістю в малому внутрішньому безпечному просторі і великому зовнішньому невідомому світові. Особливістю об'єднання цих деталей в авторській інтерпретації є відхід від канонічного однобокого героя, який відображає середньостатистичні показники зручно побудованого шаблону на користь часопростору, де страхи-привиди-комплекси-особливості не сепаруються від

оточення, не інтегруються в потреби соціуму, а стають інклюзивними, тобто мають такі ж права бути героями, як і всі інші.

3.5. Інклюзивний хронотоп казки Оксани Драчківської

На початку XXI століття балансування між концептами життя і смерті в побудові часопросторової поетики українських літературних казок набуває чіткіших акцентів, а в останні кілька років екзистенційність світобудови реалізується не лише в усвідомленні сенсів, але й у прийнятті багатоманіття поруч, зокрема засобами інклюзивної літератури. Така література представляє читачеві героїв з інвалідністю, особливими освітніми потребами, тих, кого дискримінують за статтю, національність або кольором шкіри: «Інклюзивна література – це література, орієнтована на формування позитивного сприйняття інвалідності та особистої різноманітності» [97, с. 276]. Сприйняття ж багатоманітності ефективно в контексті побудови простору в художньому творі, що відображатиме усвідомлення та прийняття потреб усіх присутніх у представленому середовищі, проте не тільки якогось окремого фізичного зображення, а й ментального інклюзивного простору, «... який включає в себе не окремий соціальний фрагмент, а єдину інклюзивну громаду» [130, с. 341].

Термін «інклюзія» трактуємо як концепцію, що «... виключає будь-яку дискримінацію дитини, забезпечує однакове ставлення до усіх людей, однак створює особливі умови для осіб, які потребують корекції психофізичного розвитку» [132, с. 151]. У літературі інклюзивність часопростору передбачає деталізацію, яка підтримує існування будь-якої іншості героїв та їх взаємодії. Історично дитяча література відображала суспільні настрої, зокрема і в питаннях сприйняття іншості. Такий поступальний рух від виключення через сегрегацію та інтеграцію до інклюзії просторово відображають так:

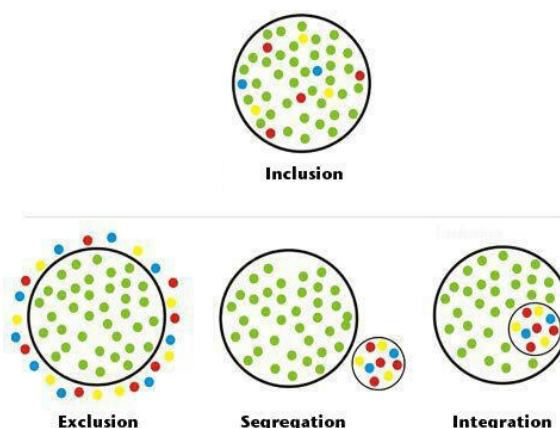


Рис. 3.2. Візуалізація відмінностей між інклюдією, виключенням, сегрегацією та інтеграцією [278].

Тобто до XIX століття зазвичай будь-яка іншість вважалась помилкою. Найлегше було її замовчувати чи одноосібно заселяти нею маргінеси, згодом – інші об'єднувались у невеличкі групи, якими могли жити у своєму світі по сусідству зі звичним. Ближче до кінця XX століття такі мікрогрупи вже жили посеред звичних просторів та героїв, але здебільшого як ті, хто не є рівноправним членом суспільства, і це змушує до адаптації особистісних рис до середньостатистичних. Інклюзія сьогодні все більше реалізовується і в просторі літературному, зокрема казках, як місце, у якому цінний кожен.

Інклюзивний хронотоп – це простір, де діють насамперед герої як особистості із власними уподобаннями, поглядами та досвідами. Такий часопростір комфортний для всіх і передбачає не тільки представлення світу, у якому живуть герої з інвалідністю, але й включення будь-яких «інших». Проте українські літературні казки початку XXI століття все частіше звертаються до зображення саме інклюзивного хронотопу як місця дії героїв з інвалідністю, оскільки казковий жанр дозволяє розглядати таких героїв без стигматизації та маргіналізації, «... прийняти таких людей як особистість, яка має свої особливості та переваги» [245, с. 115]. Суспільство, рухаючись у напрямку демократизму й розвитку громадянських цінностей, усе більше потребує досвіду взаємодії, якого в нас було доволі мало в попередні століття, а «чимало таких ситуацій (мовчання, нерозуміння, цькування, самотність, відчуження, маленькі кроки успіхів та великі надії) у творах уже

прописані – і з точки зору батьків дітей з інвалідністю, і з точки зору людей з інвалідністю, і з точки зору світу, в якому вони перебувають» [61, с. 5].

Як і в текстах для юнацтва, побудова інклюзивного часопростору в дитячій літературі є представленням світу, де деталізується різностороннє розуміння того, що означає бути людиною і як жити не тільки крізь призму одного погляду [273]. Ця теза є ключем до розуміння інклюзивного часопростору, у якому кожен є собою в спільному світі, як порівняти зі звичайним казковим чи фантазійним часопростором, у котрому «інший» за допомогою чарівних сил стає «своїм». Адже такі акценти перетворення є не просто даниною популярної культури, де все швидко можна вирішити та змінити, а відсутністю вміння адекватно говорити про людей з інвалідністю: «... персонажам трапляються портали, що переносять їх до країв, де вони є не просто здоровими, а всесильними» [97, с. 276].

Упродовж останнього десятиліття помітно збільшилась кількість текстів, які порушують проблематику вибудовування просторових координат, де комфортно всім, зокрема героям з інвалідністю. І поетика координат не лише географічно-матеріальна, але й психологічна. Такі тексти потребують неабиякої авторської майстерності, щоб «... відобразити у героях насамперед людей, а вже потім – інвалідність» [244, с. 62], та є «... джерелом формування принципів демократичного суспільства, у якому кожна людина, попри інвалідність чи інші вияви інакшості в порівнянні з типовими, має однакові права і можливості реалізації» [40, с. 121].

В українській дитячій літературі тему інвалідності в контексті інклюзивності часопростору активізували письменники на початку XXI століття, особливо в останні п'ять років, коли питання інклюзії почало декларуватись у законно-правовому освітньо-культурному полі. У рамках Міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова» видано дві збірки інклюзивних оповідань «Тетра інклюзія 2018» та «Тетра інклюзія 2019». Серед підліткової літератури розкривається проблема реалізації у світі героя-підлітка з інвалідністю (Є. Пірог «Сім дорослих днів», «Тридцять перший меридіан», О. Радущинська «Метелики у крижаних панцирах»), хворобами (А. Бачинський «140 децибелів тиші»), синдромом Аспергера (М. Лівін «Рікі та дороги»). У дитячій літературі присутність інвалідного

візка як локуса інклюзивності часопростору є також поширеним явищем (І. Мориквас «Магда і вітер», О. Драчківська «Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама»). Часто інклюзивність позначається ліками від дитячих невиліковних хвороб (В. Надикто «Пригоди Даші й Тіні», К. Бабкіна «Шапочка і кит») або є поясненням різноманіття людей (Д. Воєділова «Кожен з нас – особливий», О. Осмоловська «Сонце в озері твоєму», К. Бабкіна «Гарбузовий рік»).

Не всі інклюзивні тексти є казками, зокрема й такими, що ставлять «іншого» героя в центрі сюжету, створюючи специфічними деталями інклюзивний хронотоп без намагань «виправлення» героя, чарівних пігулок чи заклинань, які б зробили всіх «нормальними» або здоровими. Казка Оксани Драчківської «Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама» про героя з інвалідністю та особливими освітніми потребами, які складно забезпечити в непристосованому для цього світі. Довкола цієї проблеми реалізується перебудова часопросторових зв'язків, що набувають нових специфічних рис, відсутніх до народження головного героя Зайчика-нестрибайчика.

У тексті зустрічаємо такі класичні хронотопи: дому (кубельця), школи, Лісової Управи, Глибокого лісу. Сам же ліс – світ, у якому відбуваються події казки. Визначені місця є лакмусовими локусами в представленні змінності поетики часопростору, що протягом розвитку сюжету трансформується в інклюзивний. Двоаспектність простору виділяє й О. Деркачова й С. Ушневич, зазначаючи, що в казці «Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама» є простір у колі сім'ї (безпечний, кофротний, дружній) та інший простір школи, куди неможливо дібратись через низку соціальних проблем [262, с. 186]. Вирішення таких соціальних проблем є ключовим у побудові іншого рівня часопросторових зв'язків. І ця трансформація розпочинається з констатації факту присутності «іншого» героя.

У заячій сім'ї О. Драчківської розуміння того, що щось не цілком звичне відбувається з одним із зайченятків, прийшло тоді, коли малюкам потрібно було вчитись стрибати: «Воно лежало посередині кубельця і дивилося на стривожену маму великими вологими очима» [78, с. 4]. Стрибки тут – рух, що є показником тягlosti хронотопу, без нього все втрачає свій первісний звичний сенс, адже без руху час застигає, а простір стає вакуумом для героя. Такі аспекти поетики

часопросторової реальності художнього тексту є відображенням реальної психології емоційно-соціального стану героя, для якого світ у звичній манері локусної деталізації не розкриває всіх своїх можливостей.

Інвалідність зайчика спершу близька до хвороби, яку сприймають зі страхом, смутком, розгубленістю. Мама Зайчиха та тато Заєць кличуть лікаря Сову, котрий підкреслює той страх «... своїм великим саквояжем у пазуристих лапах...» [78, с. 6], оголошенням діагнозу, що «... той ніколи не зможе стрибати» [78, с. 6], плачем мами й принишклістю братиків та сестричок. Проте страх трансформується прийняттям і батьківським піклуванням у катання на саморобному візку по галявині, стрибки поруч інших зайченят, самостійне кермування візком та активну участь у всьому, що відбувалось удома, але у свій спосіб: «Він ріс кмітливим, спостережливим та винахідливим і мріяв якомога швидше підрости й піти до лісової школи» [78, с. 8]. Можливість рухатись стає маркером поетики інклюзивного хронотопу.

Перешкоди на шляху до дорослішання-ініціації (у випадку Зайчика-нестрибайчика дорослішання відбувається в Лісовій школі) у казці О. Драчовської відрізняються від перешкод у традиційних казках, де треба перемогти чарівну істоту або визволити принцесу, діючи у створеному письменником світі з активними часопросторовими особливостями. У «Зайчику-нестрибайчику та його сміливій мамі» це стрімка звивиста стежка в лісі та струмок без моста, відсутність ліфта чи звукового світлофора, а ще невміння спілкуватися жестовою мовою. Тут світ існує, але тільки в теоретичних аспектах, утворюючи бульбашку, у якій герой пасивний, де неможливо рухатись, а відтак жити. Перешкоди для різних героїв є різнорівневими за складністю: хтось долає труднощі за допомогою близьких, хтось мириться і не підходить близько до місць, що не є пристосованими до специфіки руху котрогось із героїв.

Удома сім'я власними силами облаштували простір так, щоб у ньому було всім комфортно, навіть на інвалідному візку. Але в лісі Зайчик-нестрибайчик не може рухатись у потрібні йому місця з допомогою дорослих, оскільки раніше про інклюзивність середовища не турбувались. Тож смілива мама Зайчиха не

погоджується з нинішнім станом речей: «... наступного дня вона вдягнула свою найкращу сукню і вирушила до Лісової Управи» [78, с. 14].

Управа є осередком правління і змінотворення. Якщо в народних казках таким місцем був особний замок короля чи засідання його свити, палаци чарівних істот, то в літературних казках ХХІ століття таке місце створюється за зразком сучасної гілки виконавчої влади, враховуючи всі особливості взаємодій у середині таких просторів, надаючи реалізму зображеного хронотопу. Так, «В Управі було гамірно та метушливо. Всюди снували звірі в ділових костюмах, із теками та папірцями. Ніхто не зважав на маму Зайчиху, спритно оминаючи її у вузьких коридорах» [78, с. 16]. Вертикаль Управи також є репрезентацією автобіографізму в тексті, адже авторка є матір'ю хлопчика з інвалідністю і не зі слів знає, які перипетії можуть чекати в просторі змінотворення та скільки часу може на це піти. Реалізм доповнюється й елементами національного колориту, що подається дрібними клаптиками простору, які дозволяють уявляти українські краєвиди: протоптана стежка, яр, струмок, озеро, хаші, камінці, лісова галявина, комора. Саме ці топоси й потребують удосконалення задля перетворення в інклюзивний простір, який намагалася створити мама Зайчиха: «Нам потрібен міст через струмок біля школи. А ще нова дорога вздовж Великого яру» [78, с. 18].

Традиційні для літературних казок часопростори дому, лісу, дороги присутні на початку сюжету. Але для того щоб головний герой міг реалізувати свої потенційні можливості, такі класичні риси поетики часопростору повинні змінитись, враховуючи певні особливості дій та руху Зайчика-нестрибайчика, толерантно створюючи умови для рівних можливостей усіх героїв.

Толерантність є показником інклюзивності, найвищим рівнем міжособистісної комунікації різних рівнів соціальних кіл, це «... готовність прийняти інших людей такими, якими вони є, і взаємодіяти з ними на засадах згоди і порозуміння» [40, с. 120]. Підтвердженням існування інклюзивного часопростору в лісі стає побудований міст, можливість вчитися Зайчику у звичайній школі з іншими мешканцями лісу, а згодом і звичні для всіх дітей бешкетування, мандрі та особисті перемоги. Але все не закінчується на зручностях одного Зайчика-нестрибайчика, бо

стараннями мами Зайчихи «... у лісі з'явився перший ліфт – на дереві, де жила білочка з хворими лапками. А потім на головній лісовій вулиці встановили звуковий світлофор, і незрячий їжачок міг тепер безпечно переходити вулицю. І всі малі кротенята, яких досі навчала вдома їхня мама, почали ходити до школи й залюбки слухати уроки» [78, с. 28]. А ще зміни були не лише в додаткових пристроях та інфраструктурі лісу, але й у вдосконаленні вмінь учителів, що вивчили мову жестів, і це дало можливість викладати кільком звірятам, які погано чули.

Поетику інклюзивного хронотопу творять не тільки дії, що спрямовані на покращення умов життя Зайчика-нестрибайчика чи звірів, які мають фізичні вади. Адже так середовище творилося б з добрими умовами для кількох героїв, забуваючи про потреби всіх інших, а тут ідеться про цілу лісову громаду. Зайчик бере участь у спільних формах ініціації, яку представляє часопростір Глибокого лісу із секретною галявиною «... з чарівним озером, у якому вода тепла цілий рік і можна купатися» [78, с. 25], ризикує, бешкетує та приймає не завжди виважені рішення, як і годиться в такому віці. І все це в гурті однолітків, що вирішують нести Зайчика-нестрибайчика на плечах, аби лише дійти до запланованого чарівного озера. Такі дії лісових звірів показують рівність можливостей інклюзивного часопростору, де бути на інвалідному візку – не означає бути позбавленим радощів, дружби, зростання. Окремого акценту заслуговує і закладений оптимізм імовірних невдач таких намагань: «На жаль, усе закінчилось тим, що друзі заблукали, і їх пів ночі розшукувала команда вовків-рятувальників. Окремо довелося ще й візок шукати. Відтоді Зайчик-нестрибайчик став розважливішим та слухнянішим» [78, с. 25].

Школа в локальній деталізації і ліс у глобальній – інклюзивні часопростори, оскільки за допомогою деталей простору набули всіх необхідних умов для рухів героїв (чи фізичного руху на інвалідному візку й переході вулиці незрячим їжачком на звуковому світлофорі, чи когнітивного – у спілкуванні мовою жестів). І фінальною фіксацією такого перетворення простору стає обрання мами Зайчихи головою Лісової Управи, де вона переносить для зручності відвідування різними групами героїв кабінет на перший поверх та чіпляє табличку «Ласкаво просимо ВСІХ» на дверях як маркер фізичного декларування прийняття різноманіття.

Тож літературні казки початку XXI століття продовжують традицію модифікації жанру, яка розпочалась у кінці XX століття, зокрема використовуючи стьоб для гри в літературі, фольклорні елементи та будуючи інклюзивний часопростір, часто досить широкий, що потребує картографічної фіксації.

Так, герої Д. Корній найкраще виявляють себе в «чужому» просторі, який протиставляється не за допомогою опозиційних топосів, а в лісі, що розділений на «свій» відомий і «чужий» Прадавній, окрім яких у казці ще оприсутнений хронотоп дому. Усі три часопростори яскраво представлені національними елементами, що додають поетиці творення українського звучання. Простори дому й лісу наповнені елементами волинського побуту (світлиця, піч, покуття з лавою, цеберком, кожухом у хаті; у дворі – дровітня, хлів, стодола, лазня, криниця) та міфології (домашні й лісові духи). Поетику хронотопу творять і діючі герої разом із символічними речами (їжею та одягом) й обрядовими традиціями (спів, захисні дії).

Через певну «розкутість» жанру періоду постмодернізму, що присутня і в текстах Д. Корній, хронотоп «Петруся химородника» має класичні риси казки (у центрі психологія героя; час близький до теперішнього, але із впливом минулого; простір позначають рідні топоси; цілісна структура; зберігає ціну добрих і поганих учинків; уплітає архетипи в міфологію), але з елементами фентезі (наприкінці твору часопростір роздвоюється та протікає паралельно й одночасно у двох лініях).

Ще однією рисою українських літературних казок початку XXI століття є освоєння міста. А коли місто стає «своїм», то з'являється потреба його захисту, оскільки тепер це дім, що в постмодерністських казках може навіть руйнуватися. Саме такий хронотоп зруйнованого міста актуалізується все більше до початку XXI століття, особливістю якого є чіткіші акценти на національному в поетиці хронотопу, де захищають не свій родинний простір, а цілої спільноти, культурно-ціннісні орієнтири та її незалежність. У цьому випадку сакральні простори розміщуються в міських соборах, майданах, садах, баштах, але використовуються сталі культурні лексеми. Зокрема, одним із виявів визволеного, відновленого міста є спів як спосіб пізнання часопростору та маркування свого місця. У «Війні, що змінила Рондо» Р. Романишин й А. Лесіва, свобода місця кодується також

можливістю вільного пересування, зафіксовані на різних носіях форми вираження мови (карбована літера, гравюра, мапи), співучі квіти в сакральному просторі – оранжереї.

У «Стефі і її Чакалці» І. Андрусяка зустрічаємо модифікацію: «чужий» простір насправді був колись «своїм» та простір «антистраху». Так, Чакалка й сама колись мала дім і плани на майбутнє, проте від розпачу та нерозуміння змінила його на лісову чаклунську школу, а простір звуконепроникного мішка творить опозиційний до традиційного простір, адже діти мали б там перебувати в страху, а виходить навпаки – в антистраху.

Як і в аналізованих попередньо казках, у казках І. Андрусяка є хронотоп дороги, лісу, дому, з'являється простір школи. Події послідовні, немає спогадів, а тільки постійний рух уперед. Також немає і деталізації простору природи, а, наприклад, у «Стефі і її Чакалці» події розгортаються в циклі «дім»-«дорога»-«ліс»-«дім».

«Чужий» простір у казках набуває інших конотацій, де з гумором представляється «інший» герой. Тож війна в казках відбувається за допомогою посмішок, а герої класичні в зовнішніх ознаках, але протилежні за психотипом (заєць – не боягуз, а вчитель; вовк не піддається інстинктам і вчить й інших диких звірів робити так само).

Авторів об'єднує гра в літературному тексті: відкритий фінал, недовершеність, натяки. У постмодерністському тексті це гра із самим текстом, де читач декодує зміст у суб'єктивному ключі залежно від досвіду.

Наскрізним мотивом у казках С. Дерманського є дуалізм понять життя і смерть, які знаходяться не в опозиції, а в одній часопросторовій системі координат, тому що життя вимірюється часом і водночас життю належить певний проміжок часу в просторі між народженням і смертю. Смерть же в казках часто є формою відлучення дітей від батьків або стимулом до дії.

У С. Дерманського місто не має негативних конотацій, як у традиційних казках ХХ століття. Це велике місто, у якому є дім і де небезпека швидше виняток, аніж правило. Однією з прикмет реального сучасного світу та водночас окремим

казковим світом у світі є фургончик тітоньки Мальви. Сама героїня надає простору топофілійних ознак, бо є символом Різдва. І залюбленість передсвяткового простору реалізується автором за допомогою їжі, що доповнює символізм життя. І якщо в народних казках за допомогою їжі, як ознаки тепла й безпеки, категоризували світ, то в сучасній казці їй надається сакралізований зміст. Адже в С. Дерманського їжа завжди щось більше, аж до ідентифікації особистості. Їжа в письменника буває навіть нелюдською, але від того не змінює глибинних сенсів: привиди їдять свої смаколики та водночас є модифікованою версією людських архетипів.

Стьоб і комічні елементи стають для сучасних літературних казок особливістю, яка перемандрувала в дитячу літературу з дорослої, імовірно, через етап надмірного літературного дидактизму. У казках нині є місце для привидів-страхів, Чакалок-екснауковиць, вовків-веганів, зайців-не-боягузів, що надають змісту опозиційного до класичного тлумачення, таким чином, створюючи інклюзивний часопростір, у якому є місце поруч для всіх, а не лише для тих, хто вписується в традиційні рамки.

Багатоманіття світу представляється в літературних казках ХХІ століття і за допомогою часопросторової специфіки текстів про героїв з інвалідністю. Одним із таких текстів є казка О. Драчовської «Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама». Інклюзивний хронотоп не окреслюється оприсутненням додаткових засобів для існування героя в тексті, його відокремленню або акцентуації, чарівному виліковуванню чи «нормалізації», а створення інклюзивної громади, де комфортно всім такими, якими вони є. Такий процес розпочинається із прийняття «іншості» головного героя через усвідомлення неможливості рухатись. Рух стає маркером інклюзивності, простір без нього є вакуумним. Рух уможливорює розкриття персонажів та стає оцінним у поділі персонажів на «своїх» і «чужих». Оскільки казка інклюзивна, то в ній перешкодами до ініціації стає не страшний ліс чи дракон, якого потрібно здолати, а стрімкі звивисті стежини, струмок без моста, відсутність світлофора або ліфта.

Оскільки сучасні літературні казки часто набувають жанрових модифікацій, а відтак змінюють традиційні описи та кількість просторових сцен, з'являється

можливість ширшого представлення топофілійного та топофобіального простору, а також все актуальніших для сучасної дитячої літератури не-місць. Зауважимо, що топофілійність часто пов'язана з думками, спогадами чи предметами, які символічно представляють живих осіб, а причиною нелюбові завжди є герої/люди, а не будівлі.

Література до розділу 3

1, 2, 3, 4, 5, 8, 12, 13, 14, 21, 24, 31, 33, 34, 37, 40, 48, 50, 52, 53, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 78, 81, 82, 83, 86, 93, 94, 97, 98, 100, 102, 107, 110, 121, 123, 124, 125, 130, 131, 132, 134, 135, 140, 159, 181, 183, 185, 190, 193, 198, 199, 201, 203, 211, 213, 218, 220, 224, 227, 241, 244, 245, 248, 256, 264, 273, 278, 279, 281, 284, 292, 293, 295, 296, 299, 300, 302, 305, 306, 308, 313, 317, 348.

ВИСНОВКИ

Дослідження хронотопу розпочались із розмірковування над філософським поняттям часу і простору, а згодом у літературознавстві з так званої «дорослої літератури». В українському літературознавстві розвідували казки збиранням фольклорних зразків, а потім систематизації і деталізації сюжетно-образної структури. Одним із найвагоміших поштовхів до такої роботи стала урбанізація, що несла загрозу зникненню існуючих літературних зразків, котрі часто існували лише в усній народній творчості. Науковці-класики української літератури утверджували поширену і у багатьох інших країнах світу міграційну теорію казкових витоків та наявність у казках повторюваних стереотипних схем, водночас утверджуючи невіддільні від казкового жанру специфічні народні риси. Адже ключовими характеристиками саме української казки, зокрема й літературної, є оприявлені аспекти національної ідентичності, які творять поетику художнього твору як цілісної системи.

Схожі мотиви чи існуючі архетипи у казках не завжди є міграційними запозиченнями, але й відображають точкові осередки розвитку культур. Дорога, дім, кордон, ліс – це глобальні базові поняття для будь-якого суспільства, що пройшло шлях розвитку від первісного ладу. Але вже з чим іти в дорогу, як облаштовувати дім та як називати істот лісу – питання локального характеру та етнічної приналежності. І саме такі локальні локуси творять деталі: речі та їжа.

Упродовж історичного розвитку жанру казки спостерігається зміна канону: і літературної казки, і літературознавчих досліджень. Від констатації світу у просторі і часі, крізь світ, у якому співіснує простір та час, і до локусної деталізації мікрокосму авторських сентенцій. Речі у художніх творах можуть бути маркерами епохи, персонажів. У казках важливу роль відіграють чарівні предмети, корпус яких у літературних казках відрізняється від народних (звуконепроникний мішок, фургончик, парасольки, статуетка хлопчика з дзеркалом, пігулки, водійське сидіння, етикетки з-під консерви, мобільний телефон, система точного управління польотами – СТУПа).

Хронотоп класифікувався різними дослідниками по-різному, ми притримались акцентів на поділі часопростору як зовнішнього і внутрішнього, що характеризуються особливостями побудови художньої дійсності у напрямку закритого і відкритого простору, часу особистого і часу світового. Актуальними для сучасних літературних казок виокремили зовнішній хронотоп (хронотоп дороги, ландшафту (природнього (ліс, гори, вода) та урбаністичного) та внутрішній (страху, оніричний та дому).

Дорога оприсутнює топос дороги та архетип людини-мандрівника, що насправді є узагальненою формою більшості існуючих героїв казок, адже осердя сюжету базується на ініціації. А ініціація завжди відбувається у русі, себто не може існувати без дороги, навіть якщо це дорога «в себе». Відтак, виокремлюється дорога географічна та ініціальна, а хронотоп дороги буває лінійним та круговим. Літературні казки кінця XX століття – початку XXI набувають додаткових деталей на таких дорогах – технічний транспорт, якого не існувало у народних казках (зустрічаємо фургончик у Сашка Дерманського, СТУПу у Володимира Рутківського, звуконепроникний мішок у Івана Андрусяка, автобуси у Зірки Мензатюк).

Хронотоп ландшафту ми виокремили у дослідженні як узагальнений технічний вид організації часопростору, який своєю чергою поділяється на природній (гори, вода, ліс та все, чого не торкалась рука науково-технічного прогресу) та урбаністичний (найчіткіше простежуємо у казках кінця XX – початку XXI століття міський хронотоп, хоча відносимо до нього і хронотоп села як місця, що створено науково-технічним прогресом та рукою людини). Природній хронотоп найближчий за мотивами до фольклорної традиції і у сучасних літературних казках модифікується лише додатковими елементами, але першооснова залишається незмінною. Ліс, гори, вода – часопростори, які у будь-який момент повертають до сакрального. Урбаністичний хронотоп до кінця XX століття набуває все більшого значення у побудові казкового світу, а у XXI – вже цілком невимушено посідає своє місце посеред ряду інших часопросторових організацій.

Внутрішній хронотоп передбачає звернення до внутрішніх ресурсів, які діють без участі інших героїв, а є відображенням психологічних тригерних точок, довкола

яких і будується часопростір. До таких відносимо хронотоп страху, оніричний та хронотоп дому. Традиційним для народних казок є хронотоп дому, адже із дому все починається і вдома все закінчується. Дім найчастіше має матеріальні стіни, за якими насправді можна сховатись, де живуть рідні і навіть підлога стає «базою живлення» від коріння роду. Така безпечність дому не є інваріантною у рамках внутрішнього хронотопу, адже може окреслювати і великий зовнішній простір для боротьби чи зростання, але в українських літературних казках кінця XX – початку XXI століття часопростір дому зберігає риси саме внутрішнього. А от хронотоп страху та оніричний – це виклик самому собі, де не заховаєшся і звідки не втечеш, а якщо не пручатимешся, – то швидше здобудеш втаємнення. Це і є особливістю сучасних літературних казок – місце, де здобуваєш індивідуальний досвід співжиття у світі страхів, вчишся розуміти себе та приймати поразки, знаючи, що за кожною невдачею – новий шлях до пізнання. Специфікою виокремлення саме хронотопу страху є саме пізнання, поступ у часопросторових координатах героїв під впливом страху, а у оніричному хронотопі – їхні активні дії уві сні. Адже сон не є новим для казкового світу народної казки, відіграючи функцію «перемикача» часу у сюжеті, де герої пасивно спостерігають уві сні, отримують якусь інформацію, але не здобувають та не діють. Можливість свободи дій у сучасних літературних казках творить оніричний хронотоп як цілісну систему, а не лише мотив чи метафору.

Літературні казки кінця XX століття – глибокоінтелектуальні та наповнені авторських інтерпретації, які відбиваються і на побудові сюжету, і на творенні часопростору. На межі тисячоліть літературні казки зміщують акценти із традиційних мотивів та схем, у яких існує чітке розмежування форм чарівної казки, соціально-побутової та про тварин, до міксування елементів: українські автори прагнуть залишити фольклорну казкову традицію, додавши до неї урбаністичні модерні елементи. І ці елементи не грають роль опозиції звичного хронотопу, а поступово стають близькими наратору та реципієнту. Така тенденція прослідковується у історичному наближенні виданих творів до кінця століття. Літературна казка є не лише відображенням зазвичай бідного сільського життя дітей, класового чи інтелектуального протиставлення героїв, категоризації понять, а

набуває первісних значень, що закладались у казку, як жанр – відображати актуальні суспільні настрої епохи. А у випадку літературної казки – крізь призму авторського світовідчуття.

Відтак, перед нами постала четвірка харизматичних у своїй письменницькій манері авторів, чії казки презентують період кінця XX століття, – Валерій Шевчук, Володимир Рутківський, Галина Пагутяк та Зірка Мензатюк.

Збірка «Панна квітів» Валерія Шевчука представляє, окрім традиційних хронотопів дому, лісу, дороги, чіткі межі історично нового для дослідження казкового жанру оніричного хронотопу та хронотопу страху. Обидва є звертанням до внутрішніх ресурсів та творять нелінійну структуру побудови часу та простору художнього твору. Страх завжди разом із героєм, але він актуалізується лише у відповідному хронотопі страху – коли простір набуває фобіальних рис (втрата матері обумовлює втрату захисту і безпечності протсору; зустріч із вовком оприявнює страх смерті, що трансформується у хронотоп страху, взаємоіснуючи із діями та вчинками героїв), з'являються речі, щомаркують його саме як простір страху (чорні вікна, крижані труби, скалки люстерка, чорне гніздо, потемніле каміння, або констатація відсутності певних речей – порожні вулиці, немає дому, ляльки, ласощів), і герої перебувають у ньому, доки не отримають певні навчки чи емоційно не зростуть. Хронотоп сну також є паралельним, як і хронотоп страху, але більш повторюваним. Якщо хронотоп страху є більш керованим особисто, то оніричний часто є зв'язком із неусвідомленими ресурсами чи сакральним.

Страх у казках буває різним, але глобально це лише градація одного, найголовнішого, – страху смерті, котрий може набувати форм страху втрати, розчарування, самотності, які у будь-якому випадку приводять до смерті якщо не фізичної, то духовної. Відтак, набуває сили також гра зі смертю, що прослідковується і в українських літературних казках кінця XX, і початку XXI століття. Така гра є формою звільнення від страху, що реалізується у літературних казках різних народів (у польській сучасній казці П. Павлака «Ігнатек шукає друга» скелетик шукає з ким потоваришувати, у данській літературі дух дідуса розмовляє з онуком з книги Е. Ерікссон «Есбен та дух дідуса»). У Валерія Шевчука дівчинка

заграє з Вовком, у Володимира Рутківського міфічні істоти, котрі первісно були смертельно небезпечними, стають другом людини, у Івана Андрусяка вовки вегетеріанці, а у Сашка Дерманського герої ходять на день народження до сусідського привида.

Така антифобіальна практика реалізується не лише у зображенні героїв, але і у творенні простору, який ми називаємо топофобіальним. Топофобіальний простір з'являється у Володимира Рутківського, додаючи ознак «чужого» місця, у якому незручно та небезпечно, на протигагу «своєму» – комфортному та такому, який люблять. Актуалізація емоційної складової сприйняття часопростору у казках ефективно реалізується у об'ємнішому аніж народна казка розмірі та формі, тому автори сьогодні все частіше творять модифіковані версії казок: казки-повісті, казки-романи, казки-детективи. Топофобіальність у трилогії Володимира Рутківського оприявнюється навколо хворіб, що присутні у всіх частинах і є фактором існування страху у пігулках довкола, необхідністю готувати спеціальну їжу для хорошого самопочуття героїв та тепло одягатись. Адже діти у «Бухтику з тихого затону» лікуються у санаторії і особливо тяжко хворіє Оля, Ядвіга Олізарівна з «Гостей на мітлі» народилась негарною та хворобливою, через що і стала чаклункою, а малий Щирик хворіє через їжу, яку вживають усі родичі Змія Горинича, окрім нього. Хвороби є генераторами дії у сюжеті і причиною перетворення місця, в якому страшно, у місце, яке люблять. Ініціація тут полягає не у звичному дорослішанні, а в умінні прийняти свою хворобу. Питомо національні фольклорні герої допомагають у такому поступі, творячи поетику хронотопу української літературної казки на національному ґрунті, символізуючи ще й необхідність триматись за свою національну ідентичність та культуру, аби могли вижити в світі, де урбанізація захоплює все більші території.

Хронотоп міста у своїх казках творить також Зірка Мензатюк у свій особливий спосіб. Якщо прослідкувати за казковими тенденціями у збірці «Тисяча парасольок», то видається, що ця збірка – авторський акт завоювання міста, у якому мусиш облаштовувати свій дім, співживатись із іншими і вчитись жити у новому для себе часопросторі. За допомогою авторської літературної гри велике місто із

топофобіального «чужого» місця «зм'якшується», наближаючись до «іншого» міста, яке вже не настільки страшне, а лише невідоме. Природа як колишнє «своє» місце заселяє нові простори дрібними деталями, котрі нагадують про коріння і ціннісне протікання часу. Такими деталями є речі і їжа: липовий чай для лікування застуди, іграшковий дідусь-лісовичок, парасольки для захисту від дощу, горщик із Цикламеною на підвіконні. А самі будинки/квартири у всіх авторів є відображенням внутрішнього світу тих, хто в них живе.

Перехідною казкою-повістю до авторських казок нового покоління для нас постає «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Галини Пагутяк, що насичена глибоким символізмом та специфічною часопросторовою структурою, котра випередила актуальність дитячої літератури кінця XX століття і постала уособленням переходу до нової української казкової традиції. Концептуальною основою тексту стало відображення дитячої самотності у дорослому світі, особливо якщо герой – інший. Для представлення іншості авторка обрала цілком виняткового в історії Середньовічної Європи персонажа-маргінала, що у казці повертає героїв до природи. Велика кількість символізму та багатосаровість тексту казки-повісті робить рух у часопросторах стрибкоподібним. У мітках мапи макросвіту України творяться мікросвіти – часорпостори Зимового дому, дому Доні, лісу, міста, моря, переміщення між якими не завжди збігається із швидкістю руху в реальному світі. «Втеча звірів, або Новий бестіарій» – казкова версія втечі від «залізної руки города», лише за Коцюбинським то була втеча з поверненням. А у Галини Пагутяк така втеча є нагадуванням про сенси, зокрема у координатній площині європейці – українці – слов'яни.

У літературних казках початку XXI століття виразніше постають елементи стьобу, які мігрували у дитячу літературу, творення інклюзивного часопростору, ускладнення хронотопу, що їх обумовлює специфіка модифікацій жанру. Так, у казці «Петрусь химородник» Дари Корній герої активно діють у «чужому» просторі, який знаходиться у Прадавньому лісі – невідомій частині «свого» лісу. Маркування простору як безпечного і відомого, до того ж рідного, відбувається за допомогою

елементів волинського побуту на обійсті та в хаті, а також домашніх і лісових духів, що є героями української міфології.

«Своє» у постмодерних казках стає і місто, що уособлює великий дім, який потрібно захищати і оберігати як осередок збереження національної, колективної ідентичності. Поетику хронотопу «свого» міста у «Війні, що змінила Рондо» Романи Романишин та Адрія Лесіва творять фіксації мови: мітки на тілі міста (карбована літера, мапи, грав'юра), спів героїв як звуковий вияв свободи говорити вголос. І якщо такі маркери відсутні, то у казці з'являється хронотоп зруйнованого міста, за який треба боротися. Тож казка XXI століття не боїться і табуйованих тем. Вона говорить з маленьким читачем про Голодомор, Майдан, війну, інакшість.

Іван Адрусак вносить елементи стьобу, що чіткіше реалізують гру у літературі: висміювання абсурдності та гіпертрофованості ціннісного виміру, гра зі страхами і як наслідок, – гра зі смертю у найширшому понятті. Наприклад, воюють у казках посмішками (хто кого швидше розсмішить), а герої класичні у зовнішніх ознаках, але протилежні за психотипом (заяець не боягуз, а вчитель; вовк не піддається інстинктам і вчить й інших диких звірів робити так само). Це дозволяє творити більш близький, «свій» хронотоп як героєві, так і реципієнту та сприяє розкриттю ідейно-естетичного змісту казки. Письменник підходить до традиційної раніше опозиції «свій» – «чужий» як до просторів, обидва з яких могли бути раніше своїми. Але через втрату ціннісного виміру «свій» стає «чужим», оскільки більше не близький і геть невідомий. Так, Чакалка й сама колись мала дім і плани на майбутнє, проте від розпачу і нерозуміння змінила його на лісову чаклунську школу, а простір звуконепроникного мішка творить опозиційний до традиційного простір, адже діти мали б там перебувати в страху, а виходить навпаки – в антистраху. Таку віддаленість творить часовий відлік від моменту, коли простір був наповненим індивідуальним відчуттєвим змістом героя. І, відтак, іноді «чужий» простір не потрібно завойовувати і встановлювати свої правила, а тільки зрозуміти.

«Свій» – «чужий» простір у Сашка Дерманського представлений у дуалізмі концептів «життя» та «смерть», які не поляризуються. Часопростір подій можна назвати інклюзивним, адже герої казок дуже різні: привиди із власними цілком

людськими комплексами і особливими потребами та поруч із ними діти, котрі спокійно живуть у одному часопросторі із їхніми і своїми специфічними рисами (привиди дарують мертвих ворон, а діти – цукерки і т. д.). Традиційно негативні характеристики реактуалізуються у нейтральні чи й позитивні за допомогою стьобу. Так, ведуча телепередачі, котра намагається щось продати, називається Зелепонь, а дівчатка-привиди чимало часу наводять мейкап, щоб виглядати страшніше. Стьоб позбавляє стереотипів і перевертає канони, зокрема в опозиційності понять життя-смерть, добре-погано, свій-чужий. Жартування із людськими індивідуальними особливостями робить всіх рівними, особливо перед лицем смерті. Смерті, котра у казках хоче забрати історію родини чи пам'ять, представляючи справжню суть помирання: не втраті фізичного, а у втраті ціннісних орієнтирів та набутків роду. Автор вголос говорить про те, що традиційно вважалось табуйованим. Оскільки казка сьогодні не акт впливу на реципієнта, а можливість екзистенційного втаємничення, то казкарі беруть на себе відповідальність бути чесними з дітьми: чесними у тому, що буває страшно, що рідні люди можуть вмирати, люди поруч можуть чинити зло, а у сусідній квартирі хтось не зможе дати собі ради із побутовими турботами, бо так буває не через вищу кару.

Саме таке загравання зі страхами чи серйозними темами стає передумовою побудови ще глибшого інклюзивного часопростору, що передбачає простір комфортний для дії всіх героїв: «інших», з інвалідністю, з особливими освітніми потребами. У казці Оксани Драчківської «Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама» інклюзивний хронотоп твориться можливістю рухатись героям з інвалідністю і жити повноцінним життям у просторі, де продумані деталі: пандуси, мости через мілкі струмки, звукові світлофори, ліфти. Важливо, що інклюзивність часопростору у літературній казці визначається не лише матеріальними речима, але толерантністю інших героїв. У казці це не означає зцілення героя-маргінала чарівними силами, а вміння приймати багатоманіття, де комфортно жити і зростати всім, а чарівні сили доступні кожному задля пізнання глибин часу і простору.

Акцентуючи на особливостях реалізації поетики хронотопу української літературної казки кінця XX – початку XXI століття, варто зауважити, що

літературна казка має часопросторові точки перетину із казкою народною, але зачасту набуває більш різноманітних формових модифікацій, через нанизування функціональних частин, яких стає все більше у сюжеті літературної казки. Саме такі модифікації літературної казки, а також підняті у тексті проблеми, є ключовими у підходах щодо струткурування сучасних літературних казок (за Н. Тихолоз). Вагомо й те, що хронотоп народних казок також відрізняється у соціально-побутових та чарівних. У соціально-побутових казках хронотоп близький до реального у діях та зображенні героїв, соціальній площині конфліктів, але казковим стає часопросторова організація тексту через незвичайну функцію звичайних речей побуту чи риси героїв. А у чарівних народних казках з'являється протиставлення «свого» та «чужого» простору, яке зустрічаємо у літературних зразках. Також у авторських казках варто відзначити і авторську організацію сюжету, що не обмежується пунктирними фіксаціями ключових моментів, наявність психологічного простору, зменшення категоризації понять «добро»-«зло», які у народних казках долають вищі сили, а у літературних частіше це здобутки особисті. Літературна казка дає життя міфічним силам, але з усвідомленою вигадкою, а не безапеляційним світом, як у міфі, за допомогою цих сил досліджуються глибини часопростору. Також зменшується рівень відкритого дидактизму, проблеми у казках закладаються не лише побутово-родинного виміру, але ціннісно-екзистенційного. Час переходить від невизначеного (універсального) до теперішнього, а простір стає більш деталізованим і відтак – індивідуалізованим.

Підсумовуючи дослідження особливостей авторської та народної казки, спільним визначається чарівно-казковий хронотоп (за Ю. Ярмишем – поступ) у якому за допомогою чарівних сил пізнаються часопросторові координати, ігрова поетика і система образів, що передбачають розкриття конфлікту. Народна казка відрізняється епізодичною структурою (це обумовлює і менший розмір), зазвичай присутнє щасливе закінчення, повтори і цифрова символіка, невизначеність місця. Такі елементи можуть зустрічатись і у літературних казках, адже та бере від своєї попередниці все найкраще, але таке запозичення буде фрагментарним і з оприсутненням авторських елементів: збільшується психологізм, ускладнення

хронотопу, деталізація, оригінальність сюжету, міксування різних жанрів літератури. А постмодерністська казка оперуватиме ще й категоріями діалогічності, інтертекстуальності, варіативності, карнавальності та фрагментарності.

Літературна казка кінця XX – початку XXI століття характеризується синергетичним підходом до часопросторової побудови текстового світу, дозволяючи реципієнту активізувати власний досвід для символічного декодування та можливість бачити світ більш багатоманітним у глобальному вияві та більш ціннісним у локальному. Задля реалізації інтелектуального підґрунтя казки та збереження захоплюючого мандрівного дискурсу сучасні автори все більше звертаються до авторських модифікацій, зокрема казок-повістей.

Важливу роль у творенні локальної специфіки казок відіграють речі, котрі є об'єднуючим елементом часу і простору, таким собі цементним розчином між елементів художнього світу. У аналізованих казках зустрічаємо: дзеркало, статуетку, мапу, перстень у Галини Пагутяк, іграшки та парасольки у Зірки Мензатюк, простирадла та книги у Сашка Дерманського. Такі речі можуть виконувати чарівні функції, а можуть характеризувати часопросторові координати, з'єднуючи проміжки у ланцюжок подій. А відсутність ціннісних речей буде ознакою не-місця, котре є лише тимчасовим прихистком, що не вміщує досвід попередніх поколінь.

Ширше представлено і сентенції їжі, що є прямим показником життя, часової тривалості хронотопу та пов'язуючим елементом героя із домом. Відбувається осучаснення українського фольклору у первісних значеннях та розширенні активних фольклорних тем для казок. На початку XXI століття літературні казки відображають психологічні запити покоління, а відтак тяжіють до інклюзивності часопростору, гри зі страхами та звертання до онірики. Замість понять «свій» - «чужий» часопростір окреслюються топофілійними та топофобіальними просторами, що не мусять бути небезпечними, а часто є просто іншими, яких варто краще пізнати. Згладжування гострих кутів таких опозицій відбувається за допомогою стьобу та глибшого аніж раніше тяжіння до філософського екзистенціалізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анастасьева Д. С. «Стефа і її Чакалка» Івана Андрусяка: центральні та периферійні функції казки [електронний ресурс]. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]*. Сер. : Філологія. Літературознавство. 2011. Т. 166, Вип. 154. С. 4-8. URL : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Npchdufl_2011_166_154_3.pdf (дата звернення : 05.08.2018).
2. Андерсен Г. Х. Вибрані казки. Навчальна книга – Богдан, 2017. 384 с.
3. Андрусяк І. Стефа і її Чакалка. Дівчача повістина: повість. К. : Грані-Т, 2011. 64 с.
4. Андрусяк І. Третій сніг: повість-казка. К. : Фонтан казок, 2015. 64 с.
5. Андрусяк І. Хто боїться зайчиків: повість-гра. К. : Грані-Т, 2010. 71 с.
6. Арістотель. Поетика. *Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво*. К. : Грамота, 2007. 168 с.
7. Артемів-Васюта М. Бернард Претвич – «мур Поділля» [електронний ресурс]. *ProТернопіль*. 2011. URL : http://proternopil.te.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=138%3A2011-03-09-14-54-56&catid=16%3A2011-02-18-08-35-54&Itemid=1 (дата звернення : 17.08.2019).
8. Астаф'єв О. Трансформація класичного тексту як наративна стратегія масової літератури [електронний ресурс]. *Філологічні семінари*. 2011. № 14. С. 43-51. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2011_14_7 (дата звернення : 03.06.2018).
9. Балабан О., Тімоніна А. Рослинні символи-обереги та їх семантичне вираження [електронний ресурс]. *Актуальні проблеми науки та освіти: Збірник матеріалів XIV підсумкової науково-практичної конференції викладачів МДУ. Маріуполь : МДУ, 2012. 418 с. Режим доступу: http://repository.mdu.in.ua/jspui/bitstream/123456789/54/3/Aktualni_problemy_XI_V_2012.pdf#page=187* (дата звернення : 17.08.2019).
10. Башляр Г. Фрагменти поетики вогню. Х. : Фоліо. 2004. 144 с.
11. Бібік В. Хронотоп дороги у романах В. Підмогильного та казковий образ шляху: компаративний аспект. «У тридевятому царстві»: феномен казки в

літературі, фольклорі і медіа : матеріали Міжнародної наукової конференції. Бердянськ, 2014. С. 21-23.

12. Близнюк О. Концепти життя і смерть: лінгвокультурологічний аспект (на матеріалі паремійного фонду української та італійської мов). Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.17 – порівняльно-історичне і типологічне мовознавство [електронний ресурс]. К. : Київський національний лінгвістичний університет, 2008. 26 с. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe (дата звернення : 10.10.2019).
13. Бобков В. О. Відтворення фразеології з метрологічною назвою мішок/worek/bag у слов'янському і германському мовному просторі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2009. с. 120-127.
14. Богун К. Фобієзнавство як сфера літературно-філософської творчості (на матеріалі дитячої літератури ХХ ст.) [електронний ресурс]. *Людяність творчості як творчість людяності : матеріали XIV Всеукраїнської науково-практичної конференції*. К. : ТОВ НВП «Інтерсервіс», 2017. С. 37-40. URL : <http://ela.kpi.ua/handle/123456789/20492> (дата звернення : 09.04.2018).
15. Богун К. Онтологія жахливого та антифобіальні практики в літературних казках К. Чуковського. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2015. Вип. 7-8 (145-146). С. 149-159.
16. Бойцун І. Місто в українських народних і літературних казках: специфіка опису. *Вісник ЛНУ імені Т. Шевченка. Філологічні науки*. 2010. № 20 (207), Ч. III. С. 6-9.
17. Боклах Д. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2016. № 74. С. 249-257.
18. Бокшань Г. Автобіографічні маркери в міфопоетиці Галини Пагутяк [електронний ресурс]. *Питання літературознавства*. 2015. № 92. с. 78-87.

- URL : <https://www.cceol.com/search/viewpdf?id=444360> (дата звернення : 16.08.2019).
19. Бокшань Г. Архетипні риси біографії Каспара Гаузера в казковій повісті Галини Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій» [електронний ресурс]. *Питання літературознавства*. 2014. № 90. С. 62-71. URL : <https://www.cceol.com/search/viewpdf?id=459160> (дата звернення : 16.08.2019).
 20. Бокшань Г. Бестіарний код у міленарній міфології Галини Пагутяк. *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Херсон : ХДУ. 2017. Випуск LXVI. С. 15-18.
 21. Братко В. Вивчення чарівної казки в культурологічному контексті. *Українська література*. 2013. № 9. С. 20-23.
 22. Бріцина О. Ю. Українська народна соціально-побутова казка. К. : Наукова думка, 1989. 152 с.
 23. Буало Н. Мистецтво поетичне [електронний ресурс]. К. : «Мистецтво», 1967. 145 с. URL : http://shron1.chtyvo.org.ua/Boileau_Nicolas/Mystetstvo_poetychne_v_yd_1967.pdf (дата звернення : 11.03.2019).
 24. Видавничо-освітній проект «Портал» [електронний ресурс]. URL : <https://portalbooks.com.ua/> (дата звернення : 21.06.2020).
 25. Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди [електронний ресурс]. URL : <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2614/1/Vykhori.pdf> (дата звернення : 16.07.2019).
 26. Войтко В. Психологічний словник. К. : Вища школа, 1982. 215 с.
 27. Войтович В. Міфи та легенди давньої України. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 392 с.
 28. Войтович В. Українська міфологія. К. : Либідь, 2002. 664 с.
 29. Воскобойнікова-Гузєва О. Небачені світи дитячого письменника [електронний ресурс]. *Українська біографістика*. 2015. № 12. С. 454-458. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/ubi_2015_12_29 (дата звернення : 07.07.2019).
 30. Врублевська Т. В. Проблема категорії художнього простору у діяхронному аспекті [електронний ресурс]. *Актуальні проблеми філології та*

- перекладознавства*. 2013. Вип. 6(1). С. 53-62.
URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2013_6\(1\)_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2013_6(1)_9). (дата звернення : 10.11.2018).
31. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити [електронний ресурс]. *І*. – URL : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-heid1.htm> (дата звернення : 12.08.2019).
32. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. К. : Либідь, 2005. 488 с.
33. Гарачковська О. Дивосвіт української літературної казки другої половини ХХ століття : монографія. К. : Альфа-М, 2014. 200 с.
34. Гейзінга Й. НОМО LUDENS: Природа і значення гри як явища культури [електронний ресурс]. *Філософія*. Губерський Л. URL : <https://westudents.com.ua/glavy/94454-yogann-geyzinga-1872-1945.html> (дата звернення : 03.02.2019).
35. Гнатишак М. Історія української літератури. Прага : Вид-во Юрія Тищенка, 1941. Кн. 1. 132 с.
36. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість : на 100-річчя народж. : 1871-1981 [електронний ресурс]. *Записки наукового товариства ім. Шевченка. Філологічна секція*. Нью-Йорк, 1981. Т. 201. 288 с. URL : <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0007049> (дата звернення : 21.09.2019).
37. Гнідець У. Канон літератури для дітей та юнацтва. *Слово і Час*. 2014. № 8. С. 72-80.
38. Годзь Н. Б. Культурні стереотипи в українській народній казці : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. філол. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури». Харків, 2004. 19 с.
39. Головатий М. Політична міфологія: Навчальний посібник. К. : МАУП, 2006. 144 с.
40. Головченко Н. І. Сучасна українська література як джерело формування інклюзивної компетентності вчителя методами інформальної освіти [електронний ресурс]. *Неформальна та формальна освіта як ресурс розвитку*

- особистості : матеріали міжнародної науково-практичної конференції*. К. : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2020. С. 115-121. URL : <http://lib.iitta.gov.ua/720583/> (дата звернення: 15.06.2020).
41. Голод Р. Гросевич І. «Петрії і Довбушуки» І. Франка в парадигмі української літературної готики. *Філологічні трактати*. 2014. Т. 6. № 1. С. 5-11.
 42. Горбонос О. Жанр літературної казки як діалектична єдність літературних та фольклорних традицій. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія: Філологічні науки*. К. : Міленіум, 2017. Вип. 263. С. 134-141.
 43. Горбонос О. Концептосфера автора в літературних казках Осипа Бодянського. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки*. 2016. № 2. С. 85-90.
 44. Горбонос О. Українська літературна казка 10 – 30-х років XIX століття. Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література [електронний ресурс]. Х. : Херсонський державний університет, 2008. 20 с. URL : <http://www.disslib.org/ukrayinska-literaturna-kazka---kh-rr-khikh-st.html> (дата звернення : 10.10.2019).
 45. Горлова О. Феномен сновидіння в художньому творі [електронний ресурс]. *Література в контексті культури*. 2009. Вип. 19. С. 74-79. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2009_19_12 (дата звернення : 09.03.2019).
 46. Грица С. Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору. *Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті*. Тернопіль, 2000. 228 с.
 47. Грищенко О., Тодорова І., Моспан І., Постоєнко Н., Пилипчук В. Від легенди до сучасного наукового обґрунтування використання рослин у виробництві функціональних харчових продуктів-фітоконцентратів. *Фітотерапія. Часопис*. 2014. № 1. С. 41-44.
 48. Грищенко О. В. Моделі урбаністичного простору в сучасній українській прозі. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література [електронний ресурс]. *Національний університет «Києво-Могилянська академія»*. К., 2016. 186 с.

- URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Hryshenko_Oleksandr/Modeli_urbanistych_noho_prostoru_v_suchasni_ukrainskii_prozi.pdf (дата звернення : 27.05.2020).
49. Грушевський М. Казка [електронний ресурс]. *Історія української літератури: В 6 т. 9 кн.* К., 1993. Т. 1. С. 330-368. URL : <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush111.htm> (дата звернення : 16.08.2019).
50. Гузенко Н. Гола правда. Що хотів сказати про полуницю Ієронім Босх? [електронний ресурс]. URL : <https://amuse-a-muse.com/uk/2018/06/полуниця-босха/> (дата звернення : 21.08.2019).
51. Гундорова Т. Три «Лаокоони»: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду. *Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.* К. : 2018. 633 с.
52. Гурудз А. І. Жарюк О. Ю. Час і простір системі фентезійної логіки роману Дари Корній «Гонимарник» [електронний ресурс]. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія.* 2017. № 26 (1). С. 13-15. URL : http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v26/part_1/6.pdf (дата звернення : 24.04.2020).
53. Дев'ятко Н. Можливості впливу сучасних жанрів: фантастика, фентезі, казка [електронний ресурс]. *Український Фантастичний Оглядач.* 2009. № 1 (7). URL : <http://gak.com.ua/creatives/1/15803> (дата звернення : 23.03.2020).
54. Демиденко О. Емотивність реалій-символів як відображення національного світогляду носіїв мови [електронний ресурс]. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство).* 2014. № 19. С. 413-419. URL : <http://ela.kpi.ua/bitstream/123456789/7466/1/Demydenko.pdf> (дата звернення : 20.05.2019).
55. Демська-Будзуляк Л. Топос міста та літературний контекст раннього модернізму [електронний ресурс]. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство.* Миколаїв : Чорноморський державний університет

- ім. Петра Могили. 2009. № 118. С. 11-16. URL : <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2009/118-105-3.pdf> (дата звернення : 19.09.2019).
56. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. К. : Вища школа, 1981. 214 с.
 57. Деркачова О. Концепт смерті у немімезисній ліриці. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво ІФНТУНГ, 2010. № 2 (10). С. 230-237.
 58. Деркачова О. Концепція сну в ліриці Маріанни Кіяновської (на матеріалі збірки «Книга Адама») *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. Вип. XV. Рівне, 2005. С. 209-215.
 59. Деркачова О. Між мовчанням і світом: Лірика Богдана Томенчука. Сфери буття [монографія]. Брустурів : Дискурсус, 2019. 216 с.
 60. Деркачова О. Християнський пафос «Історії однієї матері» Г. К. Андерсена. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2013. № 217 (205). С. 31-34.
 61. Деркачова О., Ушневич С. Література та інклюзія. Брустурів : Дискурсус. 286 с.
 62. Дерманський С. День народження привида: казки. К. : Фонтан казок, 2017. 48 с.
 63. Дерманський С. Крамничка тітоньки Мальви. Львів : ВСЛ, 2014. 56 с.
 64. Дерманський С. Чудове Чудовисько. А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2006. 272 с.
 65. Джугастрянська Ю. Радісна пустеля Галини Пагутяк. *Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу. Бібліотека «Літакценту»*. К. : Темпора, 2012. С. 32-48.
 66. Дибовська О. Категорія часопростору як жанрова ознака казок Зірки Мензатюк (на матеріалі збірок «Зварю тобі борщику» та «Український квітник»). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Вип. 148. С. 51-58.
 67. Дибовська О. Літературна казка у контексті літературознавчих досліджень. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-

- Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2014. № 2 (26). С. 361-367.
68. Дибовська О. Особливості хронотопу в літературній казці. *International scientific journal*. Київ, 2016. № 7. С. 172-174.
69. Дибовська О. Поетика інклюзивного хронотопу українських літературних казок (на матеріалі твору «Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама» Оксани Драчковської. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 45. Т. 1. С. 15–18.
70. Дибовська О. Хронотоп дому в сучасних українських літературних казках (на матеріалі збірки Валерія Шевчука «Панна квітів»). *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу. № 4 (40). 2017, №3 (47). 2018. С. 500-507.
71. Дибовська О. Хронотоп дороги в сучасних українських літературних казках. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2017. № 3 (39). С. 416-422.
72. Дибовська О. Хронотоп страху в українських літературних казках (на матеріалі казки «Золотий Стіл» Валерія Шевчука). *Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва «Література. Діти. Час»*. Вип. VI : Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Українська література для дітей і про дітей: історичні здобутки й тенденції розвитку» (11 жовтня 2016 року). Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка», 2016. С. 38-45.
73. Дибовська О. Художній часопростір казок Валерія Шевчука. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2015. № 2 (30). С. 543-550.

74. Дибовська О. Вербалізація гендерних стереотипів у дитячій літературі (на матеріалі збірки казок В. Шевчука «Панна квітів»). *Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва*. Л., 2016. Вип. 5. С. 36-44.
75. Дибовська О. Концепт страху в літературній казці. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2016. № 2 (34). С. 537-544.
76. Дибовська О. Оніричний хронотоп казок Валерія Шевчука (на матеріалі збірки «Панна Квітів»). *Слово і Час*. Київ : Видавництво «Фенікс», 2017. № 1. С. 47-54.
77. Драгоманов М. Малорусскія народныя преданія и рассказы [електронний ресурс]. Київ : Типографія М. П. Фрица. 1876. 434 с. URL : <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001291> (дата звернення : 16.07.2019).
78. Драчковська О. Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама. Чернівці : Книги – XXI, 2019. 32 с.
79. Дунаєвська Л. Ф. Українська народна проза (легенда, казка). Еволюція епічних традицій. Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.07 – фольклористика [електронний ресурс]. К. : Київський університет імені Тараса Шевченка, 1998. 22 с. URL : https://www.studmed.ru/dunayevska-lf-ukrayinska-narodna-proza-legenda-kazka-evolyucya-epchnih-tradicy_5918da8834d.html (дата звернення 21.04.2020).
80. Дурбовська А. «Дім» – «Антидім» – «бездомність». *Вісник Харківського національного університету № 910. Серія: Філологія*. 2010. Вип. 60. Частина II. С. 161-166.
81. Еко У. Поетика відкритого твору [електронний ресурс]. URL : <http://terepishchyi.com/umberto-eko-poetyka-vidkrytoho-tvoru/> (дата звернення : 15.06.2019).

82. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.
83. Євграфова А. Стюб як мовна практика сучасного деідеологізованого суспільства [електронний ресурс]. *Філологічні трактати*. 2009. № 1. С. 42-50. URL : <http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/769/1/004eaosds.pdf> (дата звернення : 22.10.2019).
84. Ємець А. Своєрідність дитячої літератури ХХІ століття і сучасний молодший школяр. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2012. № 1. С. 112-119.
85. Єфименко В. А. Сучасні підходи до аналізу казок. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2014. Вип. 48. С. 186-188. URL : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nznuoaf_2014_48_59.pdf (дата звернення : 27.07.2018).
86. Єфименко В. А. Сучасна літературна казка на основі класичного сюжету: структурні, когнітивні, наратологічні виміри : монографія. К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. 326 с.
87. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. К. : Довіра, 2006. 703 с.
88. Жовновська Т. Сон як художній інтенціонал. *Проблеми сучасного літературознавства. Зб. наук. праць*. Одеса : Маяк, 1999. Вип. 5. С. 58-66.
89. Забіла Н. Черевик, соломинка та бурулька[електронний ресурс]. *Дерево казок*. URL : <https://derevo-kazok.org/cherevik-solominka-ta-bulka-n-zabila.html>
90. Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О. Сто найвідоміших образів української міфології. К. : Орфей, 2002. 448 с.
91. Зборовська Н. Казка як психотерапія для дорослих і дітей. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2008. № 9. С. 71-80.
92. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. К. : Академвидав, 2003. 390 с.

93. Зернятко надії: Художні твори для дітей / Упорядник Л. Юрченко. Л. : Свічадо, 2011. 80 с.
94. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен. Л. : Літопис, 2004. 352 с.
95. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Слово. Знак. Дискурс*. Л. : Літопис, 2002. С. 40-49.
96. Історія європейської ментальності / за ред. Петера Дінцельбахера; пер. з нім. В. Кам'янець. Л. : Літопис, 2004. 718 с.
97. Казачінер О. С., Ганіна Н. В. Тема людей із особливостями психофізичного розвитку в сучасній художній дитячій літературі. *«Молодий вчений»*. 2018. № 4 (1). С. 276-279.
98. Карбан А. А. Специфіка часово-просторової структури усних наративів про голодомор 1932-1933 років. *«Молодий вчений»*. 2016. № 6 (33). С. 358-361.
99. Кардашук О. В. Засоби вираження категорії простору в художньому творі. *Записки з загальної лінгвістики: зб. наук. праць*. О. : ОРІДУ НАДУ, 2005. Вип. 6. С. 78-84.
100. Карповець М. Місто як світ людського буття: філософсько-антропологічний аналіз. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук зі спеціальності 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури [електронний ресурс]. *Національний університет «Києво-Могилянська академія»*. К., 2013. 224 с. URL : <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/2313> (дата звернення : 27.05.2019).
101. Качак Т. Реалістичний і фантастичний аспекти сучасної української пригодницької прози для дітей та юнацтва. *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа : Збірник матеріалів конференції*. Бердянськ : БДПУ. 2016. С. 61-62.
102. Качак Т. Тема війни і миру в сучасній українській прозі для дітей та юнацтва. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2015. № 3. С. 22-24.

103. Кваша М. «Казка вчить як на світі жить». Казка як інструмент для формування цілісної особистості. *Українська мова та література : Всеукраїнська газета для вчителів*. 2011. № 25-27. С. 11-17.
104. Кизилова В. Динаміка української літературної прозової казки : монографія. К. : Талком, 2020. 211 с.
105. Кизилова В. Конотативні виміри мотивів української літературної казки. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2018. № 12. С. 103-113.
106. Кизилова В. Українська література для дітей та юнацтва: новітній дискурс : навчально-методичний посібник для студ. вищих навч. закл. Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2015. 236 с.
107. Кизилова В. Урбаністичні візії новітньої української авторської казки для дітей [електронний ресурс]. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць*. К. : Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2017. № 9. С. 111-116. URL : <http://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/handle/123456789/1858> (дата звернення : 15.04.2019).
108. Кизилова В. Філософсько-притчева модальність казок Валерія Шевчука (на матеріалі збірки «Панна квітів»). *Мандрівець*. 2012. № 1. С. 51-55.
109. Кирилюк С. Функціональна роль топосу гір у художньому просторі прози Ольги Кобилянської [електронний ресурс]. 14 с. URL : <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/11/14.4.9.pdf> (дата звернення : 13.08.2019).
110. Кискін О. М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури. *Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка*. К., 2006. 22 с.
111. Кікоть А. Крос-дресінг театрального костюма ренесансної доби. *Культура України*. 2017. № 55. С. 90-98.
112. Кіліченко Л. М. Українська дитяча література. К. : Вища школа, 1988.

113. Кісь О. Кого оберігає берегиня, або матриархат як чоловічий винахід [електронний ресурс]. *Я (Інформаційно-освітнє видання)*. Х., 2006. № 4 (16). С. 11-16. URL : http://www.academia.edu/download/33483220/Kis_matriarchy_Berehynia.pdf (дата звернення : 16.08.2019).
114. Клочек Г. Д. Так що ж таке поетика? *Поетика*. К. : Наукова думка, 1992. С. 5-16.
115. Кодак М. П. Поетика як система : літ.-крит. Нарис. – 2-ге вид., доповнене. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.
116. Козубенко Л. Проблема часу та простору у світовому літературному процесі ХХ століття [електронний ресурс]. 2015. 10 с. URL : <http://176.105.99.186:8081/xmlui/handle/8989898989/886> (дата звернення : 21.05.2018).
117. Колесса Ф. Фольклористичні праці. Едмонтон : Канадський інститут Українських студій, 1983. 645 с.
118. Колотова О. Мотиви «дзеркала» і «задзеркалля» як моделі тут-буття і там-буття в художніх відображеннях картини світу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. № 4. С. 42-45.
119. Коляса О. Параметричні ознаки літературної постмодерністської казки [електронний ресурс]. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Сер. : Філологія. Літературознавство. 2012. Т. 193, № 181. С. 36-39. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2012_193_181_9 (дата звернення : 12.04.2020).
120. Кононенко О. Українська міфологія. Символіка. Фоліо, 2017. 221 с.
121. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія. Л. : ПАІС, 2012. 344 с.
122. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва*. Бердянськ : БДПУ, 2010. Вип. XXIII : Лінгвістика і літературознавство. Ч. I. С. 388-395.

123. Корній Д. Петрусь химородник. Вінниця : Теза, 2016. 256 с.
124. Корній Д. Чарівні істоти українського міфу. Домашні духи. Х. : Віват, 2019. 352 с.
125. Корній Д. Чарівні істоти українського міфу. Духи природи. Х. : Віват, 2017. 320 с.
126. Король Л. П. Літературно-філософські аспекти осмислення часу та простору в художньому творі. *Від бароко до постмодернізму*. 2013. № 17 (1). С. 52-57.
127. Косарева Г. С. Міфотворчість у малій прозі Валерія Шевчука та Галини Пагутяк. «*У тридев'ятому царстві*»: феномен казки в літературі, фольклорі і media: матеріали Міжнародної наукової конференції (25–26 вересня 2014 р.): зб. Бердянськ, 2014. С. 80-82.
128. Костомаров М. Слов'янська міфологія [електронний ресурс]. К. : Либідь, 1994. 384 с. URL : <http://litopys.org.ua/kostomar/kos11.htm> (дата звернення : 18.08.2019).
129. Кравець В. Філософія : мультимедійний навчальний посібник [електронний ресурс]. 2016. URL : <https://arm.naiau.kiev.ua/books/filosofia-30012017/lection/lec3.html> (дата звернення : 29.08.2019).
130. Крайнова Т. І. Від інклюзивної освіти – до інклюзивної громади: актуальні питання міждисциплінарного розвитку розширеного інклюзивного простору [електронний ресурс]. *Актуальні питання освіти і науки: зб. наук. ст., матеріали V міжнар. наук.-практ. конф.* 2017. С. 340-346. URL : https://culturehealth.org/hogokz_knigi/Arhiv_DOI/09_10.11.2017.HOGOKZ/49.pdf (дата звернення : 23.03.2020).
131. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу) : монографія. Л. : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. 424 с.
132. Кузава І. Порівняльна характеристика термінів «інклюзія» та «інтеграція» [електронний ресурс]. *Науковий часопис. Корекційна педагогіка*.

2012. С. 149-153. URL : <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/23096/1/Kuzava.pdf> (дата звернення : 17.01.2020).
133. Лавринович Л. Темпоральні аспекти західної літературної традиції крізь призму концепції Ф. Жульєна. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки : зб. наук. ст.* Бердянськ : ФОП Ткачук О. В., 2016. Вип. IX. С. 112-119.
134. Лесько К. Хто такі Ангели [електронний ресурс]. *CREDO: Біблійні роздуми*. 2011. URL : <https://credo.pro/2011/09/51575> (дата звернення : 10.10.2019).
135. Лещенко О. Особливості реалізації антропоцентричності в англomовних казках. Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 – германські мови [електронний ресурс]. К. : Київський державний лінгвістичний університет, 1996. 23 с. URL : http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/51187/5/Leshchenko_Osoblyvosti_realizatsii.pdf (дата звернення : 19.03.2019).
136. Личковах В. Сакральні горизонти української культури. Архетипи – хронотопи – сигнатури [електронний ресурс]. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. № 7. С. 187-194. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2010_7_16 (дата звернення : 26.12.2018).
137. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т. 2. Авт.-уклад. Ю. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
138. Літературознавчий словник-довідник за ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. К. : ВЦ «Академія» 2007. 752 с.
139. Лукаш Г. Міф і міфологічні конотоніми. *Ономастичні науки*. 2006. № 1. С. 58-65.
140. Лукашук Х. Казка про Майдан. Л. : ВСЛ, 2014. 36 с.
141. Ляшко Л. «Когнітивізм» естетичної оцінки довкілля (А. Карлсон) [електронний ресурс]. *Науковий вісник Чернівецького університету. Збірник наук. праць. Філософія*. Вип. 754-755. С. 244-248. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvchu_fil_2015_754-755_45 (дата звернення : 05.08.2019).

142. Магалевич Г. Функціональна роль сну у прозі Миколи Хвильового. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Х., 2011. Вип. 63. С. 87-93.
143. Максименко С. Загальна психологія [електронний ресурс]. URL : <https://pidruchniki.com/15410104/psihologiya/arhetipi> (дата звернення : 22.06.2018).
144. Мариняк Р. Урбаністичний і рустикальний художній простір та його втілення в сучасній українській літературі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки»*. Х., 2018. № 26. С. 51-58.
145. Марсель Г. Homo viator. К. : Видавничий дім «KM Academia», Університетське видавництво «Пульсари», 1999. 320 с.
146. Мафтин Н. Час і простір есеїстики Юрія Андруховича [електронний ресурс]. *У пошуках Істини*. С. 422-432. URL : <http://www.academia.edu/download/55674160/%D0%A3%D0%BF%D0%BE%D1%88%D1%83%D0%BA%D0%B0%D1%85%D0%86%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B8.pdf#page=423> (дата звернення 10.11.2019).
147. Мельник Н. Г. Українська соціально-побутова казка: динаміка традиції фольклорної свідомості. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2015. № 6. С. 191-199.
148. Мензатюк З. Арніка : казка. Київ: «Веселка», 1993. 16 с.
149. Мензатюк З. Зварю тобі борщику. Видавництво Старого Лева. 2015. 60 с.
150. Мензатюк З. Тисяча парасольок: казки. К. : «Веселка», 1990. 50 с.
151. Мензатюк З. Український квітник: науково-популярна проза. К. : Грані-Т, 2010. 64 с.
152. Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів / відповідальний редактор О. К. Федорук. К. : Наукова думка, 1993. 200 с.
153. Мовчан М. Страх в онтологічному вимірі. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. 2014. Вип. 8. С. 83-87.

154. Монахова Т. Концепти «Дім» і «Дорога» у творах Валерія Шевчука: коментар письменника. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2007. № 1. С. 90-92.
155. Мочернюк Н. Д. Особливості художнього викладу сновидінь у поезиї романтизму (на прикладі творів ЕТА Гофмана). *Питання літературознавства*. 2004. № 11. С. 107-111.
156. Назаревич Л. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця XIX – початку XX століття : Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – теорія літератури [електронний ресурс]. Т. : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2008. 20 с. URL : <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/1464> (дата звернення : 15.03.2019).
157. Наконечна Л. Морфологічний час як форма інтерпретації часу онтологічного. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2015. № 2 (30). С. 115-121.
158. Наконечний В. Символічний простір міста: психологічна та соціокультурна інтерпретація [електронний ресурс]. *Держава та суспільство*. С. 170-173. URL : <http://www.kbuapa.kharkov.ua/e-book/putp/2012-2/doc/5/04.pdf> (дата звернення : 16.08.2019).
159. Наседкіна О. Світоглядні настанови казки: філософська рефлексія [електронний ресурс]. *Гілея: науковий вісник*. 2015. № 98. С. 278-283. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2015_98_76 (дата звернення : 22.08.2019).
160. Науменко Н. Рослинна образність в американській та українській поезії. *Слово і Час*. 2006. № 5. С. 61-67.
161. Овдійчук Л. Види, форми та функції інтертекстуальності у сучасній фантастичній та казковій прозі для дітей. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 76. С. 265-270.
162. Овдійчук Л. Жанри та стильові особливості сучасної прози для дітей. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2015. № 1. С. 35-38.

163. Овдійчук Л. М. Хронотоп як жанротворчий чинник у сучасній фантастиці та фентезі для дітей. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство)*. 2015. № 2 (16). С. 202-207.
164. Овдійчук Л. Сучасна авторська казка: модифікація жанру. «У тридевятому царстві»: феномен казки в літературі, фольклорі і медіа : матеріали Міжнародної наукової конференції (25-26 вересня 2014 р.) : зб. Бердянськ, 2014. С. 104-106.
165. Огар Е. Дитина і зло у сучасному медійному просторі: конструктивні і деструктивні складові взаємин. *Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія*. 2007. № 1. Т.1. С. 56-60.
166. Огуй О. Позначення жовтого кольору в середньовісній німецькій мові. *Наукові записки Національного університету Острозька академія. Сер.: Філологічна*. 2010. № 14. С. 18-27.
167. Олійник О. Антиномія категорій «свій»/»чужий» у просторі української народної чарівної казки : Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – фольклористика [електронний ресурс]. Л. : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2007. 31 с. URL : <http://www.disslib.org/antynomia-katehoriy-sviy-chuzhyi-u-prostori-ukrayinskoyi-narodnoyi-charivnoyi-kazky.html> (дата звернення : 11.08.2019).
168. Олійник О. Методологія дослідження художнього простору у структурі чарівних казок. *Вісник Львівського університету ім. І. Я. Франка. Серія філологія*. 2010. № 43. С. 94-100.
169. Остащук І. Біблійно-християнська семантика символізму гір [електронний ресурс]. *Гілея : науковий вісник*. 2015. № 99. С. 262-265. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2015_99_64 (дата звернення : 24.07.2019).
170. Пагутяк Г. Втеча звірів, або Новий бестіарій. К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. 240 с.

171. Пагутяк Г. Потонулі в снігах [електронний ресурс]. 2010. URL : https://www.e-reading.club/chapter.php/1038944/57/Pagutyak_-_Potonuli_v_snigah.html (дата звернення : 17.07.2019).
172. Пахаренко В. Нарис української поезиї. *Українська мова і література в школі*. 1990. № 8. С. 10-84.
173. Пашняк Т. Г. Співвідношення форм інтертекстуальності з поетичним світом твору [електронний ресурс]. *Літературознавчі студії*. 2012. № 35. С. 486-490. URL : http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_35/486_490.pdf (дата звернення : 21.08.2018).
174. Перетята О. Трансформація фантастичних принципів зображення в дитячій літературі другої половини ХХ – початку ХХІ століття (за матеріалами творчого доробку З. Мензатюк). *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2012. № 3. С. 219-223.
175. Переяслова О. О. До проблеми наукового вивчення хронотопу як категорії лінгвопоезиї. *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди*. 2012. Вип. 34. С. 192-196.
176. Петрунько О. Фільми жахів як осучаснена казка. *Медіакритика. Дайджест електронного журналу, присвяченого медіа і масової комунікації*. 2003. № 1. С. 47-55.
177. Петрушенко В. Філософія: курс лекцій: навч. посіб. для студентів вищих закладів освіти І – ІV рівнів акредитації. Л. : «Новий світ – 2000», 2010. 504 с.
178. Пеца М. Володимир Рутківський: «Мрію, коли наша чортівня буде популярною у Європі» [електронний ресурс]. *BBC News Україна*. 2018. URL : <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46194272> (дата звернення : 11.08.2019).
179. Плетньова О. Образ міста у творчості О. Іваненко (на матеріалі казки «Чарівна квітка»). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Випуск ХХІІІ. Частина 4. С. 176-182.
180. Подольська Є. Філософія. Підручник [електронний ресурс]. URL : https://pidruchniki.com/17350725/filosofiya/prostir_chas_formi_buttya_materiyi (дата звернення : 19.06.2018).

181. Поліщук О. «Стьоб» в українській сьогочасній літературі. *Слово і Час*. 2009. № 11. С. 68-74.
182. Поліщук О. Л. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі. Дис. на здоб. наук. ст. канд. філ. наук: спец. 10.01.06 «Теорія література». Миколаїв, 2016. 20 с.
183. Попко І. Профілювання у тексті французької народної казки. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис»*. 2018. № 4. С. 89-93.
184. Попович Т. Дескрипція емоційного концепту fear/страх. *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики*. Чернівці : ЧНУ, 2011. № 1. С. 122-131.
185. Потебня О. Естетика і поетика слова. К. : «Мистецтво», 1985. 302 с.
186. Потушняк Ф. Вовкун. *Літературна Неділя (Унгварь)*. 1941. Ч. 9. С. 69-71.
187. Присяжнюк Л. Свій/Чужий в образній системі романів Г. Гріна: семантико-когнітивний аспект. Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 – германські мови [електронний ресурс]. К. : Київський національний лінгвістичний університет, 2007. 23 с. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2007/07plfska.zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1 (дата звернення : 24.04.2019).
188. Прохасько М., Прохасько Т. Куди зникло море. Видавництво Старого Лева. Л., 2015. 88 с.
189. Пушик С. Архітектура «Слова». *Рад. Літературознавство*. 1988. № 9. С. 28-39.
190. Раті А. Художня специфіка та перекладознавчі особливості англomовної літератури жахів [електронний ресурс]. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2014. № 29. С. 129-139. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/gotvzn_2014_29_16 (дата звернення : 27.07.2018).

191. Ратушняк Г. Топографія з основами картографії [електронний ресурс]. Вінниця, 2002. 183 с. URL : <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/6890> (дата звернення : 11.01.2019).
192. Рікер П. Сам як інший. Вид. 2-е. К. : Дух і Літера, 2002. 458 с.
193. Романишин Р., Лесів А. Війна, що змінила Рондо. Л. : ВСЛ, 2018. 40 с.
194. Рутківський В. Бухтик з тихого затону. Казкова повість. К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 240 с.
195. Рутківський В. Гості на мітлі : повість. Л. : Видавництво Старого Лева, 2017. 240 с.
196. Рутківський В. Щирик зі Змієвої гори : казкова повість. Л. : Видавництво Старого Лева, 2018. 256 с.
197. Рязанцева Т. Толкін і всі-всі-всі [електронний ресурс]. *Літературознавці Академії – про фентезі як метажанр і вигадку як засіб пізнання реальності.* – URL : <http://www.nas.gov.ua/UA/Messages/Pages/View.aspx?MessageID=3288> (дата звернення : 10.03.2020).
198. Сабат Г. Казки Івана Франка як естетико-поетикальна система: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури», 10.01.01 «Українська література». К., 2009. 32 с.
199. Сабат Г. Казковий світ Івана Франка. *Іван Франко. Казки. Повне зібрання / упор., передмова, коментарі Г. Сабат. 2 вид., зі змінами.* Дрогобич : Коло, 2013. С. 5-80.
200. Садовенко С. Культурологічна рефлексія хронотопу в українській традиційній народній культурі : часопросторові координати народної казки [електронний ресурс]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2011. № 3. URL : <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=677262> (дата звернення : 18.08.2018).
201. Садовенко С. Рецепція хронотопу в українських народних казках [електронний ресурс]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2011. № 4. С. 68-73. URL : <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=676885> (дата звернення : 25.10.2018).

202. Салюк Б. А. Образ Києва в трилогії В. Нестайка «Тореадори з Васюківки». *Література й історія : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (11-12 жовтня 2018 р.)*. З. : Запорізький національний університет, 2018. С. 145-147.
203. Салюк Б. А. Хронотоп війни у повісті Ірмгард Койн «Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити». *«Над берегами вічної ріки»: темпоральний вимір літератури : матеріали Міжнародної наукової конференції (24-25 вересня 2015 р.)* : зб. Бердянськ : ФО-П Ткачук О. В., 2015. С. 138-140.
204. Серебрянська І. Етнокультурний концепт «природа» як складова просторового коду. *Філологічні трактати*. 2009. № 1. С. 90-94.
205. Симоненко В. Цар Плаксій та Лоскотон [електронний ресурс]. *Дерево казок*. URL : <https://derevo-kazok.org/car-plaksij-ta-loskoton-vasil-simone.html>
206. Січкарь О. Слижук О. Сучасні дитячі твори в новій шкільній програмі з української літератури. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2014. № 240 (228). С. 72-78.
207. Скрипник Г. Народознавча спадщина П. Чубинського з погляду сучасної етнології. *Народна творчість та етнографія*. 2009. № 2. С. 4-23.
208. Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки. *Слово і Час*. 2000. № 8. С. 55-65.
209. Словник символів / За заг. ред. О. Потапенка, М. Дмитренка. К., 1997. 260 с.
210. Словник української мови [електронний ресурс]. URL : <http://sum.in.ua/s/Strakh> (дата звернення : 08.04.2018).
211. Смірнова Н. Урбаністичний хронотоп у казкових сюжетах (на матеріалі казки-повісті В. Нестайка «В країні сонячних зайчиків»). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2010. № 20 (207), Ч. III. С. 115-120.
212. Смірнова Н. Дихотомія ліс-місто як принцип організації художнього простору в літературних казках першої половини ХХ століття. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2011. № 24 (235). С. 223-229.

213. Стаценко О. Номінації їжі, тепла, безпеки в контексті наївної категоризації світу [електронний ресурс]. *Лінгвістичні дослідження*. 2017. № 46. С. 22-26. URL : <https://doi.org/10.5281/zenodo.1048590> (дата звернення : 15.10.2019).
214. Сулима В. Біблійні концепти і проповідницька традиція української літератури (на прикладі концепту води). *Слово і Час*. 2007. № 12. С. 3-14.
215. Сумцов Н. Діячі українського фольклору [електронний ресурс]. Х. : Друк. «Печатне діло», 1919. 37 с. URL : <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001781> (дата звернення : 21.07.2018).
216. Сумцов Н. Малюнки з життя українського народного слова [електронний ресурс]. Х. : Друк. «Печат. Діло», 1910. 144 с. URL : <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001554> (дата звернення : 21.07.2018).
217. Терещенко С. Засоби психодрами в романі Валерія Шевчука «Птахи з невидимого острова». *Слово і Час*. 2014. № 1. С. 48-54.
218. Тиховська О. Українська народна чарівна казка : психоаналітичний аспект: монографія [електронний ресурс]. Ужгород : Гражда, 2011. 256 с. URL : <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/3559> (дата звернення : 24.08.2018).
219. Тихолоз Н. Б. Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка : Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. *Львівський національний університет імені Івана Франка*. Л., 2003. 23 с.
220. Тілліх П. Мужність бути. Небуття і тривога [електронний ресурс]. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2005. № 37. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n37texts/tillich.htm> (дата звернення : 07.10.2019).
221. Ткаченко Т. Онтологічно-екзистенційні основи української малої прози кінця XIX-XX століть. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література [електронний ресурс]. *Київський національний університет імені Тараса Шевченка*. К., 2018. 522 с. URL : http://chtyvo.org.ua/authors/Tkachenko_Tetiana/

[Ontologichno-ekzystentsiini osnovy ukrainskoi maloi prozy kintsia KhIKhKhKhKKh_stolit.pdf](#) (дата звернення : 17.05.2018).

222. Толкін Дж. Р. Р. Сказання з Небезпечного Королівства. Л. : Видавництво «Астролябія», 2016. 384 с.
223. Туренко О. Страх: спроба філософського осмислення феномена: [монографія]. К. : Вид-во ПАРАПАН, 2006. 216 с.
224. Удяк Г. Художня різноманітність функціонування образу ангела та його символічні значення у європейській літературі. *Молодь і ринок*. 2011. № 8 (79). С. 91-94.
225. Українські народні казки: для мол. та серед. шк. віку. К. : Веселка, 1989. 412 с.
226. Ушкалов Л. Неспійманий світом. Сковорода ловив кайф від мандрів [електронний ресурс]. *Історична правда*. 2010. URL : <https://www.istpravda.com.ua/articles/2010/10/28/1364/> (дата звернення : 22.08.2019).
227. Ушкалов Л. Світ українського бароко. *Філологічні етюди*. Х., 1994.
228. Ушневич С. Е. Формування національно-свідомої мовної особистості засобами художніх творів про Майдан (На уроках позакласного читання). *Обрії*. 2017. № 1 (44). С. 78-81.
229. Ушневич С. Е. Художня інтерпретація ідеологічного міфу в повісті Зірки Мензатюк «Як я руйнувала імперію». *Прикарпатський вісник НТШ Слово*, 2017. № 4 (40). С. 268-274.
230. Федорів М. Хронотоп і його функція в розкритті концепту страху в романах Р. Андріяшика. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»*. 2010. Том 111. С. 32-41.
231. Ференц Н. С. Основи літературознавства: Підручник [електронний ресурс]. К. : Знання, 2011. 432 с. URL : https://pidru4niki.com/10611207/literatura/poetika_hudozhnogo_tvoru (дата звернення 22.02.2020).
232. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі. Х. : КСД, 2016. 138 с.

233. Франко І. [Рец.] В. П. Клингер. Сказочные мотивы в истории Геродота [електронний ресурс]. *Университетские известия київські*, 1902, XI. С. 1-109. URL : <https://www.i-franko.name/uk/Folklore/1903/RecVPKlynger-Skazoch.html> (дата звернення : 12.02.2020).
234. Франко І. Галицькі народні казки [електронний ресурс]. *Етнографічний збірник. Вид. Наук. т-ва імені Шевченка*. Л. : 3 друк. НТШ, 1895. Т. 1. 200 с. URL : <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0008924> (дата звернення : 24.11.2018).
235. Франко І. Із секретів поетичної творчості [електронний ресурс]. URL : http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko-iz_sekretiv_poetychnoi_tvorchosti.pdf (дата звернення : 20.03.2020).
236. Франко І. Казки. Повне зібрання / упорядник, автор передмови і коментарів Галина Сабат. 2 вид., зі змінами. Дрогобич : Коло, 2013. 668 с.
237. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. К. : Основи, 1998. 709 с.
238. Халін В. В. Дитячі твори Валерія Шевчука як засіб виховання морально-естетичних цінностей у школярів. *Методичний пошук: Викладацько-студентські наукові роботи з питань методики навчання мови та літератури*. Ж.: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. 2015. № 13. С. 32-39.
239. Хороб С. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга. *Іван Франко : дух, наука, думка, воля*. 2008. С. 556-561.
240. Хороб С. Жанрові особливості української фантастики кінця XX – початку XXI століття. Дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. *ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»*. Івано-Франківськ, 2017. 234 с.
241. Цалапова О. Хронотоп лісу в казці раннього українського модернізму (Дніпрова Чайка, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь, Леся Українка) [електронний ресурс]. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2010.

- № 17. С. 190-195. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/38383> (дата звернення : 22.03.2019).
242. Чайковська В. Сон і сновидіння як художні прийоми психологічного розкриття персонажів в українській літературі. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. 2002. № 9. С. 182-185.
243. Чаклун О. Мікробот : казки. К. : Фонтан казок, 2016. 64 с.
244. Чередник А. А. Образи людей з інвалідністю в художній літературі [електронний ресурс]. *Вісник Науково-дослідної лабораторії інклюзивної педагогіки за матеріалами III Всеукраїнської науково-практичної конференції: «Інклюзивна освіта: теорія, методика, практика» (22 березня 2017 р.)*. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2017 р. Вип. III. 139 с. URL : https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/7295/1/Lydu_z_osobluvumu_potrebamu.pdf (дата звернення: 12.05.2020).
245. Шаров С. В., Шарова Т. М. Художній простір на тему інклюзії як засіб соціалізації в суспільстві [електронний ресурс]. *Пріоритетні напрямки розвитку сучасних педагогічних та психологічних наук: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (9-10 серпня 2019 р., м. Одеса)*. С. 112-115. URL : <http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/6997/> (дата звернення : 07.06.2020).
246. Шацький І. Онірокритика як елемент стратегії дослідження художнього твору. *Вчені записки Кримського інженерно-педагогічного університету. Філологічні науки*. Вип. 13. С. : НІЦ КІПУ, 2008. С. 63-67.
247. Шевчук В. Панна квітів : Казки моїх дочок. К. : Веселка, 1990. 183 с.
248. Шивельбуш В. Речі і люди. Есей про споживання. К. : Ніка-Центр; Л. : Видавництво Аннети Антоненко, 2018. 192 с.
249. Шинкарук В. Іваньо І. Григорій Сковорода. Повне зібрання творів: У 2-х т. [електронний ресурс]. К., 1973. Т. 1. 532 с. URL : <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov102.htm> (дата звернення : 24.08.2019).
250. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / Перекл. з нім. К. Котюк; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. Л. : «Астролябія», 2013. 588 с.

251. Яковлева О. Вербальні та акціональні символи «вогонь» і «піч» в обряді народження дитини. *Записки з українського мовознавства*. 2010. № 19. С. 112-120.
252. Ялом І. Ліки від кохання та інші оповіді психотерапевта. Х. : КСД, 2018. 416 с.
253. Ятченко В. Метафізичні виміри процесу переходу від міфу до казки. *Українське релігієзнавство*. 2002. №22. С. 23-30.
254. Яценко М. На рубежі літературних епох. «Енеїда і художній прогрес в українській літературі. К. : Наукова думка, 1977. 280 с.
255. Яшина Л. Образ «дому» у творчості В. Дрозда. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. 2010. Випуск XXIII. Частина 4. С. 66-72.
256. Auge M. Non-Places, transl. by J. Howe. Introduction to an Anthropology of Supermodernity [електронний ресурс]. London – New York : Verso, 1995. 121 s. URL : https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/122106/mod_resource/content/1/Marc%20Aug%C3%A9%20Non-Places-%20An%20Introduction%20to%20Supermodernity%20%202009.pdf (дата звернення : 15.08.2019).
257. Bachelard G. The poetics of space. Penguin books, New York. 2014. 268 p.
258. Carroll N. The Philosophy of Horror. – N.Y. & L. : Routledge, 1990. 256 p.
259. Coats K. Between Horror, Humour, and Hope: Neil Gaiman and the Psychic Work of the Gothic [електронний ресурс]. *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*. 2008. P. 77-92. URL : https://books.google.com.ua/books/about/The_Gothic_in_Children_s_Literature.html?hl=uk&id=TfVTAQAAQBAJ (дата звернення : 17.06.2019).
260. Deleuze G. Guattari F. City-State. Rethinking Architecture : A Reader in Cultural Theory. L. : Routledge, 1997. P. 313-319.
261. Derkachova O. The Mental Space of Game in “Our Mother is an Enchantress” by Joanna Papuzińska. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*. 2016. Vol. 3. No. 2-3. P. 79-83.

262. Derkachova O., Ushnevych S., Tytun O. Inclusive space in the literature for children (on the base of the tale “Non-jumping Bunny and his Brave Mother” by Oksana Drachkovska). *Mountain School of Ukrainian Carpaty*. PHEI “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, 2020. № 22. P. 182-188.
263. Dybovska O. Folklore as a play in Ivan Andrusiak’s “Stefa and Her Chakalka”, “The Third Snow”, “Who is Afraid of Hares”. *KELM : Knowledge, Education, Law, Manegment*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej, 2018. №2 (22). P. 39-45.
264. Eco U. *Six Walks in the Fictional Woods*. Harvard University Press, 1994. 153 p.
265. Eeden F. A Study of Dreams [електронний ресурс]. *Proceedings of the Society for Psychical Research*. 1913. Vol. 26. URL : <http://www.lucidity.com/vanEeden.html> (дата звернення : 03.09.2018).
266. Estes C. P. *Women who run with the wolves* [електронний ресурс]. New York: Ballantine Books, 1992. 361 p. URL : <https://nepantlerablog.files.wordpress.com/2016/02/women-who-run-with-the-wolves-clarissa-pinkola-estes.pdf> (дата звернення : 17.04.2019).
267. Fairy tale [електронний ресурс]. *Britannika*. URL : <https://www.britannica.com/art/fairy-tale> (дата звернення 31.07.2020).
268. Golembiski G. Culture and the development of new tourism products in Poland, [w:] *Tourism and Culture. Managing Change*, 50. *Kongres AIEST 2000 w Hangzhou (Chiny)*, Publication of AIEST, vol. 42. P. 325-341.
269. Gregory D., Johnston R., Pratt G., Watts W. J., Whatmore S. *The Dictionary of Human Geography* [електронний ресурс]. John Wiley & Sons, 2009. 1071 p. – URL : <http://www.univpgri-palembang.ac.id/perpus-fkip/Perpustakaan/Geography/Kamus%20Geografi/Kamus%20Geografi%20Manusia.pdf> (дата звернення : 07.02.2019).
270. Hawking S. W. *A Brief History of Time : From Big Bang to Black Holes* [електронний ресурс]. Bantam, 1996. URL : http://www.fisica.net/relatividade/stephen_hawking_a_brief_history_of_time.pdf (дата звернення : 17.10.2018).

271. Jung C. G. On the relation of Analitical Psychology to the Poetic Art. *Contributions to Analytical Psychology*. New York : Harcourt, Brace, 1928.
272. Kierkegaard S. Fear and Trembling [електронний ресурс]. URL : <http://www.yavanika.org/classes/reader/kierkegaard.pdf> (дата звернення : 06.07.2018).
273. Rodriguez J. Teaching Culturally Sustaining and Inclusive Young Adult Literature: Critical Perspectives and Conversations. NY : Routledge, 2018. 244 s.
274. Space and Time in Language and Literature edited by M. Brala-Vukanović, L. Gruić-Grmuša [електронний ресурс]. NewcastleuponTyne : CambridgeScholarsPublishing, 2009. URL : <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/60500> (дата звернення : 27.08.2019).
275. Touponce W. F. Children's Literature and the Pleasures of the Text. *Children's Literature Association Quarterly*. Winter 1995. Volume 20, Number 4. P. 175-182.
276. Tyan Yi-Fu. Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values. Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1974. 260 p.
277. Ueda H. A Study on Resident Landscape Perception through Landscape Image [електронний ресурс]. Kassel, 2009. 203 p. URL : <https://kobra.uni-kassel.de/handle/123456789/2009072029116> (дата звернення : 10.05.2019).
278. Villegas T. Inclusion, Exclusion, Segregation and Integration : How are They Different? [електронний ресурс] *Think Inclusive*. URL : <https://www.thinkinclusive.us/inclusion-exclusion-segregation-integration-different/> (дата звернення : 17.01.2020).
279. Werness H. Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art [електронний ресурс]. A&C Black. 476 p. URL : https://books.google.com/books/about/The_Continuum_Encyclopedia_of_Animal_Sym.html
280. Abramowska J. Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich. *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 1995. S. 5-33.

281. Baluch A. Topofilie porządkiem dziecięcej lektury. *Od form prostych do arcydziela. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2008. S. 83-89.
282. Baranowski T., Gajewski L. Anioł i smok [електронний ресурс]. *Archeologia Polski*. 1992. № 1-2. S. 29-39. URL : http://rcin.org.pl/iae/Content/34647/WA308_45808_P319_ANIOL-I-SMOK_I.pdf (дата звернення : 10.03.2019).
283. Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z. Dom w tradycji ludowej. Wrocław : Wiedza o Kulturze, 1992. 170 s.
284. Bettelheim B. Cudowne i pożyteczne : o znaczeniach i wartościach baśni [електронний ресурс]. *Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Warszawa, 1980. № 1 (49). S. 173-186. URL : [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1980-t-n1_\(49\)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1980-t-n1_\(49\)-s173-186/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1980-t-n1_\(49\)-s173-186.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1980-t-n1_(49)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1980-t-n1_(49)-s173-186/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1980-t-n1_(49)-s173-186.pdf) (дата звернення : 10.03.2019).
285. Bilczewski T. Wstęp : Moretti F. Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury. K. : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. 135 s.
286. Brożek B. Granice interpretacji. Kraków : Copernicus Center Press, 2014. 302 s.
287. Caillois R. Od baśni do science fiction, przeł. J. Lisowski. *Odpowiedzialność i styl. Eseje, wybór M. Żurowski*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967. S. 31-65.
288. Campbell J. Bohater o tysiącu twarzy. Zysk i S-ka : Poznań, 1997. 320 s.
289. Compagnon A. Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek. Gdańsk : wydawnictwo słowo/obraz terytoria. 2010. 277 s.
290. Derlatka T. Kategoria „przestrzeń w dziele narracyjnym” : elementy, morfologia, systematyka wraz z zarysem problematyki spacialnej i narratologicznej

- w serbołużyckiej twórczości narracyjnej. Warszawa : Dom Wydawniczy ELIPSA, 2007. 424 s.
291. Frużyńska J. Czasoprzestrzeń lasu w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci [електронний ресурс] *Inskrypcje. Półrocznik. Czasopismo naukowe poświęcone literaturze i kulturze*. R. VI. Siedlce : [i]WN Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. Z. 2 (11). S. 55-68. URL : <http://www.academia.edu/download/58085264/inskrpcje.pdf#page=47> (дата звернення : 17.10.2019).
 292. Grochowski P. Przestrzeń i czas jako elementy baśniowej wizji świata. *Literatura Ludowa*, 1999. S. 3-16.
 293. Grzelecki S. Horror! Horror! Horror! „Kino”. 1970. nr. 12. S. 33-37.
 294. Has-Tokarz A. Horror w literaturze współczesnej i filmie. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010. 493 s.
 295. Jakubowska-Krawczyk K. Przestrzeń realna czy mityczna? Kazka pro Majdan Chrysryny Łukaszczuk. *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. S. 137-151.
 296. Jędrych K. Uwięzione w „idealnych” światach. Bohaterki współczesnych powieści dystopijnych dla młodzieży i przestrzeń, w której żyją. *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. S. 213-230.
 297. Karaban L. Las jako przesrzeń mitopoetycka na przykładzie Ballade w kolorze fioletowym Wacława Bojarskiego [електронний ресурс]. *Inskrypcje. Półrocznik. Czasopismo naukowe poświęcone literaturze i kulturze*. R. VI. Siedlce : [i]WN Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. Z. 2 (11). S. 47-54. URL : <http://www.academia.edu/download/58085264/inskrpcje.pdf#page=47> (дата звернення : 25.03.2019).
 298. Kładź M. Bohaterowie „Boskiej komedii” Dantego i „Raju utraconego” Milтона między kołowością a linearnością drogi. *Tożsamość i rozdwojenie: rekonesans. Materiały V Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*,

- red. L. Wiśniewska. Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz, 2002. S. 139-150.
299. Lasoń-Kochańska G. Kobieta w przestrzeni baśni braci Grimm. *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. S. 255-267.
300. Leszczyński G. „Na początku był dom. Na początku była podłoga”. Literacka mapa miejsc nieistniejących. *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. S. 13-28.
301. Miodyński L. Wyobrażenia miejsca w symbolice kolektywnej – konteksty metodologiczne, kulturowe i literackie. *Przestrzenne kody tekstów i narracyjne kody przestrzeni*. Poznań: Wydawnictwo naukowe, 2013. S. 77-96.
302. Moretti F. Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury. K. : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. 135 s.
303. Nosowska D. Słownik motywów literackich. Warszawa – Bielsko-Biała : ParkEdukacja, 2008. 629 s.
304. Okopień-Sławińska A. Rola konwencji w procesie historycznoliterackim. *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej*. W. : Państwowy instytut wydawniczy, Instytut badań literackich polskiej akademii nauk, 1965. S. 61-80.
305. Olsen B., Mądra-Shallcross B. W obronie rzeczy : archeologia i ontologia przedmiotów. Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2013. 262 s.
306. Papużyńska J. Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży. Wydawnictwo Literatura, Łódź, 2008. 304 s.
307. Parol J. Walka i jedność człowieka ze światem. Kino a Wyprawa Bohatera w poszukiwaniu siebie i świata [електронний ресурс]. *Człowiek wobec otaczającego go świata. Kwartalnik naukowy towarzystwa uniwersyteckiego FIDES ET RATIO*. 2015. №2(22). S. 189-203. URL : <http://www.stowarzyszeniefidesetratio.pl/Presentations0/Fides2015-2.pdf> (дата звернення : 03.03.2019).

308. Peju P. Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne. Wydawnictwo Sic!, Warszawa, 2008. 292 s.
309. Perzyńska A. Czy da się stworzyć mapę Baśnioboru? Kilka uwag na temat świata Brandona Mulla. *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. S. 231-242.
310. Piasecka E. „Dolina mroku”: groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890-1918. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2006. 194 s.
311. Radzka A., Kwaterska K. Przestrzeń w fantasy – tezy do dyskusji [електронний ресурс]. URL : <http://www.tolkien.com.pl/hobbickanorka/artykuly/przes.html> (дата звернення : 08.07.2019).
312. Rybicka E. Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich. Universitas, Kraków, 2014. 484 s.
313. Rzepnikowska I. Las w czasoprzestrzeni ludowej bajki magicznej. *Las w kulturze polskiej II*. Wydawnictwo Eco, Poznań, 2002. S. 607-613.
314. Rzepnikowska I. Śmierć, hasło w: Polska bajka ludowa. Słownik [електронний ресурс]. Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2015-2018. URL : <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=172> (дата звернення : 25.12.2019).
315. Sitniewska R. Dom, hasło w: Polska bajka ludowa. Słownik [електронний ресурс]. Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2015-2018. – URL : <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=49> (дата звернення : 13.11.2019).
316. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze [електронний ресурс]. Pał, 1954. T. 1. URL : https://books.google.com/books/about/Wst%C4%99p_do_nauki_o_literaturze.html?id=NzrM9hhNcIAC (дата звернення : 06.11.2018).
317. Slany K. Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana. Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego. Kraków, 2016. 332 s.

318. Slany K. Orbis exterior w baśni magicznej i jego symbolika w Oblubienicu Tygtyśa i Towarzystwie wilków Angeli Carter. *Geografia krain zmyślonych : wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. S. 269-286.
319. Smyk K. Choinka w kulturze polskiej. Symbolika drzewka i ozdób. Kraków, 2009. 296 s.
320. Wieczorkiewicz A. Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, 1996. 204 s.
321. Wincencjusz-Patyna A. Góry i doliny zmyślonej krainy – mapy, miejsce i przestrzeń w ilustracji książkowej. *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. S. 123-136.
322. Wójcik-Dudek M. Archetyp, baśń... O (nie)szkolnym alfabecie baśni. *Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego*. 2012. №21. S. 28-35.
323. Wróblewska V. Góra, hasło w : Polska bajka ludowa. Słownik [електронний pecypc]. Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2015-2018. URL : <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=304> (дата звернення : 10.11.2019).
324. Wróblewska V. Od przestrzeni realnej do wyimaginowanej – Toruń w literaturze dla dzieci. *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. S. 79-98.
325. Афанасьев А. Народные русские сказки [електронний ресурс]. Т. 1. М. : Наука, 1984. 539 с. URL : https://imwerden.de/pdf/narodnye_russkie_skazki_afanasjeva_tom1_1984_ocr.pdf (дата звернення : 06.07.2019).
326. Балашов Л. Философия: учеб. Издательско-торговая корпорация «Дашков и КО», 2007. 612 с.

327. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975. 502 с.
328. Башляр Г. Онирическое пространство. Художник на службе у стихий [электронный ресурс] 1961. URL : <http://www.filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z00000339/> (дата звернения : 23.09.2019).
329. Бергсон А. Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна). Петербург : Academia, 1923. 154 с.
330. Берн Э. Люди, которые играют в игры. Игры в которые играют люди. Санкт-Петербург : Лениздат, 1992. 400 с.
331. Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. М. : Наука, 1979. 208 с.
332. Гинзбург М. Эриксоновский гипноз : систематический курс. Московский психолого-социальный институт. М. : 2008. 312 с.
333. Жюльен Ф. О «времени». Элементы философии «жить». М. : Прогресс-Традиция, 2005. 280 с.
334. Зайкина С. Эмоциональный концепт «страх» в английской и русской лингвокультурах (сопоставительный аспект) : дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «Теория языка» [электронный ресурс]. Волгоград : ВГПУ, 2000. 39 с. URL : <http://31f.ru/dissertation/500-dissertaciya-emocionalnyj-koncept-strax-v-anglijskoj-i-russkoj-lingvokulturax.html> (дата звернения : 23.06.2018).
335. Зворыгина О. Эволюция языка и стиля литературной сказки XVIII-XX веков: автореф. дис.: 10.02.01 «Русский язык». Сургут, 2009. 65 с.
336. Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996. 415 с.
337. Кулиш П. Записки о Южной Руси [электронный ресурс]. Т. 2. С.-Петербург, 1857. 354 с. URL : http://shron2.chtyvo.org.ua/Kulish/Zapysky_o_Yuzhnoi_Rusy_Tom_2.pdf (дата звернения : 26.08.2019).
338. Лавкрафт Г. Сверхъестественный ужас в литературе. *Хребты безумия: сборник; [пер. с англ.]*. М. : АСТ : ЛЮКС, 2005. С. 647-731.
339. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М. : Наука, 1979. 360 с.

340. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве*. СПб. : “Искусство – СПб”, 1998. С. 14-285.
341. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. Минск : ТетраСистемс. 2008. 272 с.
342. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М. СПб. : Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. 240 с.
343. Мелетинский Е. М. Миф и сказка [электронный ресурс]. URL : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet10/08.php (дата звернения : 14.03.2020).
344. Миллер Г. Сонник [электронный ресурс]. URL : <http://orakul.com/sonnik/miller/> (дата звернения : 02.01.2018).
345. Нагорная О. К вопросу о поэтике литературной сказки (в сопоставлении с поэтикой фольклорной сказки). *Вектор науки ТГУ*. 2011. № 3 (17). С. 116-121.
346. Неелов Е. Н. Переступая возрастные границы. Заметки о «взрослом» содержании сказок К. Чуковского. ПДЛ. Петрозаводск, 1976.
347. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека. *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*. М. : Наука, 1989. С. 8-69.
348. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт, 2004. 336 с.
349. Темирболат А. Б. Категория хронотопа в светсовременных научных концепций литературоведения. *Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. науч. конф.* (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). СПб. : Реноме, 2012. С. 6-9.
350. Ухтомский А. А. О хронотопе. *Доминанта. Статьи разных лет. 1887-1939*. СПб. : Питер, 2002. С. 67-71.
351. Хайдеггер М. Бытие и время [электронный ресурс]. Х. : «Фолио», 2003. 503 с. URL : http://yanko.lib.ru/books/philosoph/haydegger-butie_i_vremya-8l.pdf (дата звернения : 22.08.2018).

352. Хассэ. Сонник Мисс Хассэ [электронный ресурс]. URL : <http://dreambook.in.ua/son/strybaty/> (дата звернення : 22.07.2019).
353. Чистов К. Народные традиции и фольклор : очерки теории. Л. : Наука, 1986. 304 с.
354. Чубинский П. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русскій край [электронный ресурс]. Петербургъ : 1878. Т. 2. 688 с. URL : <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0002490> (дата звернення : 21.07.2018).
355. Шенкао М. Смерть как социокультурный феномен. К.: Ника-Центр, Эльга; М.: Старклайт, 2003. 320 с.
356. Щербатых Ю. Психология страха: Популярная энциклопедия. М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. 416 с.
357. Элиаде М. Трактаты по истории религии в 2-х т. Санкт-Петербург : Алетейя. 2000. Т. 1. 392 с., Т. 2. 416 с.
358. Юнг К. Г. Аналитическая психология : теория и практика. Тэвистокские лекции. Санкт-Петербург, 1998. 211 с.
359. Ярмыш Ю. О жанре мечты и фантазии. М. : Радуга, 1972. № 11. 241 с.

ДОДАТКИ

Список публікацій за темою дисертації

1. Дибовська О. Літературна казка у контексті літературознавчих досліджень. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2014. № 2 (26). С. 361–367.
2. Дибовська О. Художній часопростір казок Валерія Шевчука. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2015. № 2 (30). С. 543–550.
3. Дибовська О. Категорія часопростору як жанрова ознака казок Зірки Мензатюк (на матеріалі збірок «Зварю тобі борщику» та «Український квітник»). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Вип. 148. С. 51–58.
4. Дибовська О. Особливості хронотопу в літературній казці. *International scientific journal*. Київ, 2016. № 7. С. 172–174.
5. Дибовська О. Концепт страху в літературній казці. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2016. № 2 (34). С. 537–544.
6. Дибовська О. Хронотоп дороги в сучасних українських літературних казках. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2017. № 3 (39). С. 416–422.
7. Дибовська О. Хронотоп дому в сучасних українських літературних казках (на матеріалі збірки Валерія Шевчука «Панна квітів»). *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу. № 4 (40), 2017; № 3 (47), 2018. С. 500–507.
8. Dybovska O. Folklore as a play in Ivan Andrusiak's "Stefa and Her Chakalka", "The Third Snow", "Who is Afraid of Hares". *KELM : Knowledge, Education, Law, Management*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej, 2018. № 2 (22). pp. 39–45.

9. Дибовська О. Поетика інклюзивного хронотопу українських літературних казок (на матеріалі твору «Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама» Оксани Драчковської). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 45. Т. 1. С. 15–18.

Додаткові:

10. Дибовська О. Вербалізація гендерних стереотипів у дитячій літературі (на матеріалі збірки казок В. Шевчука «Панна квітів»). *Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва*. Львів, 2016. Вип. 5. С. 36–44.
11. Дибовська О. Хронотоп страху в українських літературних казках (на матеріалі казки «Золотий Стіл» Валерія Шевчука). *Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва «Література. Діти. Час»*. Вип. VI : Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Українська література для дітей і про дітей: історичні здобутки й тенденції розвитку» (11 жовтня 2016 року). Старобільськ : Видавництво ДЗ «Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка», 2016. С. 38–45.
12. Дибовська О. Оніричний хронотоп казок Валерія Шевчука (на матеріалі збірки «Панна Квітів»). *Слово і Час*. Київ : Видавництво «Фенікс», 2017. № 1 (673). С. 47–54.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Щорічні наукові конференції професорсько-викладацького й аспірантського складу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, 2015 – 2018 рр.).
2. XIII Міжнародна конференція молодих учених (м. Київ, 16-18 вересня 2015 р.).
3. Міжнародна конференція «The Child and the Book: Children's Literature and Play» / «Дитина і книга: дитяча література і гра» (м. Вроцлав, 19-21 травня 2016 р.).
4. Міжнародна наукова конференція «Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (м. Мелітополь, 26-27 травня 2016 р.).

5. Всеукраїнська наукова конференція «Українська література для і про дітей: історичні здобутки й тенденції розвитку» (м. Старобільськ, 11 жовтня 2016 р.).
6. Наукова конференція «O czym mówią rzeczy? Przedmioty w literaturze dziecięcej i młodzieżowej» / «Про що говорять речі? Предмети в дитячій та юнацькій літературі» (м. Варшава, 11-12 січня 2017 р.).
7. Наукова конференція «Брами та ключі світу фентезі: як (не)читати і як (не)розуміти?» (м. Івано-Франківськ, 5 жовтня 2018 р.).
8. Засідання кафедри української літератури Факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (30 червня 2020 р.).