

У монографії здійснена спроба компаративного зіставлення різнонаціональних літератур та міфології: всебічно розглянуто функціонування казкових мотивів у світовій культурі, осмислено художні твори з позиції екології, досліджено трактування міфології у сучасній українській літературі на прикладі творчості Дари Корній, констатовано зближення кримськотатарської літератури з іншими національними літературами, досліджено витоки фантастичної літератури та окреслено особливості української фантастики, проаналізовано трансформацію античного мотиву у нових літературних жанрах Японії, досліджено демонологію у творчості Дж.Роулінг та А.Сапковського тощо.

Монографія буде цікавою літературознавцям, викладачам, аспірантам, студентам і всім тим, хто має інтерес до філології.

Компаративні обрії світової літератури



Тетяна Кушнірова
Анна Павельєва
Наталія Роменська

Компаративні обрії світової літератури

Коллективна монографія

Коллективна монографія друкується за загальною редакцією доктора філологічних наук, професора Кушнірової Т.В. Кушнірова Тетяна Віталіївна- доктор філологічних наук, професор кафедри германської філології та перекладу Національного університету "Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка".

FOR AUTHOR USE ONLY

Кушнірова, Павельєва, Роменська



LAP LAMBERT
Academic Publishing

**Тетяна Кушнірова
Анна Павельєва
Наталія Роменська**

Компаративні обрії світової літератури

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Тетяна Кушнірова
Анна Павельєва
Наталія Роменська

Компаративні обрії світової літератури

Колективна монографія

FOR AUTHOR USE ONLY

LAP LAMBERT Academic Publishing

Imprint

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:

LAP LAMBERT Academic Publishing

is a trademark of

Dodo Books Indian Ocean Ltd. and OmniScriptum S.R.L publishing group

120 High Road, East Finchley, London, N2 9ED, United Kingdom

Str. Armeneasca 28/1, office 1, Chisinau MD-2012, Republic of Moldova,

Europe

Printed at: see last page

ISBN: 978-620-7-80789-5

Copyright © Тетяна Кушнірова, Анна Павельєва, Наталія Роменська

Copyright © 2024 Dodo Books Indian Ocean Ltd. and OmniScriptum S.R.L publishing group

FOR AUTHOR USE ONLY

**Тетяна Кушнірова
Анна Павельєва
Наталія Роменська
Софія Дмитрюк
Ілона Єщенко
Кристина Єщенко
Анастасія Панова
Дмитро Гордієвський
Микола Бочкар
Андрій Бовсунівський
Аліна Куценко**

КОМПАРАТИВНІ ОБРІЇ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Колективна монографія

УДК 81-115:821(100).09

Рецензенти:

Ленська Світлана Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри германської філології та перекладу Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»;

Пірошенко Світлана Юрївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та зарубіжної літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Друкується за загальною редакцією доктора філологічних наук, професора Кушнірової Т.В.

У монографії здійснена спроба компаративного зіставлення різнонаціональних літератур та міфологій, зокрема усебічно розглянуто функціонування казкових мотивів у світовій культурі, осмислено художні твори з позиції екокритики, досліджено трактування міфології у сучасній українській літературі на прикладі творчості Дари Корній, констатовано зближення кримськотатарської літератури з іншими національними літературами, досліджено витоки фантастичної літератури та окреслено особливості української фантастики, проаналізовано трансформацію античного мотиву у нових літературних жанрах Японії, досліджено демонологію у творчості Дж.Роулінг та А.Сяпковського тощо.

Монографія буде цікавою літературознавцям, викладачам, аспірантам, студентам і всім тим, хто має інтерес до філології.

УДК 81-115:821(100).09

ПЕРЕДМОВА

Порівняльне літературознавство в Україні має давню історію, що бере початок з 70-х років XIX століття. Ще Михайло Драгоманов, відомий український філософ, публіцист, історик, літературознавець, фольклорист займався зіставленням фольклору та української літератури. Передовсім відомого українця цікавило функціонування мандрівних сюжетів в сучасній йому українській літературі. Згодом Іван Франко теоретично обґрунтовує взаємозв'язки української та зарубіжної літератур, зосереджуючись на творчості окремих авторів, зокрема В.Шекспіра, Г.Гауптмана та ін. І.Франко вперше в українській літературі зіставляє тему суто українського та загальнонаціонального, робить певні висновки, що були підхоплені літературознавцями у майбутньому (Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті. К., 1957. 237с.). Із середини XX століття офіційне порівняльне літературознавство ґрунтувалося на аналізі перш за все україно-російських зв'язків (О.Білецький), зіставлення українських та зарубіжних літератур здійснювалось несистемно та через призму російської літератури. Кінець XX століття ознаменувався появою розвідок, які стосуються компаративного зіставлення безпосередньо української та зарубіжної літератури, минаючи російську. Цій проблемі присвячене дисертаційне дослідження А. Градовського, у якому автор розглядає важливі аспекти типологічних зв'язків, а саме: елементи типологічної спільності (теми, сюжети, ідеї, образи), творчі контакти письменників. Автор наголошував, що при спробі зіставлення двох текстів важливим є виявлення спільного і окреслення національного своєрідного. Автор зіставляє "Слово о полку Ігоревім" та "Пісню про Роланда", творчість І.Котляревського та Вергілія, "Катерину" Т. Шевченка та "Дітовбивцю" Ф.Шіллера, "Чорну раду" П. Куліша та "Айвенго" В.Скотта (Градовський А.В. Вивчення української

літератури у взаємозв'язках із зарубіжною. К., 1994. 181с.). Цікавим баченням компаративістики є дослідження Ж.Клименко. Українська науковиця окреслює етапи розвитку української методики компаративного зіставлення; створює класифікацію типів порівняння, пропонує курс з вивчення літератури, що включає розгляд взаємозв'язків, типологічних збігів та генетичної спорідненості (Клименко Ж.В. Взаємопов'язане вивчення зарубіжної та української літератур у 5-8 класах загальноосвітньої школи. К., 1999. 190с.). Авторка й нині розробляє проблеми компаративного зіставлення різних літератур. Наразі українська компаративістика активно розвивається, з'являються фундаментальні дослідження українських науковців, що стосуються цієї теми. З часом методики компаративного аналізу змінюються, зазнаючи впливу інших наук, тому, не претендуючи на остаточність, автори монографії мають на меті здійснити аналіз літературного процесу в синхронному та діахронному контексті, виокремити спільні образи, мотиви, сюжети у різнонаціональних літературах, зіставити нові літературні форми з уже давно існуючими, окреслити спільні та відмінні риси у різних літературах.

З повагою

Тетяна Кушнірова, редакторка видання, докторка філологічних наук, професорка кафедри германської філології та перекладу Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

ВИДИ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ

Анна Павельсва

Питання функціонування хронотопу в художньому творі є одними із центральних, оскільки саме ця категорія дає можливість проаналізувати найважливіші структурні елементи літературного твору як цілісну художню систему крізь призму культурних, історичних, соціальних, психологічних чинників у світоглядному ракурсі. Існують наразі численні філософські наукові студії про час і простір, що беруть свій початок ще з часів античності, однак системні дослідження хронотопу у різних видах мистецтва розпочалися лише у ХХ столітті. [3, с.8]. Тож метою нашої розвідки є окреслення видів художнього простору та дослідження їхнього функціонування у літературному творі.

Поява розвідок, що теоретично обґрунтовували функціонування художнього часу і простору в літературі, датується серединою 1950-х років, що було започатковано у роботі «Вступ до науки про літературу» польської науковиці С. Скварчинської, де чи не вперше мова йшла про час і простір у літературі [3, с.8].

Наразі продуктивною є думка, що хронотоп є «одним із чинників наративних стратегій, оскільки саме місце і час впливає на перебіг подій, саме хронотоп є тим наративним акцентом, котрий впливає на читацьку інтенцію» [2, с.43]. Ця думка є досить актуальною, оскільки саме хронотоп є тим стрижнем, через який відбувається осмислення подій читачем.

Форми вираження просторовості в літературі настільки різноманітні, що це дає підґрунтя для численних (часом суперечливих) визначень категорії «художнього простору» та його різновидів.

Художній простір - це місце дії у творі, сценічний майданчик; тривимірне зображення дійсності (довжина, висота, ширина) в художній моделі світу того чи іншого автора. Це весь світ, змальований письменником

у творі, з усіма одухотвореними та неодухотвореними предметами, що наповнюють його. Досить ґрунтовно категорія художнього простору, як і художнього часу розроблялася у другій половині ХХ століття радянської літературознавчої школою (Ю.Лотман, А.Есалнек, М.Бахтін та ін.), проте на сучасному етапі у філологічній науці є значна кількість нових наукових розвідок, присвячених цій темі. Зазвичай художній простір визначається як континуум чи місце, де протікає життя персонажів у побуті, певній обстановці, що визначено манерою поведінки [5, с.58]. Указівка на те, де саме розвиваються події, розкриває образ героя і мотивацію його дій. Простір зумовлює розвиток, формування персонажів, обмежує коло передбачуваних дій героїв, спричиняє прийняття ними рішень тощо. Наприклад, з огляду на місце дії в гоголівській повісті «Сорочинський ярмарок» читач очікує від персонажів певного типу поведінки - веселощів, процесу купівлі-продажу, торгу тощо.

У дослідженнях просторово-часової картини світу в художньому творі, починаючи ще з радянської літературознавчої школи, заведено аналізувати категорію художнього часу як першорядну. Однак із таким підходом важко погодитися, якщо йдеться про епічні та драматичні твори: у цій ситуації просторові виміри образу стають засобом вираження його смислового змісту. Якщо ні час, ні тривалість дій у тексті не вказані, то герої у будь-якому випадку знаходяться у якомусь просторі: у кімнаті, місті, країні, планеті, Всесвіті тощо. Дійсно, письменник може зобразити свій вигаданий світ «поза часом». Існування цього світу може бути вилучено із загальнолюдського обліку часу. Крім того, автор може використовувати для його зображення ахронний, атемпоральний або ідилічний час. При цьому внутрішньотекстовий світ епічних і драматичних творів ніяк не може функціонувати поза простором.

Загалом, під час хронотопічного аналізу художнього твору, перш ніж віддавати пальму першості художньому часу, слід зважати на стиль письменника, жанр і композицію твору. Один автор відводить першорядну

роль часу, це стосується передовсім поетичних творів, інший - простору, як приклад, твори фантастичного жанру, де основна увага сконцентрована на просторових топосах та просторовому наповненні, а у третього - ці категорії рівноцінні, як, наприклад, в історичних романах (В.Скотт). Причому в одному творі певного письменника на перший план може виходити час (повість М. В. Гоголя «Ніч перед Різдом»), в іншому - простір («Мертві душі» М. В. Гоголя), а в третьому - і те, і інше («Вій» М. В. Гоголя).

Художній простір аналізується передовсім за двома основними характеристиками - межею та наповненістю речами / предметами / будівлями / людьми / елементами ландшафту. За наповненістю можна визначити, до якого типу належать художній простір даного тексту, жанр твору та художній час, змальований у ньому. Крім того, насиченість простору є маркером стилю того чи іншого письменника. Наприклад, констатуємо, що простір у «Мертвих душах» М. В. Гоголя, надзвичайно насичений подіями і наповнений предметами.

Відмежованість і обмеженість вказує на те, чи є змальований автором простір замкненим або відкритим. Відкритим вважається простір степів, луків, полів, морів й океанів, континентів, галактик, сонячних систем тощо. Тобто, це тип простору, в якому переміщення героя нічим не обмежені і який є безмежним, але видимим героєм. Наприклад, відкритим простором є океан в оповіданні «Без язика» В. Г. Короленка чи новелі «Рукопис у пляшці» Е.А.По.

Образ замкненого простору - це насамперед закриті приміщення (комірчини, коридори, кімнати, квартири, будинки, замки тощо), відокремлені від відкритого простору стіною, дверима, вікном, порогом, мостом, воротами, тином, парканом. При цьому функцію межі в художньому творі можуть виконувати не лише фізичні споруди, будівлі та предмети, а й моральні чи етичні підвалини, що не дають змоги персонажу залишати певний локус. У широкому сенсі замкнутим є простір, за межі якого герой не може переміститися і рамками якого обмежені всі його дії. Наприклад, хутір

сотника в повісті М. В. Гоголя «Вій» хоча й розташований на рівнині, але є при цьому замкнутим простором, оскільки Хома Брут не може вирватися за його межі, як би він не старався і що б для цього не робив.

Замкненість або відкритість художнього простору завжди сюжетно і композиційно значуща. Так, наприклад, очевидно символічними є певні топоси у творчості М. Гоголя, зокрема дім гоголівських «старосвітських поміщиків» або степ у «Тарасі Бульбі» М. В. Гоголя. Спочатку зазначені типи простору виконували стереотипні функції. Так, у відкритому просторі традиційно звершуються подвиги, герої шукають свою долю, щастя і кохання, проходять випробування і пригоди, а в замкненому - вирішуються долі, виникають конфлікти, нудяться заточені в темниці принцеси і в'язні, страждають невтішні вдови. При цьому в художніх творах зазвичай зображуються обидва типи простору, дія може розгортатися в них по чергово або паралельно. У літературі кінця XIX-го, XX і XXI століть ці стереотипи були переосмислені. Персонажі можуть страждати на агорафобію (страх перед відкритим простором) або клаустрофобію (страх перед закритим простором), що надає оповіді гостросюжетності та динамізму. Звичні просторові орієнтири втратили популярність. Відтепер у зображенні художнього простору (як і часу) автори впадають у максималізм, зображуючи то безкраї галактики та системи, то мініатюрні локуси. Надзвичайно напружена сюжетна дія нерідко розгортається на міжгалактичних просторах або, навпаки, обмежується крихітним просторовим континуумом на кшталт ліжка («Джералдова гра» С. Кінга), мосту, невеличкої кімнати або в'язниці («Провалля і маятник» Е. А. По), нерухомого, паралізованого або трансформованого людського тіла («Перевтілення» Ф. Кафки).

Основною властивістю художнього простору є його дискретність (фрагментарність). За допомогою дискретності письменники отримали можливість опускати непотрібні просторові деталі, описи дороги, речей і предметів, які ніяк не характеризують героїв твору. Дослідники зазначають,

що дискретність простору виявляється насамперед у тому, що він зазвичай ґрунтовно не описується, а лише маркується через певні деталі, на яких хоче наголосити автор і які несуть певне смислове навантаження. Художній простір літературного тексту набуває свого семантичного й формального наповнення через предмети, що у ньому знаходяться; вони також визначають кордони художнього простору [1, с.390]. Фрагментарність художнього простору найчастіше зустрічається у ліричних та драматичних творах, де на перший план виходять почуття й емоції, а не вчинки та дії персонажів.

У сучасному літературознавстві виокремлюється безліч різновидів художнього простору. Так, з огляду на особливості художньої умовності, А. Б. Ссін виокремлює абстрактний і конкретний простір. На думку дослідника, абстрактним є такий простір, який можна сприймати як загальний («скрізь» або «ніде»). Це символічно наповнений, підкреслено умовний простір. «Він не має вираженої характерності й тому, навіть будучи конкретно позначеним, не чинить істотного впливу на характери та поведінку персонажів, на суть конфлікту, не задає емоційного тону, не підлягає активному авторському осмисленню». [6, с. 50]. Абстрактний простір притаманний притчам, параболам, драматургії класицизму, романтичним баладам І. В. Гете, Ф. Шиллера, багатьом новелам Е. А. По та п'єсам В. Шекспіра, літературі модернізму.

Конкретний простір може бути прямо названий автором або вгадуватися з контексту. Це може бути країна або місто, але іноді навіть вулиця, будинок, квартира, поверх. Як і художній час, художній простір у творі завжди умовний, навіть якщо місце дії конкретно вказане і впізнаване. Література ХХ-ХХІ століть тяжіє до максимально умовного, символічно насиченого простору, зокрема, до безіменної або вигаданої топографії. Вигадані топоніми є повноцінними художніми образами, метоніміями певного способу життя, культурних і національних традицій. Наприклад, таким значущим просторовим образом є округ Йокінапатофа на півдні США

у творах В. Фолкнера. За допомогою таких прийомів текст стає «ближчим» до читача, більш зрозумілим, та виконує певну імагогічну функцію.

Пізні типи простору у межах певного тексту, доби чи напряму можуть взаємнакладатися чи перегікати один в один. Таку тенденцію можна спостерігати у художніх творах XX-XXI століття, де межі між художніми просторами розмиваються. Наприклад, художній простір у творах британських сучасних письменників К.Ішігуро, Дж.Барнса, І.Мак'юена та ін. Зокрема у романі «Не відпускай мене» І.Мак'юена абстрактний, універсальний простір поєднується із конкретним, де є чітко визначені топоси, до яких намагаються дістатися герої, однак антиутопічний абстрактний простір певною мірою заперечує існування саме цих локусів, оскільки вони є умовними.

Літературознавці художній простір розподіляють на побутовий і фантастичний, замкнений і відкритий (Ю. Лотман), земний і космічний, реальний і вигаданий, близький і віддалений (В. Хализев), моделюючи «різні зв'язки картини світу: часові, соціальні, етичні і т.д.» [2, с. 23], характеризується неперервністю та взаємозалежністю (Ю. Лотман). Просторові шари між собою поєднані сюжетною та композиційною організацією твору, художнім задумом митця, системою мотивів і образів.

Ю. Лотман виокремлює такі види художнього простору, як точковий, лінійний, площинний або об'ємний. Другий і третій види, на думку дослідника, можуть мати горизонтальну або вертикальну спрямованість [4,с.28]. Необхідно уточнити, що горизонтально спрямований простір розгортається вдалину. Це дороги, стежки, проспекти та алеї, вулиці, коридори, злітні смуги, залізничні колії та переходи. Вертикально спрямований простір розгортається вгору або в глибину. Він представлений насамперед опозицією верх/низ, поверхами будинків, «рівнями» небес і підземель (станцій метро, шахт тощо). Яскравим прикладом зображення вертикально спрямованого простору є «Божественна комедія» Данте (рівні пекла, чистилища та раю) і міфи про будову Всесвіту, в яких світ, що оточує

людину, неодмінно поділений на «шари», населені людьми, божественними та демонічними істотами.

Особливості художнього часу нерідко впливають на визначення типу художнього простору. Так, хронікально-побутовий час, як правило, пов'язаний із побутовим простором, а фантастичний час - із простором фантастичним. Однак письменники можуть відкидати умовності й поєднувати, наприклад, ідилічний простір із фантастичним часом або містичний простір із часом біографічним.

У художніх текстах найчастіше трапляються такі види художнього простору [4, с.49]:

1. Побутовий простір. Це простір, який оточує людину у повсякденному житті. Це може бути не лише локус кухні, житлових приміщень, будинку, дачі, городу, саду, маєтку, замку, але й більш сучасні простори: робочого приміщення, держустанови, громадського місця, в якому персонаж проводить більшу частину свого часу в повсякденних справах і турботах. Побутовий простір розгорнуто представлено в романах Г. Флобера, О. Бальзака, у поемі М. В. Гоголя «Мертві душі» тощо.

2. Містичний простір. Такий простір викликає в уяві читача певний страх, таємницю, пов'язану з містичними подіями. Це можуть бути локуси склепів і катакомб, старовинних замків і багатовікових маєтків, підземель, лісових хашів, стародавніх і глибоких водойм, «кімнат із привидами», старовинних каплиць і церков, у яких не правлять служби. Це простір занедбаних будинків, місць з поганою славою, пов'язаних з убивством, трагічними історіями, а також місць, у яких, за місцевими переказами, мешкають надприродні істоти і чудовиська. Приклади містичного простору можна знайти у творах Е.По та М.Гоголя, найпізнаванішим з яких стає занедбана церква у хуторі сотника, де філософ Хома Брут мав відспівати панночку з повісті «Вій».

3. Фантастичний простір. Цей вид художнього простору, як і містичний, може змінюватися, оскільки будь-який інший вид художнього

простору за появи в ньому фантастичних персонажів або за умови гри з часом і трансформації звичайного перебігу часу може перетворитися на фантастичний. Як і художній час, фантастичним вважається будь-який незвичний, «неіснуючий», немислимий, дивний, жахливий або абсурдний простір, що, з погляду читачів або автора, навіть теоретично не може існувати. Наприклад, можна констатувати фантастичний простір у письменників-фантастів, зокрема Р.Шеклі, А.Азімова, Р.Бредбері, О.Хакслі та ін. До цього типу простору можна віднести і фентезійний, який функціонує за тими ж принципами, що і фантастичний, однак має певні відмінності (Дж.Р.Р.Толкіен, Урсула Ле Гуїн, С.Коллінз, Дж.Роулінг та ін.)

4. Сакральний простір зазвичай проєктується з визначеною метою та має надзвичайне значення для героїв твору. Це можуть бути «певні священні місця або цілі світи, що підкоряються особливим силам» [4, с. 50]. Сакральними, на наш погляд, є всі культові місця здійснення релігійних або магічних обрядів: собори, церкви, каплиці, костели та мечеті, капища, вівтарі, «стоунхенджі», так звані «місця сили», локус кола. Сакральний простір нерідко поєднується в художніх творах із міфологічним простором та атемпоральним, міфологічним, космічним і добовим часом. Сакральний хронотоп можна спостерігати у сучасній українській літературі, де давні вірування чи фольклорні сюжети переосмислюються, набувають нового значення, проте не втрачають пізнаваності. Сакральний хронотоп зустрічається у постфольклорних жанрах і може проявлятися через пророцтва, сні, видіння, галюцинації героїв. «Сакральний часопростір статичний, і ця ознака значно ємніша за розуміння «замкненого епічного часу», яке малопродуктивне» [7, с.5]. Із часів дослідження В. Проппом обрядової основи казки навіть її «замкненість» викликає неабиякий сумнів. Розвідки Леві-Строса, Д. Кемпбела, К.П. Естес, Х. Дікмана та ін. розкривають хронотоп казки як універсальну модель обряду, а не як вимисел [7, с.6], тому говорити про «замкненість» хронотопу у цих жанрах, на нашу думку, недоречно. Сакральний хронотоп як модель відкритий настільки,

наскільки продуктивний у різних жанрах. Зокрема творча спадщина сучасної авторки Дари Корній, де сакральне, давньоукраїнське є основою творчості.

5. Міфологічний простір. Цей різновид художнього простору тісно переплітається із сакральним, однак має певні відмінності. Він представлений насамперед полями битв і місцями звершення подвигів, де вирішувалися долі народів і герої здійснювали подвиги. Такий тип простору зустрічається здебільшого в міфах, легендах, переказах, баладах, поемах, епічних творах. Крім того, на міфологічний простір перетворюється будь-який простір, якщо в ньому діють міфологічні персонажі або якщо у творі наявний міфологічний час (Л.Українка «Камінний гість», Кобо Абе «Жінка в пісках» тощо).

6. Ідилічний простір асоціюється із затишними й милими місцями, у які потрапляють герої чи то змальовується безхмарне, спокійне, щасливе життя головного героя (наприклад, його дитинство або юність). Так, ідилічним простором є маєток гоголівських старосвітських поміщиків. Ще один приклад такого простору можна знайти у творі К. Гамсуна «Соки землі». Однак у суб'єктивно-пережитому часі герой може сприймати як ідилічний будь-який простір (зокрема чужину тощо), у якому він почувається безпечно і щасливо.

Поряд з «об'ємними» видами художнього простору, сюжетно і композиційно важливими є такі просторові мотиви, як мотиви будинку, дороги, площі, перехрестя, верху і низу. Крім того, простір у художньому творі може розчленовуватися на безліч «підпросторів», які ще більше конкретизують хронотоп.

Таким чином, художній простар поряд із художнім часом відіграють надзвичайну роль у структурі художнього твору, оскільки закладають початкове враження до розгортання основних сюжетних колізій. У літературі рідко трапляються твори, в яких сюжетні колізії розгортаються в межах лише одного просторового континууму. Різні види просторів органічно синтезуються авторами в структурі їхніх художніх світів. Художній простір,

поряд із художнім часом, є однією з найважливіших категорій поезики. Простір у художньому творі моделює різні зв'язки картини світу (тимчасові, історичні, соціальні, етичні тощо), виконує імагогічну, характерологічну, часом імагологічну функцію.

Література

1. Коркішко В.О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Випуск XXIII. Частина 1. С.388-395.
2. Кушнірова Т. В. Наративні стратегії у романних формах кінця ХХ – початку ХХІ століття. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2018. 145с.
3. Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. Львів, 2002. 202с.
4. Хачатурян К. Р. Художній час і простір у романістиці Панаса Мирного. Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2021. 216с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Khachaturian_Karine/Khudozhnii_chas_i_prostir_u_romanistytsi_Panasa_Myrnoho.pdf?PHPSESSID=48pbqc7vfd8j0a13hkg96b6433
5. Шерстюк Н. Хронотоп як літературознавча категорія: генеза, еволюція, дискурс. *Філологічні науки*. 2018. № 28. С.56-61.
6. Школяр Н. В. Зв'язок художнього часу та простору в оповіданні Є. Ярошинської "Гість". *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 51. Філологічні науки. С.148-151.
7. Ярмоленко Н. Сакральні часопросторові моделі українського неказкового епосу. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/139/408/0/8511-1?inline=1>

**ВІДЗЕРКАЛЕННЯ ТРАГЕДІЇ ДЕПОРТАЦІЇ КРИМСЬКИХ ТАТАР
У ТВОРЧОСТІ ШАМІЛЯ АЛЯДІНА НА ПРИКЛАДІ
АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПОВІСТІ «Я – ВАШ ЦАР І БОГ»**

Наталія Роменська

Українці живуть поряд з кримськими татарами майже 800 років, а література цього корінного народу так і залишається маловідомою та фрагментарно дослідженою. Цей факт у першу чергу пов'язаний з тим, що радянська влада мала намір стерти кримців з лиця землі як буквально, так і фігурально. Кримськотатарська активістка та історикиня Г. Бекірова пише: «Спланована керівництвом СРСР й реалізована підрозділами НКВС і військовими частинами примусова депортація, що розпочалася вночі з 17 на 18 травня, а закінчилася 20 травня, спричинила не лише загибель людей, а й незворотну втрату історико-культурної спадщини народу» [3, с. 97].

Дані про геноцид були засекречені впродовж багатьох років. Будь-які спроби розповсюдити правдиву інформацію каралися фізичною ліквідацією. У той же час активно поширювався наратив про «зраду» та «колабораціонізм» кримських татар, які нібито масово співпрацювали з нацистами під час Другої світової війни. Натомість О. Бажан підкреслює: «Замовчувалися факти опору кримськотатарського народу нацистському окупаційному режиму в 1941-1944 рр. у Криму. Залишалися невідомими приклади мужності й звитяги представників кримськотатарського народу» [2, с. 413].

Однак голос людей, яких незаслужено покарали, неможливо заглушити. Тема депортації знайшла відображення у численних літературних творах, які спочатку поширювалися у рукописній формі, а після розпаду радянського союзу почали активно видаватися. Кримські татари отримали можливість розповісти правду про жахи примусового виселення, про каторжні умови життя, про приниження та про боротьбу за повернення додому і відродження народу на Батьківщині.

Активне дослідження кримськотатарської літератури та відображення у ній теми депортації розпочалося на початку 2010-х рр. Серед учених, які працюють над цим питанням варто зазначити О. Бажана [2], Г. Бекірову [3], Т. Гавриліву [4], Н. Гончаренко [5], В. Даниленку [6], Т. Сеіт'яг'яєву [7] та ін.

Завдяки праці науковців, які вказані вище, українському читачеві наразі доступний літературний доробок Шаміля Алядіна, який є одним із найяскравіший літераторів-кримців. Письменник, якому вдалося пережити голод 1920-х, репресії 1930-х років, Другу світову, депортацію, став «батьком» для багатьох кримськотатарських письменників ХХ ст. Будучи літератором-реалістом, Шаміль Алядін створив літопис пригніченого народу, зображуючи звичаї та традиції, використовуючи рідну мову, об'єктивно описуючи історичні події. Перу Шаміля Алядіна належать наступні твори: «Запрошення на бенкет диявола», «Мердивен», «Я – ваш цар і бог», «Жертви Кремля». Однак наявних перекладів та видань кримськотатарської літератури бракує для повної рефлексії щодо трагедії депортації. Дещо відкриває завісу засекреченості й замовчування цього злочину радянської влади автобіографічна повість «Я – ваш цар і бог», яка обрана нами для ретельнішого дослідження.

Отже, актуальність наукової роботи полягає у необхідності використання потенціалу художньої літератури у боротьбі з упередженнями, які закореніли у суспільній свідомості щодо кримських татар. Також результати дослідження дадуть можливість виокремити особливості стилю Шаміля Алядіна у змалюванні історичних подій, осмислення яких є нагальним з огляду на анексію Кримського півострова.

Метою нашої наукової роботи є аналіз зображення депортації кримських татар в автобіографічній повісті Шаміля Алядіна «Я – ваш цар і бог» та опис специфічної ролі оповідача у творі.

На думку Т. Черкашиної, основне завдання художньої автобіографії полягає у тому, щоб відтворити життєвий та творчий шлях особистості. Жанрово цей намір знаходить вираження у наступних формах:

автобіографічний/біографічний роман, автобіографічна/біографічна повість, автобіографічне/ біографічне оповідання тощо [8, с. 181].

Спираючись на вказане вище визначення, можемо припустити, що автобіографічна повість Шаміля Алядіна «Я – ваш цар і бог» з'явилася як спроба нарешті «виговоритися» і задокументувати власний досвід переживання геноциду.

Т. Черкашина виокремлює наступні жанрові ознаки автобіографічної повісті, зважаючи на які, ми прослідкуємо віддзеркалення авторського досвіду Шаміля Алядіна в образі оповідача: документальна автобіографічна основа, тотожність образу головного героя з образом реального автора, невелика кількість дійових осіб, зосередженість на внутрішньому стані оповідача, обмежене розкриття другорядних персонажів, переважання роздумів, монологів [9, с. 44]

На нашу думку, авторська свідомість виявляється в образі оповідача у двох площинах: документальній та ідейній (світоглядній). Здійснимо аналіз кожної з них.

Основа твору – документальна. Перед читачем повісті постає оповідач – кримський татарин, який повертається з фронту у рідний Крим. *«Лише тівроку минуло відколи закінчилася війна»* [1, с. 227]. Розповідь ведеться від першої особи, але **ім'я оповідача** з'являється аж наприкінці повісті: *«Шаміль-ага! Якби наш народ змирився з тим, що відбулося, то він заслужив би таку долю!»* [1, с. 302]. Як бачимо, автор нарікає оповідача своїм іменем, що фактично ставить знак дорівнює між ними. Шаміль Алядін залишає без змін імена дружини Фатми і дочки Діляри, журналіста з Мінська Якова Ароновича, багатьох кримськотатарських письменників, культурних діячів (Еюп Дерменджи, Яг'я Шерфедінов), яких згадує у ході розвитку сюжету. Вказані також імена та прізвища чиновників (Чирва, Шубладзе – узбеки, українці), які допомагали та підтримували героя-оповідача, а от ті, хто принижував та знущався (здебільшого – росіяни), зашилися безіменними.

Шаміль Алядін чітко окреслює *часовий та географічний простір*, що є основою документальної складової повісті. 14 листопада 1945 р. головний герой прибуває на Сімферопольський вокзал, вирушає до свого дому, але не впізнає вулиці навколо: *«Я не знав нікого з цих людей, ніколи не зустрівач їх на нашій вулиці. Так дивно: жодного земляка, жодного кримця. Наче занесло не в Крим, а не знати куди... Йду ніби вулицею Мустафи Субхі... роздивляюся за табличкою з назвою. Але її нема – зняли»* [1, с. 228]. У цьому ж епізоді натрапляємо на відхилення автора від своєї біографії – аналогічна сцена у житті Шаміля Алядіна відбулася на рік раніше – у 1944 р. Це, певно, єдина невідповідність в документальній основі повісті.

Автор також вказує дату свого весілля з Фатмою і початок бомбардування Севастополя: *«Минуло лише вісім місяців з дня нашого з Фатмою весілля, коли на світанку 24 червня 1941 року на Севастополь впали перші німецькі бомби»* [1, с. 229]. Шаміль Алядін ретельно документує події, які стосуються і його особистого життя, і долі усіх кримських татар: *«На початку травня 1956 року кримським татарам розіслали повістки, в яких суворо попереджали, що певного дня і певної години всі повинні з'явитися у комедатурі»* [1, с. 299]. Як бачимо, хронологія чітко виписана і стає основою для повісті.

Наступною документальною складовою варто зазначити *факти біографії*, які Шаміль Алядін «дарує» оповідачеві: письменницька кар'єра, військовий досвід, пошук сім'ї, яку депортували, доки автор був у відрядженні, поневіряння в Узбекистані, робота у ТЮГ та у Спілці письменників Узбекистану і т.д. *«...Просимо сприяти письменнику Шамілю Алядіну у влаштуванні його на гідну роботу та забезпеченні житлом»* [1, с. 293].

Як бачимо, автор свідомо заклав документальну основу повісті, яка захоплює своєю реалістичністю і декларує правду про депортацію кримських татар.

Ідейна складова образу оповідача відповідає за художність твору. Головний герой проходить шлях не лише у фізичному вимірі, а й у світоглядному. На початку повісті ми бачимо героя, **який не вірить** словам: «В Криму немає нікого з ваших! Вирушайте прямо в Середню Азію!» [1, с. 227]. У власній квартирі оповідач натрапляє на якогось Фанковського, який вигукує: «Розбишацьке кодрло! Не бачити вам, бусурмани, більше Криму, як своїх вух!» [1, с. 231].

Шокований побаченням, Шаміль-ага йде геть. Надворі він зустрічає сторожа, який розповідає про депортацію: «На світанку під'їхали величезні військові вантажівки. В кожну квартиру заходили офіцер і два солдати. З ліжок підняли старих, жінок, дітей. Дали п'ятнадцять хвилин, щоб зібратися Бідні люди й одяглись як слід не встигли, а їх вивели у двір, повантажили й повезли... Виявилось, що на вокзал» [1, с. 233].

На вулиці головного героя затримують солдати внутрішніх військ спеціального призначення. «Свої взяли в полон»? А чи свої?» – думає він. Нарешті ми помічаємо **сумніви**, які оповідач намагається притлумити, адже навіть їдучи у вагоні для худоби у невідомому напрямку, він намагається виправдати дії радянської влади: «Заспокоював себе тим, що тільки-но трапиться нагода, напишу листа товаришу Сталіну – повідомлю його про те, як у Криму познучалися над радянськими воїнами лише тому, що вони корінні кримці. А вже він розбереться з винними...» [1, с. 236].

Перший етап **прозріння** настає у дорозі: нелюдське ставлення, голод, знущання і приниження – усе це потроху відкриває оповідачу очі. Він спілкується з товаришами по нещастю, які не приховують своєї зневаги до керівництва країни: «Коли ми добивали фашистів у їхньому лігвищі, наших рідних, наших друзин, дітей випихали з власних домівок і гнали не знати куди, – у нього голос охляв, наче його душили сльози. – Й ви думаєте вусань не знав цього?» [1, с. 239].

Шаміль-ага майже **впадає у зневіру**, адже руйнується його уявлення про світ. І тут спостерігаємо контраст, адже автор описує бурхливі душевні

переживання героя дуже стримано і лаконічно: короткі прості речення, мінімум епітетів, риторичні питання. Таким чином глибина емоційної прірви стає більш відчутною. Єдине, за що тримається оповідач, – думки про сім'ю, яку потрібно знайти.

На нашу думку, світогляд головного героя остаточно переломлюється у момент гибелі дівчинки, яка народилася у вагоні: *«Ельзара підняла голову, притискаючи до порожніх грудей мертву дитину, сльози бігли по її впалих щоках»* [1, с. 253]. Так, Шаміль Алядін сухо говорить про цю трагедію, ніби ставить крапку, бо саме з цього моменту розпочинається новий етап у житті оповідача – на чужині.

Співчуття та повага більшості узбеків надає **сили для нового старту**: оповідач разом з іншими береться до праці, допомагаючи лагодити дорогу. Головною мотивацією для нього – та й для всіх кримських татар – є бажання возз'єднатися з родинами: *«Ми спершу маємо наші сім'ї знайти»* [1, с. 257]. Крім того, у повісті з'являється своєрідний символ: *«Перед моїми очима одразу постала нещасна жінка, що притискає до грудей дитину»* [1, с. 263]. Цей образ символізує глобальну втрату, яку довелося пережити усім кримцям.

В Узбекистані Шаміль-ага дивується новим порядком: покарання, заслання, доноси стали частиною буденності. Тисячі кримських татар шукають рідних, загнані на каторжну працю і всі живуть із клеймом «спецпереселенець»: *«Там товклися люди з усього Криму. На лице всі похмури й невдоволені – кожен убитий власним горем»* [1, с. 269]. Оповідач розуміє, що письменник зараз нікому не потрібний, але водночас думає про **виживання** і майбутнє: *«Чи настане той час, коли про це можна буде написати – про страждання нашого народу, про власні поневіряння? Часи міняються... Сьогодні головне – вціліти у страшних жорнах»* [1, с. 272].

Знайшовши нарешті родину, Шаміль-ага віднаходить **сене і сили для боротьби**. Герой крок за кроком проходить цей шлях: вириває дружину і

дочку з лап голодної смерті, зазнає постійних принижень від комендатури, намагається влаштуватися на роботу, ризикуючи бути засланим у Сибір: *«Чому ви всі, наче якісь придурки, нічого не розумієте з першого разу? Про фронт, про нагороди мені товчете? Може, вас за Полярне коло років на двадцять п'ять відправити, щоб навчилися розуміти?... Я для вас – цар і Бог! Затямте собі»* [1, с. 280].

Однак погрози не зупиняють оповідача: завдяки підтримці інших кримських татар та небайдужих узбеків, завдяки наполегливим зверненням у різноманітні партійні інстанції Шаміль-ага знаходить більш-менш гідні робочі місця, що дають можливість вести *«мирну» боротьбу* за свій народ: *«Ми багато знаємо про різних представників нашої інтелігенції. Ми спробуємо налагодити зв'язки між вами і деякими з них... якщо вважаєте сталінську акцію проти нашого народу антигуманною і протиправною, підпишіть, прошу, ось це»* [1, с. 303].

За підпис звернення до ЦК КПРС і Верховної Ради СРСР оповідача звільнили з посади директора ТЮГ. Однак ця невдача не зупиняє його. Шаміль-ага стає редактором газети кримськотатарською мовою: *«Газета – подарунок, бо вона вже сьогодні допомагатиме вам зберігати мову. Адже мова – це обличчя народу. Нема мови – нема й народу»* [1, с. 305].

Шаміль Алядін вустами оповідача говорить, що має на меті описати все, що відбувалося з його народом, бо то є частиною боротьби за правду. Наприкінці повісті автор згадує поїздку до Криму, яку йому допомогла організувати Спілка письменників. Там Шаміль-ага повинен був працювати з архівами у Бахчисарайському ханському палаці. У цьому епізоді письменник дарує читачеві марну надію: здавалося б, що ось воно – довгоочікуване повернення на Батьківщину! Але ж ні – оповідача разом з родиною виганяють з погрозами: *«Якщо ти негайно не заберешия зі своїм сімейством за межі Криму, то я накажу виставити тебе під дулами автоматів!»* [1, с. 310]. Таким чином, головний герой переживає другу депортацію.

Повість має відкритий фінал, бо оповідач – втілення авторської свідомості – знову стоїть на початку *шляху*: «Слід *поспішати*. *Попереду далека дорога*. *Знову – туди*. *А коли ж назад?*» [1, с. 311].

Підсумовуючи аналіз образу оповідача, потрібно підкреслити, що Шаміль Алядін фактично втілює у ньому себе і свій власний досвід, зробив виразником своїх думок на двох площинах: документальній та ідейній (світоглядній). Документальність образу оповідача виявляється через збереження імен, як самого письменника, так і його родини; у чіткому окресленні часових та просторових рамок; завдяки передачі головному героєві біографічних даних Шаміля Алядіна. Вдаючись до максимально реалістичної передачі подій, автор виступає своєрідним літописцем кримськотатарського народу, якому необхідно розповісти світові правду про вчинений над ним геноцид.

На ідейній площині спостерігається криза світогляду оповідача, який проходить шлях від відданості радянським ідеалам до невтомного борця за справедливість для свого народу. Крок за кроком прослідковуємо зміни у переконаннях головного героя, сприймаємо його долю як долю усіх кримських татар. Шаміль Алядін зобразив оповідача так, що кожен кримець міг впізнати у ньому себе.

Як бачимо, повість «Я – ваш цар і бог» Шаміля Алядіна є літописом не лише авторського життя, а й художньо-документальним зображенням історії усього кримськотатарського народу, для якого першочерговою метою є донесення правди про депортацію та можливість вільно жити на Батьківщині – в Криму.

Література:

1. Алядін Ш. Я – ваш цар і бог. *Мердивен*. К. : Майстер книг, 2019. С. 227–311.
2. Бажан О.Г. Яким чином відбувалася депортація народів Криму у часи Другої світової війни? *Історія Криму в запитаннях і відповідях*. К. : Наукова думка, 2014. С. 339–343.

3. Бекірова Г.Т. Пів століття опору. Кримські татари від вигнання до повернення (1941–1991). *Нарис політичної історії*. К. : Критика, 2017. 488 с.

4. Гаврилів Т.І. Бенкет диявола. Збруч. URL: <https://zbruc.eu/node/86090> (дата звернення: 20.11.2023).

5. Гончаренко Н.К. Депортація 1944 року в культурній пам'яті кримськотатарського народу (на прикладах творів Ервіна Умерова та Шаміля Алядіна). *Культурологічна думка. Щорічник наукових праць*. К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2020. № 17. С. 139–148.

6. Даниленко В.Г. Епос Дикого поля. *Самотній пілігрим: Сучасна кримськотатарська проза*. К. : Видавець В. Даниленко, 2003. С. 4–19.

7. Сеітяг'яєва Т.Р. Шаміль Алядін – реаліст трагічної епохи. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Том 31 (70). №2. С. 106–110.

8. Черкашина Т.Ю. Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять. *Вісник Луганського національного університету*. Луганськ, 2010. № 4 (191). С. 181–189.

9. Черкашина Т.Ю. Українська автобіографічна повість ХХ століття: становлення основних жанрових ознак. *Філологічна трактати*. Харків, 2014. Том 6. №1. С. 39–45.

ДОХРИСТИЯНСЬКА МІФОЛОГІЯ У РОМАНІ «ЩОДЕННИК МАВКИ» ДАРИ КОРНІЙ

Софія Дмитрюк

На сучасному етапі культурно-історичного розвитку суспільства простежується тенденція до актуалізації духовних цінностей, що знайшли втілення в традиційній культурі та пройшли випробування часом, здійснення ними формуючого впливу на особистість, самосвідомість, культурний розвиток у цілому. А шляхи розвитку національної самосвідомості пролягають нині крізь процеси усвідомлення й розуміння способу життя наших пращурів, їхніх традицій, звичаїв, обрядів, художньої культури. Без цього процес духовного відродження нації неможливий.

Серед національних духовних цінностей можна виокремити яскравий та унікальний феномен – міфологію – своєрідну художньо-світоглядну систему, що відтворює характер зв'язків етносу з навколишнім світом на різних етапах його історичного розвитку. Вона є найважливішою опорою національної свідомості, засобом національного виховання й соціалізації людини в народній культурі. Важливість пізнання міфології для сучасної людини в ціннісному ядрі національної культури, бо саме в художніх образах, у системі мови, у жанровій визначеності явищ фольклору поєдналися та знайшли втілення духовні засади життя, морально-естетичний кодекс, продуктивний досвід обрядової діяльності, пов'язаний з працею, родинним побутом народу. У цьому значний потенціал міфології, відмова від якої руйнує і культуру, і суспільство, і особистість.

У боротьбі з так званим «поганством», а згодом і з усім українським, були знищені безцінні пам'ятки мистецтва стародавнього язичницького світу. Більшість письмових джерел, якими доводиться користуватися дослідникам української міфології, написані духовними особами, котрі в цій справі не могли бути об'єктивними. І уривки давніх міфів, які збереглися й дотепер, рясно приправлені християнськими нашаруваннями, які нелегко розпізнати, щоб зібрати і вибудувати струнку систему українського міфу.

Саме тому українські народні казки, притчі, легенди, перекази, народні звичаї, ритуали, замовляння, заклинання, пісні, ігри становлять значний інтерес для дослідників. Адже там розкривається історія справжнього життя нашого народу. Глибоке вивчення віри наших предків, пізнання через міф сприяє пробудженню в молоді історичної пам'яті та формуванню національної гідності й самосвідомості.

Наразі в Україні проголошено незалежність, однак давня українська міфологія залишається недостатньо вивченою. Підрастає нове покоління, яке народилося в незалежній Україні та має потребу й бажання пізнавати, досліджувати власну культуру.

Однією із таких авторів, котрі вибудовують власну творчість на міфології, є письменниця Дара Корній. Звертаючись до вірувань наших предків-язичників, вона викладає читачеві непросту науку життя багатою емоційною мовою, насиченою і високою лексикою і молодіжним сленгом. Д.Корній з насолодою грається зі словом, створюючи міф, казку, наповнену етнічними мотивами та образами. Авторка показує не лише непересічні історії, але й вчить цінувати власне «коріння». Глибокий міфопоетичний шар творчості письменниці, особливості ідіостилю, центральні образи, що виписані у етнокультурній традиції, становлять **актуальність** нашої розвідки.

Метою дослідження є ґрунтовний аналіз дохристиянської міфології, зокрема образів, мотивів, жанрових вкраплень у романі «Щоденник Мавки» Дари Корній.

Звернення до проблеми засвоєння духовних багатств рідного народу, накопичених поколіннями, через розвиток інтересу до витоків традиційної культури, етнічної історії обумовлене необхідністю підвищення національної самосвідомості молодого покоління як вирішення важливих завдань реформування національної освіти на компетентнісних засадах. Як відомо, система світоглядних уявлень та вірувань будь-якого народу є піґрунтям для розуміння глибинної основи його походження.

У духовній скарбниці українського народу одне з чільних місць належить міфорелігійному світогляду. Ця тема до недавня залишалася поза увагою науковців. Сучасний аналіз «вищої» міфології – пантеону слов'янських богів – та міфології «нижчої» (демонології) розпочався лише від середини 60-х років ХХ ст., коли формувалася «міфологічна» концепція, тобто дослідження вірувань та повір'їв зводилися до єдиної системи міфорелігійних уявлень [21, с. 221].

Осягнути велич етнічного духу можна лише за умови пізнання міфорелігійної свідомості, яка поєднує минуле, нинішнє й майбутнє життя народу. Донедавна міфорелігійний світогляд традиційної (дохристиянської) віри слов'ян здебільшого вивчався досить однобічно і в основному ототожнювався з народною демонологією, походження якої виводили із середньовічних уявлень. Безперечно, демонологія виявилася найживучішою, окремі її елементи, зокрема це стосується повір'їв та вірувань, у народі зберігаються й дотепер. Основними чинниками постання усіх світових релігій є анімізм, тотемізм та магія. «Вірування давніх українців мають у собі всі ці ознаки. Зокрема це стосується календарних звичаїв, обрядів, повір'їв, казок, легенд, замовлянь, загадок» [21, с. 221]. Історико-фольклорний та етнографічний матеріал, праці не лише вітчизняних учених, але й закордонних знавців міфології свідчать, що українська міфологія не лише одна з найдавніших у Європі, а й у світі [1]. Доказом може бути хоча б те, що ця багатюща духовна скарбниця (окрім міфології, це й способи будівництва святилищ, створення скульптур, винайдення меандрового орнаменту та багато іншого) виникла за чотири, п'ять, а можливо, й більше тисячоліть до античного світу. Ми захоплюємось античною міфологією, недооцінюючи, а подекуди не знаючи, що своєю міфопоетичною красою міфологія наших предків набагато перевищує античну творчість. У греків один лише титан (навіть не бог!) Прометей іде до людей та приносить їм вогонь, за що був жорстоко покараний мешканцями Олімпу. В античній міфології пантеон богів та героїв досить чіткий. У давній Україні не було

подібної визначеності: те, що тільки-но починалося в Києві, було вже завершене в Афінах та Римі. І шкода, що рання візантійська віра зруйнувала той розквіт, заборонивши предкам їхніх богів, народні звичаї та обряди, численні свята, стародавні колядки, щедрівки, веснянки, купальські пісні. Нова ідеологія запроваджувалася далеко не методами переконання. За словами Нестора, князь Володимир видав наказ: «Якщо не прийде хто завтра на річку – хай-то багатий, чи бідний, чи нужденний, чи раб, – буде мені ворогом» [2; с. 23].

Первинна міфологія упродовж століть була незатребуваною. Церковна влада послідовно викорінювала давні традиції, насаджуючи на народні обряди, звичаї, пісні свої канони і вірування. Найбільшого гоніння зазнало стародавнє духовенство – волхви. Судячи з історичних джерел, вони не раз виступали проти церковної влади. Після прийняття християнства жерці-волхви подалися в ліси. Разом з ними пішли й ті, хто не хотів залишити віри предків. Волхви володіли вражаючими знаннями з астрології, медицини, географії, будівничої справи. Вони вміли ворожити за Сонцем, Місяцем і зорями, птахами, тваринами тощо, створили вчення про Всевидюче Око – пришельця з далеких світів – і пояснили, хто творець Всесвіту, Неба і Землі. Поступово волхви розчинилися в народі, ставши знахарями, ворожбитами, чаклунами, що дало можливість зберегти знання і досвід попередніх поколінь. Послідовниками стародавніх жерців можна вважати, зокрема, верховод колядників. Не минаючи жодної хати, парубоцька коляда, славлячи божество зимового Сонця, яке народжується, збираючи дари для спільної жертви Сонцю, бажає кожному дому достатку, багатства й урожаю.

Нерідко фантастика тісно переплітається із міфологією, що позначається на структурі жанру. У Літературознавчому словнику-довіднику міфологія трактується як «сукупність функціональних міфів в обробці певної культури» і зазначається, що українська міфологія не зафіксована цілісно: елементи давніх міфологічних уявлень, сюжетні мотиви ритуальних дійств опосередковано збереглися у фольклорних творах (казках, легендах,

обрядових піснях, баладах), часто у поетично трансформованих формах [14, с. 458]. Для міфології є принциповим залучення фантастичного хронотопу, в якому існують вигадані персонажі. На наявності міфологічних образів у фантастичній літературі неодноразово наголошували дослідники, що призвело до розмитості терміну «фантастика».

Із середини ХХ ст. зароджується новий тип роману, фантастичний, оскільки його основний жанроутворювальний чинник – ірреальний хронотоп вибудований на фантастичному матеріалі [10, с. 298]. Фантастичним, на нашу думку, є будь-який твір, що «свідомо порушує норми умовності, характерні для художньої літератури даного суспільства, що не залежить від засобу і художньої функції цього зрушення» [10, с. 300]. Основним принципом фантастичної літератури є настанова на «двоємир'я», розподіл світу на реальний і фантастичний, при цьому зміст кожного визначається авторською свідомістю та читацьким сприйняттям, а також типом суспільної свідомості. У фантастичних творах відбувається коливання природного і надприродного, фантастичний герой виходить за межі мімесису [10, с. 262-263]. У межах фантастики-концепту виділяються певні групи текстів: власне фантастика, наукова фантастика та фентезі [20, с. 6].

Сучасне українське фентезі твориться на основі автентичної міфології, що окреслює й актуальність цієї проблеми. Витоки жанру фентезійної прози сягають глибин народної культури, розкривають глибокий світ української фантазії. А за словами І. С. Нечуя-Левицького, «давній українець був надарований добрим розумом і багатою фантазією» [15, с. 4].

Учені стверджують, що саме на українському міфологічному підґрунті виникла «фольклорно-фантастична новела, що стала, можна сказати, національним жанром. Вона вабила своєю екзотичністю, неймовірністю ситуацій, незвичайністю персонажів» [19, с. 5]. Окрім того, народні фантастичні і напівфантастичні оповідання передують, на думку А. О. Білецького, тому, що можна назвати історією, адже в перекладі з грецької «*historia*» — це розпитування, дослідження, розвідування, оповідь про події,

розповідь, історія (в сучасному розумінні) і, загалом, наука, знання. Отож давньоукраїнські міфи, як і міфи будь-якого народу, дають знання про первісний, донауковий світогляд далеких предків.

Учені називають такий світогляд «міфологічним», від сукупності міфів (міфології) як фантастичних оповідань про виникнення світу, народження богів, появу людей на землі, про «початок» культури – уміння використовувати і добувати вогонь, колесо і плуг, орати землю, пекти хліб, приручати тварин, про стосунки людей і тварин, про всякі чудеса, про все «надприродне» [12, с. 119]. Міфологію нашого народу вчені розглядають як особливу форму світосприймання, що перебуває у нерозривному зв'язку з етнічною релігією. «Етнічною вважаємо ту релігію, яку створив сам народ впродовж багатотисячолітнього побутування на рідній землі засобами рідної мови, рідної пісні, рідної символічно-образної системи, тобто українське язичництво» [12, с. 119].

Усе навколо було для наших предків одухотворене і наповнене енергією. Майже всі природні явища персоніфіковані. «Оживали» боги неба, землі, вогню, води, вітру, лісу, поля... Усе довкола мало своє людське обличчя: небо, засіяне зірками; дощ, що запліднює землю, земля, яка народжує трави і квіти; у струмків – свій голос... Світло і темрява, тепло і холод, день і ніч, народження і смерть. Із найвіддаленіших часів це не лише початок і кінець, а безкінечна боротьба богів: Білобога – бога білого дня і Чорнобога – злого демона ночі. Чи міг орій-хлібороб не молитися до Сонця, коли в ранішню пору виходив у поле з плугом? А чи коли в небі грім та блискавиця? Безперечно так, бо то ж Перун – бог, який наводить жах на темні сили мороку.

Дослідник полісько-волинського краю В. Давидюк зазначає: «Дерево життя не може бути вічно зеленим і плодоносити, якщо в нього підірвана коренева система. І не випадково сьогодні всі народи приділяють таку увагу своєму корінню» [11; с.192].

Тож давня українська міфологія – це глибинні знання, що не втратили свого значення й нині. Автентичні вірування постають у сучасному художньому творі, надають тексту глибини та «яскравості», певного національного коду, який кожним читачем «декодується» по-своєму. Констатуємо, що найчастіше етнокультурний код проявляється у фантастичній, зокрема фентезійній, літературі, для якої характерна орієнтація на ірреальність та особлива образна система, вибудована за принципом амбівалентності.

Міфологічні образи, мотиви, сюжети, архаїчні уявлення найповніше відобразилися саме в тексті фольклорних творів різних жанрів. З давніх часів дійшли до нас різні види усної народної творчості: легенди, міфи, притчі, казки. Колись давно вони слугували мало не єдиним засобом передачі інформації наступним поколінням. Вікова мудрість, закладена в притчах, легендах, міфах, перетворює їх на своєрідну книгу життя, яка допомагає читачам зрозуміти своє минуле та майбутнє. Саме з цією метою Дара Корній використовує фольклорні жанри в романі «Щоденник Мавки». Зображуючи певні події, авторка використовує притчу, легенду, міф чи казку. І це не просто повчальні історії: у будь-якій з них можна знайти безліч прихованих змістів. Інколи легенда, притча, міф, казка – найкраща відповідь на поставлене життям питання, бо вчать розуміти, приймати і цінувати найважливіше в житті – кохання, щастя, розуміти неписані, але такі важливі закони життя.

Міф – це оповідь, яка пояснює походження певних речей, явищ, усього світу через емоційно-чуттєві образи. Так у першій з Мавчиних історій ідеться про жінку, яка втратила чоловіка, але натомість отримала сина, та в його одинадцятиріччя мала віддати Долі, бо душу хлопчика було закладено як плату за її послугу. Проте жінка не здалася і з допомогою Місяця врятувала своїй дитині життя, перетворивши на вовкулаку на три дні щомісяця, коли повня. У цьому невеличкому міфі ми бачимо намагання людей пояснити таке явище, як перевертництво.

Легенди за змістом подібні до фантастичних казок, у них також головну роль відіграє чарівний, фантастичний елемент. Але сюжети легенд більш, ніж казкові, зорієнтовані на достовірність зображуваного. Саме такою легендою є сьома історія, розказана Мавкою про перелесника. Жінка, у якої чоловік помер в авіакатастрофі, втратила сенс життя і всі дні проводить біля могили коханого. Одного дня вона зустрічає там старого незнайомця, який каже, що відвідує тут померлу дружину, і, коли жінка вже йде додому, віддає їй сумочку, яку героїня забула на цвинтарі. Уночі до неї приходять коханий чоловік і вони розмовляють, а вранці жінка розуміє, що знову отримала змогу жити на повну: «кава вперше за сорок днів не втекла з турочки. Вона чує тепер веселий спів пташок та може врешті розрізняти запахи, відчувати їх» [9, с. 185].

Казка – це вид художньої прози, що походить від народних переказів, порівняно коротка розповідь про фантастичні події та персонажів, таких, як феї,

гноми, велетні тощо. Яскравим прикладом казки є історія, що має назву «Курячий бог». Остання Мавчина оповідка про вихованого в сліпій батьківській любові пихатого та бездушного князевича. Пізня дитина, якій батьки ні в чому не відмовляли, виросла мазунчиком, якому байдужі всі, окрім себе. На своє двадцятиріччя він запросив не тільки родичів та знайомих, а й трьох чаклунок, завдяки яким він народився. Прийшли вони, і забажав князевич стати всемогутнім, відкинувши такі цінні подарунки, як віру, надію та любов. Найстарша і наймудріша чаклунка сказала: «Що ж, тепер ти всемогутній...», й перетворила його на камінчик, що ми тепер називаємо курячим богом. Ідеєю та основною думкою казки можна вважати слова: «Те, що падає нам з Неба, як дар долі, ми не дуже цінуємо» [9, с. 283].

Легенда – це жанр, який має і літературні і фольклорні риси. Установкою на достовірність і односюжетність, нестійкою, довільною формою легенда відрізняється від казки, в якій так чи інакше підкреслюється народність, вигаданість зображеного. Значним фантастичним, іноді

міфологічним, елементом легенди відрізняються від переказів, що характеризуються більшою реалістичністю, фактичною правдивістю, позбавлені алгоритму. Таким фантастичним елементом вирізняється з-поміж інших восьма історія про мандрівну зірку, яка оповідає нам про парубка, сина заможного бізнесмена, якому ні в чому ніхто не відмовляв. І одного разу він з друзями пішов у лазню, де зустрів молодих «петеушниць». Підігрітий алкоголем син бізнесмена занастив одну з них. Батько дівчинки подав заяву до поліції, а там і до суду дійшло. Але багатій заплатив значну суму грошей, і його сина виправдали. Пройшли роки, і цей хлопець до нестями закохався в чарівну модель і, пішовши на її світло, згорів у ньому, як метелик. Останнє, що він побачив перед аварією, було обличчя тієї «петеушниці», а потім «з полум'я машини в небо виривається на волю яскрава цівочка світла та губиться в небі між зорями. Зірка впала в небо» [9, с. 213].

Ще однією легендою є друга з мавчиних історій - «Про душі». Героїня розповідає читачам про створення зірок, Місяця і тіней. Коли приходила на землю ніч – виповзали погані вчинки та почуття зі своїх сховків, і всіх людей, яким не пощастило бути в цей час у дорозі, брали в полон. Порадилися гарні почуття і вирішили іти до Сонечка за порадою, як людям допомогти, бо вночі не можна було і носа з хати випхнути, так це було небезпечно. Сонечко порадило іти до Бога і попросити Його, вогні душ людей, що помели, засвітити на небі вночі. І Він погодився та ще й дав тим зорям «пастуха»-Місяця. Але ніч образилася і попросила, щоб вона була серед дня, як світло серед ночі. Так з'явилися тіні, «тож тепер, коли сонце на небі світить-сяє, усе живе відкидає тінь, у якій можуть ховатися недобрі почуття. Зате посеред ночі високо-високо в небі горять мільйони добрих душ, які щедро посилають на землю добрі почуття та світло» [9, с. 61].

У романі Дари Корній можна виокремити і риси притчі, для якої характерні дидактичні мотиви. У притчі закладено певну правду, урок, маленький чи великий закон всесвіту, в якому ми живемо. Однією з таких

притч у романі Дари Корній є дев'ята історія під назвою «Щастя». Історія про те, як Бог створив людину і навчав її. Коли ж Він запитав, що цій людині подарувати, вона відповіла: «Щастя». Тоді Бог відвів її у майстерню і дав людині до рук глину. Мораль цієї історії: «Бери і твори. Яке сотвориш – таке й матимеш» [9, с. 233].

Через притчі можемо отримати доступ до знання законів усесвіту. Це такий собі навчальний матеріал, який незмінно допоможе уважному та вдумливому читачеві мандрувати світом. У притчах закладено філософію життя, що дає можливість усвідомити власну сутність. Ці мотиви закладені у восьмій Мавчиній історії «Щастя та Розум». Посперечалися одного разу Щастя та Розум, хто з них головніший. Довго б так «переливали з пустого в порожнє», але тут нагодився перехожий та й порадив їм вирішити все практично, тобто знайти якогось нещасного дурня та спробувати догодити йому. Щастя та Розум згодилися і, за підказкою того ж перехожого, пішли в сусіднє село, де й знайшли підходящу людину. Спочатку у голові того «телепня» поселився Розум. Приходить Щастя через п'ять років і бачить злагоду, але щастя немає. Коли ж догоджати тому чоловіку береться воно, то у нещасного з'являються діти і він стає щасливим. А мораль цієї притчі ось у чому: «Що варте щастя без розуму, і чи потрібен той розум, коли не маєш щастя?» [9, с. 106].

Притчі – це спосіб переповісти істину просто, зрозуміло для всіх, але використовуючи дидактичні принципи. Саме про таку істину ми дізнаємося з шостої історії, яка має назву «Вибір». Був у дівчинки поганий день у школі. Зустріла її вчителька хімії, запитала, чому така сумна і запропонувала вдома провести дослід із річкою, склянкою води та попелом, сказавши при цьому: «Ти розумна дівчинка і все зрозумієш». Мораль: «...вода в склянці від попелу стала відразу брудною, а в річці той попіл тільки трохи був помітний, а потім взагалі пропав. Коли ми долаємо якісь негаразди чи неприємності, чомусь стаємо схожими на цю склянку з брудною водою. А чому б не спробувати буди схожими на річку. Ми ж маємо вибір...» [9, с.158].

Щоб зрозуміти притчу, потрібне глибоке розуміння її суті. Здавалося б, притча – це просто оповідання, але всередині неї – таємниця. Таку таємницю має історія п'ята «Бажання», що оповідає нам про те, як простий чоловік, зустрівши старого (що насправді був Богом), просив у нього все більших і більших статків. Коли й цього стало замало, чоловік забажав і сам стати богом. Після того як він це забажав, сталося от що: «Хочеш бути Богом? Добре! Але знай, Бог завжди починає з початку! Степан стояв посеред пустого світу, у якому не було нічого – ані людей, ані неба, ані землі. Пустка, і він посеред тої пустки з лантухом глини за спиною» [9, с.132]. Мораль: «Будьте уважні з бажаннями, вони можуть здійснюватися!» [9, с.132].

Кожна притча – вираження досвіду безлічі життів, вона – шифр духу, про який нам повідає третя історія «Пришпилена». Історія про дівчинку, яка, сама того не усвідомлюючи, «пришпилила» себе до чорної хмари, себто проблем, і тому завжди нарікала на долю. Але за допомогою Того, Що Завжди Сидить На Порозі, змогла «відшпилитися», і, коли зустрічала цю хмару знову, вже могла дати їй раду. Мораль притчі втілена у мотиві-мовленні: «...інколи ми самі себе пришпилюємо до тих бід, зумисне відмовляючись давати їм лад. Та, зрештою, від нас залежить – тягнути на собі чорну хмару чи просто відшпилитися від неї» [9, с. 83].

Дара Корній переконує: у цих коротких оповіданнях захована мудрість поколінь. Вони є дороговказом і провідником у життєвих негараздах, які підкажуть, надихнуть, змусять замислитися. Такою є історія десята «Те, що ніколи не помирає». Про жінку, яка дуже любила свого сина, але він захворів на чуму. Вона щиро та палко молилася, і уві сні їй явився Бог та пообіцяв вилікувати її сина, якщо ця жінка у невідомому місті, куди Він її перенесе, до заходу сонця знайде будинок, де не бачили смерті, та принесе звідти зерна пшениці. Так і не знайшла вона такого дому, і її син помер, але жінці відкрилась нова істина про те, що ніколи не помирає. Мораль цієї історії в наступних словах: «...любов не помирає ніколи...» [9, с. 262].

У притчах, казках, легендах, міфах знаходимо глибокий смисл щодо сенсу життя, людського буття, цінностей.

Романи Дари Корній вирізняються неповторним стилем, у якому українська міфологія гармонійно переплітається з реальністю сьогодення.

Чимало українських письменників у своїй творчості використовували міфічних створінь. Наприклад, у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» Мавка – німфа, донька верби, яка закохалася в земного чоловіка. Чугайстер – міфічний персонаж, який, звабивши, занапастив Мавку. Такі казкові, далекі від реальності персонажі в романі Дари Корній відкриваються по-новому. З казки вони потрапляють у холодні будні: вірна віддана дружина після зради чоловіка різко змінюється і з огидного каченяти перетворюється на прекрасного лебедя.

Одружений зі своєю музою художник після розлучення тікає від світу в самотність і віддається творчості. Успішна, але бездітна жінка, відпустивши чоловіка до іншої, яка народила йому дитину, перетворюється на асоціальну особистість. Заможний чоловік за допомогою найманця-ловеласа і непристойно великих грошей марно намагається купити любов тієї, у яку закохався. Авторка ставить безліч риторичних запитань: хто й кого може і мусить врятувати, і хто така Мавка, Чугайстер та вовкулака? У творі Дари Корній герої – не міфічні створіння, а звичайні люди, які шукають свій шлях у житті та борються за своє щастя. За жанром це велика романна форма, що має ознаки жіночого роману, де вдало поєднані фантастичні та філософські елементи. У творі вбачається значна інтертекстуальність: авторка не раз цитує Григорія Сковороду, Лесю Українку, дає алюзії на відомі притчі та перекази.

Дара Корній у своєму творі «Щоденник мавки» використала чимало образів із слов'янського дохристиянського фольклору. Наприклад, головну героїню книги – Магдалену автор називає Мавкою, і не без причини. Мавки – вродливі молоді дівчата, високого зросту, миловидні з довгими косами, вбраними квітами [24, с. 80]. Проте героїня Дари Корній хоча і є мавкою, але

не такою, як усі. «Я – Мавка, у мене каро-зелені очі та довге темне волосся. Я не схожа на жодну зі своїх посестер. Бо вони всі блакитнооокі білявки чи синьооокі русявки» [9, с. 11]. Незважаючи на те, що мавки виглядають як дівчата, немає в них ні тіла, ні душі, але письменниця словами Мавки заперечує: «Кажуть люди, що я не маю душі. Та хіба то правда? Я вмію любити, а чи вмієте любити ви? Користатися тілом ще не означає мати в ньому душу» [9, с. 12]. Згідно з народними повір'ями, на мавок перетворюються душі дівчаток, померлих без хрещення. Але в романі Дари Корній Мавкою може стати навіть молода дівчина «яка не змогла втримати любов» [9, с. 11], тобто – головна героїня – Магда. Хоча мавки – це душі померлих дітей, але на відміну від русалок; які живуть у воді, вони можуть жити на деревах, у лісах, полях, у траві та у гірських печерах [24, с. 80]. За міфами, їхні світлиці вистелені та обвішані барвистими килимами. У «Щоденнику...» ж Мавка живе в дереві «Я душа мами верби. Її кров та її серце» [9, с. 11].

Кажуть, що від мавок, які схильні робити чоловікові зло, можна вберегтися, треба скинути з себе сорочку і, вивернувши її навиворіт, одягти знову. Це тоді, коли при собі немає часнику або цибулини. Оберегом від злої красуні може бути також полин чи любисток, як ,власне, і від русалки [24, с. 82]. Але від героїні Дари Корній не може нічого вберегти чоловіків-Чугайстрів, «бо Мавка знає, як поводитися з ними. Вміє вона втримати погляд хижака-звіра, не відпускати і шепотіти при цьому три магічних рядки» [9, с. 151].

У міфах сказано, що мавку можна бачити. Вона і сама може зачепити гарного парубка, потім почне жартувати з ним, а коли хто вподобав її – заманує до танцю і може залоскотати до смерті того, хто звабиться її красою [24, с. 82]. Магдалена ж хоча і не вбиває зваблених нею чоловіків у прямому сенсі слова, проте розбиває їм серця, бажаючи помститися за таких же знедолених жінок, якою була і вона, коли її покинув чоловік.

Мавка як образ «нижчої» міфології поступово й послідовно перетворюється в романі Дари Корній на втілення «вищої» міфології. Так постать Магди поєднує в собі риси язичництва (Мавки) і християнства (ангела) – і такий символічний оксюморон посилює своєрідну вібрацію образу героїні в цьому творі.

Антагоністами Мавки-Магди є чоловіки-Чугайстри. В українській міфології Чугайстер – веселий, життєрадісний, оброслий чорною або білою шерстю лісовик із блакитними очима. Він танцює, співає та полює на мавок. У романі Дари Корній Чугайстри – це чоловіки, які «ламають крила» своїм дружинам, зневажають їх, зраджують, одним словом – знедолюють. Саме за це Мавка і мстить їм. Образ Чугайстра (Чугайстрина, Лісового Чоловіка) не відомий іншим слов'янам. Його знають тільки в українських Карпатах. Тож не дивно, що Дара Корній використала цей образ у своєму романі. На Бойківщині його називають просто Дідом, а на Закарпатті – Ночником. На Рахівщині Чугайстринові дали ім'я Гай [24, с. 24]. Походження назви Чугайстер достеменно не зрозуміле. Сучасні дослідники пов'язують це слово з чугою, чуганею (верхнім одягом, який тчуть так, що він має вигляд великої овечої шкури з довгою вовною), з гайстром-лелекою або навіть зі сторожовими козацькими вежами, що їх називали чугами та природним рівчаком у камені – чудилом [24, с. 24].

Чугайстер зовні нагадує чоловіка, але дуже високого зростом, «зі смереку». Він ходить лісами в білому одязі або й зовсім без вбрання, з рогами. У Дари ж Корній це звичайні чоловіки «здебільшого двоголові створіння, і та голова, що нижче пупця, завжди керує верхньою» [9, с. 148]. Міфологічний Чугайстер мусить десь заховатися в листі й чатувати на мавок. А коли яку вгледить, то вхопить, розірве надвоє і з'їсть. Але в «Щоденнику Мавки» Чугайстри не розривають надвоє своїх жертв, вони випивають душі Мавок та простих жінок, що потрапили в їхні тенета, і пожирають їх серця «Ії серце вийняв Чугайстер, коли штовхав у прірву, вийняв і зжер» [9, с. 150]. Гуцули твердять, що Чугайстер допомагає людям в лісі і в горах. За

народними повір'ями, до людей Чугайстер ставиться приязно, розмовляє з ними, гріється біля вогню. Зустрівши в лісі живу душу, Чугайстер не чинить їй лиха, тільки чемно запрошує до танцю, граючи на сопілці [24, с. 26-27]. Проте письменниця спростовує це твердження: «Тепер я знаю добре, що стається з Мавками, яких зваблює Чугайстер. Він вбиває її душу. І світ, отче, кишить Чугайстрами, і вони гублять усіх, не тільки Мавок» [9, с. 177].

Часто твердять, що Чугайстер «на одній нозі». Він, як і Баба-Яга, може відірвати свою ногу й рубати нею дрова. У лісі Чугайстра не слід свистіти й кричати, щоб не прикликати Лісового Чоловіка. Усе це – ознаки представників

«нижнього світу»: одноногість або кульгавість, а також прикликання свистом – їхні ознаки. Проти Чугайстра, як і проти всіляких потойбічних «прибульців»,

використовували сокиру як оберіг. Маючи її, цього міфічного велетня можна втримати двома мізинними пальцями й випитати про майбутнє [24, с. 28]. Але в сучасному світі, про який пише Дара Корній, де всі такі прикмети вважаються дурними забобонами, а Чугайстри живуть серед нас і це не міфологічні істоти, а звичайні люди, які просто виявляють риси цих створінь, ні сокира, ні що інше не може від них вберегти.

В одній із Мавчиних історій «Перелесник» ми знайомимося із жінкою, у якої в авіакатастрофі помер коханий чоловік. Одного разу на кладовищі до неї заговорив незнайомец, в якому героїні цієї розповіді щось видалось дивним, але вона не змогла зрозуміти, що саме. Пізніше з'ясується, що її збентежила відсутність тіні у цього незнайомця під ногами. Ця Мавчина оповідка не дарма має таку назву, адже у народних переказах перелесник – дух, що за давніми віруваннями, як зірка, падає з неба та відвідує людей, прибираючи вигляд рідних, близьких, коханих. Вірили, що його можна «прикликати» з великої туги за покійною людиною. Саме тому, що Оріся дуже тужила за своїм коханим, що аж порівнювала себе зі згарищем: «Не

лізьте мені в душу. Там – вигоріла земля. І я є тою землею» [9, с.181], до неї і прийшов померлий чоловік.

Вигнати перелесника з хати, де він оселився, дуже важко. Перелесник – найзліший повітряний дух. На відміну від інших духів, має вогненний хвіст. Він – посланець Великого чорта, прикутого величезними ланцюгами за руки й ноги до кам'яної стіни. Його називають ще Чорним, бо робить він тільки зло. Але в сьомій з Мавчиних історій цей дух, після ночі з Орисею, на ранок сам полишає жінку. Попри всі злі якості міфологічного Перелесника, у романі «Щоденник Мавки» він – позитивний персонаж, бо повертає головній героїні бажання жити і любов до власного життя, що вже є показником його незлої суті.

У першій Мавчиній оповідці ми зустрічаємося з такими міфічними персонажами, як вовкулака та дві богині: Доля і Смерть.

Доля – це богиня, яка визначає призначення людини. Вона при народженні наділяє немовлят усіма чеснотами, прокує їм майбутнє. Доля, як і Мокоша, є втіленням Матері Лади. Вона відає про все, що було, є і буде з кожною людиною. Доля визначає, чого потрібно навчитися кожній людській душі, коли вона в черговий раз повертається на Землю. Долю завжди треба умиловлювати принесенням їй подарунків. Такою вона є у дохристиянській слов'янській міфології, а от у Дари Корній радше просто виконавиця вищої волі великої Ткалі: «Доля кожної людини невидимою ниткою тягнеться за нею, і тче ту нитку не людина, і виводить ту нитку не завжди й Доля. Доля тільки справно служить великій Ткалі...» [9, с. 29]. Отже, як бачимо, в романі «Щоденник Мавки» над Долею є ще вища інстанція – велика Ткаля, що розбиває один міфологічний образ на два: Долі та Ткалі.

Богиня доброї долі уявляється в образі вродливої молодшої жінки, яка пряде міцну рівну золоту нитку людської долі, а ось як описує її авторка: «Стояла на порозі – висока, ставна, сумно посміхалася майже прозорими очима, тонка, мов берізка, та прозора, наче туман, у сірій непоказній намітці»

[9, с. 28-29]. Символами Долі є веретено, прясельце та клубок ниток [23, с. 226]. У романі ж «Щоденник Мавки» символом Долі можна назвати «хустину, геть усю в'язану-перев'язану вузликами» [9, с. 28], що мали свої барви: чорні, червоні, білі, жовті, рожеві, сині тощо.

Ще одна богиня, яку ми зустрічаємо в романі Дари Корній, є Смерть. Вона в міфології – богиня Наві, темної ночі, страшних сновидінь, привидів, хвороб (мору) [23, с. 332]. Слов'янська смерть Мара ототожнюється з грецькою богинею Гекатою. У слов'ян зустрічаються також і її інші імена: Марена, Морена, Моржана. У західних слов'ян вона іменується Маржана чи Марцана. Це ім'я Мари родинно таким словам, як: «мор», «морок», «марево», «примара», «хмара», «мерзнути». Отже, як бачимо, у дохристиянській міфології Смерть – однозначно лиха постать, але в романі Дари Корній («Щоденник Мавки») вона – нейтральна, ні лиха, ні добра: «вона лишень виконувала своє призначення і, здається, не дуже жаліла за тим, що зосталася цього разу без жнива» [9, с. 36].

За давньоруською легендою, Мара – донька Чорнобога – сіє на землі чвари, брехні, недуги, вночі ходить з головою під пахвою попід людськими оселями й вигукує імена господарів – хто відгукнеться, той вмирає. Любить душити сплячих та смоктати їхню кров. У своєму ж творі письменниця зобразила Смерть так: «...вродлива чорнява жінка в білій сукні, котра тримала в руках хустку, говорила тихо та втомлено» [9, с. 36]. Тож тепер можна точно переконатися, що образ Смерті, використаний Дарою Корній не є однозначно негативним, як це зображується у слов'янських дохристиянських міфах, які дійшли до сьогодення. Смерть не є повне переривання життя як такого, це – лише перехід до життя іншого, до нового Початку, бо так вже належить, що після зими, яка забирає із собою все віджиле, завжди настає нова весна. Саме таким є образ Смерті в романі Дари Корній «Щоденник Мавки».

Для роману Дари Корній характерний образ вовкулаки – людини-перевертня, що має надприродну здатність перевтілюватися у вовка. У міфах

ця напів фантастична істота є людиною у вовчому вигляді, таким же є і вовкулака у Дари Корній – хлопчик, який перетворюватиметься на вовка три дні щомісяця під час повні.

Вважалося, що вовкулаки можуть бути вродженими та оберненими. Вроджені – це ті вовкулаки, які народилися під певною планетою. Якщо вагітна жінка зустрічала вовка, то в неї повинен був народитися вовкулака. Перетворені (обернені) вовкулаки – істоти, що зазнають більших страждань, ніж вроджені. Вони живуть у барлогах, бігають у лісах, але зберігають людський внутрішній світ. Образ вовкулаки в першій з Мавчиних історій «Про долю, яку конем не об'їдеш» є саме оберненим вовкуном, адже вродився він звичайною людиною і тільки в одинадцять років став перевертнем: «Твій син стане іншим. Він перетворюватиметься на вовка. Таке з ним ставатиметься тільки тоді, коли я буду вповні. Лишень три дні на місяць» [9, с. 37].

У вовкулаку можна було обернути і старого, і малого. Повернутися до людської подобі обернені вовкулаки могли через кілька років. Уроджені ж вовкулаки все життя проводили в сім'ї як звичайні люди, а вночі, перетворившись на вовків, винищували худобу. Але той хлопчик був перший з обернених вовкунів, усі діти якого вже мали бути вродженими перевертнями, такою була ціна за його життя: «Лишень три дні на місяць ти закладатимеш душу свого сина, щоб він лишився живим. І його діти теж платитимуть тим самим» [9, с. 37].

Вірування в те, що людина може обертатися вовком, належить, на думку деяких дослідників, до залишків давніх тотемістичних вірувань, що виводили той чи інший народ від тої чи іншої тварини. Щодо вовка, досить пригадати давніх італійських самнітів, чи ірпінів, що мали вовків за провідників, або давніх галів, що мали за пращура, як навчали друїди, їхні жерці, нічного бога, що його Юлій Цезар звав Діс Патер. Він був одягнений у вовчі хутра.

Не підлягає також сумніву те, що самого залишку давнього тотемістичного вірування не вистачило б, щоб утримати так довго в житті забобонне вірування у вовкулаків. Для цього повинен був існувати якийсь інший сприятливий ґрунт. Цей ґрунт знаходився в поширеній давніше формі божевілья – одній з найжахливіших форм манії переслідування, коли людина вважає себе, за виразом Лесі Українки в одній з її поем, одержимою. Таким же одержимим описується хлопчик-вовкулака в романі Дари Корній «Щоденник Мавки»: «Одержимий мною, мій син. Місячний син Місячного батька» [9, с. 37].

Як бачимо, реальні персонажі в романі Дари Корній і зовні, і характером схожі з міфологічними істотами: мавкою, чугайстром, вовкулакою, Долею, Смертю, перелесником. Образна система у романі детально виписана, зовнішні і внутрішні характеристики укрупнюються, що дозволяє всебічно дослідити романних героїв.

Таким чином, українська література початку ХХІ ст. орієнтована на активне впровадження в художній текст міфопоетичних джерел, які можуть по-новому репрезентувати національну ідентичність. Тому є надзвичайно важливим формування вітчизняного міфотворення, яке наразі набуває все більшої ваги і стає центром численних дискусій. Національна міфопоетика характерна, передусім, для фантастичного жанру, різновидом якого є «національне» фентезі, що характерне для української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Саме міфологізм є основною рисою фантастичної, зокрема фентезійної, літератури, а найголовнішими ознаками жанру є фантастичні елементи, включені у внутрішньо цілісне місце дії, а незмінною темою – запозичення з міфології та фольклору.

Авторкою, творчість якої стала помітним явищем у сучасному літературному процесі, у тому числі фентезійному, є Дара Корній. Підґрунтя роману «Щоденник Мавки» – українська міфологія та фольклор. Проекція докорінно зміненої моделі стосунків фольклорно-міфологічних істот на

стосунки сучасних чоловіка і жінки є основним прийомом міфопоетичного змалювання описуваних у книзі подій.

Образна система роману Дари Корній «Щоденник Мавки» детально виписана, кожен герой проходить складні випробування, які й визначають його подальше існування. Роман має міфологічно-філософське підґрунтя. Основними мотивами твору є мотиви вічних цінностей, вічної боротьби добра зі злом, самотності, випробування, душі тощо. Кожен герой твору є амбівалентним і заслуговує на співчуття. У цьому вбачаються постмодерні тенденції, адже у сучасній літературі межі понять «добро» і «зло» розмиваються і стають відносними.

Письменниця занурює нас в атмосферу умовності, ірреальності, у яку вкраплюється дохристиянська міфологія, що допомагає увиразнити художній світ. Дара Корній майстерно вплітає міфологію, український фольклор у сучасний сюжет. Розмаїття жанрових вкраплень виформовує новий різновид фантастичної літератури, творчо оздобленої міфопоетичними елементами.

Художній світ роману Дари Корній – це особлива художня реальність, підпорядкована певним онтологічним законам. Це «міф про світ», романтичний умовний світ, у якому в символічній формі знайшли відбиток проблеми й духовна атмосфера кінця XX – початку XXI ст.

Фантастичний світ Дари Корній відрізняється від реального, він топографічно визначений, має власну історію, певні морально-етичні цінності. У романі значне місце відводиться внутрішньому психологізму. Романні герої наділені здатністю проникати у позареальність, поринати у минуле, що актуалізує у романі потужний міфопоетичний контекст. Авторка акцентує нездатність героїв, а позаяк і читача, усвідомити багато із того, що відбувається і у «душі» людини, і у навколишньому просторі.

Герої стають стрижнем оповіді, наділені здатністю проникати за межі реального, впливати на нього, що є ознаками літератури «фентезі», які ми констатуємо у цьому романі.

Роман «Щоденник Мавки» актуальний і нині, у постмодерну добу, яка характеризується нівелюванням особистості, деструкцією, дисгармонією в людській душі, тотальною іронією. Романи Дари Корній є спробою ввести в національну літературу художню інтерпретацію нового образу з циклу української «нижчої міфології» містить чимало оригінальних рішень, які сприяють передачі національного колориту і є черговим успішним кроком на шляху вибудовування українською літературою власної міфотворчої традиції нової доби.

Література:

1. Petro Lintur A Survey of Ukrainian Folk Tales. *Canadian Institute of Ukrainian Studies Press*. № 56. 42 p.
2. Войтович В. Українська міфологія. К.: Наукова думка, 2002. С.13-34.
3. Воропай Олекса. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис. Мюнхен : Укр. вид-во, 1958.
4. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк : Волинська книга, 2007. 320 с.
5. Зуєнко М. Категорія «міфопоетика» в сучасному літературознавстві. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/4177/1/Zuenko.pdf>
6. Киченко О. Фольклор як художня система (проблеми теорії). Дрогобич : НВЦ «Каменярь», 2002. 216 с.
7. Кобзар О. І. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження. Острого: Видавництво Національного університету «Острозька Академія». Вип. 15. 2010. 376 с.
8. Кобзар О. І. Поняття міфопоетика: динаміка дослідження. URL: Режим доступу: www.dspace.puet.edu.ua
9. Корній Д. Щоденник Мавки: роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 304 с.
10. Кушнірова Т.В. Романні обрії російської літератури першої третини ХХ століття. Полтава: Видавець Шевченко Р.В., 2012. 352 с.

11. Лозко Г. Українське народознавство. К.: Зодіак ЕКО, 1995. С. 191-192.
12. Лозко Г. С. Українське народознавство. Харків: Архів видавництва «Див», 2005. 472 с.: іл.
13. Міфи та легенди українців / уклад. Ю. П. Винничук; худож.-оформлювач Л. П. Вировець. Харків: Фоліо, 2015. 219 с.
14. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
15. Нечуй-Левицький І. С. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. К.: АТ «Обереги», 1992. 88 с.
16. Плачинда С. П. Легенди і міфи Давньої України. К.: ФОП Стебляк О. М., 2020. 304 с.
17. Плачинда С. П. Міфи і легенди Давньої України. Електронна книга. Мультимедійне видавництво Стрельбицького, 2023. 32 с.
18. Плачинда С. П. Словник давньоукраїнської міфології. К.: Укр. письменник, 1993. 63 с.
19. Пономарьов А. П. Царина парадної уяви та її класичні розробки. *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*. К.: Либідь, 1991. 640 с.
20. Стужук О. І. Художня фантастика як мета жанр (на матеріалі української літератури XIX-XX ст.). К., 2006. 14 с.
21. Тищенко О. О. Тенденція трактування дохристиянської міфології і заснованого на міфологічних уявленнях фольклору давньоукраїнськими літописами, державними інститутами. *Вісник Запорізького національного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2008. № 2. С. 220-225
22. Українські міфи; демонологія, легенди / Упоряд. М. К. Дмитренко. К.: Муз. Україна, 1992. 144 с.
23. Чарівні істоти українського міфу. Домашні духи. Дара Корній; худ. А. Канкава. Х.: Віват, 2019. 352 с.
24. Чарівні істоти українського міфу. Духи природи. Дара Корній. Х.: Віват, 2018. 320 с.

25. Шухевич В. Гуцульщина. Верховина : Гуцульщина, 2000.
26. Boit, Kathryn Louise “Transfigured so Together”: The Mythopoetics of Shakespeare’s Warrior Queens A Thesis in the Field of English for the Degree of Master of Liberal Arts in Extension Studies. Harvard University. March 2020, 361p.
27. CHEN, Peng-hsiang. A MYTHOPOETIC DISCOURSE ON MODERN CHINESE (TAIWANESE) POEMS. *ASIAN AND AFRICAN STUDIES*, 2004, 2, 141-154.
28. Demchuk, Ruslana. Mythopoetics as cultural topos and culturological method. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*. URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkim/article/view/138676>
29. Korpua, Jyrki, Constructive Mythopoetics in J. R. R. Tolkien's Legendarium. University of Oulu Graduate School; University of Oulu, Faculty of Humanities, *Literature Acta Univ. Oul. B* 129, 2015. 270p.
30. Patomäki, H. Mythopoetic imagination as a source of critique and reconstruction: Alternative storylines about our place in cosmos. *Journal of big history*, 2019. 3(4), 77-97.
31. Steinby, Liisa. The Rehabilitation of Myth: Enlightenment and Romanticism in Johann Gottfried Herder’s Vom Geist der Ebräischen Poesie. 1700-tal: *Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies*. URL: <https://septentrio.uit.no/index.php/1700/article/view/2760>
32. William, G. Doty WHAT'S A MYTH? Nomological, Topological, and Taxonomic Explorations. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 86, No. 3/4. pp. 391-419.

ТВОРЧИСТЬ ФРАНЦА КАФКИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКОКРИТИКИ

Ілона Єщенко

Сучасна філологічна наука характеризується появою багатьох термінів, певні ознаки яких дослідники можуть констатувати у творчості не лише одного автора, але й напрямку, стилю тощо. Досить недавно з'явився у літературі термін «екокритика» або «зелені студії» (Баррі, 2008; Горболіс, 2011; Жлуктенко, 2014), який вказує на взаємозв'язки між людиною та світом природи в літературі [4] та пропагує збереженням екосистеми, гармонії людини та природи, актуалізує основні концепти екоцентризму в літературознавстві. Цим поняттям окреслюються проблеми навколишнього середовища, культурні проблеми всередині суспільства та ставлення до природи загалом. Вивчаючи взаємозв'язки між людиною та природою екокритика окреслює природо-центричний підхід до літературознавства, який обумовлює з'яву таких важливих лакун як екокритичне письмо/екокритичний наратив (Nature Writing, Environmental Literature, Literature of Wilderness) [3, с.101]. Екокритика займається вивченням результатів людської діяльності у контексті певної культури. Наразі діяльність у світі людини є деструктивною, причому втрачається не лише фізичний, але й духовний зв'язок з природою, оскільки втрачається усвідомлення необхідності співіснування між природою та людською цивілізацією, що наразі сприймаються як норма життя. Екокритики вважають, що природа – це окремішня реальність, не втиснута ні в які системи й координати буття. Звісно ж, людина та створені нею суб'єктивні істини позитивно чи негативно позначаються на цій матриці [1, с.123]. Основною метою екокритики є вивчення фактору впливу людини на природу та певні екологічні аспекти. Ця форма критики стала напрочуд актуальною протягом останніх років через руйнівні дії людей щодо навколишнього середовища та зростаючий розвиток технологій. Тому це новий спосіб аналізу та інтерпретації літературних текстів, який привносить нові аспекти в поле літературних і теоретичних досліджень. Аналіз літературних явищ крізь

призму екокритики дозволяє досліджувати світ навколо і критикувати суспільство у ставленні до природи [2]. Саме екокритика є тим стримуючим фактором, що "виступає проти будь-якої форми тиранії, панування і зловживань" [10]. Екокритичне прочитання уже відомого тексту починається з «пропозиції нового погляду й не обмежується очевидними творами про природу» (Гречішкіна, 2014) і зосереджується прочитанням реальним, що дає поштовх до різноманітних інтерпретацій через призму різних стилів, напрямків, підходів (гендерного, екзистенціалізму тощо).

Яскравим прикладом перегляду творів крізь призму екокритики є творчість Ф.Кафки, сюжет яких подаються з точки зору зооморфних істот. Особливо ґрунтовно цей аспект можна переглянути в оповіданнях аналізованого автора "Звіт для академії", "Дослідження одного собаки" та "Перевтілення". Ці три оповідання Кафки мають очевидну схожість. Всі вони присвячені тваринам, і тварини-персонажі в цих творах мають свій "критичний погляд", власний ракурс бачення. Традиційно сюжет подається у творах крізь ракурс бачення людини, однак спостерігаємо у деяких творах розгортання подій, переданих крізь ракурс бачення тварин, комах, різного роду істот та ін. У творчості Ф.Кафки така позиція є традиційною, людина стає об'єктом критики тварин.

Традиційно тваринний світ постає об'єктом зображення у творі, однак емоції тварин не розкриваються, а лише пропускаються через свідомість оповідача. Людина не ставить перед собою мету зануритися у неповторний тваринний світ, це лише відтворення уже того, що знає людина та намагання усвідомити звичайні традиційні речі. Те, що ми знаємо про тваринний світ - це показник домінування людини над твариною, довершеності, на думку самої людини, цивілізації.

Ф.Кафка – один із небагатьох письменників початку двадцятого століття, у творчості якого фігурують тварини-наратори. Письменник глибоко досліджує світогляд анімалістичного світу, що дозволяє йому створювати таких напрочуд реалістичних тваринних персонажів. Кафка

створив образ людини через критичний погляд тварин за допомогою чорного гумору. У творах Кафки "зверхне" і "домінантне" становище людини у світі природи несподівано перетворюється на смішну ілюзію. Безперервно засуджуючи тварин, люди, здається, не звертають ані найменшої уваги на те, що тварини можуть чинити так само .

Розглядаючи творчість Ф.Кафки цілісно, спостерігаємо, що його твори, де у полі зору опиняються тварини чи оповідь ведеться від імені тварини-наратора, найчастіше вважаються другорядними. Однак ці твори є значущими, оскільки дехто із дослідників вважає, що це його "блискучі оповідання про тварин" є "непереконливими і неповними" оповіданням з людськими героями [10]. На сторінках щоденника Ф.Кафки ми теж спостерігаємо зацікавленість автора тваринним світом.

«Якщо я уважно досліджую, що є моєю кінцевою метою [...], я прагну пізнати всю людську і тваринну спільноту, розпізнати їхні основні пристрасті, бажання, моральні уявлення...» .(переклад наш – І.Є.) [7]

Сам Кафка був вегетаріанцем, вважаючи, що вбивати тварин і їсти м'ясо аморально. Якимось він написав у листі: «Мій дід по батьковій лінії був м'ясником у селі біля Стаконіца; я не повинен їсти стільки м'яса, скільки він зарізає» [7]

Твори "Звіт для академії", "Дослідження одного собаки", та "Перевтілення" дозволяють поглянути критично через ракурс бачення тварини-наратора на людський світ. Кафка прагне відновити "через чуттєвість тварин образ людини, побачений очима тварини" [8].

"Звіт для академії" - літературний твір, вперше опублікований у 1917 році. Історія розгортається навколо дикої мавпи, яка вміє поводитися як людина. Мавпа, на ім'я Рудий Пітер, чиє ім'я походить від кольору шраму на щоці, є оповідачем-наратором. Дика тварина, на яку полювали і яку спіймали на Золотому узбережжі, вчиться поводитися як людина з "культурним рівнем середньостатистичного європейця". Ця гіпер-інтелектуальна мавпа впевнено представляє Академії доповідь про процес трансформації поведінки від

тварини до людини. Рудий Пітер розповідає про свій власний процес навчання, коли він досягає розуміння цивілізованої людини, після чого починає спостерігати за людським життям так само, як колись люди спостерігали за життям тварин, даючи гумористичні та дещо насмішкуваті судження.

У оповіданні є сцена, коли Рудий Пітер осмислює власні переживання після відвідування цирку. Під час виступу на трапеції він бачить акробатів і усвідомлює, що вони недосконалі імітатори мавпячої поведінки. Це бачиться як гумористичне спостереження, однак за сміхом криється ще один підтекст: якби людина і тварина насправді були в рівному становищі, то багато життєво-важливих стереотипів можна було б уникнути.

Через ракурс бачення мавпи проглядаються авторське бачення, сформоване з його особистих вражень від впливу людської цивілізації на тваринний світ. Дресирувальники Рудого Пітера намагаються максимально дисциплінувати дику тварину і зробити з неї цивілізовану людину. І, ймовірно, їм це вдається. Рудий Пітер вчиться читати, писати, курити сигари, гарно одягатися і поводитися як джентльмен. Цей процес перетворення і впорядкування природи шляхом навчання мавпи демонструє надмірну впевненість людей у своїх силах. Однак певні деталі в цій історії вказують на те, що ця впевненість, швидше за все, стане ілюзорною.

«Плювати я навчився з перших-таки днів. Ми почали плювати один одному в обличчя; лише з тією різницею, що я після плювка своє обличчя облизував, вони - ні. Невдовзі я курих люльку, як старий; і коли великим пальцем притискав тютюн, увесь середній поклад був у захопленні; лише довго я не міг відізнати набиту люльку від порожньої. Найбільше клопоту завдала мені горілка. Дух її був огидний мені; я змушував себе до неї з усієї сили; але пройшло багато тижнів, заки я себе перемиг»[5]

«Мавпячий дух випаровував із мене з такою силою, що мій перший учитель ледве сам не став мавпою; довелося припинити навчання, бо його мусіли віддати до лікарні. На щастя, невдовзі він повернувся» [5].

«Коли я повертаюся вночі з банкетів, із засідань наукових товариств чи з затишних приватних відвідин, дома чекає на мене маленька напівдресована шимпанзе, з якою я розважаюся на мавпячий спосіб. Удень я не хочу її бачити; з її погляду відсвічує безумство, як і з погляду всіх дресованих тварин; це можу помічати і не витримувати тільки я» [5].

Навчання Рудого Пітера, як і його "маленького шимпанзе", є метафорою людського прагнення перетворити природу. І так само, як це сталося з першим учителем Рудого Пітера, за надто глибоке втручання в природу доведеться заплатити людськими жертвами.

Рудий Пітер Кафки кидає виклик загальноприйнятим уявленням про людську ідентичність, висуваючи на перший план тваринність і привертаючи увагу до здібностей тварин [8]. У "Звіті для Академії" мавпа Пітер описує своє вивчення мови не як спосіб здобуття знань, а лише як "порятунок". Кафка використовує термін «вивільнення», що означає звільнення людини від підпорядкування деспотичного правління та ірраціональної влади.

Полювання на Рудого Пітера в Африці, а потім в Європі для його «одомашнення» асоціюється із колоніальною політикою минулого, коли мисливці полювали на африканців, щоб обернути їх у рабство та використовувати їхню працю на інших континентах [8]. Дресування Рудого Пітера нагадує уведення цивілізаційних процесів різними колоніальними урядами. Бачиться, що ця мавпа має подвійну ідентичність - і колонізатора, і колонізованого. Хоча сам він має тваринне походження, але його здатність до навчання переводить його в інший ранг: він поводить себе як людина, що має інтелект для того, щоб критикувати людей та зневажати інших мавп, не таких розумних та «одомашнених» та драгуватися через «мавпячу природу» своєї подруги. Сам Рудий Пітер також перебуває у стані «біполярності»: він захоплюється людською цивілізацією, але водночас вважає людство смішним і нестабільним. Майстерне використання темного гумору Ф.Кафкою вдало зображує критичний погляд Рудого Пітера на людство.

Тема «одомашнення» є наразі популярною у сучасному кінематографі, зокрема через 100 років від появи книги Ф.Кафки американські кінематографісти створили історію про надзвичайно розумну мавпу на ім'я Цезарь («Повстання планети мавп, (2011)). Сюжет ґрунтується на історії про молодого вченого, Вілла Родмана, що мешкає у Сан-Франциско, хоче понад усе допомогти винайти ліки, які на генетичному рівні допоможуть позбутися хвороби Альцгеймера. Експерименти проводяться на шимпанзе, дитинча якої, на ім'я Цезар, було надзвичайно розумним як для свого віку.

Досягнувши дорослого віку, Цезар усвідомлює несправедливе ставлення до себе і починає будувати змови проти людей. Він збирає групу мавп різних видів, щоб сформувати жорстоку армію, яка буде протистояти тим, хто має намір їх вбити або захопити. Автори намагаються показати ціну амбіцій людства перетворити природу. Сучасна кінематографічна історія - це не лише "смішна ілюзія", але й велика загроза для людства у майбутньому. У Ф.Кафки загроза при перетворенні природи лише вбачається, коли автори ХХІ століття її уже констатують. В оповіданні Ф.Кафки Рудий Пітер поки лише вчиться та іронічно висміює людство, тоді як сучасні автори закликають менше впливати на життя тваринного світу.

Ще одним оповіданням Ф.Кафки, у якому тварини бачаться особистостями, є «Дослідження одного собаки». Цей твір вважається серед дослідників "важким для сприйняття", оскільки оповідь ведеться від першої особи, від імені собаки, яка ставить багато запитань. Він намагається передати власну правду про життя, формуючи особисту думку про людей, яка спонукає до роздумів і є водночас гумористичною. Крім того, Кафка дозволяє собаці мати власні думки та переживання, як і людині. Безперервні міркування собаки залишають читачеві простір для роздумів: чи Кафка висміює людство, чи підвищує статус тварин, чи висміює обидва види одразу? Хоча в оповіданні немає жодної людської істоти, проте зрозуміло, що собака є свідком свого абсурдного співіснування з людиною.

Є кілька моментів у цій історії, які впливають на психологію образу: собака бачить групу собак, які танцюють усі разом (можливо, навчені людиною), і момент, коли пес морить себе голодом. Тварина-наратор намагається усвідомити та розібратися у протиріччях тваринного світу, який, проте, не мислиться без впливу людини. Він критично оцінює свій власний вид, домашніх собак, яких виростили і навчили люди. Ще цуценям він став свідком танцювального виступу семи собак, і ця подія переслідуватиме його все життя і надовго закарбується у його пам'яті. Герой проходить кілька стадій усвідомлення: спочатку їхній танець дивує маленького песика: «Вони не говорили, не співали, вони майже й зовсім мовчали, причому з великою завзятістю, але з порожнього простору вони, як за помахом чарівної палички, відтворювали музику. Музикою було все: те, як вони піднімали й опускали лапи, як повертали голови, як вони рухалися і як завмирили, які пози приймали по відношенню одна до одної, шикуючись у хоровод, коли один клав передні лапи на плечі іншого, так що перший ніс тягар всіх інших, або коли вони становили разом хитро переплетені фігури, пересуваючись майже поповзом по землі, і ніхто не порушував послідовність, навіть останній з них, який був ще трохи невпевненим, іноді не одразу потрапляв у такт з іншими, якоюсь мірою відставав від мелодії, але все ж таки ця невпевненість відчувалася тільки порівняно з чудовою точністю решти, і навіть якби його невпевненість була помітнішою, якби він був зовсім невпевненим у собі, це нічому б не завадило, бо решта, більші вправники, не дали б загальному порядку порушитись» [6].

Попри чіткість та вираженість рухів танцівників, оповідач відчуває страх від перегляду сцени танцю. Його крики супроводжуються мовчанням семи собак-танцюристів. Як і інші оповідання Ф.Кафки такої тематики, ця оповідь пронизана «чорним гумором», а підтекст оповідання яскраво свідчить про негативне ставлення як наратора, так і автора до дресування тварин. З точки зору екокритики, собаки-танцюристи є тваринами, над якими чиниться насильство і які за свої неправильні вчинки, на думку людини,

несуть покарання. Екокритики прагнуть захистити не лише дику природу, але й тих тварин, які є домашніми улюбленцями. Одомашнені тварини, як правило, зберігають інстинкти для виживання у дикій природі, тому неприродно змушувати диких чи домашніх тварин розвиватися всупереч їхнім природним інстинктам лише для розваги, чи ширше, служіння людині. Усі тварини мають емоції і можуть відчувати біль, страждання і щастя так само, як і люди. Тому дресирування тварин, на думку Ф.Кафки, є приниженням, що може призвести до жорстокості.

Іншим кульмінаційним моментом стає рішення собаки голодувати. Після того, як пес подорослішав і познайомився з собачим світом, що передбачає співіснування з людьми, його рішення утриматися від їжі є само руйнівним та складним для пояснення. Можливо, собаці набридло жити всупереч своїй природі через зустрічі з людьми. Для собаки голод - це надлюдський досвід, виклик. Як і Рудий Пітер у "Звіті для Академії", так і пес у творі "Дослідження одного собаки" є гібридом: він має людське мислення, але зберігає тваринні інстинкти при прийнятті певних рішень.

У щоденниках і листах Кафка часто відзначає, що переживання тварин збігаються із його власними почуттями. Однак його ставлення до тварин є досить суперечливим: Кафка відчуває жалість до істот, які страждають від болю, але з іншого боку він одночасно боїться і відчуває певний страх перед тваринним світом. Коні, леопарди та інші сильні тварини асоціюються з життєвою силою, природою, свободою та фізичною гармонією, але ці асоціації часто супроводжуються іронічною відстороненістю і легко переходять у страх. Великі тварини нагадують про авторитарного батька, а маленькі тварини викликають страх вторгнення в його особистий простір. Ці надзвичайно складні почуття до тварин, які можна зустріти на сторінках його особистих записів, знаходять відображення в новелі "Перевтілення".

Грегор, офісний працівник зі стабільним доходом, одного дня перетворюється на велетенську комаху з вусиками, крилами та численними лапами. У міру того, як він усе більше змінюється, про нього поступово

починають забувати і він помирає принижений і відчужений, відірваний від своїх соціуму та звичного життя. Порушуючи тему екофобії, поширеного страху перед комахами, Кафка перетворює Грегора на одну з найогидніших для людини істот. Якби Грегор перетворився на kota, він, швидше за все, не помер би самотнім. Однак люди без жалю розчавлюють комах під ногами, навіть не замислюючись про їхнє існування. Тому герой прокинувшись у тілі комах, надзвичайно засмутився.

Перший день перетворення Грегора на комаху - яскрава ілюстрація життя героя до "Перевтілення". Хоча Грегор і наляканий своєю новою формою, найбільше він боїться запізнитися на роботу. Незабаром він лякається ще більше, коли менеджер приходить до нього додому, щоб посварити його за те, що він не вийшов на роботу в цей день. Очевидно, що до свого перетворення Грегор вів жалюгідне життя в офісі, під цілковитою тиранією свого директора. Раптове перевтілення Грегора подвоює його страждання - тепер він більш нещасний, ніж комаха чи людина. Межа між людиною і твариною стирається, це своєрідна гра автора з героєм та читачем. Людина стає істотою, втрачаючи фізичну здатність розмовляти чи робити певні речі, проте може думати і відчувати. Людське «панування» проявляється через інверсію, і певні моральні цінності (родинна прихильність, співчуття, зневажливе ставлення людей до тваринного світу (наприклад, відразу до мух і комах)) потрапляють у поле зору «нового» Грегора, гігантської комахи з людським інтелектом.

Значна кількість людей намагаються зрозуміти тварин, спостерігаючи за ними: вони можуть побачити себе чи відчутти їхнє ставлення до себе. Ф.Кафка намагався зрозуміти оточуючий світ і належав до тих письменників, які "створять не як тварина, наслідуючи тварину, а промовляючи їхньою тваринною сутністю" [9].

Тому досліджуючи твори Ф.Кафки через призму екокрітики, констатуємо, що твори обраного автора можна перечитувати щоразу заново, що є свідченням майстерності автора. З-давніх-давен людина залежала від

сил природи, але згодом вона навчилася протистояти силі природи, і навіть підкорювати, контролювати і перетворювати природу за допомогою своєї волі та інтелекту. Цивілізація безжалюбно знищує дику природу чи підкорює її для власних потреб. Тому творчість Ф.Кафки наразі є надзвичайно актуальною, оскільки у ній порушується цілий комплекс екзистенційних, психологічних та соціальних проблем, що стосувалися впливу людської цивілізації на життя тваринного світу, природи загалом. В оповіданнях, де нараторами виступають представники тваринного світу критикується бажання людини панувати над іншими видами, а також зображується неможливість придушення тваринного інстинкту у представників людської цивілізації. Однією із центральних проблем є критика людської поведінки у природному світі загалом і до тваринного світу зокрема, оскільки розвиток цивілізації негативно вплинув на навколишнє середовище. У художньому світі Ф.Кафки межі між тваринним і людським світом стираються і досліджується грань між людиною і твариною. Психологічний мотив самотності є домінантним у творчості аналізованого автора, оскільки не лише представники тваринного світу відчують себе непотрібними та самотніми, але й люди, які відрізняються від інших представників соціуму, не вписуються в існуючий порядок. Оповідання Ф.Кафки змушують читача переосмислити власне бачення на навколишній світ, усвідомити «домінантну» позицію людини у світі, закликають людство не цуратися світу природи та власного природного єства.

Література:

1. Вертипорох О. Екокритика як модель інтерпретації сучасного художнього тексту (на матеріалі романістики Євгена Пашковського). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 36, том 1, 2021. С.122-127. URL.: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_1/20.pdf
2. Горболіс Л. М. Екокритичні виміри української літератури: доцільність і прийнятність застосування (на прикладі "Лісової пісні" Лесі Українки). Філологічні трактати. 2011. Т.3, №3. С. 5-10.

3. Статкевич Л. П. Теоретико-методологічні форманти сучасної екокритики. Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна. Серія «Філологія». Вип. 76. 2017. С.100-103. URL.: <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/9095>.
4. Сухенко І. М. Екокритичні орієнтири на сучасному етапі літературознавчих досліджень: проблема визначення. Актуальні проблеми та перспективи дослідження літератури зарубіжних країн. Сімферополь: Кримський Архів, 2011. С. 259. 266.
5. Кафка Франц. Звіт для академії. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3254&page=2> (дата звернення: 19.03.2023).
6. Кафка Франц. Исследования одной собаки. Київська міська бібліотека. URL: <https://lib.misto.kiev.ua/KAFFKA/sobaka.dhtml> (дата звернення: 19.03.2023).
7. Кафка Франц. Letters to Milena. URL: http://www.kkoworld.com/kitablar/frans_kafka_milenaya_mektublar-eng.pdf (дата звернення: 19.03.2023).
8. McHugh Susan. One or Several Literary Animal Studies? URL: <https://networks.h-net.org/node/16560/pages/32231/one-or-several-literary-animal-studies-susan-mchugh> (дата звернення: 30.03.2023).
9. ORTIZ-ROBLES M. State of the Discipline Report. *State of the Discipline Report*. URL: <https://stateofthedisipline.acla.org/entry/comparative-literature-and-animal-studies> (дата звернення: 30.03.2023).
10. Caleb Monday Jonah. A Critical Analysis of Issues in Postcolonial Ecocriticism. *Ibadan journal of humanistic studies*. URL: https://www.researchgate.net/publication/354386499_A_Critical_Analysis_of_Issues_in_Postcolonial_Ecocriticism (дата звернення: 19.03.2023).

ФУНКЦІОНУВАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ОБРАЗІВ У ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ

Кристина Єщенко

Казка у житті людини відіграє найдзвичайну роль. Ще здавна вона вчила жити, намагалася пояснити події в житті людини і природи тощо. Казка давала надію на краще, закладала певні моральні цінності та надихала на сміливі вчинки. Дослідники всебічно досліджували казки (С.Біркхойзер-Оері, Х.Дікманн, В. Пропп, М.-Л. фон Франц, К.-П. Естес, К.-Г. Юнг та ін.), проте залишилося ще багато лакун, що стосуються компаративного зіставлення певних казкових компонентів. Тому ми маємо на меті проаналізувати найбільш відомі казкові схеми, які побутують у літературі різних народів та дослідити їхнє походження.

У кожного народу власна неповторна спадщина, проте зустрічаються схожі казкові схеми у творчості багатьох країн. Походження певних сюжетів чи функціонування образів стає предметом аналізу порівняльного літературознавства, науки, яка має подвійну мету: пізнавати особливості власної культури за допомогою інших культур, а також вирізняти та акумулювати інші культури у власну. Тобто, «Порівняльне літературознавство» розглядається як метод, який полягає у вивченні літератури щонайменше у двох значеннях. По-перше, порівняльне літературознавство означає знання більш ніж однієї національної мови та літератури, а по-друге, порівняльне літературознавство має ідеологію включеного іншого тексту. Це сприяє кроскультурному та міждисциплінарному вивченню літератури, культури, особливостей іншого світогляду» [13]. Продуктивною є думка щодо потреби у дослідженні національного письменства в поза(між)національному просторі - в культурних контекстах, близьких мовно або географічно, а також - у світовому масштабі [8].

Сюжети чарівних казок різні й водночас подібні – у різних народів зустрічаються оповіді про Попелюшку, Білосніжку, змагання героя з демонами та Зміями. Фольклористи неоміфологічної школи пояснюють це

тим, що зміст колективного несвідомого всіх людей на нашій планеті є однаковим, а чарівні казки є продуктом діяльності цього колективного несвідомого, оскільки вони своїм корінням сягають сновидінь і марень, збережених у формі усних оповідей нашими предками. «Загальне «психічне оснащення» особистості конкретного культуротворця приводить до справжнього цілеформування і цілездійснення ідей у мистецтві, котрі не декларуються, а переживаються, оскільки пропускаються через органічні настанови колективно-архетипних за своєю сутністю національних почуттів та національного «духу», які, серед іншого, матеріалізуються в таких символічних образах та формах, витоки котрих сягають далекої історичної минувшини» [8, с.145].

Одним із найдавнішим мандрівним сюжетом є історія про Попелюшку (український онім), дівчинку, котра після багатьох випробувань знаходить власне щастя. Історія Попелюшки – один з найпоширеніших сюжетів у народному фольклорі. Своя Попелюшка є у кожній країні. Цей сюжет (у тому чи іншому варіанті) існував в Іспанії, Римі, Венеції, Флоренції, Ірландії, Шотландії, Швеції, Фінляндії... Отже, казка про падчерку, яка мала пройти випробування, зародилася ще у часи, коли люди вільно кочували європейським континентом між певними топосами. Відмінності у сюжеті цієї історії у різних країнах та у різний час були колосальними. Наприклад, Попелюшка кам'яного віку поспішала не на бал, а на звичайне свято, а черевички могли бути і дерев'яними, і з тканини, і з хутра. А черевичок, який вона втратила, був не кришталевим, а дерев'яним, з матерії, хутра ... Однак скрізь простежується міф, що ліг в основу казки – черевичок був частиною священного обряду. Ім'я героїні - Cinderella, Aschenputtel, Cenerentola, The Cinder Maid, Repeljuga, Папялушка, Попелюшка - у всіх народів пов'язане з золою, попелом [4].

Дослідники констатують, що таке розмаїття схожих сюжетів пов'язане з тим, що в давнину, коли людство вже навчилося користуватися вогнем, але ще не уміло його добувати, підкидати гілочки у вогнище і стежити за ним

повинна була найчистіша, найневинніша, наймолодша дівчинка роду. Вона завжди була в попелі і спала тут же, біля вогню. Передбачають, що з часом ця дівчинка перетворилася на Попелюшку і саме тому у всіх варіантах казки пасербиця була наймолодшою, сиділа біля вогнища прямо на попелі і завжди була брудною. Звідси прізвиська, які дають Попелюшці її сестри: замазура, бруднуля тощо. Помічники Попелюшки у різних культурах були різні, це залежало від того, у якого покровителя вірило плем'я. Тут і чарівна істота (фея), і померлий предок (біла пташка), і миші, що допомагають перебирати зерно, про яких мовилося значно раніше до того, як у цій казці з'являються феї. Зв'язок між втраченим черевичком та подальшим весіллям для людей минувшини не містив новизни, оскільки взуття у весільний обряд означало заручини або саме весілля. Поділ пари взуття вказував на розлуку закоханих або на пошук партнера [4].

Майже у кожній країні існувала власна Попелюшка. Так, в Італії її звали Цеццолла (Зезолла), про неї розповідає в своїй книзі «Пентамерон» Джамбаттиста Базіле. У Німеччині теж була своя Попелюшка, розповідь про неї записали брати Грімм. Більш того, у кожній французькій провінції жила власна Попелюшка. В українській літературі тема наймолодшої дитини в родині, пасербиці також була актуальною. Існує багато народних казок в українській літературі на цю тему («Дідова дочка й бабина», «Кобиляча голова», «Про дівчинку в лісовій хатині» тощо), зверталися до цієї теми й українські письменники, наприклад, Є.Гребінка в казці «Мачуха и панночка» тощо [9].

Варто зазначити, що образ сучасної Попелюшки різниться від свого праобразу, що пов'язуємо із поступовою деформацією гендерних ролей у суспільстві. Дослідники О. Бороненко та А. Поршнева зазначають, що Попелюшка ХХ ст. «працелюбна, розумна, цілеспрямована, самостійна “self-made woman”, для якої зустріч з принцем стає підсумком її професійного та особистісного зростання» [5]. Тобто сучасний образ дещо втрачає риси класичного праобразу, відтворюючи тенденції особистості ХХ-ХХІ століття.

Попри багато спільних рис, все ж сюжети про Попелюшку різняться у різних народів. У кожній культурі героїня розкривається як носій однієї якоїсь чітко визначеної риси, її доля завжди співвідноситься з її людськими моральними рисами, її характером, життєвими прагненнями, ставленням до інших людей, до правди і кривди, добра і зла, як їх розуміє народ, представником якого є наратор. Саме тому, використовуючи один і той же сюжет, письменники різних країн, літературно його оздоблюючи, інтерпретують відповідно до національних вірувань свого народу.

Пересічним читачам найбільш відома версія "Попелюшки", створена Шарлем Перро, що стає класичною та найбільш відомою версією казки. Казки Шарля Перро відкрили справжній «казковий рух» у світовій літературі, у письменника з'явилися послідовники й наслідувачі. Ш.Перро одним з перших приділив основну увагу фольклору, протиставивши його тогочасній класичній літературі, що все далі відходила у минуле. В основі казок Перро лежать відомі фольклорні сюжети, які він виклав із властивим йому талантом і гумором, опустил деякі деталі й додавши нові, «облагородивши» мову. І саме Ш.Перро можна вважати родоначальником дитячої світової літератури й літературної педагогіки. Найголовнішим для нього завжди залишалась моральна сторона написаних ним творів.

До нашого часу збереглася казка про Попелюшку, переповіdana братами Грімм, що сюжетно відрізнялася від «спрощених», дитячих казок Ш.Перро. Як і усі казки німецького фольклору, літературно оздоблені німецькими казкарями, ця історія лякає своєю жорстокістю. Брати Грімм створили образ гнобленої падчерки, яка найбільш наближена до природи з усіх відомих аналогів. У казці роль феї виконують дерево ліщини, посаджене дівчиною на могилі матері, і біла пташка. Казка в редакції братів Грімм трохи лякає і шокує. Зведені сестриці спотворюють свої ноги заради вигідного жениха, а потім ще і залишаються без очей завдяки вірним помічникам Попелюшки – голубам [12].

Ганс Крістіан Андерсен, відомий данський казкар, що одним із перших засвоїв міфологічний досвід, теж переосмислив цей образ, однак дещо видозмінив сюжет відповідно до вірувань свого народу. Він є автором цілої низки казок, які відомі багатьом поколінням читачів. З-під його пера вийшли такі відомі оповідки як "Русалонька", "Снігова королева", "Гидке каченя" та "Дюймовочка", де були використані уже відомі сюжетні схеми. Дослідники зазначають, що цей автор «знайшов у фольклорних казках Данії той фантастичний субстрат, який став для автора генотворчим центром ареалу літературної діяльності. На основі фольклорно-етнографічних матеріалів, сюжетів із народних казок та переказів персональна художня рефлексія Г.К. Андерсена допомогла створити оригінальний жанр» [6, с. 46].

"Дикі лебеді" Г.К.Андерсена та "Попелюшка" Ш.Перро попри сюжетну схожість мають безліч подібних ознак. "Андерсен використовує надприродні елементи з найбільшою обережністю, і тим більше, що він робить себе незалежним від змісту давніх народних казок і легенд" [13]. У більш ширшому значенні "Дикі лебеді" можна сприймати як продовження "Попелюшки" [1]. Адже читачам дуже хочеться, щоб їхня улюблена книга мала щасливий фінал. В обох оповіданнях героїня має овдовілого батька, який приводить в дім нову дружину. Мачуха виявляється злою, жорстокою і ненавидить пасербицю, бо та начебто занадто вродлива.

Образ мачухи зазвичай у казках - це той типовий негативний образ, без якого неможливо уявити жодну фольклорну оповідь. Антигерой – це той архетип, що є необхідним елементом казки, щоб героїня/герой могли стати кращими, пройти через випробування, щоб стати досконалішими, зміцнити характер. Історії героїв і героїнь часто починаються зі страждань, втрати чи несправедливості, а закінчуються героїчними актами відновлення справедливості, отриманням спокою в душі, віднайденням кохання, щастя та миру. Дослідники фольклору зазначають, материнство казкової мачухи "споживацьке, вона буквально хоче з'їсти тих, про кого повинна піклуватися

[...] Зла королева втілює характерну тенденцію витратити свої емоції тільки на себе, завдаючи цим шкоди об'єкту своєї любові" [11, с.17].

Батьки в обох казках досить байдуже ставляться до долі своїх доньок, котрі перебувають під суворим контролем чи гнітом мачух. У "Диких лебедях" король занадто осліплений коханням і впевнений у звинуваченнях злої королеви щодо його доньки. У "Попелюшці" сценарій дещо різниться: батько навіть і гадки не має наскільки погано ставиться до доньки його нова дружина. Таким чином, батьки героїнь обох п'єс не приділяють належної уваги своїм дітям, бо зайняті своїми переживаннями значно більше, щоб побачити несправедливість щодо власних дітей.

На думку К.-Г. Юнга, всі архетипи мають і позитивний, і негативний, і хтонічний аспекти: "з яким аспектом архетипу духа зіштовхнеться герой, залежить від нього самого. Він може спочатку відчувати на собі негативний, а потім позитивний аспект. У казці завжди існує вибір між правильною і неправильною поведінкою. Якщо герой поводить себе правильно, то антигерой – навпаки і те, що він отримує в нагороду за свою поведінку, протилежне нагороді героя" [11, с.5].

Героїні обох казок зобов'язані виконувати важку роботу, а їхні мачухи зловтішаються та отримують задоволення від цього. У "Диких лебедях" зла королева відсилає доньку на виховання до селянської хати, а сама володарює в королівському палаці. Вона також проклинає одинадцятьох синів і перетворює їх на диких лебедів. У той час як зла королева легко та без вагань проклинає юнаків, саме бідна дівчина повинна сплести одинадцять сорочок з кропиви для своїх братів, щоб зняти прокляття [1]. Подібний сюжет спостерігаємо і в "Попелюшці", де Попелюшка змушена виконувати хатню роботу, поки її мачуха та зведені сестри йдуть на королівський бал [10].

У обох казках зустрічається схожий мотив – появи хрещеної матері-феї, своєрідного порятунку у безвихідній на перший погляд ситуації. Коли Попелюшку зла мачуха залишає вдома важко працювати, а сама вирушає на бал, з'являється хрещена-фея, допомагає їй та виконує її бажання. Це ж

відбувається і в "Диких лебедях": доки Еліза плаче за своїми братами та їхньою долею, саме її хрещена-фея підказує дівчині, як зняти прокляття злої королеви і врятувати своїх братів. Таким чином, в обох казках невинність, сумнінність і працьовитість приводить до звільнення героїнь з-під гніту заздрісників завдяки надприродному втручання хрещеної-феї.

В усіх існуючих версіях цього вічного мотиву у різних культурах існує безліч схожих рис, які роблять образ Попелюшки впізнаваним: це історія бідної дівчини, врятованої магією та піднесеної до королеви; а її кривдники несуть справедливе покарання. Героїні усіх версій казок повинні були пройти певні труднощі та перепони на своєму шляху, для того, щоб отримати своє щастя. Тому відомі казкарі переосмислюючи відомий образ, надавали йому актуальних для свого часу рис та оспівували чесноти, характерні для того часу, в якому вони жили.

Ще одним представником минулого століття, який намагався осмислити мандрівні сюжети, є Оскар Вайльд, видатний ірландський казкар XIX століття, відомий творами "Егоїстичний велетень", "Щасливий принц", "Рибалка та його душа" [2], у творах якого спостерігається типологічна схожість з казками Г.К.Андерсена. Наприклад, "Русалонька" Г.К.Андерсена сюжетно нагадує "Рибалку та його душу" Оскара Вайльда.

Критики зазначають схожість між казками цих двох письменників, зокрема версія казки Оскара Уайльда "Соловушка і троянда" дуже схожа на казку "Соловей" Г.К.Андерсена, а казки "Русалонька" та "Рибалка та його душа" пропонують читатеві одну й ту ж тему: жертвування свободою та життям заради кохання. У казці Андерсена життя заради кохання віддає героїня, тоді як у казці Уайльда - герой. В обох казках героїня – русалка, а також наявний другорядний надприродний персонаж - морська відьма. Мотив кохання та самопожертви є домінантним в обох творах: у "Русалонці" головна героїня жертвує всім, окрім фізичної форми, яку вона теж втрачає, коли її душа зникає у піні бульбашок, а у "Рибалці та його душі" персонаж готовий віддати власну душу, оскільки його кохана - русалка, її не має. Коли

рибалка жалкує про власну душу, він не лише її втрачає назавжди, але й втрачає своє кохання. Мотиви самопожертви продукують нещасливі фінали, оскільки герої втрачають не лише себе, але і те цінне, що було у них у житті.

Ще один казкар, Клайв Стейплз Льюїс, широко відомий як К. С. Льюїс - британський письменник сучасності, знаний серед читачів завдяки твору "Хроніки Нарнії : Лев, Чаклунка і чарівна шафа" [7], теж літературно оздобив міфологічний досвід минулого і використовує у своїх творах відомі казкові схеми. Згадана вище п'єса була екранізована, що принесло її автору значну популярність. У "Хроніках Нарнії" вбачаємо схожі мотиви із казкою Г.К.Андерсена "Снігова королева", яка є чи не найдовшою оповіддю автора. Часом дослідники наголошують на значній сюжетній схожості двох казок, наголошуючи, що К.С.Льюїс надихався творчістю Г.К.Андерсена [13].

Чаклунка в Нарнії - це своєрідна «пародія» на Снігову королеву Андерсена. Сюжети обох творів мають певну схожість. У казці Андерсена хлопчик Кай стає неслухняним і потрапляє в полон до Снігової королеви, яка забирає його до свого Крижаного палацу. Подібна ситуація трапляється з Едмундом в історії К.С.Льюїса. Хлопчик, який є бешкетником, потрапляє в полон до Чаклунки та стає заручником у її Сніговому палаці. В обох казкових країнах невпинно йде сніг, що стає символом загрози, що має статися. В обох казках хлопчиків, які потрапляють у полон, викрадачки везуть у каретах, що є у творах символами влади та невідворотності. Літературний критик Колін Менлов вказує на схожість чаклунок, які є необхідними негативними персонажами у казкових схемах у казках обох письменників та зазначає, що Чаклунка Льюїса "зійшла прямо зі сторінок Ганса Андерсена" [13], що є прямою відсилкою до казки данського письменника "Снігова королева". «Кай, головний герой цієї казки, схожий на Едмунда, є хорошим хлопчиком, який лише потрапив під поганий вплив» [13].

Невід'ємними чинником казкової схеми є наявність чарівних помічників, які допомагають головному герою у найтяжчі моменти їхнього життя. У обох випадках героїв рятують звірі чарівної країни, які втручаються

у казкову історію: у "Нарнії" братам і сестрам Едмунда допомагає Аслан - лютий лев, а у "Сніговій королеві" - лапландський олень, який пройшов довгий шлях із Гердою у пошуках Кая. Мотив самопожертви також наявний в обох казках, причому цей мотив виконує магічнодеструктивну роль та руйнує заклання злих персонажів. У казковому світі К.С.Льюїса лев Аслан йде на загибель заради Едмунда, тоді як у художньому просторі оповіді Г.К.Андерсена маленька Герда залишає звичне життя і вирушає на пошуки Кая, і саме через страждання і сльози їй вдається розтопити крижане серце хлопчика.

Отже, люди з давніх часів створювали казкові історії на основі власного досвіду, намагаючись передати його майбутнім поколінням. Казки є своєрідним порталом у світ фантазій, мрій, де панує: добро, магія, чари, світло, але також і зло. Вони сприяють усвідомленню і формуванню у дітей світогляду життя через моральні пріоритети: що варто боротися за правду, варто бути чесною і гідною людиною. Констатуємо, що література різних країн переосмислила міфологічні вірування своїх давніх предків, використавши у більш пізніх літературних зразках певні архетипи, мандрівні сюжети та мотиви. Спільним для всіх міжнародних сюжетів літературної казки є те, що герой позиціонується як носій однієї чітко визначеної риси, його вчинки відповідають його моральним цінностям, характеру, життєвим прагненням, ставленню до інших людей, до правди і кривди, добра і зла, як їх розуміє народ, представником якого є оповідач. Саме тому, використовуючи один і той же сюжет, письменники різних країн інтерпретують його відповідно до національних особливостей свого народу. Сюжетні казкові схеми були засвоєні казкарями різних країн (Г.К.Андерсен, Ш.Перро, брати Гріс, О.Вальд, К.С.Льюїс та ін.) та літературно оздоблені відповідно до культурної традиції тієї країни, представниками якої вони були. Попри певну схожість, можемо констатувати оригінальність обробки авторами кожного конкретного сюжету, індивідуальну інтерпретацію його кожним письменником. Мандрівні схеми наділені значним ступенем проникності,

саме тому сюжети багатьох казок мають «міжнародний характер». Вибірковість традиційних сюжетів при запозиченні спричинена національними чинниками, оскільки автори відбирали для переосмислення ті сюжети, що були актуальними та популярними в умовах конкретної країни. З одного боку, звернення письменників різних літератур до певних інваріатів традиційних сюжетів, мотивів засвідчує подібність загальнолюдських уявлень та тісні міжкультурні зв'язки, а з іншого - тенденції нарративно-образної варіації поширених сюжетів (осучаснення, онаціональнення, пародіювання тощо) вказують на існування значущих відмінностей, спричинених вимогами національної ідентичності.

Література:

1. Андерсен Г.К. Казки. Харків: Фоліо. 2017. 347с.
2. Вайльд, Оскар. Казки для дітей. К.: BookChef. 2017. 160с.
3. Добродум О. В. Світове Дерево як культурний символ єдності в різноманітті. Універсальні виміри української культури. Одеса. 2000. с.144-147.
4. ІСТОРІЯ КАЗКИ ПРО ПОПЕЛЮШКУ. URL: <https://jak.koshachek.com/articles/istorija-kazki-pro-popeljushku.html> (дата звернення: 30.03.2023).
5. Калинюшко О. Слов'янка-попелюшка в західному світі (на матеріалі тревелогів Л. Олендій «Mia Italia», П. Тодо «Моя Франція» й Т. Сальвоні «Італія. Любов, шопінг і dolce vita»). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* №11–12, 2017. С.32-43.
6. Капустян І. І. Фольклорні доміанти літературної казки Г.К.Андерсена. *Закарпатські філологічні студії.* Ужгород : Видавничий дім "Гельветика", 2018. Т. 3. Вип. 3. С. 46-49.
7. Льюїс, Клайв Степлз. Хроніки Нарнії. Хроніки Нарнії. Повна історія чарівного світу. К.: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля». 2020. 912с.

8. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. *Українська література в контексті європейського літературного процесу*. К.: Дніпро, 1988. 395 с. 2

9. Новик О. П. Елементи казкового в оповіданні Євгена Гребінки "Мачеха и панночка". URL: <https://md-eksperiment.org/post/20180830-elementi-kazkovogo-v-opovidanni-yevgena-grebinki-macheha-i-pannochka> (дата звернення: 30.03.2023).

10. Перро, Шарль. Попелюшка. Перекладач Мія Марченко. К.: Біла сова. 2021. 72с.

11. Тиховська О.М. Система персонажів чарівних казок Закарпаття: психоаналітичний аспект. Львів, 2009. С.17].

12. Хто написав "Попелюшку"? Історія створення "Попелюшки". URL: <http://poradu.pp.ua/nauka/22044-hto-napisav-popelyushku-storya-stvorennya-popelyushki.html> (дата звернення: 30.03.2023).

13. Domínguez C., Saussy H. *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*. *Academia.edu - Share research*. URL: https://www.academia.edu/9824553/Introducing_Comparative_Literature_New_Trends_and_Applications (дата звернення: 30.03.2023).

ОБРАЗ ПРИВИДА У СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Софія Дмитрюк

Протягом усього розвитку людської цивілізації існували образи у різних культурах, які повторювалися від однієї доби до іншої та функціонували у мистецтвах багатьох країн одночасно. Одним із таких мандрівних образів, який видозмінюючись, зустрічався у багатьох творах багатьох періодів є образ привида, який наразі є досить трансформованим. Ця тема актуальні і нині та часто використовується у різних видах мистецтва. Тому ми у нашому дослідженні спробуємо окреслити межі цього образу у літературі, означимо його основні ознаки та функції, які він виконує у художньому творі.

Вірування у надприродне, а саме у те, що окрім матеріального вираження – тіла – існує і нематеріальна сутність – душа, яка у різні способи може відділятися або бути відділена від нього, існували з прадавніх часів, згодом увійшовши до найбільших світових релігій у різноманітних змінених формах. Однак входження до різних віросповідань не єдине і не найголовніше, що зберегло образ привида до наших днів. Численні народні оповідки, легенди, фольклор загалом, а згодом і авторська література – ось головне джерело інформації як про трансформації, так і про незмінні від культури до культури головні ознаки даного образу. Одними з найвідоміших авторських втілень даного образу в англійській літературі можна назвати привид короля, Гамлетового батька, із однойменної шекспірівської трагедії, та Кентервільський привид із іронічного оповідання Оскара Вайлда з такою ж назвою.

У "Пригодах Тома Соєра" Марка Твена також зустрічається опис привидів. Тут привиди зображуються як бліді, невиразні силуети, що пливуть у повітрі. Вони з'являються переважно вночі та виформовують гнітючу атмосферу містики.

Ще один приклад зустрічі з привидом знаходимо у романі "Привиди" Генріха Ібсена. Тут привиди символізують самотність та таємницю. Вони

описуються як прозорі фігури, які з'являються із-за дерев і зринають в повітрі. Одна з героїнь роману описує привидів так: "О, це так страшно, ті фігури! Це були привиди мертвих людей! Вони були білі, мов сніг, і літали над нашими головами" [1].

Різниця між описами привидів у різних творах полягає в їхній сутності та ролі в переповіданій історії. Деякі привиди можуть бути певними метафорами або символами, як у "Привидах" Ібсена, де вони передають душевний стан персонажів. У інших творах привиди можуть бути реальними істотами, здатними взаємодіяти з героями, як у "Гамлеті", наприклад, В. Шекспіра, коли головний герой бачить візуалізовану сутність свого померлого батька, який хоче донести до сина правду та домогтися справедливості.

У готичному романі привиди виформовують відповідну хорорну атмосферу, зокрема у творі "Джейн Ейр" Шарлотти Бронте привиди бачаться героям як страшні та таємничі фігури, які часом зустрічаються у старому замку. Їх наявність впливає на хронотоп твору, що має загадкові, невизначені та похмурі риси.

Образи привидів можуть зустрічатися у творах різних жанрів та різної тематики. Наприклад, у творах фантастичного жанру такого типу герої зустрічаються досить часто. У "Відьмаку" Анджея Сапковського з'являються привиди монстрів та персонажів казкового світу. Вони описуються як жахливі створіння зі зміненими обличчями та трансформованими тілами. Привиди нагнітають атмосферу художнього простору, вказуючи на небезпеку, яка переслідує головного героя.

У "Господарі перствів" Дж. Р. Р. Толкіна з'являються привиди назгулів, викликані перстнем влади. Вони описуються як темні та понурі фігури, одягнені в чорні довгі плащі, капюшони яких прикривають змінені обличчя. Поява назгулів призводить до зміщення емоційного сприйняття тексту, оскільки у творі шириться атмосфера страху та небезпеки, що посилює відчуття загрози та неминучості.

У циклі романів про Гаррі Поттера Д.Роулінг привиди стають центральними персонажами, що можуть впливати на сюжет твору та створюють неповторну атмосферу містики і магії у чарівному світі школи чаклунів. Причому у цій історії існують як позитивні, прописані з гумором, образи, так і злі та страшні привиди, яких намагаються уникнути юні чарівники.

Список одначе на цьому не вичерпується і може бути продовжений навіть лише на основі такого характерного англійській літературі жанру оповідань як «розповідь про привидів (англ. ghost story)». Метою нашої роботи є дослідження образу привида у сучасній англійській літературі, виокремлення спільних і відмінних рис у його зображенні авторами. Матеріалами для дослідження стали серія книжок «Агенція “Локвуд і К°»» Джонатана Страуда та трилогія «Темні початки» Філіпа Пулмана.

За основу для порівняння візьмемо визначення «привид» із англійського фольклору: «привид, душа або примара померлої людини, як зазвичай вважають, живе в потойбічному світі та здатна повернутися в тій чи іншій формі до світу живих» [7]. Відповідно до описів або зображень, наданих тими, хто в них вірить, привид може з'явитися або у формі живої істоти, або як туманна подоба померлого чи, інколи, в інших формах. Уважають, що місце, де з'явилися привиди, пов'язане з якимись їхніми сильними емоціями минулого — докорами сумління, страхом або жахом насильницької смерті. Також вважають, що особи, яких переслідують привиди, відповідальні за нещасливий минулий досвід привида або пов'язані з ним. Традиційні візуальні прояви переслідування включають видіння, зміщення об'єктів або появу дивних вогнів; слухові ознаки включають безтілесний сміх і крики, кроки, дзвін дзвіночків і спонтанні звуки із музичних інструментів [7].

У своїй серії книжок Джонатан Страуд досить детально описав світобудову, яка стосується саме привидів, даючи чітке визначення, що є привидом, та на які типи і різновиди вони поділяються. У Страуда привид

(синоніми гість, фантом) – це «дух померлої особи... Мають багато різновидів, які фахівці поділяють на три типи – *Перший Тун*, *Другий Тун*, *Третій Тун*. Привид завжди з'являється біля свого *Джерела*, що найчастіше є місцем його смерті. Привиди набирають силу в темряві – особливо між дванадцятою і другою годинаю ночі. Зазвичай вони не займають живих людей (або просто не цікавляться ними), проте часом трапляються привиди, небезпечні для людського життя» [5, с.316]. Таким чином, кожен привид у світі книжок Дж. Страуда є проявом одного і того ж образу лише з різними притаманними кожному окремому різновиду особливостями, як, наприклад, існують різні варіанти забарвлень шерсті кішки. Натомість у серії книжок Філіпа Пулмана нами виокремлено декілька сутностей, які за тими чи тими ознаками співвідносяться із визначенням, взятим за основу. До них належать – нічні привиди, духи та примари.

Нічні привиди – «три фігури в мантиях, які, показавши їй свої кістляві пальці, відкинули каптури й оголили криваві рани на місцях, де раніше були голови. Лише коли Пантелеймон обернувся на лева та заричав на них, вони ретирувалися, відступаючи крізь стіну, доки видимими залишилися їхні руки, потім кострубаті жовто-сірі кисті, потім тремтячі пальці, і нарешті не залишилося нічого.» [2, с.12]. Вони з'являються лише в одному абзаці першої частини трилогії, після того як Ліра, головна героїня, граючись у катакомбах, жартома перемішала монети із черепів, таким чином поміняла їхніх деймонів (фізичні вираження душі людини у світі «Темних Початків»). Оскільки наявної в тексті інформації про цих привидів вкрай мало, неможливо стверджувати, чи вони несли реальну фізичну загрозу, чи лише вдавалися до залякування. Однак навіть із того, що описав автор, можна дійти висновку, що цей образ – праобраз фольклорного образу привида, що проявляється через спосіб представлення та появи перед людиною, яка завдала йому кривди, хоча вже і пройшло багато часу після їхньої смерті. Це констатація того, що вони ніколи більше не з'являлися після того, як Ліра розклала назад усі монети демонів на їхні справжні місця.

У серії «Агенція “Локвуд і К”» знаходимо кілька схожих за описом образів : Спектр – «найпоширеніший різновид *привида Другого Типу*. Завжди має чіткий *прояв* – ніби особа, яку він відтворює, жива або тільки-но померла... Часто з’являється, щоб довершити справу, розпочату за життя, – відкрити таємницю або виправити помилку» [4, с.391]; Тінь – «найпоширеніша форма *привида Першого Типу*. Як і Спектри, Тіні мають чіткий прояв... Зазвичай Тіні не зважають на присутність людей і мають усталену схему поведінки. Відтворюють почуття жалю і втрати, зрідка гніву або чогось іще сильнішого. Завжди прибирають людську подобу.» [4, с.392]. Єдиною вагомою відмінністю є те, що цих привидів неможливо відігнати лев’ячим гарчанням, адже за правилами світу, на це здатне лише залізо, срібло або сіль, що з іншого боку, вписується у канву народних вірувань щодо того, чим можна захиститись від різноманітних надприродних явищ.

Духи вперше згадуються і починають взаємодіяти із головними героями у третій частині серії Філіпа Пулмана «Янтарне скло»: «З темряви вийшов хлопець. Він був переляканий, але, мабуть, плекав надію на щось - він знов і знов пошепки кричав... У нього за спиною можна було побачити якісь мовчазні постаті, ще більше схожі на тіні, ніж він сам. Судячи з усього, вони були разом із хлопцем, але в них, здавалося, не було облич, і вони не мали голосу. Голос хлопця також був не гучнішим від шепоту, а його обличчя наче було затіненим і розпливчастим» [3, с.2]. Дух – це одна із трьох частин людини разом із тілом і душею, або деймоном, що є нематеріальними: «Ліра побачила, що духи складаються із якогось туману — її руки вільно проходили крізь них» [3, с.49]. Їхній дотик не є смертельним сам по собі, але їхня велика кількість чи довга тривалість можуть завдати значної шкоди аж до смерті: «Діти все лізли вперед, невагомі та безжиттєві, й намагалися зігрітися біля живої крові двох подорожан та їхніх сердець, що стукали. Віл і Ліра відчували, що коли духи проходять крізь їхні тіла, їх наче м’яко торкаються холодні пензлики, потрохи забираючи їхнє тепло. Вони зрозуміли, що коли так триватиме й далі, вони також стануть мертвими – їхні

запаси життя й тепла не були нескінченними, до того ж вони й так уже замерзли, а натовп усе насувався на них, і йому не було видно кінця» [3, с.49]. Однак цього ніколи не траплялось, оскільки живі ніколи не потрапляли до країни мертвих (за єдиним винятком), а самі духи не можуть існувати у світі живих – вони розпадаються на частинки, які змішуються зі всесвітом, воз'єднуючись із їхньою душею (деймоном). Абсолютно протилежно у своїх книжках дотик привида описує Джонатан Страуд: «ефект від тілесного контакту з *привидом*... розпочавшись із відчуття гострого нестерпного холоду, дотик привида швидко призводить до крижаного заніміння всього тіла... життєві органи один за одним припиняють діяти; тіло синіє й набрякає» [5, с.315], що, як можна побачити із наведеної цитати є більш інтенсивною і більш небезпечною версією дотику духа. Щодо самого образу, то нічого схожого у серії не описано, хоча там теж є душі у світі мертвих, але вони такі ж небезпечні, як привиди у світі живих, тому герої не вступають із ними у прямий контакт.

Серед усіх трьох лише третій образ – примари – має найбільше спільних рис із деякими, про яких писав Дж. Страуд. Примари у одному зі світів, про які писав Пулман, – це «примарні створіння, котрі, мов туман, плавали над луками та збиралися біля струмків і стоячої води... іноді їх зовсім не було видно, можна було розгледіти лише переливання світла, якесь мерехтіння, немов на дзеркало впала прозора завіса» [2, с.140]. Найближчим відповідником зі світу Страуда буде теж Примара – «різновид *привида Другого Типу*. Має легку, ніжну й прозору форму. Може бути майже невидимим, за винятком окремих рис обличчя, що світяться. Незважаючи на ці властивості, він не менш агресивний, ніж інші привиди Другого Типу, а через свою часткову невидимість – навіть небезпечніший» [4, с.389]. Діти примар не бачать і примари їх не чіпають, лише дорослі здатні їх помітити і саме для них ці створіння становлять небезпеку: «Коли примара нападає на дорослого, це страшно бачити. Вони виїдають із нього частину життя... Вони залишаються наодинці з примарою...Потім вони бліднуть і стають

нерухомим. Вони ще живі, але їх ніби хто виїв зсередини» [2, с.68–69]. Сам автор, відповідаючи на запитання фанатів на своєму сайті, писав: «Стосовно примар, то вони були способом поговорити про певні психічні стани, такі як депресія та ненависть до себе» [8]. Хоча за словами автора, примари є лише метафорою, не можна заперечувати, що спосіб, який він обрав для її втілення, походить із фольклорних традицій, що описують саме привидів.

Таким чином, використовуючи образи привидів у різних жанрах літератури, автори намагаються передати власну концепцію творів, що мають відтворити ідею авторського доробку. В одних творах привиди можуть бути наділеними реальною формою та взаємодіяти з персонажем, в інших – мати символічну сутність, у яку закладено певні емоції та ідеї. Різниця в описах привидів допомагає створити унікальну атмосферу та поглиблює розуміння творів, так, як це бачив автор. Тому попри відмінності у зображенні привидів світу, створеного Джонатаном Страудом, та нічних привидів, духів і примар, про яких писав Філіп Пулман, все ж можна дійти висновку, що це авторські інтерпретації одного і того ж міфологічно-фольклорного образу привида, про що свідчать співпадіння ключових ознак (таких, як напівневидимість, шкода людям, діти як більш чутливі/невинні мають кращий захист) у обох проаналізованих випадках.

Література:

1. Ибсен Генрих. Привидения. URL: <https://arheve.org/details/ibsen-g-1/privideniya> (дата звернення: 19.06.2023).
2. Пулман Ф. Магічний ніж. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2008. 352 с.
3. Пулман Ф. Північне сяйво. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2004. 399 с. URL: <https://lib.com.ua/uk/book/pivnichne-siaivo/> (дата звернення: 12.05.2023).
4. Пулман Ф. Янтарне скло. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2004. 480 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8523>

5. Страуд Дж. Порожня могила (п'ята книга серії «Агенція “Локвуд і К⁰”»). Роман. Пер. з англ. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023. 400с.
6. Страуд Дж. Сходи, що кричать (перша книга серії «Агенція “Локвуд і К⁰”»). Роман. Пер. з англ. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023, вид. 5-те. 320 с.
7. Ghost / spirit – Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/ghost-spirit> (дата звернення: 15.04.2023).
8. Philip Pullman. Questions Frequently Asked. URL: <http://web.archive.org/web/20150823105026/http://www.philip-pullman.com/questions-frequently-asked> (дата звернення: 23.06.2023).

FOR AUTHOR USE ONLY

УКРАЇНСЬКА ФАНТАСТИЧНА ШКОЛА У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Анастасія Панова

Розквіт наукової фантастики характерний для всіх країн з високим рівнем розвитку науки і техніки. Наука настільки глибоко проникла у всі сфери життя сучасного суспільства, що стала рушієм наукового прогресу. Саме в науці сучасна людина, що відріклась від релігійних уявлень про світ, бачить єдину опору для створення нового суспільства та розуміння свого місця в житті. Це обумовлює інтерес до науково-фантастичного жанру в літературі. Тому метою нашої роботи є окреслити витоки жанра фантастичного жанру у світовій літературі, констатувати визначальні риси жанру, дослідити українську літературну фантастичну школу, зупинившись на відомих постатях сьогодення.

Засновниками жанру фантастики здавна вважається Едгар Аллан По (1809-1849), потім Жюль Верн (1838-1905) та Герберт Джордж Уеллс (1866-1946), які вводять фантастичні елементи у свою творчість. Уперше вислів «наукова фантастика» (англ. - «scientifiction») було вжито у 1915 році винахідником Х'юго Гернсбеком у своєму першому журналі «Modern Electrics», яке потім закріпився в англійській мові як «science fiction».

Коли наукова фантастика тільки зароджувалась як жанр, читачі не сприймали її як «високу» літературу, але з часом наукова фантастика посіла чинне місце поряд із багатотомниками Шекспіра, Фолкнера та Хемінгуей [26].

Для розуміння суті предмета наукової фантастики, наведемо визначення, які, на наш погляд, розкривають сутність цього жанру та взаємодоповнюються. Термін «phantastike» можна знайти навіть у працях давньогрецького мислителя Платона, який описував два напрями розвитку мистецтва – вміння створювати реальність, подібну до натуралістичної, і створювати таку, якій немає відповідників у навколишньому світі [18, с. 63].

Канадський критик та письменник Дарко Сувін вважав, що наукову фантастику не слід розглядати з точки зору науки, майбутнього чи будь-якого іншого елемента її потенційно необмеженого тематичного поля. Науковець розглядає це поняття як вигадану історію, визначену гегемоністичним літературним прийомом - локусом та/або переліком дійових осіб, які радикально або принаймні суттєво відрізняються від емпіричних часів, місць і персонажів натуралістичної художньої літератури, але тим не менш – тією мірою, якою наукова фантастика відрізняється від інших «фантастичних» жанрів, тобто сукупністю вигаданих сюжетів без емпіричного підтвердження, які водночас сприймаються як неможливі в рамках когнітивних (космологічних та антропологічних) норм епохи автора [34, с. 6]. І. Кияк зазначає, що особливість футурологічно-творчої лабораторії митця полягає в тому, що він «проектуює майбутнє, яке подається, передусім, не як автоматична зміна часу, а через історію науки або технологічних відкриттів» [6, с. 362]. По суті, фантастика – це реалістична ірреальність чи нереальний світ з олюдненими не людьми чи іншими істотами.

Критик і письменник Дам'єн Бродерік розвинув і вдосконалив ідеї Сувіна. Він зазначає, що розквіту наукової фантастики в XIX та XX століттях сприяли значні культурні, наукові та технологічні потрясіння (він називає це «епістемічними змінами») тих епох, і прагне чіткіше визначити стратегії, які використовувалися більшістю науково-фантастичних текстів. На його думку, наукова фантастика – це вид творчості, притаманний культурі, що зазнає епістемічних змін, пов'язаних із підйомом і витісненням технологічних та індустріальних способів виробництва, розподілу та споживання. Вона відзначається (I) метафоричними стратегіями та метонімічними тактиками, (II) виведенням на передній план образів та інтерпретаційних схем із колективно створеного «мегатексту» (тобто, усі раніше опубліковані науково-фантастичні твори), а також (III) певними пріоритетами, які частіше зустрічаються в наукових і постмодерністських текстах, ніж у літературних моделях – зокрема, увага до об'єкта, а не до суб'єкта [30, с. 2].

Іштвар Чичері Ронай зазначає, що ставлення до визначення поняття наукової фантастики характеризується парою «прогалин». Існує розрив між вірою в те, що певні ідеї та концепції, які тісно пов'язані з науково-технічними трансформаціями світу, можна реалізувати та раціонального можливістю їхньої актуалізації. Інший розрив лежить між вірою в перспективу й невблаганність цих трансформацій та роздумами про їхні можливі наслідки. Таким чином, наукова фантастика включає дві форми вагань: історично-логічну (наскільки правдоподібними є нововведення) і етичну (наскільки хорошими/поганими є зміни). Це принципово і радикально орієнтований на майбутнє процес [25, с.3]. Питання комфорту людини і питання полегшення побуту і технологізації життя у наративах цього жанру зустрічаємо дуже часто, проте вони є застереженням для людства, оскільки люди, необачно застосовуючи різні гаджети й технології, можуть нашкодити собі, адже неконтрольовані примхи людей можуть призвести до сумних наслідків [24, с. 80]. Уявні світи наукової фантастики – це удавані розв'язки нерозв'язаних дилем, які часто ледве сприймаються наразі [25, с. 3].

Американський футуролог та письменник-фантаст Роберт Гайнлайн приділяє увагу метафоричності науково-фантастичних текстів. Як альтернативу до терміну «наукова фантастика» він висуває термін «спекулятивна фантастика». На його думку, визначення поняття «наукова фантастика» певною мірою вірне, але воно не в змозі охопити більше сфер, окрім науково-технічної. Спекулятивна фантастика, окрім цієї області, охоплює також соціологію, психологію, езотеричні аспекти біології, впливи земної культури на інші культури, з якими ми можемо зіткнутися, коли підкоримо космос, і т.д., цей список можна продовжувати безкінечно. Однак, спекулятивна фантастика – це не фентезі, оскільки вона виключає використання чогось, що суперечить існуючим науковим теоріям, фактам, законам природи [27, с. 30].

О. Стужук акцентує на тому, що фантастика – метажанр, який містить мегажанр (фантастичний жанр, наукову фантастику, фентезі) як площину для реалізації фантастичного в різних його формах [12, с. 64].

Усі ці визначення зосереджені насамперед на змісті науково-фантастичних текстів. Тому, не претендуючи на остаточність, констатуємо, що наукова фантастика – це один з різновидів літератури, а саме – фантастики, в основі якого лежить нереальне, уявне, вигадане, надприродне.

У своїй книзі «Сім принад наукової фантастики» («The seven beauties of science fiction») Іштвар Чичері Ронай виділяє сім аспектів наукової фантастики, що приваблюють читачів цього жанру: фантастичну неологічну лексику, новум, історію майбутнього, вигадану науку, науково-фантастично піднесене, науково-фантастичний гротеск та технологіаду.

1. Фантастична неологічна лексика (Fictive neology). Читачі наукової фантастики очікують зустріти нові слова та інші ознаки, які вказують на те, що світи у творі відрізняються від їхніх власних, так само як глядачі візуальної наукової фантастики очікують спеціальних візуальних ефектів, що представляють нове чуттєве сприйняття та естетичний концепт. Такі неологізми виконують парадоксальну функцію. Вони викликають відчуття неминучості нового дискурсу, у який вбудований неологізм. Якщо для якогось поняття є слово, воно має вже існувати. І тому майбутнє має вже існувати. Чим переконливіше воно створює ілюзію прогнозованої історичної реальності, тим успішнішим є неологізм. Проте такий неологізм також показує, що це вигадка, оскільки майбутнього ще не може бути [25, с. 14]. Отже, неологізм – це поетичний прийом, який припускає, що будь-яке уявне майбутнє завжди є поетичною конструкцією.
2. Новум (Fictive novums). Новум – це термін, який використовував науковець-фантаст Дарко Сувін для опису науково-правдоподібних інновацій в науково-фантастичних творах [34, с. 3]. Поняття

«новум» стосується історично безпрецедентного та непередбачуваного «нового об'єкта», який втручається в рутинний перебіг суспільного життя та змінює траєкторію історії. Новум зазвичай є матеріальним явищем, яке можна раціонально пояснити, результатом винаходу чи відкриттям, несподівана поява якого викликає повну зміну у сприйнятті реальності. Кожен науково-фантастичний текст містить вигадані новуми та пояснення до них [34, с. 48].

3. Історія майбутнього (Future history). Незважаючи на те, що дії науково-фантастичних творів не завжди відбуваються в майбутньому, цей жанр загалом орієнтований на майбутнє. Відкриття альтернативної реальності, паралельного всесвіту чи прихованого минулого змінює горизонт майбутнього. Аудиторія наукової фантастики очікує, що цей жанр забезпечить майбутнє, відповідне їхньому часу. Зберігаючи відчуття цілісного зв'язку між теперішнім і майбутнім, наукова фантастика конструює мікроміфи історичного процесу, встановлюючи сьогодення аудиторії як орієнтовану на майбутнє «передісторію майбутнього» [34, с. 78].

За приклад візьмемо найвідоміших авторів золотого віку наукової фантастики – Айзека Азімова та Роберта Гайнлайна. Обидва були плідними письменниками та мали довгу кар'єру, продовжуючи створювати багато популярних романів та оповідань протягом десятиліть у 1960-х та 1970-х роках [20, с. 21]. З самого початку Азімов створив цілу серію оповідань про «роботів», завдяки яким він став відомим. Гайнлайн здобув ранню популярність, об'єднавши багато своїх оповідань у послідовну й детальну «історію майбутнього» людського суспільства, яка простягалася на кілька століть у майбутнє. Невдовзі Азімов наслідував його приклад, створивши власну історію майбутнього, яка переросла в його знаменитий цикл романів - «Фундацію» [21].

4. Вигадана наука (Imaginary science). Наукова фантастика виступає основним засобом просування науково-технічних ідей в соціальне життя читачів. Оскільки існує розрив між фундаментально раціоналістичним всесвітом наукового дискурсу та культурою альтернативної раціональності, науково-фантастичні твори, як очікується, матимуть відхилення від сталої наукової думки. Емпіричний зміст наукової фантастики, хоч загалом і базується на знаннях свого часу, завжди є казковим [25, с. 6]. Одна з головних особливостей наукового підходу при написанні науково-фантастичного твору полягає в тому, що зовсім не обов'язково вивчати всі прояви феномену, на основі якого будується сюжет. Щоб подати сюжет, варто використати дедукцію [16, с. 3].
5. Науково-фантастично піднесене (Science-fictional sublime). З усіх сучасних жанрів наукова фантастика найбільше сподівається викликати відчуття піднесеного [25, с. 149]. Предмет наукової фантастики обов'язково включає в себе елементи класичних кантіанських концепцій: відчуття часової та просторової нескінченності математично та відчуття надзвичайної фізичної сили динамічно піднесеного [29, с. 55]. Окрім цього, він також посилається на історичну мутацію, яку Девід Е. Най назвав американським технологічно піднесеним: відчуття доступу до сил природи та контролю над ними, що є типовою реакцією американського населення на монументальні інженерні проекти дев'ятнадцятого століття [30, с. 11]. Найхарактернішим відчуттям піднесеного для наукової фантастики після Другої світової війни є технічно-наукове піднесене, яке тягне за собою почуття благоговіння та страху у відповідь на людські технологічні винаходи, які перевищують силу їхніх творців [25, с. 150].
6. Науково-фантастичний гротеск (Science-fictional grotesque). Гротеск в буквальному перекладі означає «химерний», «космічний».

Перебільшення, гіперболізм, надмірність, надлишок – є одним із основних ознак гротескного стилю [15, с. 42]. Технічно-науковий гротеск є інверсією технологічно піднесеного. Це царина потворних інопланетян, мікроорганізмів і аномальних фізичних явищ. Там, де технологічно піднесене є обширним, викликаючи почуття благоговіння та страху у відповідь на явища, створені або виявлені техніками, гротеск супроводжується захопленням і жахом перед перспективою явищ, що порушують деякі закони науки. Отже, гротеск пов'язаний із боротьбою за пристосування мінливих, нестабільних об'єктів та істот у світі [25, с. 182].

7. Технологіада (The Technologiade). Незважаючи на те, що наукова фантастика не створює власних сюжетних структур, вона трансформує популярні культурні цінності, переорієнтовуючи їхні дилеми на свій характерний горизонт: трансформація людських суспільств у результаті інновацій, що супроводжують техніко-наукові проекти. Аудиторія очікує, що наукова фантастика розповідатиме історії, які матимуть збіги з їхнім сучасним історичним досвідом технодернізації. Ці структури одночасно зміщують орієнтацію аудиторії на звичну реальність і пов'язують вигадану дилему — радикально нову в своїх об'єктивних умовах — із звичайними натуралістичними сюжетними структурами [25, с. 216].

Незважаючи на сім вищеперерахованих аспектів, які приваблюють читачів цього жанру, також можливо, що жанр перестане бути цікавим просто тому, що він не буде задовольняти колективні потреби, формувати колективні мрії та стимулювати колективні очікування.

Науковій фантастиці притаманна внутрішньожанрова неоднорідність, у межах якої дослідники виокремлюють декілька видів та піджанрів. Наукова фантастика історично поділялася на важку (hard science fiction), або традиційну наукову фантастику та м'яку (soft science fiction), або соціальну

наукову фантастику, причому цей поділ зосереджувався на доцільності науки, яка є центральною для сюжету.

Однак у XXI столітті ця різниця стає предметом все більшої уваги. Деякі автори, такі як Тейд Томпсон і Джефф Вандермеєр, зазначають, що наративи, акцентовані на наукових або технічних подробицях, на науковій точності тощо, як правило, вважаються «важкою» науковою фантастикою, тоді як наративи, які просуваються гуманітарними і суспільними науками, на кшталт соціології, антропології, класифікуються як «м'яка» наукова фантастика [10].

Макс Гладстон визначив «важку» наукову фантастику як жанр, «де працює математика», але зазначив, що це закінчується творами, які часто здаються застарілими, оскільки наукові парадигми з часом змінюються [28].

Майкл Свонік взагалі відкинув традиційне визначення «важкої» фантастики, натомість сказавши, що вона визначається персонажами, які прагнуть вирішувати проблеми «правильним шляхом - із рішучістю, відтінком стоїцизму та усвідомленням того, що всесвіт залежить не від людини» [35].

До основних піджанрів наукової фантастики належать: військова наукова фантастика, апокаліптична та постапокаліптична наукова фантастика, космічна опера та антиутопічна фантастика [13, с. 73].

Військова наукова фантастика – це піджанр наукової фантастики, в якому головні герої перебувають на військовій службі та стають учасниками збройних конфліктів, які відбуваються, як правило, на Землі, інших планетах або в космосі. У сюжеті такого типу творів описуються воєнній операції, війни, битви, а також політика. Деякі твори мають яскраво виражений антивоєнний характер. Відмінність цього типу фантастики від класичної військової літератури полягає у тому, що автори описують війни майбутнього, або ті, які відбуваються у фантастичних світах [11]. Класичними зразками піджанру є «Зоряний десант» Роберта Гайнлайна та «Сталевий Щур» Гаррі Гаррісона.

Постапокаліпсис – піджанр наукової фантастики, в якому сюжет розвивається у світі після глобальної катастрофи. Наприклад, після третьої світової війни зі застосуванням ядерної, хімічної або біологічної зброї, вторгнення інопланетян, повстання машин на чолі зі штучним інтелектом (роботами), пандемія, падіння астероїда або інші катастрофи [11]. Засновницею цього жанру вважають Мері Шеллі з її романом «Остання людина». Роман сприйняли вороже, тому він був майже невідомий до сплеску наукового інтересу, що почався в 1960-х роках. Зразками піджанру є «Світ, що потонув» Джеймса Балларда та «Триподи» Джона Крістофера.

Космічна опера – це пригодницький піджанр наукової фантастики. У 1941 році вперше цей термін вжив письменник і критик Вілсон Такер. Цим ярликом Такер найменував псевдонаукову фантастику. Він вигадав його за аналогією «мильної опери» (мелодрам для домогосподарок). У 1970-х роках сформувалося сучасне поняття про фантастику, так чи інакше пов'язане з космосом. Сюжет зазвичай переповідає про міжзоряні мандрівки, пригоди на чужих планетах, знайомство з іншими цивілізаціями (здебільшого гуманоїдними). Для космічної опери характерний простий поділ на добро та зло. Герої здійснюють подвиги, часто рятують планети та галактики. Найвидатнішим представником цього піджанру вважається Едвард Елмер Сміт з його серіями творів «Ленсмен», «Небесний жайворонок» та «Підпростір».

Антиутопічна фантастика - це піджанр наукової фантастики, який досліджує соціальні та політичні структури. Антиутопічна фантастика пропонує зображення обстановки, яка повністю суперечить духу доби. Більшість авторів антиутопічної фантастики досліджують принаймні одну причину, чому все саме так, часто як аналогію з подібними проблемами в реальному світі [11]. Антиутопічна література служить для того, щоб надати свіжі погляди на проблемні соціальні та політичні практики, які в іншому випадку могли б сприйматися як належне або вважатися природними та немінучими [23, с. 51]. Одним із презентантів антиутопічної літератури є

Герберт Веллс, «Машина часу» якого розглядається як прототип антиутопічної літератури.

Незважаючи на подану вищу типологію наукової фантастики, жанрова типологізація явно протистоїть процесу утворення жанрових модифікацій, які жодним чином не беруться при цьому до уваги дослідниками, а без урахування цих непіддатливих форм будь-яка типологія стає хибною [3, с. 7]. Протягом ХХ століття з'являються усе нові модифікації світової фантастики, тому уже існуючі типології постійно поповнюються уже існуючими різновидами.

Отже, підсумовуючи вищевказане, констатуємо, що, наукова фантастика демонструє надзвичайну різноманітність теорій та концепцій, що постійно поповнюються. Основною характерною рисою фантастики є відображення незвичайного світу, в який людина не зможе потрапити у своєму повсякденному житті, однак може певним чином спроектувати його на сьогодні.

Витоки української наукової фантастики можна прослідкувати ще в стародавньому фольклорі, де відображено вірування й цінності українського народу. В українських казках описуються надприродні або неприродні сили, фантастичні істоти та інші світи. У багатьох оповіданнях наявне одухотворення космічних сил та природних явищ, таких як Сонце, Місяць, Мороз чи Град. За сюжетною структурою, зазвичай, людина протистоїть та змагається з ними. Найпопулярнішими є такі мотиви: відновлення знищеного урожаю та пошук дівчини, котру викрало Сонце, Місяць або будь-яка інша сила [17]. Також констатуємо сюжети, в яких тварини, рослини чи абстрактні поняття, набувають людських рис. Такими фантастичними істотами стає Змій, Злидні, Недоля тощо.

Письменник Валерій Шевчук, вивчаючи історію становлення української фантастики, звертає увагу на наявність низки фантастичних елементів про так звану нечисту силу в «Повісті врем'яних літ». Однак не

можна вважати цей твір фантастичним, оскільки ті події, що були описані в «Повісті», сприймалися сучасниками як реальність [19, с. 7].

У наступний період становлення української фантастики як жанру, вона вирізняється певною особливістю – бурлескністю. Найпершим літературним твором, в якому засвідчена така особливість та присутні фантастичні елементи, які найбільше нагадують сучасний фантастичний жанр, є «Енеїда» (1798 р.) Івана Котляревського [31].

Першими українськими авторами, що працювали у жанрі наукової фантастики, були Юрій Смолич (1900-1976), відомий у народі як «патріарх української фантастики», Володимир Владко (1901-1974), якого називали «українським Жюль Верном», автор науково-фантастичного роману «Залізний бунт» (написаний на основі оповідання «Ідуть роботарі» 1929), можливо, першого у світовій фантастиці роману про роботів, де використаний цей термін, Павло Крат (1882-1952) та Василь Бережний (1918-1988). Твори П.Крата написані в жанрі утопічної соціальної наукової фантастики, тоді як твори В.Бережного, сфокусовані на науці та пригодах, є класичною науковою фантастикою [33, с. 155].

Серед українських письменників старшого покоління – автор україномовного науково-фантастичного роману «Сонячна машина» (1928) Володимир Винниченко (1880-1951) [4]; Мирослав Капій (1888-1949), котрий вважається «зачинателем космічних подорожей в українській фантастиці»; Микола Чайковський (1887-1970) та інші [31].

Інші постаті наукової фантастики в українській літературі ХХ століття були дисидентами радянської доби. Серед них Олесь Бердник та Микола Руденко, які працювали у жанрі кіборгфантастики [31].

Відомим представником української фантастичної школи ХХ століття був Олександр Тесленко, переважна більшість творів якого була присвячені планеті Інкані – «штучній планеті 142-го зоряного метакаскаду в астероїдному поясі Сонячної системи». Головні герої багатьох його творів – біокібери: Дьондюранг, Центуріон, Доброслав, Фоліана, Русуля.

Найвідомішою з його фантастичної історій є серія оповідань «Дозвольте народитися» (1979 р.), дія яких розгортається в майбутньому, де Земля перетворюється на планету-музей, а визначення «людство» поєднує пізні типи людей: звичайно народжених, вирощених із пробірки, роботів і кіборгів [33]. Фантаст пропонує етичні міркування щодо штучно створених форм життя. Автор акцентує увагу на діаметрально протилежних проблемах: боротьбі добра і зла, правди і кривди, любові й ненависті.

Серед сучасних популярних українських письменників-фантастів можна виокремити Марину та Сергія Дяченків, Володимира Арєнєва (Володимир Пузій), Василя Кожелянко, Юрія Щербака та Макса Кідрука.

Марина та Сергій Дяченки є подружжям та співавторами українських науково-фантастичних творів, володарі багатьох літературних премій у галузі фантастики, свого часу їх було визнано найкращими фантастами Європи. Їх книги друкувались не тільки українською мовою, але й були перекладені англійською, німецькою, китайською та польською. Найпопулярнішими творами є «Ритуал» та «Мігрант».

«Ритуал» – один з найперших та найяскравіших романів Марини та Сергія Дяченків і читається із захопленням як читачами-підлітками, так і людьми зрілого віку. Людство розвивається, освоює нові простори, але проходить приблизно 20 років і настає апокаліпсис. Шанс вижити є – там, де багато людей, з'являється Брама. Якщо встигнеш пройти через неї – ти врятований. Якщо ні – вижити неможливо [5].

У романі «Мігрант» переповідається історія Андрія Строганова, який раптом опиняється на іншій планеті. Він мігрував із Землі. Два останні роки його життя вилучено як сплату за візу, тому Андрій не пам'ятає, чому вирішив поїхати. Тим часом на затишний світ Раа, в який потрапив Андрій, наповзає тінь. Роман «Мігрант» продовжує цикл «Метаморфози», розпочатий романами «Vita nostra» і «Цифровий, або Brevis est», але при цьому є самостійним твором.

Володимир Арєнев (Володимир Пузій) видатний український письменник-фантаст, який пише свої твори переважно українською мовою, також деякі його роботи є в перекладі англійською, китайською, естонською, литовською, німецькою, польською, словацькою та французькою мовами.

У своїй творчості використовує три основні напрямки, орієнтовані на певних читачів – наукова фантастика та фентезі для дорослої аудиторії, підліткові повісті з елементами фантастики та дитячі книжки, де фантастика поєднана з гумором та освітніми елементами.

Найвідомішими його творами є збірка «Бісова душа», повість із циклу «Закляті» – «Заклятий меч, або Голос крові», та твір «Сапієнси», що став «Книгою року BBC» [2].

Кожен новий роман від Володимира Арєнева - це завжди цікава пригода. Завжди важко передбачити, у які дивовижні краї заведе цього разу нестримна фантазія автора. У романі «Сапієнси» читачі опиняються в космосі, на величезному космічному кораблі «Стріляний горобець». У світі далекого і приємного, але зовсім не утопічного майбутнього, Мишко Неборак, закоханий у біологічне проєктування, київський школяр, знайомиться з відлюдькуватим новачком Сашком Ненароком. Хлопчина – суцільна загадка: в нього дідусь-некромант, що має залізне серце. Зустріч школярів запускає ланцюжок подій, які закидають хлопців у вир детективного розслідування [2].

Одним із найяскравіших представників жанру сучасної української фантастики є Василь Кожелянко. Питання приналежності романів письменника до того чи іншого жанру є дискусійним і потребує окремого дослідження. Більшість науковців (К. Родик, Н. Сняданко, О. Харлан, В. Даниленко, І.-Б. Терещенко) схильні до думки, що Василь Кожелянко – творець саме альтернативної історії. Іншу класифікацію пропонує дослідниця А. Аністратенко. За особливостями форми, сюжетом, архітектонікою вона поділяє романи письменника на романи в жанрі альтернативної фантастики («Конотоп», «Людинець пана Бога»), роман - політичний анекдот

(«Тероріум», «Котигорошко»), іронічний постмодерний роман («ЛжеNostradamus»), історичний пригодницький роман («Трете поле», «Срібний павук», «Ефіопська Січ»), історичний роман («Діти застою») національна історія [1, с. 33]. У своїх творах письменник поєднує риси віртуальної реальності, містичної фантастики та альтернативної історії.

Ще однією цікавою постаттю є Юрій Щербак, що розпочав літературну діяльність в середині ХХ століття. Він є автором роману, що описує проблеми трансплантації серця «Бар'єр несумісності», документального роману про боротьбу зі сказом «Причини й наслідки», повістей, збірників новел, віршів та п'єс, а також низки кіносценаріїв художніх, науково-публіцистичних і документальних фільмів.

У фантастиці Юрій Щербак попрацював не так багато. З під його пера вийшло декілька фантастичних оповідань. Але основним його твором, виписаним у цьому жанрі, є повість «Хроніка міста Ярополя», де у гротескно-фантастичній манері описана історія невеликого містечка упродовж кількох століть (в 1986 р. твір вийшов окремою книжкою у видавництві «Дніпро»). У 2011 р. Юрій Щербак продовжив свою письменницьку діяльність новим фантастичним романом «Час смертохристів» із промовистою підназвою «Міражі 2077 року», у якому події розгортаються напередодні Четвертої Глобальної війни.

Серед цих постатей вирізняється Макс Кідрук – український письменник і видавець, що має диплом інженера-енергетика, ступінь магістра в Національному університеті водного господарства та природокористування, був аспірантом Київського політехнічного університету та Королівського технологічного інституту у Стокгольмі. У 2009 році він залишив обидві аспірантури, вирішивши стати професійним письменником [22].

У 2009 році видав свою першу книгу - травелог «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії». Протягом наступних трьох років публікував свої автобіографічні травелоги: «Подорож на Пупа Землі» про острів Пасхи,

«Любов і піраньї» про Бразилію та «На Зеландію!» про єгипетську революцію, Сирію та Нову Зеландію. Усі вони користувалися значним успіхом у читачів.

У 2012 році Кідрук опублікував свій перший фантастичний роман – науково-фантастичний трилер «Бот», який критики охрестили «першим українським технотрилером». Ця робота була дуже успішною. Перший тираж «Бота» розійшовся за 3 місяці [7].

Після виходу роману «Бот» Кідрук повільно перейшов від написання технотрилерів («Твердиня», «Жорстоке небо») до більш серйозних драматичних і психологічних історій. Науково-фантастична книга «Зазирни у мої сни» і соціальний роман «Де немає бога» (2018) увійшли до списку премії «Книга року ВВС».

Восени 2019 року вийшов роман Кідрука про доповнену реальність «Доки світло не згасне». Крім інтерактивної обкладинки, мобільний додаток, розроблений спеціально для книги, містить додаткові сюжетні лінії, фотографії місць, де відбуваються події роману, щоденник одного з героїв і чат, в якому читач може спілкуватися з персонажами [8].

Наприкінці 2022 року Кідрук разом із дружиною Тетяною заснував видавництво нон-фікшн та наукової фантастики «Бородатий Тамарин». 1 січня 2023 року видавництво випустило роман Кідрука «Колонія» - першу книгу науково-фантастичного циклу «Нові темні віки». Книга присвячена колонізації Марса, відносинам між Землею і Марсом, а також політичним і екологічним проблемам на Землі в ХХІІ столітті [22].

«Нові темні віки. Колонія», або просто «Колонія» – великий і серйозний твір, який загалом може претендувати на звання «magnum opus» («головний літературний твір письменника»).

«Колонія» – це твір про епоху великих космічних відкриттів, де США, Україна та інші держави, борються за сфери впливу та виживання на помираючій Землі та на Марсі. Тут є крихкі союзи, підпільні інтриги, змови,

зрада і, звісно, невинні жертви. У книзі Кідрука також йдеться про право космічних держав на визнання, самоврядування та незалежність від Землі [9].

Це історія про те, що людина, попри всі досягнення цивілізації, не змінюється, й ані збільшення тривалості життя, ні навіть перетворення на двопланетний вид не гарантує людству порятунку. Опис сюжету відбувається через призму паралельності подій на Землі та на Марсі.

Сюжет на Землі: стається невідома подія X, яку досліджує група вчених. Одночасно на людство нападає вірус, який за наслідками нагадує ковід, а одна з наукових груп досягає успіхів у «скануванні» живих організмів. Це все відбувається на тлі майже повного екологічного колапсу.

Сюжет на Марсі: Кідрук висуває припущення, згідно якого люди, народжені на червоній планеті, стають «інакшими», тому не здатні вижити на Землі. Найстаршому із них – 20 років. Планетою керує Рада, яка більше підтримує інтереси корпорацій, а не людей. Тому молодь та підлітки починають замислюватися про бунт.

Як і в усіх інших творах Макса Кідрука, у «Колонії» досить детально прописаний хронотоп: автор ґрунтовно прописує кожен локус, в якому існують герої. Автор ретельно продумав і прописав топос Марсу, відтворив особливості існування людей у цьому просторі, згенерував політичну мапу червоної планети. Книга наповнена значною кількістю термінологічної лексики, яку письменник брав з наукових книжок певної галузі: космічного машинобудування, молекулярної біології, географії, соціології тощо. Письменники-фантасти зазвичай зосереджуються на відтворенні однієї науково-технічної галузі, однак у цьому романі М.Кідрук охоплює декілька, що є нетрадиційним для авторів цього жанру.

У «Колонії» приблизно сто дійових осіб (їх список є на початку книги), а події відбуваються одночасно в різних куточках Землі та в різних куполах марсіанських колоній. У романі майже немає однозначно позитивних героїв, окрім групи вчених, які намагаються з'ясувати, що ж відбувається на Землі, і навіть тоді вони постають перед читачем як нейтральні персонажі. У цій

книгі згадуються українські реалії, що привертає увагу українського читача. Роман стає класичним зразком «важкої» наукової фантастики.

Таким чином, науково-фантастичний жанр є відображенням людської потреби розширювати обрії пізнання і є окремим видом фантастичного дискурсу. У світах наукової фантастики дозволяється все, що заборонено формальною логікою сучасної науки. Витоки наукової фантастики сягають доісторичних часів. Однак, в українській літературі історія формування наукової фантастики як жанру починається зі стародавнього фолкльору та казок, в яких присутні одухотворенні природні явища, космічні сили, тварини, абстрактні поняття та нечиста сила. Літературне піднесення цього жанру протікало плавно до кінця XIX століття, а саме – до прориву у розвитку науки, технологій та промисловості, що пізніше почало найменуватися «науково-технічною революцією». У той час з'явилося багато творів, які є бестселерами та й наразі викликають захоплення у читачів. У сучасній філологічній науці окреслюється кілька основних піджанрів, серед них – військова наукова фантастика, апокаліптична та постапокаліптична наукова фантастика, космічна опера та антиутопічна фантастика. Цей жанр посідає чинне місце в літературі, кінематографії, живописі та музиці, тому констатуємо, що в XX столітті, наукова фантастика стала соціально-філософським феноменом масової культури. Наразі українська фантастична школа теж досить стрімко розвивається, що засвідчують праці відомих українських фантастів (Марина та Сергій Дяченки, В.Аренев, В.Кожелянко, М.Кідрук та ін.), творчістю яких захоплююся читачі в усьому світі.

Література:

1. Аністратенко А. В. Спогад про майбутнє: творчість Василя Кожелянка в сучасних контекстах. Чернівці : Місто, 2013. 136с.
2. Арєнев В. Сапієнси: роман. Харків: Ранок, 2019. 224 с.
3. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
4. Винниченко В. Сонячна машина. Київ : Сакцент плюс, 2005. 640 с.

5. Дяченко С., Дяченко М. Ритуал: роман. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. 240 с.
6. Кияк І. Футурологічні засади у творчості Станіслава Лема. Житомир: Українська полоністика, Вип. 3–4. 2006–2007. С. 358–365.
7. Кідрук М. Бот: роман. Харків: КСД, 2020. 544 с.
8. Кідрук М. Доки світло не згасне назавжди: роман. Харків: КСД, 2019. 512 с.
9. Кідрук М. Нові Темні Віки. Колонія: роман. К.: Видавець Тетяна Кідрук, 2023. 904 с.
10. Наукова фантастика. URL: https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/Наукова_фантастика.html (дата звернення: 22.09.2023).
11. Піджанри наукової фантастики. URL: <https://booknet.ua/blogs/post/149062> (дата звернення: 24.09.2023).
12. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури 19-20 ст.): дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2006. 176 с.
13. Стужук О. Художня фантастика як теоретична проблема. *Слов'янська фантастика* : зб. наук. пр. К.: ВПЦ Київський університет, 2012. С.52-65.
14. Тесленко О. К. Дозвольте народитися : фантаст. оповідання та повість. Київ: Молодь, 1979. 144 с.
15. Тіхоненко С. Модифікація гротеску від архаїки до сучасності. *Філологічні науки*. 2018. Вип. 28. С. 42–47.
16. Тодоров Ц. Ю. Введення у фантастичну літературу. 1999. 144 с.
17. Український фантастичний жанр. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Фантастика_України (дата звернення: 29.09.2023).
18. Хороб С. С. Жанрові особливості наукової фантастики кінця ХХІ століття - початку ХХ : дис. ... канд. : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2017. 234 с.

- 19.Шевчук В. У світі фантазій українського народу. Львів: ПІРАМІДА, 2006. С. 5-10.
- 20.Allen D. Science fiction: the future. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1971. 345 p.
- 21.Azimov I. Foundation: a novel. New York: Bantam Books, 2004. 323 p.
- 22.Max Kidruk. URL: <https://darkages.maxkidruk.com/en/about-the-author/> (date of access: 12.10.2023).
- 23.Booker M. K. The dystopian impulse in modern literature: Fiction as social criticism. Westport, Conn : Greenwood Press, 1994. 197 p.
- 24.Byndas O. M. The problem of human tragedy in the genre of science fiction (on the example of R. Bradbury's works «Tomorrow's Child» and «The Veldt»). Bulletin of Luhansk Taras Shevchenko National University, 2021. 78–87 p. URL: [https://doi.org/10.12958/2227-2844-2021-7\(345\)-78-87](https://doi.org/10.12958/2227-2844-2021-7(345)-78-87) (date of access: 21.09.2023).
- 25.Csicsery-Ronay I. The seven beauties of science fiction. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2008. 337 p.
- 26.Gunn J. Paratexts: Introductions to Science Fiction and Fantasy. Scarecrow Press, 2013. 242 p.
- 27.Heinlein R. A. Grumbles from the grave. New York: Ballantine Books, 1990. 281 p.
- 28.How Do You Like Your Science Fiction? Ten Authors Weigh In On «Hard» vs. «Soft». URL: <https://www.tor.com/2016/01/21/how-do-you-like-your-science-fiction-ten-authors-weigh-in-on-hard-vs-soft-sf/> (date of access: 22.09.2023).
- 29.Kant I. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Stuttgart: P. Reclam, 1967. 157 p.
- 30.Nye D. E. American Technological Sublime. M.I.T. P., 1996. 384 p.
- 31.SF Encyclopedia. URL: <https://sf-encyclopedia.com/entry/ukraine> (date of access: 02.10.2023).

- 32.SF in Ukraine by Michael Burianyk. URL: <https://locusmag.com/2018/01/sf-in-ukraine-by-michael-burianyk/> (date of access: 30.09.2023).
- 33.Smyrniw W. Ukrainian Science Fiction: Historical and Thematic Perspectives. Lang AG International Academic Publishers, 2013. 388 p.
- 34.Suvin D. Metamorphoses of Science Fiction. Yale University Press, 1979. 336 p.
- 35.Ten Authors on the «Hard» vs. «Soft» Science Fiction Debate. URL: <https://www.tor.com/2017/02/20/ten-authors-on-the-hard-vs-soft-science-fiction-debate/> (date of access: 22.09.2023).

FOR AUTHOR USE ONLY

ПОЛІГРАННІСТЬ МОРАЛЬНОГО ВИБОРУ ГЕРОЇВ У РОМАНІВ

«БЕЗЧЕСТЯ» ДЖ.М. КУТЗЕЕ ТА «ЗНЕВАГА» А. МОРАВІА

Дмитро Гордієвський

Тривалий процес глобалізації породжує стрімке поєднання культурних, етичних, релігійних переплетінь, що в свою чергу стає поштовхом до амбівалентного виміру моральних категорій у суспільстві. Така тенденція знаходить віддзеркалення в художній літературі. Саме в цьому контексті нашу увагу привертає роман «Безчестя» Дж. М. Кутзее, який має ключове значення в ідейно-філософській концепції письменника. Дж.М. Кутзее став першим письменником, який двічі був удостоєний Букерівської премії, а у 2003 році він стає лауреатом Нобелівської премії в галузі літератури. Творчість Дж. М. Кутзее неоднозначно сприймають на батьківщині. Наприклад твір «Безчестя» неодноразово звинувачували в расизмі та негативному висвітленні ПАР як країни насильства. На противагу цьому можна зазначити, що роман «Зневага» Альберто Моравія посідає 48 сходинку у рейтингу «100 книг ХХ століття» за версією Le Monde.

Дослідники творчості лауреата Нобелівської премії, такі як Д. Атвелл, Дж. Пойнер, А. Р. Пейнер звертають особливу увагу на соціально-політичний та моральний аспекти, змальовані в романі «Безчестя». Ефективність такого підходу зумовлена неоднозначністю, а при більш точному аналізі полігранністю морального вибору героїв роману. Перед нами постає питання конфлікту між особистим моральним вибором і нормами, що диктує суспільство в авторській інтерпретації із додаванням присмаку мультикультурного підходу. Проблема насильства над особистістю, збереження власної гідності, відстоювання особистих кордонів, приватності життя потребує більш глибокого дослідження в контексті неоднозначності морального вибору.

Проблема полігранності морального вибору є питанням філософським, що тісно пов'язане із поняттями свободи, вибору, відповідальності, самоідентифікації і є провідним мотивом самопізнання

через прийняття або заперечення суспільних канонів. І саме тут ми бачимо конфлікт людини і світу, що, на думку Л. Архіпової, «ідентичність є результатом акту пізнавальних зусиль, постає як здійснення можливостей, а значить повсякчас проблематизується» [2]. Тому метою нашого дослідження є ґрунтовний аналіз роману «Безчестя» Джона Максвелла Кутзее, що передбачає осмислення філософських питань моралі та вибору через призму вчинків героїв, ефекту відображення дзеркала в дзеркалі в композиційному аспекті твору, що дозволить нам констатувати не лише особливості вчинків героїв, а і полігранність їхнього морального вибору, а також виокремлення спільного та відмінного в екзистенційному сприйнятті реальності з героями роману Альберто Моравія «Зневага».

У романі «Безчестя» Дж.М. Кутзее змальовано два часопростори. Протягом дії роману вони змінюють один одного. Ми можемо говорити про зображення двох цивілізацій, міста та села, що тісно переплітаються через долі героїв твору і водночас є джерелом глибоких протиріч, що виникають у сприйнятті героїв навколишнього світу і зумовлюють полігранність їхнього морального вибору під час життєвих випробувань. Девід Лур'є - білий південноафриканський професор англійської мови, який втрачає все: репутацію, роботу, душевний спокій, мрії про успіх у мистецтві та науці і навіть здатність захистити власну дочку від злочину. На тлі розвитку постапартеїдівського суспільства головний герой роману веде бурхливе життя. За його плечима два розлучення та численні романи зі студентками. Він також незадоволений своєю роботою викладача курсу романтичної літератури в технічному університеті Кейптауну в Південній Африці. Конфлікт між власними уподобаннями і вимогами програми університету призводить до скептичного ставлення до процесу навчання, а відповідно і до розчарування. Через деякий час він зазнає екзистенційного краху. Його пошуки самореалізації в професійній діяльності не мають успіху. Стає очевидним, що саме розуміння марності своєї праці спонукає професора шукати шляхи самоствердження через гедоністичні прагнення, а занурення в

дослідження життєвого і творчого шляху Дж. Г. Байрона стають каталізатором хтивості Девіда Лур'є. Тим більше, що творчим доробком професора є праця над оперою про останню фазу життя лорда Байрона в Італії. Фактично це стає віддзеркаленням життя самого Девіда Лур'є, який так само, як і Байрон, сповідує філософію насолоди життям та егоцентризму і має роман із заміжною жінкою. Подібну картину ми спостерігаємо і в романі Альберто Моравія «Зневага». Молодий сценарист Ріккардо Молтені вважає себе письменником-інтелектуалом, але запиту на глибинні, філософські твори від суспільства не має. Замість цього він змушений писати сценарії для комедій. Йому слід забезпечувати дружину Емілію, винаймати квартиру, платити покоївці. Внутрішній конфлікт героя на якийсь час гаситься мотивацією, що нецікава робота повною мірою компенсована любов'ю до дружини та підтримана її взаємністю. Ріккардо Молтені може годинами цитувати Данте, так само як і Лур'є Байрона. Але попиту на розуміння творчості цих геніїв у часопросторі творів немає. Тут спостерігається перший ефект дзеркала, яке створює проєкцію життя відомого письменника на життя героїв роману. Ми можемо бачити шлях Девіда Лур'є як сучасного донжуана, що спочатку прив'язується до повії, хоча вона має сім'ю, прагне не тільки мати з нею інтимні стосунки, а й розвинути почуття, що по суті є абсурдом. Жінка відмовляється розвивати стосунки в цьому напрямку, тому наступним «трофеєм» стає секретарка університету. Ці стосунки теж не отримують розвитку, оскільки Лур'є, заспокоївшись, починає ігнорувати жінку. Далі сексуальність професора набуває ознак ризикованої поведінки і носить характер примусу та психологічного тиску на партнерку. Це стає першою ганьбою для професора Лур'є. Він зваблює одну зі своїх найбільш вразливих учениць, дівчину на ім'я Мелані Айзекс. Те, що відбулося між ними, містить ознаки сексуального насильства, оскільки свідомість дівчини була затьмарена алкоголем. На початку «Безчестя» Лур'є зображений як людина, яка повністю зосереджена на собі, навіть у стосунках з іншими. Насправді він регулярно принижує

жінок та за допомогою них задовольняє свої бажання. Відсутність у нього турботи про інших стає ще більш очевидною у його подальших стосунках зі студенткою з точки зору «прав бажання». Очевидно, він вважає себе особистістю, що має право вільно реалізувати будь-яке своє бажання, навіть якщо це означає порушення прав інших осіб.

На відміну від цього в романі «Зневага» Альберто Моравія моральний вибір героїв носить дещо інший характер. У щасливому подружньому житті Ріккардо Молтені виникають проблеми. Спочатку це емоційний зв'язок героя із секретаркою. Свідком їх не зовсім професійних стосунків стає Емілія. А згодом - це домагання продюсера Баттісти до Ємілії.

Тут ми бачимо висвітлення проблеми сексуальних домагань, особливо, коли жертва тією чи іншою мірою залежить від кривдника. Також слід розуміти, що в ситуації домагань може бути присутній елемент маніпуляції, як у випадку Емілії та Баттісти, коли продюсер вважає, що Ріккардо навмисно підлаштовує, начебто підштовхує їх до зв'язку, щоб зробити кар'єру. У випадку, описаному в романі «Безчестя», вчинок Девіда Лур'є сприймається як звалтування. Внаслідок цього Мелані перестає відвідувати заняття професора, а він фальсифікує її оцінки. Ситуація стає критичною, коли ця справа стає відомою в університеті, скликається комісія, щоб засудити дії професора. Девід Лур'є відмовляється читати заяву Мелані, захищатися чи вибачатися в будь-якій ширій формі. Наслідком цього стає відставка професора та переїзд у провінцію до дочки Люсі. Це стає його першим безчестям. У колоніальному дискурсі емблематичний часопростір міста уособлював цивілізацію, «своє», сильніше, а часопростір села – «чуже», слабке, відстале із негативною конотацією. Звільнений з посади викладача, він знаходить притулок на фермі своєї дочки-лесбійки Люсі в Східній Капській провінції. На деякий час вплив його дочки та медитативний ритм життя на фермі дають змогу ушухнути бурхливим пристрастям у душі Девіда Лур'є. Він отримує гармонію і витісняє внутрішні конфлікти буденними справами. Колишній професор знаходить потіху у відвідуванні фермерських

ринків, де Люсі продає свої товари, в роботі з Петрусом, полігамним одруженим темношкірим африканцем, чия ферма межує з фермою Люсі, і який номінально працює на Люсі як «людина-собака» (Люсі займається собаками). Але баланс сил у країні змінюється. Наслідком цього є напад на ферму дочки Лур'є. Троє темношкірих чоловіків, які стверджують, що їм потрібен телефон Люсі, щоб викликати допомогу хворій родичці, вриваються в будинок. Вони гвалтують Люсі та намагаються вбити Девіда, підпаливши його. Крім того, вони також вбивають собак, яких Люсі тримала на фермі у вол'єрах. Убивство собак носить знаковий характер, оскільки темношкірих людей у Південній Африці вчать боятися їх як символу влади білої людини та гноблення. Крім цього згвалтування Люсі є ще одним із проявів нетерпимості, що поширений на теренах Південної Африки. У такий спосіб часто намагалися «вилікувати» жінок, які мали статеві стосунки з жінками. Наслідки нападу на Люсі мають катастрофічний характер. Вона стає апатичною та страждає від агорафобії. Страх паралізує Люсі настільки, що вона не подає заяву до поліції, стосунки з батьком стають напруженими. Девід та Люсі по-різному оговтуються від нападу. Групове згвалтування доньки Лур'є, Люсі, яке є структурною паралеллю в романі до згвалтування Лур'є Мелані Айзекс, є механізмом, за допомогою якого Дж. М. Кутзее кидає виклик припущенню свого героя про автономію та безтурботну свободу, якою вона його наділяє. Згодом Люсі відмовляється від співчуття Лур'є, оскільки вона відчуває, що він не може розуміти, що з нею сталося. Лур'є закручує роман із подругою Люсі Бев Шоу. Вона часто присипляє тварин у притулку, від яких потім позбавляється Девід. Лур'є не закоханий у Бев, навіть вважає її фізично непривабливою. Його прагнення до сексуальних стосунків із Бев Шоу також знаменує щось, на кшталт, шляху до особистого порятунку, «шляхом знищення свого сексуального марнославства та почуття вищості». Почуття провини не покидає Девіда, він не може пустити все на самоплин. Заглушити це відчуття новим романом не вдається. Згодом Лур'є починає підозрювати у причетності до нападу Петруса. Напруга зростає,

коли на одній із вечірок Люсі впізнала одного з нападників. Це був Поллукс, родич Петруса. Знову проблема полігранності вибору впливає на поверхню через шквал емоцій, бажання справедливості, порушення внутрішньої гармонії. Сила Люсі виявляється в мовчанні та супротиві тиску з боку батька. Розуміння того, що законним шляхом у сільській місцевості навряд чи можна чогось добитися, спонукує Люсі до відмови від покарання злочинця. Роман, дія якого відбувається в Південній Африці після апартеїду, стає політичним портретом. Дія «Безчестя» постійно тримає в напрузі. Краса роману полягає в тому, що вона водночас заохочує до дій і заперечує їх. Екстремальні ситуації, в яких опиняються герої, показують різноманіття людських почуттів, глибоке розуміння психоемоційного стану героїв, наштовхують на роздуми про альтернативи подоланню екзистенційної кризи. У новій Південній Африці проблема насильства розв'язується по-особливому, і Лур'є та його дочка стають жертвами, але співчуття головний герой не викликає. Він не є героєм; навпаки, він чинить насильство по-своєму, що чітко видно з ігнорування Лур'є почуттів своєї учениці. Він підступно маніпулює нею, щоб вона мала з ним у сексуальні стосунки. Ця характеристика насильства як «білою», так і «чорною» людиною відповідає ситуації у Південній Африці після апартеїду. В дзеркальному плані домінанта білої людини над темношкірою поступається домінанті темношкірої людини над білою. В обох випадках це є злом, що породжує упередженість, насильство, ненависть. Спираючись на особливості кожної етнічної групи, Дж. М. Кутзее зображує весь спектр людських можливостей і емоцій, що однаково може сприяти як відчуженню так і зближенню героїв твору. Через травматичний досвід стосунки між Люсі та Девідом погіршуються. Лур'є вирішує повернутися до Кейптауна. Знову ми спостерігаємо ефект дзеркала, коли професор виявляє, що до його будинку за час його тривалої відсутності вдерлися злодії. Цей напад мав менш трагічні наслідки, але нагадав герою про відповідальність, провину, спокуту. Він намагається відвідати театральну виставу з Мелані в головній ролі, але

знову зазнає безчестя. Його змушує піти хлопець дівчини. Спроба здобути прощення через батька Мелані теж зазнає фіаско. Під час вечері виникає незручна ситуація з молодшою сестрою Мелані. В Лур'є знову прокидається загарбницький інстинкт володарювання, хтивий вогонь, що є причиною його безчестя. Під час зустрічі з батьком Мелані, Лур'є отримує урок про необхідність вибору власного шляху спокути. В цій ситуації ні прощення Мелані, ні прощення її батька не мають значення. Наприкінці роману Лур'є повертається на ферму до Люсі. Люсі завагітніла від одного з гвалтівників, але нехтує порадою перервати вагітність. Вибір збереження життя, що зародилося внаслідок тяжкого злочину якоюсь мірою вирівнює важелі і спокутує зло Лур'є. Момент прийняття ситуації та підкорення обставинам свідчать про духовну стійкість Люсі. Навіть за таких обставин вона не втрачає почуття гідності. Змінюється і сприйняття дійсності самого Лур'є. Герой дорослішає, погляд на жінок перестає бути експлуаторським. Визнаючи право Люсі обирати свій життєвий шлях, він нарешті ставить «їхні натягнуті стосунки на більш рівноправну основу». У стосунках із жінками у Лур'є це стається вперше.

Автор роману черпає натхнення з сучасного соціального та політичного конфлікту в Південній Африці та пропонує песимістичний погляд на країну з перехідною економікою. Ця тема переходу представлена в різних формах у всьому романі: втрата Девідом авторитету, втрата сексуальності та у зміні ролей при владі груп, які колись були виключно домінуючими чи підлеглими.

Проблема любовного трикутника в романі «Зневага» Альберто Моравія має екзистенційну розв'язку. Ріккардо та Ємілію запрошують на віллу Баттісти на Капрі, де Ріккардо працюватиме над сценарієм для постановки «Одіссеї». Саме вибір твору для написання сценарію є символічним. У стосунках Ріккардо, Ємілії та Баттісти вбачається алюзія на взаємовідносини Одісея, Пенелопи та Посейдона. Ріккардо в сюжеті «Одісеї» бачить віддзеркалення власної трагедії. Герой близький до того, щоб звести

рахунки з життям. Він марить. Біля моря йому вбачається Емілія, що нібито повернулася до нього, щоб попросити вибачення. Відновивши рівновагу, він повертається на віллу, але правда в тому, що Емілія загинула в аварії в машині Баттіста.

Дж. М. Кутзее торкається теми експлуатації, домінування однієї людини над іншою, що може статися через різний колір шкіри, соціальне становище, фізичні особливості тощо. Роман констатує проблеми мультикультурного світу, де головний герой - людина, що знаходиться на роздоріжжі, інтелектуальний сноб, який зверхньо ставиться до інших, і через це робить жахливі помилки. Він - білий південноафриканець, де такі чоловіки більше не мають тієї влади, яку мали колись. Девід Лур'є змушений переосмислити життєві цінності у віці, на його думку, літньому, коли запізно змінюватися, та мати за будь-яких обставин право жити за бажанням.

Дж. М. Кутзее зазвичай випробовує своїх героїв в екстремальних умовах, які змушували замислитися над значенням слова «людина». Роман загалом наповнений медитативними моментами, у яких осмислюється низка тем: усвідомлення сорому за певні вчинки, стосунки із жінками політичні зміни в країні, комунікація між людьми, мовні проблеми тощо.

У художній проза Дж. М. Кутзее характеризується певною сугестивністю, що дозволяє читачеві відчути кожного героя окремо, зрозуміти їхні емоційні стани. Герої твору переживають факт самозаглиблення, що є проекцією первинного егоїстичного стану. Це явище чітко відстежується в образі Девіда Лур'є, який відчуває порожнечу і не може зупинитися на задоволенні інстинктів.

Роман «Безчестя» Дж. М. Кутзее порушує низку соціально-політичних тем та є досить суперечливим і наразі. Опублікований через п'ять років після перших демократичних виборів і через три роки після того, як Комісія правди та примирення завершила свої слухання, твір настільки обурих деяких членів правлячого Африканського національного конгресу (АНК), що в 2000 році партія представила його Комісії з прав людини

Південної Африки як доказ історичної стійкості расизму серед білих південноафриканців. Це вкотре підкреслює, що роман на батьківщині письменника сприйняли не просто як художній вимисел, а як зразок расистського сприйняття світу, уособленням якого міг бути сам автор. Трагування насильства в Південній Африці після апартеїду порівнюється із європейською тезою доби Просвітництва щодо цінності уожної окремої особистості. У цьому випадку корективом насильства, що супроводжує «монадну особистість» [1], є уява. Такі поняття як чутливість, симпатія та співчуття, які неодноразово згадуються в романі, були свідомо розроблені як етична відповідь на інструменталістську логіку автономної індивідуальності. Через це доречно процитувати «Теорію моральних почуттів» Адама Сміта, що «через уяву ми ставимо себе в його ситуацію, завдяки уяві ми потерпаємо від тих же мук, ми входимо наче в його тіло і стаємо певною мірою тією ж особою, що й він, і звідти формуємо певне уявлення про його відчуття» [1].

Така інтерпретація роману цілком обґрунтована, оскільки Дж. М. Кутзее покладає на свого героя етичний обов'язок викликати симпатію, але, як ми бачимо, ставить свого героя в протилежну позицію. На перший погляд, моральне зростання героя неможливе. Проте, це не так. Еволюція героя відбувається через перевтілення із злочинця в жертву. Така зміна ролей, художня інверсія, дає можливість для еволюції. Роман побудований на протиставленні різних підходів до вирішення однакових проблем. У ньому можна чітко виділити дві групи персонажів: законослухняні та відступники, бунтарі, провокатори. Такий різкий контраст зумовлений амбівалентністю вибору героїв.

При аналізі морального вибору героя продуктивний підхід полягає в розумінні особливостей міжрасових стосунків у Південній Африці. Законослухняні – це ті колонізатори, які в колонії зберегли свою національну й культурну ідентичність, тобто залишились британцями, а відступники – ті, у свідості кого стерлася міжкультурна межа (західна і східна), що дозволяє зануритися у життя місцевого населення [3, с.14]. І тут вбачається

багатогранність вибору порушення моральних норм: особистої недоторканності, гідності, відповідальності за використання влади. Зміна місця проживання, пошук виходу не дають Девіду Лур'є довготривалого ефекту релаксації. На фермі, де мешкає його дочка Люсі, замість заспокоєння, відновлення гармонії, він отримує зовсім інший ефект. Сільська рутина посилює скептичне ставлення до дійсності, що спричиняє дзеркальний ефект, коли в результаті розбійного нападу Люсі зазнає зґвалтування. Ролі змінилися. Уже не білий професор, наділений владою, чинить сексуальне насильство щодо темношкірої дівчини, а етнічні африканці чинять те саме з його донькою. Позичії умовних господарії і рабів змінюються, у наслідок чого героїв не покидають відчуття страху, постійної загрози, невпевненості. Лейтмотивом твору стає мотив спокути та полігранності морального вибору. Люсі вагітна від темношкірого лиходія, проте її свідома відмова робити аборт є не тільки вибором збереження життя, а і певної мірою спокутою провини батька. Відбувається поєднання та взаємозаміна понять, які є різними полюсами одного морального поля: життя – насильство, раб – власник, гідність – безчестя, що активізує уже констатоване нами поняття дзеркальної проекції, однак під іншим кутом. Зваблення студентки професором породжує безчестя, злочин проти дочки Лур'є породжує нове життя. Покаранням для Девіда Лур'є стало життя в безчесті.

Таким чином, роман "Безчестя" Дж. М. Кутзее є важливою літературною працею, у якій ґрунтовно проглядається тема полігранності морального вибору. Перед читачем постає низка персонажів, які стикаються з моральними дилемами та потрапляють у складні життєві ситуації. Полігранність морального вибору предсталено через життєві історії різних персонажів роману, зокрема й головних героїв. Кутзее досліджує внутрішній світ і почуття героїв, показуючи їхні внутрішні та зовнішні конфлікти, зокрема моральний вибір між правдою та брехнею, чесністю та підлістю, моральними цінностями та пристрастями. У романі "Безчестя" Дж. М. Кутзее

також змальовує полігранність морального вибору в широкому суспільному контексті. Він описує соціальні умови, які впливають на формування моральних цінностей героїв, розкриває взаємозалежність між особистим вибором і нав'язаними ззовні нормами суспільства, які позбавлені безсторонності і зазіхають на особисту свободу і недоторканість. Складність моральних дилем, з якими стикаються герої твору, призводить до амбівалентності прочитання тексту, а його полігранність доводить, що моральний вибір не завжди однозначний і може бути скерований різними факторами (особистими цінностями, суспільними нормами та зовнішніми обставинами). Роман спонукає до глибоких роздумів щодо власних моральних переконань, важливості дотримання чіткої позиції у складних життєвих ситуаціях, відповідальності за наслідки після прийняття певних рішень. Роман дозволяє читачеві заглибитися в моральні роздуми і усвідомити, що прийняття певного рішення є не завжди правильним і кожен має відповідати за власний вибір, що і виформовує ідентичність особистості.

Констатуємо, що проблема морального вибору є доміантною у сучасній літературі і є лейтмотивом аналізованих у роботі творів. І у романі «Безчестя» Дж. М. Кутзее, і у романі «Зневага» Альберто Моравія наявні проблеми полігранності морального вибору, який виписаний у відповідності до авторського ідіостилю, що виформовує ставлення реципієнта до певної проблеми. У романах ця проблема має глибоке філософське підґрунтя та соціально-політичну основу, що значно оздоблена інтертекстуальними вкрапленнями. Така форма нарації ставить низку запитань щодо гармонії у суспільстві, моральних аспектів життя особистості та становлять підґрунтя для формування подальших досліджень щодо піднятих у роботі проблем чи творчості Дж. М. Кутзее та А. Моравія зокрема.

Література:

1. Adam Smith The Theory of Mortal Sentiments. UA: Penguin, 2010
2. Архіпова Л. Д. Карти ідентичностей і прокладання смислових маршрутів: література та філософська герменевтика. *Гілея : науковий вісник* :

Збірник наукових праць. Випуск 41 (11). К., 2010. URL: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2010_41/.../F11_doc.pdf.

3. Кеба О.В. Проблематизація вербального спілкування як ключовий концепт художньої системи роману Дж. М. Кутсі «Безчестя». *Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук*. Київ: Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського, 2017. С. 131-137.

4. Poyner J. J. M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship. UK: Ashgate, 2009. 204 p.

5. Кутзее Дж.М. Безчестя. Харків: Книжковий клуб "Клуб Сімейного Дозвілля". 2017. 224с.

FOR AUTHOR USE ONLY

ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ ПРО «КОРАБЕЛЬ ТЕСЕЯ» В МАНЗІ «КРАЇНА САМОЦВІТІВ» ХАРУКІ ІЧІКАВИ

Микола Бочкар

Наразі очевидним є той факт, що в усіх сферах людської діяльності спостерігається активний процес поглиблення міжнаціональних культурних зв'язків, що є результатом посилення протягом останніх десятиліть ідей глобалізму. Ці зрушення не минули і світову літературу. Сучасні письменники схильні до обміну власними ідеями один з одним, активного запозичення ідей і сюжетів з різних сучасних видів медіа і, звісно ж, шукають натхнення в фольклорі і художніх творах різних народів світу. Це дозволяє читачам з різних частин світу знайомитися з незвичайними сюжетами інших народів і також особливостями їхньої культури і світогляду. Японська культура є яскравим свідченням цього.

Японія за останнє століття пройшла стрімкий період змін. Якщо в першій половині ХХ століття Японія була войовничою імперіалістичною державою, то зараз ця країна є процвітаючою далекосхідною демократією. Зрозуміло, що будь-якого читача на захід від Країни Вранішнього Сонця захоплюють історії про благородних самураїв, квітучу сакуру і величну гору Фуджі. Це також стосується українських літературознавців і навіть перекладачів. Проблема перекладу японських хоку - особливої ліричної поезії, яка не тільки передає особливості внутрішнього світу поета, проте також викликає серйозні дискусії серед перекладачів, є актуальною і сьогодні.

Невід'ємною частиною сучасної світової масової культури є і японська манга. Манга - це японські комікси. Від типових західних коміксів мангу відрізняють постановка кадрів, акцент на лініях малюнка, а не його форма, і більша увага до погляду (очей) персонажа, що надає більшій виразності образу. Традиційно мангу читають справа наліво і друкується вона у чорно-білому форматі. По-перше, таким чином зберігається традиційний стиль, а по-друге - це дешевше. Щодо самих традицій, то хоча манга і з'явилася в

сучасному вигляді вже після Другої світової війни, але вона спирається на давнє літературне коріння [4].

Манга є визнаним літературним і образотворчим явищем і вона може запропонувати широкий діапазон жанрів: від кримінальних детективів і пригодницької літератури до романтичних і спортивних історій.

Так само, як західні читачі знайомляться з японською культурою за допомогою манги, їх автори (чи, як їх називають, мангаки) надихаються іноземними класичними сюжетами і філософськими ідеями, на які є багата європейська література [4].

Немає нічого дивного в тому, що японські письменники і мангаки повторюють шлях європейських митців доби Відродження і використовують як одне з джерел свого натхнення античну літературу, зокрема і давньогрецькі міфи. Найчастіше запозичуються з давньогрецької міфології образи фантастичного бестіарію, а рідше - пантеону давньогрецьких богів, однак варто пам'ятати, що античні міфи були і залишаються важливим джерелом різноманітних вічних образів і філософських сюжетів чи мотивів. Нагадаємо, що в українській мові теж існують крилаті вислови, які дійшли до нас ще з Стародавньої Греції, зокрема «Прокрустове ложе» чи «нитка Аріадни». Одним із мотивів, характерним для античного часу, що несе певне філософське навантаження, є мотив парадоксу «корабля Тесея».

Міф про Тесея став колицкою для багатьох художніх творів, які досі зустрічаються в сучасній літературі. Найбільш повний варіант біографії давньогрецького героя Тесея (хоча його достовірність і викликає сумніви в істориків) надав Плутарх - відомий давньогрецький філософ і письменник. У своїх «Порівняльних Життєписях» він порівнював між собою біографії відомих особистостей епохи Античності. Серед них можна знайти і окремих розділ, присвячений дослідженню спільного і відмінного в біографіях Тесея і Ромула - легендарного засновника і першого володаря Риму [4].

Читачам і літературним критикам, знайомим з літературою античності, добре відомі усі пригоди Тесея - від його подорожі до Афіні і до самої його

загибелі. Проте, безумовно, найбільш відомою є його мандрівка на острів Крит, де Тесеї зіткнувся з Мінотавром - наполовину людиною і наполовину биком. Міф про «Тесея і Мінотавра» став джерелом багатьох художніх образів: героїчний воїн Тесеї, розумна Аріадна, жорстокий король Мінос і сам жакливий Мінотавр (чия роль, до речі, з плином часу була багато разів переосмислена і навіть розглядався варіант, де Мінотавр є жертвою в цій історії, а не антагоністом). Утім, у своїх «Порівняльних біографіях» Плутарх присвячує один з абзаців не самому давньогрецькому герою, а його кораблю. Саме цей абзац і став початком для славнозвісного парадоксу «корабля Тесея». Ось як він виглядав у Плутарха:

«The ship on which Theseus sailed with the youths and returned in safety, the thirty-oared galley, was preserved by the Athenians down to the time of Demetrius Phalereus. They took away the old timbers from time to time, and put new and sound ones in their places, so that the vessel became a standing illustration for the philosophers in the mooted question of growth, some declaring that it remained the same, others that it was not the same vessel» [7].

У центрі сюжету знаходиться корабель Тесея, який був збережений вдячними афінянами і який стояв в гавані Афін ще декілька століть. Проте, протягом часу з'являлася потреба в заміні частин корабля. У результаті, кожна його частина була замінена на нову і через це постає питання: чи це все ще той самий корабель?

Очевидним є факт того, що «корабель Тесея» - це не просто художній образ, але також і певна філософська дилема. Недарма Плутарх присвятив цьому кораблю окремий абзац і підкреслив, що це питання турбувало стародавніх філософів античності. Так само ця проблема є актуальною і нині. Проте, спершу, варто зрозуміти, що сутність цього парадоксу не стосується суто самого корабля. Насправді, це питання є набагато ширшим. Дослідниці І.Аверіна і М.Гончарова наголошують: «Якщо всі існуючі частини вихідного об'єкту замінити, то чи залишиться об'єкт тим самим об'єктом?» [1].

Хоча спершу комусь може здатися, що відповідь на це питання є очевидною, дуже швидко виявиться, що насправді вона може ризнитися у залежності від світогляду того, хто відповідає. Різні філософські школи поверталися до парадоксу «корабля Тесея» протягом століть, пропонуючи власні погляди на цю проблему. Одні філософи кажуть, що заміна навіть однієї дошки серйозно змінює сам об'єкт дослідження. Інші кажуть, що якщо залишилась хоча б одна частинка від початкової форми об'єкта дослідження, то він є тим самим, що і на початку мисленого експерименту [8].

Наприклад, Арістотель вказував, що існує декілька характеристик, які описують предмет - це форма, матеріал і суть (або сутність) певної речі. На думку Арістотеля саме суть є ключовою характеристикою будь - якого об'єкту. Отже, урахувавши цю думку, корабель Тесея не змінився протягом перебування в гавані Афінів. Людина, яка бачила цей корабель, могла його одразу впізнати. Причиною цього є те, що корабель відповідав тому, як він мав виглядати в уяві цієї людини. Саме його сутність протягом часу не змінилася, так як в кораблі було змінено лише зношені його частини [8].

Схожої думки притримуються І.Аверіна і М.Гончарова, авторки наукової статті «Парадокс корабля Тесея». На їхню думку, щоб перетворити людину на рибу, не має потреби у відрощуванні луски чи риб'ячого хвоста. Достатньо змінити саме людське уявлення про те, якою має бути риба і людина. Таким чином, завдяки зміні сутності речей, ми отримуємо бажаний результат. Люди, як і безумовно всі речі у Всесвіті, проходять через зміни протягом часу. Утім, як зауважують самі дослідниці, «їхня особистість залишається» [1].

Подібний до цієї думки погляд можна знайти і в «Стенфордській філософській енциклопедії», де існує окремий розділ, присвячений «матеріальній сутності». У цьому розділі розглядається питання, чи справді матеріальне становить сутність речі чи матеріальна складова не є її сутністю. Для наочності дослідження читачеві запропоновано декілька філософських дилем з теми, однією з яких є саме «корабель Тесея». В енциклопедії

пропонують такий висновок, що корабель не є матеріалом, з якого його зробили, а отже вони просто одночасно займають одне і теж саме місце в просторі [8].

Виходячи з цього, деякі філософи роблять висновок, що так само це працює і з людиною. Протягом свого життя вона змінюється як тілесно (наприклад, тіло людини з часом оновлює свій шкірний покрив та зістарюється), так і в духовному розумінні. Незважаючи на різні обставини в житті, людина сприймає себе однаково навіть за умови фізичних чи духовних змін. Утім, такі судження є контрверсійними й іноді піддаються критиці іншими дослідниками.

Парадокс «корабля Тесея» підіймає серйозне питання, на яке, на перший погляд, не важко дати відповідь - що саме ми розуміємо під концепцією «такий же». З дискурсу робимо висновок, що поняття «ідентичності» відрізняється в залежності від поглядів людини, яку ви запитаете. Навіть якщо шукати відповідь на це запитання у самій царині філософії, то можна знайти одразу два різних поняття «ідентичність». З одного боку, це може бути «якісна ідентичність» (коли річ може мати певні спільні якості), а з іншого - чисельна ідентичність (коли річ є однією і тією ж річчю). Через цю різницю в тлумаченнях поняття «ідентичність», що піднімається ще античними філософами, ця теза відхиляється деякими сучасними дослідниками.

Але це тільки одна з багатьох існуючих позицій щодо цього парадоксу. «Стенфордська філософська енциклопедія» вказує, що пізніше вже європейськими філософами було запропоноване твердження, яке ускладнює завдання, наводячи доповнення до оригінального парадоксу. Воно було вперше запропоноване відомим англійським філософом Томасом Гоббсом. Гоббс в своїй філософській праці «On Identity and Difference» запропонував змінити умову, вказавши, що через деякий час зберігач корабля зібрав початкові дошки, які були зняті з корабля, а потім він зібрав їх назад у первісному порядку. В результаті, замість одного корабля ми маємо тепер

цілих два - один в Афінах, а інший - у власності зберігача. Це призвело до появи великої кількості нових поглядів на цю проблему, проте це так само суттєво ускладнює розуміння задачі і в певній мірі навіть може викликати непорозуміння між новими дослідниками цього парадоксу. Найчастіше в наш час можна зустріти тлумачення парадоксу «корабля Тесея» саме з урахуванням цієї нової умови з боку Т.Гоббса [5].

Отже, підсумовуючи усі вищесказане, можна стверджувати, що парадокс «корабля Тесея» стосується не самого корабля, а сутності об'єкта. Чи залишиться він таким самим протягом постійний змін його складових? Чи він буде відрізнятися від того, що був на початку і навіть набуде нової сутності? А як щодо людини? Чи ми є тими самим істотами, що і на момент нашого народження? Чи ми змінюємося протягом нашого життя залежно від змін нашого тіла, наших поглядів, світогляду чи навіть нашої посадки?

Але що, як ми подивимося на цей парадокс через призму почуттів, емоцій і переживань істоти, доля якої сама призвела до того, що вона стала подібним «кораблем Тесея»? Що як ми самі прослідкуємо весь цей складний шлях зміни особистості під різноманітними впливами і чинниками? Яким буде результат цих критичних змін для цієї істоти, якщо вона буквально і в переносному значенні буде замінювати свої ключові складники? Чи залишиться вона тією ж самою істотою, що і на початку історії, чи навпаки, зміниться таким чином, що буде неможливо ідентифікувати її, порівнюючи її з початковою версією? Такий незвичайний погляд на проблему «корабля Тесея» запропонувала японська мангака Харука Ічікава в своїй відомій манзі «Країна Самоцвітів» («Houseki no Kuni»).

«Країна Самоцвітів» - це манга, яка видається видавництвом «Kodansha» з 25 жовтня 2012 року й донині. Усього було видано 12 томів манги і зараз іде робота над 13-им томом. У 2017 році манга була екранізована студією «Orange» і ця адаптація була позитивно оцінена як глядачами, так і критиками.

Події манги відбуваються на Землі задовго після зникнення людської цивілізації. Більша частина планети покрита океаном, за винятком невеликої ділянки суші, де відбуваються основні події в першій половині історії. Цей острів населяють Самоцвіти - безстатеві людиноподібні розумні істоти, тіла яких складаються з коштовного каменю. Кожен самоцвіт має певний рівень міцності, який відповідає реальному рівню мінералогічній шкалі твердості (так званій «шкалі Мооса») [2] і кожен з них має певну специфічну роль в їх невеликій спільноті. Деякі з них займаються ремеслами, інші – адмініструванням, але більшість виконують роль вартових. Суспільство самоцвітів очолює вчитель Конго - найстарший і найміцніший з них усіх і який є їхнім (як буквальним, так і духовним) лідером.

Народ самоцвітів (який на момент початку манги нараховує всього лише 28 осіб) справді потребує постійної варти і захисту від чужинців, що зазіхають на нього. Причиною цьому є таємничі Місячні Люди (Місяцяни) - людиноподібні істоти, які регулярно нападають на самоцвітів. Місячні люди викрадають їх і потім відвозять на Місяць, щоб переробити на зброю та прикраси для себе. Такий стан речей існує вже багато тисячоліть і цим обгрунтована така потреба в захисниках.

Головним героєм манги є Фосфоліт – наймолодший і найслабший з усіх самоцвітів. На момент початку подій манги Фосфоліту (чи як його коротко називають Фос) лише 300 років і за мірлами безсмертних самоцвітів він є ще зовсім молодим і недосвідченим. Окрім цього, за шкалою Мооса він має міцність рівня 3,5, що означає, що Фос може розбитися буквально від будь - якого доторку. Утім, сам Фос має доволі енергійну і жваву вдачу, а тому він часто потрапляє у життєві перипетії. Його недосвідченість призводить до того, що молодий самоцвіт іноді не може правильно оцінити ситуацію, а часом він веде себе безвідповідально. Проте, він має пекучу жагу до того, щоб приєднатися до вартових і битися з місячними людьми, захищаючи власну домівку. Він прагне бути корисним для близьких, незважаючи на пряму заборону щодо участі в бою з боку

вчителя Конго, який на заперечення Фосфоділіта, про те, що той ще жодного разу не пробував патрулювати місцевість, каже: «*Master Kongō: That is the one thing you absolutely must give up on*» [6, Глава 1].

Основні події й сюжет починається з того, що вчитель Конго нарешті дає Фосфоділіту повноцінну роботу - він просить його написати природничий довідник, в якому будуть записані усі відомості про їх невеликий край. Утім, непосидючий Фос не має жодного бажання роботи цю роботу, бо вона йому видається нудною. Окрім цього, він не розуміє, з чого варто починати. Тоді інші його брати радять йому звернутися до Кіновара. Кіновар - це самітник, який займається патрулюванням території в ночі і робить він це тільки сам. Причиною цьому є однойменний мінерал, з якого він складається. Кіновар - це мінерал, основним складом якого є сульфід ртуті. Він є найдревнішим з мінеральних фарб. Ще давні греки отримували з нього червоний колір. [2] Але робота з ним потребує високої обережності через вміст в його складі ртуті. Так само це відображено і в манзі: причиною, чому Кіновар є відлюдником і навіть не проживає і не зимує з іншими самоцвітами є неможливість повністю контролювати ртуть, що знаходиться всередині нього. Тому, спершу Фос вагається щодо того, чи варто йому просити допомоги у Кіновара. Проте пізніше він дізнається про те, наскільки Кіновару набридло весь час бути самому і бути нікому не потрібним. Це доходить до такої межі, що він бажає, щоб його було викрадено на Місяць, бо як вказує сам самоцвіт: «*Cinnabar: I'm waiting for them to take me away. I might have some value on the Moon. I've been waiting all this time, but they won't come for me*» [6, Глава 2]. Тут же він зазначає, що незважаючи на думку Фоса, що всі його недолюблиють і зневажають, насправді він є улюбленцем усіх, навіть їхніх ворогів, місячних людей. «*Cinnabar: And yet, the moment you appeared yesterday, there they were. You're so lucky. Even the bad guys love you*» [6, Глава 2]. (Це, до речі, є логічним, бо він і справді є популярним колекційним самоцвітом в реальності). Фосфоділіт, проявляючи співчуття до такого собі «брата по нещастю», обіцяє, що знайде йому роботу, яка буде

значно цікавішою за ту, що той вже виконує і яку тільки він зможе робити. Проте, шлях до виконання цієї обіцянки буде повним складних виборів, іспитів мужності і хоробрості і кінцевий результат може навіть не сподобатися Фосфоліту. Якщо він, звісно зможе пригадати, що саме він хотів зробити на початку своєї подорожі.

Отже, на перший погляд важко помітити, де в історії про розумні самоцвіти є якась згадка про парадокс «корабля Тесея». І справді, цей філософський парадокс майже ніколи не згадується на пряму (за винятком, хіба що 45 - ої глави). Проте він пов'язаний з головним бажанням Фоса - стати сильнішим, не дивлячись на ціну цього. Основна сутність цієї проблеми і відповідні художні образи, які супроводжують його, присутні практично в усій манзі і підсилюють драматичний і трагічний ефект усіх подій, впливаючи на самого читача. Проте, важко уявити, щоб мінерал міг стати сильнішим. На відміну від людини, яка може знайти чимало способів, як зробити своє тіло кращим, самоцвіти не можуть зробити щось подібне з мінералами, з яких вони складаються. Щоб зрозуміти як це можливо, варто спочатку розглянути дві важливі речі, які стосуються будови світу самоцвітів цієї манги.

По - перше, кожен самоцвіт має всередині себе певні «включення». В геології такі включення не є рідкістю. По суті, це чужорідні часточки, які були ізольовані під час процесу кристалізації мінералу [2]. У світі «Країни Самоцвітів» ці вкраплення відіграють надзвичайно важливу роль, так як вони функціонують у тілі кожного самоцвіта та відповідно містять в собі його пам'ять. Тому втрата хоча б однієї частинки тіла самоцвіта, навіть якщо вона незначна, може призвести до серйозних змін у його пам'яті. Це проявляється, зокрема у другому розділі, де після спроби порятунку Кіновара, Фос опиняється у Рутіла (самоцвіта, який виконує функцію лікаря). Після закінчення утилізації вражених ртуттю ділянок тіла головного героя, Рутіл про всяк випадок перевіряє, наскільки змінилась пам'ять Фосфоліта. Це також пояснює, чому ртуть небезпечна для самоцвітів - бо вона призводить

до пошкодження вкраплень в їхніх тілах і втрати пам'яті назавжди. Для самоцвітів, які живуть тисячі років (найстарший самоцвіт на початку історії, за виключенням вчителя Конго, є Жовтий Діамант - його вік складає більше трьох тисяч років) і які по суті є безсмертними, найстрашнішим може бути втрата спогадів про минуле, особливо - про товаришів, які були викрадені місячними людьми. Найкращий приклад цьому є вже згаданий Жовтий Діамант, який жаліється, що вже не може пригадати, за що він взагалі б'ється і відчуває доволі людське почуття скорботи за тими, кого він начебто підвів. *«Yellow Diamond: But I'm the one who's let every single one of my partners go off to the Moon. Green Diamond, Ruby, Sapphire, Pink Topaz... There's nothing admirable about me. All I have is a pair of legs that run away faster, than anyone else, and yet here I am, the oldest of us all. I'm three thousand five hundred and ninety seven this year. Why I'm fighting anymore...»* [6, Глава 12].

По - друге, незважаючи на втрату пам'яті, самоцвіти все ж таки можуть відновлювати частини свого тіла. Для цього вони використовують частини самоцвітів, які є спорідненими на молекулярному рівні. Щоб знайти ці частини, самоцвіти подорожують до пляжу на південному заході, який самоцвіти називають Берегом Народження. *«Antarcticite: Ancient creatures died in the ocean, became inanimate objects. And after wandering the Earth for millions of years...They're born.»* [6, Глава 17]. Утім самоцвіти не можуть просто використовувати для свого відновлення будь - який інший самоцвіт. Єдиний, на кого це правило не поширюється, є головний герой, Фосффіліт, який без проблем може приєднувати до себе будь - який інший мінерал.

Ураховуючи ці дві важливі концепції і додаючи до них прагнення Фосффіліта до самовдосконалення, а також проаналізувавши усі розділи манги, які є доступними на даний час, можна зробити висновок, що наш головний герой і є тим самим «кораблем Тесея». Протягом усього свого шляху Фос втрачає частини свого оригінального тіла і кардинально змінюється як фізично, так і в духовно. Постійна втрата пам'яті, спотворення спогадів й іноді їх зміщення спогадами інших самоцвітів призводить до

помітних змін в поведінці головного героя, що з часом навіть починає відлякувати його братів. Це також негативно впливає і на моральні погляди Фоса - якщо на початку історії цей персонаж є наївним і в певною мірою «непорочним», то вже в другій половині історії характер дій Фосфоліта змінюється в негативний бік: він має тенденцію до маніпуляцій почуттями близьких йому самоцвітів і виправдує використання відвертої брехні і недомовок заради загального блага. *«Phosphophyllite: I'll touch their weaknesses, and then let them decide by themselves. That's the best I can do to keep suspicions to a minimum. It's an underhanded method, of course, but I can't allow myself to ruin everything by acting with haste»* [6, Глава 59]. Важливо зазначити, що протягом усієї своєї історії, він проходить шлях перетворення якщо не від позитивного героя до антагоніста, то принаймні, до повноцінного антигероя. Такі різкі зміни поглядів Фоса не можуть бути непомітними для читача, бо персонаж, за яким він спостерігає в першій половині історії, і персонаж, який є у другій половині історії - це, певною мірою, абсолютно різні особистості, хоча і з одним і тим самим іменем - Фосфоліт.

Отже, як це відбувається в самій «Країні Самоцвітів»? Щоб зрозуміти як саме головний герой змінюється протягом своєї подорожі, спершу варто розділити цю саму подорож на певні частини. Найбільш очевидним варіантом цього буде поділити сюжет на певні ключові етапи. Якщо взяти саму мангу, то з огляду на сутність даного дослідження, потрібно зосередити увагу саме на тому, як Фосфоліт змінював своє тіло і, відповідно, які наслідки це мало як для нього, так і для його оточення. У результаті, манга ділиться на такі етапи:

1. Фосфоліт. *«Cinnabar: There wasn't any point to saving him! No matter how many times he comes back, he'll still be a useless disappointment! But, I won't call him «liar», not just yet»* [6, Глава 6].

На початку Фосфоліт, хоча і не є найменш твердим серед самоцвітів (3,5 бали по шкалі Мооса проти, наприклад 2 балів у Кіновара) [2], але водночас є найбільш беззахисним серед них. Наприклад, достатньо лише

одного крику з боку вчителя Конго, щоб розбити його. Утім, в перших розділах підкреслюється його бажання знайти спосіб стати сильнішим і прагнення до ідеалу - бути таким же здібним в бою, як і інші. На цьому етапі Фос відповідає типовому образу «шукача ідеалу», який притаманний добі романтизму. Водночас, це переживується з його спотвореним розумінням обов'язків вартвого і надмірною емоційністю, що іноді є його фатальною вадою в більш пізніх розділах манги. Серйозною вадою Фоса є незрозуміння бажань інших. Якщо послуговуватись роботами К.Юнга про архетипи, то найбільш близьким Фософіліту на цьому етапі буде образ «невинного» - щиросердного і наївного героя, який розпочинає свою подорож, керуючись власними ідеалами. [3]

2. Агат. «*Phosphophyllite: I need to be able to run at any time*» [6, Глава 14].

Першим серйозним іспитом для Фоса стає втрата ніг, яка сталася через його сліпу довіру. Увійшовши контакт з чужинцями з народу Адмірабіліс (розумних морських мешканців світу «Країни Самоцвітів»), Фос був зраджений і в результаті залишився без ніг. Його старі ноги були замінені на нові, з агату. Це є важливим моментом в манзі: самоцвіти не можуть зазвичай використовувати не споріднені з ними мінерали для відновлення ушкоджених ділянок. Але, виявляється, що це не стосується самого Фософіліта, у якого будь - який мінерал дуже швидко приживається. На цьому етапі Фос все ще нагадує себе звичного, але тепер він більш впевнений у собі. Ноги з агату подарували йому можливість швидко бігати і він навіть пробує брати участь у патрулюванні території. Щоправда, з цього все одно нічого не виходить. Невдача не лише не зупиняє головного героя, а навпаки - посилює його тверде бажання стати кращим. Іншою важливою складовою є Зимова Арка - сюжетна частина, присвячена першому зимовому чергуванню Фоса і його знайомству з Антарктикітом. Антарктикіт є самоцвітом з цікавою особливістю - його агрегатний стан змінюється залежно від температури навколишнього середовища. Тому той залишається активним тільки взимку.

Антарктикит є важливим самоцвітом в житті Фоса - він є його першим справжнім партнером і другом за більше, ніж 300 років. Окрім цього, той навчає його багатьом аспектам життя як взимку, так і в загальному розумінні і стає певною мірою його наставником.

3. Золото і платина. «*Phosphophyllite: Back then I was like a kid, full of baseless bright ideas. Strange, but I envy my old self*» [6, Глава 30].

Однією з найважливіших віх у зміні особистості Фосфосфіліта стає втрата обох рук і викрадення Антарктикита через засідку місячних людей. Фос опинився в ситуації, коли він не зміг нічим допомогти близькому другу, і це завдає йому глибокої душевної рани. Яскравим прикладом цьому є сцена у 20 розділі, де Фос спілкується із залишками Антарктикиту, які місячні люди не встигли забрати з собою. Під час розмови можна помітити наскільки Фос змінився в порівнянні з початком історії. Для нього втрата близького друга є незнайомим відчуттям, бо він ніколи не брав участі у варті, і, очевидно, що він відчуває почуття глибокої скорботи і провини перед ним. «*Phosphophyllite: So I'll be OK no matter when the Tsukijin come... And anyway, I don't want to close my eyes. It's like it happens all over again... The time you...*» [6, Глава 20]. Таким чином, досягнувши свого бажання стати сильнішим, Фосфосфіліт має нову мету - повернути Антарктикита назад будь - якою ціною.

Як уже зазначалося раніше, Фос також втрачає свої руки, які він замінює на рідке золото і платину - відомі важкі і дорогоцінні метали. Ці руки дозволяють Фосу почувати себе більш впевнено в бою і таким чином він стає одним з найкращих вартових серед самоцвітів. Але здійснення мрії відбувається за рахунок втрати друга і пам'яті. Рідке золото стає невід'ємною частиною переживань Фосфосфіліта. Так, самоцвіти, очевидно, не можуть плакати. Але в хвилини скорботи сльози головному герою замінює рідке золото, що починає текти з його очей. Це пояснюється тим, що рідка суміш золота і платини почала протікати всередину Фосфосфіліта, латаючи тріщини всередині нього. Через це, в моменти сильних переживань, ця суміш починає

литися назад з цих тріщин назовні. Цікаво, що скоріш за все, це є посиланням на японську традицію ремонту кераміки порошковим золотом чи платиною - кінцугі. Ця методика ремонту кераміки відповідає специфічній японській філософії, яка будується на ідеї прийняття власних вад і недоліків. Певною мірою це є символічним в контексті розвитку характеру головного героя манги – Фосфофіліта. Пам'ять теж грає критичну роль на цьому етапі розвитку історії: вона починає помітно змінюватися. Яскравим прикладом цьому є сцена в 20 – ому розділі, де Рутіл просить Фосфофіліта після пробудження із зимової сплячки піти і розбудити Кіновара, але Фос навіть не може пригадати, хто це:

*«Rutile: Ah, yes. It's too «awwwk»ward, isn't it? My apologies. I'll go.
Phosphophyllite: No I'll go. It's just... Shinsha... Who's that again?»*

[6, Глава 20].

Для західної і східної літератури притаманні сюжети, в яких за якусь кардинальну зміну чи здійснення бажання потрібно платити велику ціну. Цей мотив спостерігаємо і тут, коли Фос здобув бажану силу, але від того він не став щасливішим. Чим далі він заходить в своїй подорожі, тим більше він втрачає. Це стосується не лише самого Фоса, але і його оточення. Невдовзі, через рішення знайти спосіб спілкуватися з місячними людьми, головний герой втрачає ще одного супутника - Примарного Кварца. Це вже другий самоцвіт, який об'єднався з ним і потрапив в руки місячних людей. У результаті інші самоцвіти починають оминати Фосфофіліта, ніби він приносить нещастя. Незважаючи на свої старання, Фос так і не зумів стати частиною суспільства самоцвітів, а навпаки - стає більш ізольованим від нього.

4. Ляпіс - лазур. *«Lapis Lazuli: The morning has arrived. Now, wake up, and see everything with new eyes»* [6, Глава 46].

Ляпіс - лазур (чи коротко «Ляпіс») має неоднозначну репутацію серед інших самоцвітів. Кернгорм, який разом з Примарним Кварцом працювали з ним в бібліотеці (допоки Ляпіса не забрали місячні люди), бачить його

надзвичайно розумним і спостережливим. Таку ж думку про нього мав і Примарний Кварц. Але з іншого боку, деякі самоцвіти вбачали в цьому жвавому розумі певну небезпеку. Як вказує, наприклад, Евклаз: *«Euclase: Lapis was extremely smart and pleasant to talk to, but it was a dangerous trait»* [6, Глава 60]. Ляпіс мав схильність до маніпулювання і обману, його не цікавили почуття самоцвіта, з яким він мав розмову - лише цінна інформація, яку той міг надати. Коли Фос втратив голову в бою з місячними людьми, його новий супутник Кернгорм (Чорний Кварц) пропонує замінити голову Фоса на голову Ляпіса. Він обґрунтовує це тим, що Ляпіс, інші частини тіла якого вже забрали місячні люди, вже не повернеться. Минає більше ста років, поки Фосфоліт нарешті прокидається і розуміє, що його голова йому більше не належить. Хоча, на перший погляд, ніщо критично не змінилося, і Фос все ще є енергійним і радісним самоцвітом, як це було і раніше, насправді, стає все важче відрізнити, хто контролює тіло: Фос чи Ляпіс. Фосфоліт проходить через певне внутрішнє перетворення і стає набагато хитрішим і більш безпринципним, ніж він був раніше. Кернгорм часто плутає його з Ляпісом через певні звички, які були притаманні останньому. Відчуження Фоса від інших стає більш очевидним - з'являється поділ на «Я» і «Вони». Стосунки з Кіноваром теж змінюються - Кіновар припиняє довіряти головному герою, хоч він і продовжує переживати за нього. Важко сказати, чи це Фос змінився під впливом Ляпіса, чи Ляпіс просто витіснив Фоса з його тіла і зайняв його місце. Проте, можна сказати точно - це корінна зміна в нашому «кораблі Тесея», бо Фосфоліт вже не нагадує себе самого з початку історії.

5. Перлина. *«Phosphophyllite: To lunarians I look like a gem, and to them, I look like a lunarian. What am I?»* [6, Глава 72].

У другій половині історії Фосфоліт відправляється на Місяць, щоб відшукати відповіді на свої запитання щодо зв'язків вчителя Конго з місячними людьми. На Місяці він дізнається, що місячні люди мають власну повноцінну цивілізацію. Їх очільником є Ехінацей, якого вони шанобливо називають принцом. Ехінацей пояснює головному героєві, що всі місячні

люди - це душі людей, які шукають способу покинути Коло Сансари (в буддизмі - коло переродження душі) і досягнути Нірвани. Але спершу, перед цим потрібно очистити власну карму, а для цього потрібен жрець. Таким жрецем є вчитель Конго, який насправді є машиною, створеною людьми саме з цією метою. Утім, в якісь момент ця машина зламалась і замість своєї роботи вона почала піклуватися про самоцвітів. Місячні люди намагалися силою змусити вчителя Конго помолитися за них, але нічого не вийшло. Потім вони перейшли до різноманітних психологічних хитрощів. Наприклад, викрадення самоцвітів - це насправді спроба викликати жаль у цієї машини, бо їхня доля на Місяці жахлива: їх дроблять і потім розвіюють місячною поверхнею.

Єдиний спосіб припинити конфлікт між місячними людьми і самоцвітами - це змусити вчителя Конго помолитись за них. Фосфоліт, який на початку історії, як і всі самоцвіти, навіть не знав поняття «зрада», переходить на бік місячних людей. Спершу він відправляється на Землю, щоб переманити на свій бік частину самоцвітів. Але, в результаті, він провокує справжню Громадянську Війну в їхньому маленькому суспільстві. Подальші спроби вирішити конфлікт мирно наштовхуються на непорозуміння одразу з обох боків. У результаті Фос опиняється розбитим і покинутим на Землі на 220 років, доки йому не вдається повернутися назад на Місяць. Після цього він оголошує, що немає жодного мирного рішення, окрім як силою примусити вчителя Конго очистити місячним людям карму.

Фосфоліт отримує штучну перлину з рук Ехинацея як засіб слідкування за ним, бо всередині неї розташована маленька камера. Але, насправді, перлина знаменує остаточну зміну Фоса. З архетипу «невинного героя» він стає справжнім «змієм - спокусником» - добре знайомим біблейським образом для читача. [3] Він маніпулює почуттями своїх друзів, ігнорує їхні бажання і втягує їх у конфлікт, причини якого їм навіть не зрозумілі. У відповідь Фос опиняється в повній ізоляції. Спершу з ним відмовляються мати справу самоцвіти, які залишилися на Землі, а потім його

ігнорують самоцвіти, які прибули з ним на Місяць. Однією з причин цього є одна з фатальних вад головного героя - небажання розуміти почуття інших. Фос протягом історії не раз доводив, що він не рахується з думками оточуючих і в результаті він примушує їх діяти так, як йому це потрібно. Зазвичай головний герой просто «втягує» усіх у чергову біду, не замислюючись щодо наслідків. Найкраще це пояснює колишній друг Фосфоділіта - Кернгорм, який також перейшов на бік місячних людей: *«Cairngorm: You might think you`re getting things to happen all by yourself, but the truth is people recognise that you`re trying to do, then try to be patient and go along with your plans. I`m going to tell you this because I owe you for bringing me along to the Moon, but you need to stop treating those around you poorly for those who aren`t here. Otherwise, soon you`ll have no one»* [6, Глава 72]. З іншого боку, в цій же ізоляції можна звинуватити і самих місячних самоцвітів - вони поступово інтегруються в суспільство місячних людей і боротьба Фосфоділіта з часом стає їм все менш цікавою. Головний герой відчуває спершу самотність, потім відчай, а ближче до кульмінації - гнів, ненависть і бажання помсти. Навіть зовнішність і характер головного героя змінюється - він стає більш грубим і огидним не тільки в зовнішньому, але й в духовному плані. Мотив «бажання помсти» відіграє важливу роль в загальному сюжеті і в системі символів «Країни Самоцвітів», бо знаменує закінчення важливого шляху для Фоса - його перетворення з самоцвіта на людину. Як зауважує сам Ехінацей: *«Prince Aechmea: The most human emotion is vengeance»* [6, Глава 88].

6. Кінновар і Адамант. *«Cinnabar: Thanks to you, I could be with everyone else. I enjoyed it. Thanks for your promise»* [6, Глава 93].

Кульмінацією усієї манги є вторгнення місячних людей на Землю на чолі з Фосфоділітом. Сповнений ненавистю і гнівом, головний герой очолює останню атаку на своїх братів, що залишились з вчителем Конро. Ця частина сповнена чималою кількістю символів і трагічних елементів (наприклад, сам факт того, що Фосфоділіт вирішив атакувати на заході Сонця, що є

символічним). Ця частина сповнена ще й іронією: діамант, який завжди був розважливим і улюбленцем усіх самоцвітів, тепер бажав будь - якою ціною звести рахунки з Бортом, який в свою чергу раніше не цікавився нічим, окрім боїв, а тепер навпаки - надавав перевагу більш спокійному життю. Олександрит, який раніше впадав в стан неконтрольованого гніву при зустрічі з місячними людьми, тепер не міг себе контролювати, коли бачив своїх старих друзів - самоцвітів з Землі. У цій частині закінчується і сюжетна лінія, пов'язана з обіцянкою Фоса перед Кіноваром. Кіновар був прийнятий своїми братами вже в період Громадянської Війни, коли виявилось, що його ртуть дуже ефективна проти інших самоцвітів, а також завдяки тому, що він зміг підбадьорити їх усіх в складні часи. Хоча напряму це ніяк не було пов'язано з Фосом, Кіновар був вдячний йому за все, що головний герой йому зробив. Після бою з Кіноваром, Фосфоліт був повністю покритий сумішшю рідкого золота, платини і ртуті. Через це він став виглядати ще більш схожим на людину. Ця сцена важлива і в контексті даного дослідження: після важкого бою і переживши надзвичайну кількість моральних потрясінь, Фосфоліт бачить галюцинацію з самим собою, але ще з початку манги. Утім, головний герой навіть не впізнає самого себе, лише прокоментувавши появу тіні з минулого як «*Adorable*» [6, Глава 93]. Можливо, саме в цій сцені і ховається одна з найголовніших ідей манги - іноді радіти треба тому, що ти вже маєш, а зміни не завжди відбуваються на краще.

Проте, не менш важливою є остання розмова з вчителем Конго. Той пояснює Фосу, що він не може закінчити роботу через критичне пошкодження, але він може передати головному герою своє око, в якому міститься пам'ять про минуле Землі. Фосфоліт погоджується, але для нього це виявляється занадто. Спогади вчителя Конго нашаровуються поверх старих спогадів, які і без того були спотворені багаторазовим розбиттям Фоса, що призводить до того, що місячні люди покидають головного героя одного на Землі аж на 10 000 років.

Виявляється, весь шлях Фосфофіліта - це насправді був план Ехінацея. Щоб виправити статус - кво, він вирішує провести самотнього і ізолюваного від усіх самоцвітів головного героя шляхом становлення Бодгісаттви. Насправді, манга переповнена різноманітними посиланнями на буддизм: починаючи від того, що вчитель Конго візуально нагадує буддистського ченця, а справжнє ім'я Ехінацея – Енма (суддя мертвих), що є відсилкою до аналогічного божества як в японській, так і буддистській міфології. Фосфофіліт, незважаючи на значну кількість випробувань протягом своєї подорожі, весь цей час направлявся до однієї цілі - досягнути Нірвани, стану повного Просвітлення. Так як вчитель Конго більше не може помолитися за місячних людей, то ця роль мала дістатися комусь іншому. Хтось мав стати Бодгісаттвою - істотою, яка замість того, щоб досягнути Нірвани самотійно, допомагає це зробити іншим. Бодгісаттва відомий своїм милосердям і любов'ю до всього живого. У цьому вся його сутність - відмова від власного просвітлення заради порятунку якомога більшої кількості живих істот. Але сам шлях до Нірвани є далеко не простим. Ми можемо це бачити з подорожі Фосфофіліта - Ехінацей вказує, що він спершу бажав зробити з Фоса «псевдо - людину», бо вчитель Конго міг слухати і виконувати команди тільки повноцінної людини, а не людських нащадків, як, наприклад, адмірабілісів, самоцвітів чи місячних людей. Але потім він вирішив, що вигідніше перетворити Фоса на Бодгісаттву, навіть якщо головний герой цього не бажав. «*Prince Aechmea: First, I'm going to make him a better human*» [6, Глава 88].

У буддизмі є ще одне цікаве поняття як «Аштамангала». Аштамангала - це набір з восьми предметів, що слугують символами найголовніших чеснот в буддизмі. Ці символи є ключовими в буддизмі і їх навіть називають «8 коштовностей». Іноді з цими символами ототожнюють реальне коштовне каміння. Відповідно, кожна зміна тіла Фосфофіліта - це насправді зроблений крок в напрямку головної мети: досягнення Нірвани. Фос протягом своєї подорожі знайомився з концепціями, які не знайомі самоцвітам: «зрада»,

«скорбота», «відчай», «смерть». Це потрібно було, щоб перетворити головного героя на «псевдолюдину» не лише в фізичному, але і духовному плані. Для Ехінацея важливим було не лише зробити «нову» істоту, важливим було усвідомлення ним усіх концептів людств. Для цього і потрібна була голова Ляпіс - лазура - спостережливості і розум Ляпіса зіграли важливу роль у становленні Фоса Бодгісаттвою, бо як вказує сам Ехінацей: «*Prince Aechmea: A clever mind is fatal*» [6, Глава 88]. Тема буддизму розкривається і в подальших розділах, проте манга наразі офіційно не закінчена, тому читач бачить трансформацію персонажа до цього етапу.

Таким чином, сюжет, пов'язаний з міфом про «корабель Тесея», характерний для світової літератури, не втрачає популярності й нині. Значна кількість письменників сучасності вдається до використання вічних образів чи традиційних сюжетів, архетипних сюжетних схем, однак вижозмінюючи їх та наділяючи новим філософським змістом. Харуко Ічікава, творчість якої наразі становить значний інтерес для молоді, показала зовсім незвичайний і свіжий погляд на проблему «корабля Тесея». У манзі цієї авторки вбачаємо алюзії на давньогрецький міф про Тесея і знаходимо вказівку на парадокс щодо цього питання, який висловив ще античний філософ Плутарх у своїх працях. Історія головного героя відтворюється через призму буддистського світогляду, що додає глибокого філософського підґрунтя оповіді. У манзі показані екзистенційні мотиви, зокрема мотив самотності, досягнення бажаного в обмін на продаж душі тощо. Хоча манга це доволі новий рід літератури, який не всі літературознавці вважають і літературою, однак це явище існує і науковці мають звертати увагу на цей феномен. Така література часто виконує не лише естетичну, комунікативну, але і виховну функцію, та наразі подається юним читачам. У цій роботі авторка дає новий погляд на художній образ «корабля Тесея», який і нині викликає дискусії у науковців різних галузей, при цьому виписавши це в японській манері, використовуючи фантастичний хронотоп. Авторка залишає питання щодо істинності «корабля Тесея» і на фінал оповіді (а в контексті манги «Країна Самоцвітів» це

головний герой, Фосфоліт) відкритим. Головний герой хоча і змінився у моральному у і фізичному плані, проте у нього залишалась одна важлива риса, яка продовжує пов'язувати його з початком його подорожі - любов і милосердя до своїх близьких і оточуючих.

Література:

1. Аверіна І.О., Гончарова М.М. “Парадокс корабля Тесея”. *Theoretical and practical scientific achievements: research and results of their implementation: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference* (Vol. 2). September 3. Pisa, Italian Republic: European Scientific Platform. 2021.
2. Білецький В. С. Мала гірнича енциклопедія: у 3 т. Донецьк: Донбас, 2007. Т. 2 : Л - Р. 670 с.
3. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Пер.з нім. Катерина Котюк. Львів: Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.
4. Bounthavy, Suvilay. Manga vision: cultural and communicative perspectives. Monash University Publishing, Monash University Clayton, Victoria 3800, Australia, 2017, 293 p.
5. Hobbes, Thomas. On Identity and Difference. *Elements of philosophy: the first section, concerning body*. URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/ebo/A43987.0001.001/1:7.5?rgn=div2;view=fulltext>.
6. Ichikawa Haruko, The Land Of The Lustrous, Kodansha Ltd., 2012 - 2023. URL: <https://mangadex.org/title/cade38b7-64c4-4a29-8e3c-8c283291d6c6/houseki-no-kuni?page=2>
7. Plutarch. The Parallel Lives (Vol. I ed.). Loeb Classical Library Edition. URL: https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Theseus*.html
8. Wasserman, Ryan, Material Constitution. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/material-constitution/>.

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ БЕСТІАРІЇВ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ

А. САПКОВСЬКОГО ТА ДЖ. РОУЛІНГ

Андрій Бовсунівський

Хронотоп художнього твору вибудовується відповідно до індивідуально-авторського міфу, констатованого письменником у тексті. Автор вміщує у художній простір персонажів, які, на його думку, здатні розкрити авторську ідею та певним чином вплинути на читача. «Важливим елементом романного полотна є наявність хронотопу, який є формоутворювальним чинником, що окреслює межі художнього тексту» [5, с.20]. Однак у певних художніх світах, особливо фантастичного чи фентезійного типу, поряд із головними чи другорядними персонажами існують істоти, що не зустрічаються у жодній міфології світу, однак виформовані авторською уявою і використовуються ним з певною метою. «Визначальною є позиція оповідача, який «веде» сюжетну оповідь, оскільки саме через його світобачення подається художній світ твору та втілюється авторський задум» [5, с.20]. Тому використання автором певних існуючих або ніде не зафіксованих істот, є певним нарративним прийомом автора, який має якнайточніше донести авторський задум до читача. Мета нашої роботи – здійснення компаративного аналізу бестіаріїв у творчості письменників ХХ століття, у творчості яких функціонує незвичайна образна система, яка охоплює ірреальних істот, що зустрічаються у міфології, фольклорі або є продуктом індивідуально-авторського міфу.

Творчість відомих письменників Дж.Роулінг та А.Сапковського уже довгий час привертає увагу не лише читачів, але й дослідників, оскільки важко усвідомити феномен цих творів та оцінити їхній вплив на читача. Творчість цих письменників розглядалася всебічно: романи Д.Роулінг досліджувалися як соціокультурний та літературний феномен, аналізувалися у мовознавчому та перекладознавчому, педагогічному аспектах (О.Коваленко, Г.Бойко, К. Гуменюк, Н.Астрахан, Д. Дроздовський, Т. Вовкодав, О. Січ, Т.Корольова, І. Шпак, М. Ковальова, В.Індик, Л. Кінг, Ф.

Морріс, М. Ванг та ін.), творчість А.Сапковського досліджувалась значно менше, проте не менш глибоко (Васейко Ю., Кустер М., Блашковська М., Заборовський П., Ольчик А., Тешлінський М. та ін.). Тож ми маємо на меті детально розглянути обраних авторів, передовсім серії книг про Гаррі Поттера та сагу «Відьмак», виокремити особливості хронотопів творів цих авторів та зіставити бестіарій, широко представлений у творчості цих авторів.

Анджея Сапковського цілком заслужено вважають прижиттєвим класиком сучасної літератури, адже саме із його циклу «Відьмак» розпочався розквіт польського фентезі. Митець не лише створив комерційно успішні і водночас якісні твори, він також уклав міфологічний словник, написав низку есе, неодноразово виступав на телебаченні та шпальтах газет, розповідаючи про власне сприйняття призначення художнього слова, характеризуючи новинки фентезійного жанру. Стильовою особливістю авторською світу стає оригінальний і легко впізнаваний хронотоп, що є відтворенням національної міфології. Певні алюзії читачі сприймають як очевидні, інші – завуальовані, тому не завжди дешифруються. Ще К.Юнг вказував на існування архетипних образів, які є джерелом міфології, релігії та мистецтва. На думку філософа, своє «божественне» натхнення великі митці черпають зі сфери неусвідомленого, створюючи могутні образи архетипної природи, оскільки творчий процес полягає у неусвідомленому одухотворенні архетипу. Елементарний образ чи архетип є фігурою, не залежно від того – демон це, людина чи подія, що в процесі історії повторюється там, де вільно вивільняється людська фантазія [6]. Тому абсолютно логічно, що ознаки певного архетипу, міфологічного глобального образу можуть повторюватися, а можуть набувати відмінних рис, у залежності від національної приналежності автора та від широти його фантазії.

Зазначимо, що творчість Джоан Роулінг є універсальною та такою, що увібрала у себе архетипи різних народів. Цикл романів про Гаррі Поттера - це своєрідні зібрання архетипів з багатьох дитячих сюжетів: чарівники,

ельфи, поштові сови, дракони, гобліни, персонажі кельтської, скандинавської міфології. Авторка вдається до ремінісценцій з грецької, римської міфології: часто власні назви пов'язані з астрологією (Sirius, Narcissa), є іменами божественних істот (Marcus, Minerva, Nymphadora), назвами міфічних створінь (Argus, Cassandra, Griffin, Hippogriff, Penelope, Phoenix, Remus) тощо [3,4, 23], тобто її художній світ наповнений загальновідомими універсальними, які алузією чи інтуїтивно відсилають читача до уже існуючої традиції.

Констатуємо, що цикл романів про Гаррі Поттера і серія книг про Відьмака - дві популярні фентезійні франшизи, кожна з яких має свої унікальні бестіарії, наповнені магічними та міфічними істотами. Хоча в обох серіях зустрічаються схожі надприродні та демонічні образи, характерні для фентезійної літератури, проте існує низка відмінностей у характерах чи зовнішньому вигляді створінь. «Те як Роулінг інтегрувала магічних істот, як старих, так і нових, створює яскраву історію чарівного світу. Йдеться не лише про Гаррі, адже існують є й інші істоти з власними історіями. Тонкий символізм і поєднання традиційних рис з новими поворотами дозволяє читачам впізнати класичних, улюблених казкових істот, водночас навчаючись чомусь новому. Як і слід було очікувати від Роулінг, все інтегровано з певною метою. Навіть образ мандрагори чи єдиного рога впливає на розкриття певної теми, з якої можна винести урок», - так описує ситуацію дослідник творчості Д.Роулінг Террі Пін'єрд у роботі "The Integration of Mythical Creatures in the Harry Potter Series" [22].

Образи у серії "Відьмак" часто мають засновані на реальному фольклорі та міфології різних культур, включаючи слов'янські, скандинавські та інші європейські традиції. Автор цієї серії використовував міфологічних істот і монстрів, які населяють світи ігор та книг. Найяскравішими прикладами є, наприклад, Стрига - постійний монстр у серії "Відьмак", що ґрунтується на слов'янському фольклорі і зображується як проклята істота, що з'являється у вигляді потворного, злого і нічного звіра. Стрига нападає на чоловіків й жінок, випивала їхню кров та з'їдала плоть. Мала гострі зуби,

міцні довгі пазури, червоні очі. Полувала раз на місяць, після чого впадала у сплячку [2]. Зовнішній опис цієї істоти із саги «Відьмак» повністю збігається із фольклорним першоджерелом. Стрига в інтерпретації Анджея Сапковського також харчується людським тілом. Але спосіб, в який вона з'явилася, відмінний: нею стала дитина, вагітна ньенька котрої померла через прокляття. За переказами, стриги можна позбутися лише спаливши її. Натомість у художній реальності Анджея Сапковського необхідно було не дати їй повернутися в саркофаг до сходу сонця, тоді дівчинка перетвориться із демона в людину [20, 14].

Леши, чи лешин - лісовий дух, що походить зі слов'янської міфології. У "Відьмаку" лісовик зображений як людиноподібна істота зі шкірою, схожою на кору, і рогами. Образ Доплера в серії "Відьмак" є відзеркаленням концепції двійників, що зустрічається у фольклорі та міфології усього світу. Наккери - це істоти, схожі на маленьких гобліноподібних гуманоїдів з довгими кінцівками і гострими зубами. Вони порівнюються з різними міфологічними істотами, такими як гобліни та кобольди [15-19].

Обидва світи населені значною кількістю істот, а їхні бестіарії – ґрунтовно і напрочуд цікаво прописані. Тож ми спробуємо здійснити компаративне зіставлення бестіаріїв цих авторів.

В обох світах вбачаємо значну кількість незвичайних істот, які спробуємо класифікувати. У світі Дж.Роулінг вбачаємо такі групи: птахи, коти, звичайні ссавці, темні істоти, собаки та собакоподібні, феї та казкові істоти, риби та інші водні істоти, дворфи та інші малі людиноаодібні істоти, вищі рохумні істоти, коні та схожі істоти, людиноподібні істоти, уявні істоти, комахи та павукоподібні, великі магичні звірі, магичні шкідники, безтілесні та напівтілесні істоти, плазуни та земноводні, дрібні магичні істоти, черв'яки та черв'якоподібні істоти тощо [7-13]. У світі А.Сапковського існують такі типи: звірі, прокляті, драконіди, елементалі, гібриди, інсектоїди, некрофаги, огроїди, реліквії, привиди, вампіри [15-19].

Спостерігаємо, що бестіарій загалом схожий, адже виходить з людського міфосу, адаптованого під жанр фентезі, але має певні відмінності. По-перше, до уваги береться бекграунд. Не дивлячись на загальну схожість, у кожній категорії вбачаємо наявність далеко не схожих істот. Причиною цього може бути різниця в культурах, зокрема слов'янській та північно-європейській, адже Джоан Роулінг та Анджей Сапковський представляють різні культурні ареали. Тому бестіарій творів хоча і мають багато схожих рис, проте дослідники вбачають і бігато відмінностей.

По-друге – вплив ідеостилу автора на відтворення художнього світу. Кожен із авторів відтворює власну систему координат, у якій центральними стають різні теми: у Дж. Роулінг наскрізними темами є тема дружби, мужності, людяності, самосприйняття тощо, у А. Сапковського - складність та жорстокість буття, соціальні проблеми та вади (расизм, сексизм, наркотики і т.д.) і прийняття складних рішень (сумнівне добро та зло, між двох вогнів, події у відтінках сірого).

У серії про Гаррі Поттера представлено широке розмаїття магічних істот: від доброзичливих і корисних (наприклад, гіпогрифів, домовиків і тєстралів) до небезпечних і темних (дементорів і смертежерів). Багато з цих істот інтегровані у світ чарівників, а деякі з них виконують магічні завдання або ж стають домашніми улюбленцями.

У серії "Відьмак" магічні істоти часто зображуються більш жахливими і таємничими. Відьмаки, такі як Геральт, полюють на цих істот, щоб заробити на життя, тому їхня негативна сутність є очевидною, наприклад, грифони, виверни та лешени, доплери та стриги, які є проклятими людьми або людиноподібними істотами. Та жодна потвора не може зробити більше зла ніж люди, чи інші розумні раси – це ще одна теза, яку реципієнт виносить після прочитання цього твору. Художній світ саги більш жорстокий, темний та прагматичний, ніж світ Гаррі Поттера, що є логічним. Аудиторія Дж. Роулінг – підлітки чи люди, які полюбляють читати книги про чарівників, водночас герой А.Сапковського - саркастичний прагматик, що вже пізнав

життя. Художні світи в обох творах виписані відповідно до головних героїв та їхніх захоплень.

Фауна у світі Гаррі Поттера доволі різноманітна, яку за походженням можна розділити на дві категорії: магічно створені (василіск – гібрид, створений Салазаром Слизеріном, гіпогрифи тощо) та природні (дракони, єдиногори та ін.). Серед них є істоти, які зустрічалися уже в міфології, однак є і ті, що створені авторською свідомістю і майстерно вплетені у легенди і стають частиною художнього всесвіту. Одні з них – виконують функції захисників чи допомагають у побуті, інші – розводяться чи доглядаються представниками магічного світу, треті – просто існують, незалежно від подій, однак є важливими елементами антуражу твору (привиди) [7-13].

У серії "Відьмак" демонологія передовсім ґрунтується на слов'янському фольклорі та міфології: деякі з них цілком оригінальні, інші походять від східноєвропейських легенд, що надає їм особливого колориту. У літературному світі вони з'явилися після "кон'югації сфер". Паралельні світи увійшли у контакт і взаємонаклалися (Неверленд, у якому і відбуваються події), тим самим привнісши магію у художній простір і відповідну фауну. Деякі розумні давні раси (краснолюди) були у Неверленді ще до людей і до кон'югації (дворфи, що вийшли з печер, пращури ельфів, що вміли самі подорожувати між світами). З кон'югацією прийшли в основному кровожерливі раси (вампири, дракони тощо) та монстри. Пізніше були створені і штучні гібриди монстрів, зокрема "прокляті" (Стрига з книги "Відьмак: останнє бажання", Ада, проклята дочка місцевого короля та ін.).

Демонічні істоти у серії книг про Гаррі Поттера мають різний ступінь інтелекту і моралі. Наприклад, домашні ельфи зображені як розумні істоти з власною культурою і цінностями. Вони є концептами, що презентують певну рису та сповідують певний світогляд (єдиногори завжди придуть на допомогу у разі потреби (до вимирання), василіски приносять шкоду, ельфи нейтральні), однак навіть всередині своїх груп можуть зустрічатися представники, що будуть притримуватися іншої точки зору (Кікімор та Доббі

належать до однієї демонічної групи, проте є протилежностями (добро/зло) у нейтрального виду домашніх ельфів) [8].

Магічні істоти поттеріани часто мають чітке відчуття ідентичності. Вони розуміють важливість власних вчинків, незалежно від того, чи є вони гіпогрифами, домовиками чи драконами. Поняття самоусвідомленості поширюється на їхнє розуміння свого місця в магічному світі.

Деякі магічні істоти, такі як гіпогрифи, тестрали та домовики, демонструють рівень інтелекту, який дозволяє їм спілкуватися і формувати стосунки із чарівниками. Такі взаємостосунки демонструють самоусвідомленість магічних істот та їхню здатність розуміти і реагувати на виклики навколишнього світу. Проте їхня розумність підіймає і низку соціальних проблем, характерних для поттеріани, зокрема поведження персонажів з магічними істотами. Поневодення домовиків та експлуатація інших створінь актуалізує морально-етичний дискурс поведження з інакшими, хто не є людиною, однак наділений інтелектом та емоціями. Головні герої часто стають на захист прав і свобод «братів менших», зокрема Герміона активно допомагала «Товариству сприяння добробуту ельфів (ТСДЕ)» [7,8], привертаючи увагу до питань рівності, поваги та справедливого ставлення.

З більш небезпечними демонами у цьому художньому світі герої намагаються поводитися більш нейтрально, зокрема дракони та гіпогрифи мають право на існування і мають бути збережені. Наприклад, Гегрід пропагує відповідальне ставлення до магічних створінь, сприяє формуванню більш співчутливих стосунків між чарівниками та демонічними істотами.

У "Відьмаку" такі істоти поділяються на дві категорії, з відповідно різними характеристиками. Монстри більше керуються інстинктами і менше дотримуються певних моральних принципів. Це призводить до конфліктів між людьми та цими персонажами, оскільки відьмаки покликані усунути загрози, які виходять від демонічних сил. Це трактується не з морально-етичного боку, а є відбиттям колективного підсвідомого, коли будь-яке

невідоме створіння може нести потенційну загрозу. Часом істоти, що не наділені інтелектом, інстинктивно захищають свою територію чи потомство. Однак є й демони, що мають певне самоусвідомлення, наділені почуттями та здатністю до комунікації. Для прикладу: ельфи, дворфи, вищі вампіри, певні духи і навіть деякі «прокляті» люди.

Головний герой Геральт - відьмак, мутований мисливець на монстрів, що технічно сам не є людиною, котрого можна зарахувати до представників бестіарію. Його самоусвідомленість є основним мотивом твору, зокрема його власна ідентичність та моральний вибір, який він здійснює упродовж усього сюжету. Геральт, як представник категорії свідомих монстрів, постійно стикається з питаннями етики й моралі у своїх стосунках як з людьми, так і з демонічним світом.

У художньому просторі зустрічаються й інші представники людського світу, приречені стати монстрами, подається їхня внутрішня боротьба за самоідентифікацію. Цікавою є історія Кривавого Барона, що стає яскравим прикладом моральних та особистих наслідків таких проклять, а кабан-поміщик («Відьмак. Останнє бажання») є представником класу проклятих, сутність яких є трансформованою [18].

Істоти в "Гаррі Потері" часто відіграють важливу роль у сюжеті, а їхня взаємодія з персонажами сприяє розкриттю важливих морально-етичних тем: дружби, емпатії та прийняття. Зокрема ельфи є однією з найбільш відомих нелюдських рас у художньому світі Гаррі Потера. Вони мають свою власну культуру, мову та соціальну ієрархію. Ельфи адаптовані до служби в родинах чарівників та виконання різних домашніх обов'язків. Першу появу ельфів спостерігаємо у частині "Гаррі Потер та таємна кімната" [12].

Гобліни є іншою нелюдською расою у світі Гаррі Поттера. Вони відомі своєю вправністю при роботі з металом та виготовленні магічних предметів. Гобліни адаптовані до роботи в банку «Грінготтс», де вони виконують різні функції, пов'язані з управлінням грошима та скарбами. Перша поява – «Гаррі Потер та філософський камінь» [13].

Ще одними магiчними iстотами є кентаври - напiвлюди, напiвконi, якi також iснують у свiтi Гаррi Поттера. Вони мають свою власну культуру та життєвий устрiй. Кентаври адаптованi до життя в лiсах, вправно стрiляють з лука та володiють знаннями про астрологiю («Гаррi Потер та фiлософський камiнь») [13].

Драconi - це великi магiчнi iстоти, якi також зустрiчаються у свiтi Гаррi Потера. Вони мають значну силу та володiють здатнiстю польоту. Драconi адаптованi до життя в гiрських мiсцевостях та зазвичай захищають свої скарби («Гаррi Потер та фiлософський камiнь») [13]. Художнiй свiт Джоан Роулінг наповнений рiзноманiтними магiчними iстотами, якi виконують кожен свою функцiю у залежностi вiд певних завдань та унiкальних особливостей.

У "Вiдьмаку" А.Сапковського iстоти часто зустрiчаються пiд час полювання Геральта на монстрiв, вони адаптованi до свiту людей. Зокрема ельфи стають однією з найбільш вiдомих нелюдських рас у свiтi Вiдьмака. Вони мають свою власну культуру, мову та соцiальну iєрархiю. Ельфи адаптованi до життя в лiсах та володiють знаннями про магiю та природу. Дворфи також мешкають у свiтi Вiдьмака i вiдомi своєю вправнiстю в роботi з металом та виготовленнi рiзних предметiв. Вони часто займаються ковальством та iншими ремiсничими професiями. Дворфи адаптованi до життя в печерах та гiрських мiсцевостях.

Цiкавим в аналізованiй сазi є трактування вампiрiв. А.Сапковський формує предметно-iнформацiйне та чуттєво-емоцiйне наповнення образiв цих створiнь амбiвалентно, оскiльки iснують рiзнi їхнi види. Однi вампiри описанi за канонами романтизму, iншi – створенi за певними iнтерпретацiями у лiтературi та кiнематографiї. Вони мають особливи здiбностi та потребують кровi для виживання. Вампiри адаптованi до життя в нiчний час та мають здатнiсть до перетворення у кажанiв. Автор звертається i до фольклорних джерел, якi надають додаткової конотацiї до формування цього образу. За останнiми, вампiр – це людина, що померла та повернулася до життя. Вбити

її тепер можна лише відрубавши голову чи вдаривши дерев'яним кілком у серце [20, с.123]. Давні слов'яни вірили, якщо людина помре не своєю смертю або її неправильно поховати, то вона може ожити і перетворитися на упира – демона, який п'є людську кров, боїться сонячного світла та часнику, здатного жити вічно [2].

Цікавим різновидом магічних істот у сазі є брукси - могутній вид вампірів, який може обертатися людиною, наприклад, темноволосою молодою дівчиною, хоча їхня природна форма - велика чорна летюча миша з гострими іклами і кігтями [15-19]. Це один з небагатьох видів вампірів, на яких не впливає сонце. Існують й інші види - альпи, мули та вищі вампіри. Цікавим є те, що момент самоусвідомлення досягається ними через досвід, що передбачає знищення розумних істот (Верена, коханка Нівелена («Відьмак. Останнє бажання»), Оріана, подруга Percia). Філантроп, володарка сиротинцю та маєтку, в якому проводила культурні вечори, пропагувала мистецтво. Але сиротинець тримала не просто так, адже як вампір, полюбляла кров. Ці факти формують амбівалентний образ цього персонажа, оскільки звірств вона не чинила і щиро дбала про дітей.

Відьмаки вважаються окремою категорією псевдомагів, які борються з монстрами та іншими загрозами. Вони пройшли спеціальні тренування та мають особливі здібності. Відьмаки адаптовані до життя в небезпечних умовах та володіють навичками бойових мистецтв.

Дріади – це лісові мешканці гібридного походження, які здатні обертати дітей (людських дівчат), що втекли до лісу, на дріад. Управні у стрільбі з лука, маскуванні в лісі, цілющій та погодній магії.

Ще одним класом магічних істот є огроїди - неймовірно сильні велетні, що мають сіру, інколи покриту камінням шкіру. Інтелектуально вони залишаються на рівні дитини та мешкають віддалено від людських поселень. Часом іншими створіннями використовуються як робоча сила.

Магічні істоти, хоча технічно й адаптувались до світу Неверленду, часом формували й власні екосистеми з певними правилами та законами:

Дол'блатан - невелике Ельфійське герцогство на території Нільфгарду, Магакамські гори - територія Дворфів, дріадські ліси, вищі вампіри мешкають в нежилых покинутих приміщеннях чи глибоких печерах. Незважаючи на певну територіальну осілість, значна частина магічних істот все ще розкидана світом (здебільшого - це найманці, купці та ін.). Таким чином, відзначаємо певну культурну асиміляцію магічних істот у художньому світі А.Сапковського: існують і напівкровки, зокрема напівельфи чи напівдворфи. Проте лейтмотивом саги є наявність класової нерівності чи расизму, який проявляється під час різноманітних перипетій головного героя.

У художніх світах аналізованих авторів існують магічні істоти чи предмети, що представляють певним чином просторові маркери. Так, горокракси - це спеціальні магічні предмети, що створюються за допомогою чорної магії і використовуються для зберігання частинки душі окремо від тіла. А отже, маючи душу, вони є живими істотами у неживому тілі [11]. З горокраксами пов'язані основні події поттеріани.

Ще однією істотою, що представляє цей тип, є дракони, хоча ці магічні створіння у інших сагах можуть наділятися розумом та певними інтелектуальними здібностями. Дракони - це великі магічні істоти, що мають значну силу та наділені здатністю до польотів. Дракони адаптовані до життя в гірських умовах та зазвичай захищають свої скарби. На відміну від світу Анджея Сапковського, де дракони є розумними істотами, у цьому світі вони чинять дії інстинктивно. Дещо схожі видом є тестрали - стадні м'ясоїдні тварини у світі Гаррі Поттера, які мешкають у лісових хащах та любляють темряву. Зовні вони схожі на рептилію з великими та міцними крилами [8].

У світі Анджея Сапковського зустрічаються кікімори, які автором виписані з негативною семантикою, що створює у респієнта від початку погане враження про цю істоту. "Він не відреагував на приглушений крик жінки, що продавала овочі, яка дивилася на кістляву, пазуристу лапу, що стирчала з-під кінської попони і підстрибувала вгору-вниз у такт ослячій

рисі. Калдемейн переступала з ноги на ногу, дивлячись на павукоподібну фігуру з сухою чорною шкірою, на скляне око з вертикальною зіницею, на голчасті ікла в закривавлених щелепах”. («Відьмак. Останнє бажання») [18]. Це вид комахоїдних монстрів, які живуть під землею та у болотах і за способом існування нагадують мурахів та мають власну общинну ієрархію: поділяються на воїнів, трудівників та гуртуються навколо королеви.

У сазі про Відьмака зустрічаються й інші істоти, зокрема утопленики (також відомі як «*muire d'yaeblen*» у Скелліге або водники), які населяють як природні, так і штучні водойми, зокрема річки, озера, млинові ставки, міські каналізації. За віруваннями, ці істоти - люди, що потонули, але потім постали із мертвих, щоб мститися живим, полюючи на них [17-19].

Фантастичні істоти, що зустрічаються в художньому просторі «Відьмака» і мають слов'янське коріння, русалки, котрі, за переказами, були насправді демонами, у яких перетворювалися душі дівчат, що загинули передчасно неприродним способом. Вони жили в лісах, полях і водоймах, насилали прокляття, крали маленьких дітей, водили магічні хороводи, прекрасним співом заманювали чоловіків у глиб гаїв, озер чи річок, де їх і вбивали. Слов'янські русалки не мали риб'ячих хвостів, тілом нагадували людей, проте їхня шкіра була зеленкуватого відтінку [14]. Образи згаданих істот у творі Анджея Сапковського є традиційними, навіть дещо банальними. Це вродливі дівчата із гіпнотичними очима, котрі піснями зачаровують парубків. Однак у змістовій структурі саги польського письменника русалки не є ані демонами, ані духами померлих. Натомість традиційно мають ноги, без риб'ячого хвоста [21, с.54]. Автор свідомо користується власне слов'янськими джерелами під час komponування образу русалок, відходить від звичних для сучасного читача морських красунь або ундин, котрі з давніх-давен існують у творах західноєвропейського фольклору.

Таким чином, бестіарії обох авторів мають певну схожість, хоча є і значна кількість відмінностей у тактуванні певних образів. Магічні істоти відрізняються передовсім своїм походженням, залученістю до сюжету та,

власне, самоусвідомленням себе і свого місця у хронотопі твору. Магічні істоти, що заповнили художній світ Д.Роулінг є переважно такими, яких зрозуміє читач-підліток і часом вони поділяються на негативних і позитивних, однак, якщо це образ амбівалентний, то головні герої скерують думку читача щодо характеру образів з бестіарію. У А.Сапковського, твори якого орієнтовані на дорослого реципієнта, бестіарій більш неоднозначний та такий, що не піддається однозначному розумінню. У творах А.Сапковського змальовується більш грубий та морально неоднозначний світ, де монстри становлять постійну загрозу. В образній системі «Відьмак» зустрічаються фікційні постаті, котрі участі у розвитку основних подій не беруть, однак формуються відповідний часопростір, таємничий світ, що сприяє відповідному сприйняттю сюжету. Здебільшого таких персонажів А.Сапковський сам не вигадує, а бере їх зі слов'янської міфології, національного фольклору. Часом автор залишає образ незмінним, часом додає певних індивідуальних рис, модифікує його, що сприяє кращому розкриттю авторського задуму (кікімора, лісовик, мара, вовкулака, сукуб та ін.). Образи з бестіарію Д.Роулінг мають більш казкову природу та дещо спрощені, що зкорельовано читацькою аудиторією, яка переважно є дитячою. Кожен образ має стійку моральну позицію та певні принципи, яких він дотримується упродовж усього сюжету. Образи мають універсальний характер і зустрічаються у багатьох міфологіях світу, тому читачам в основному зрозумілі вчинки персонажів. Бестіарії обох творів виконують імагогічну функцію, витворюючи складні чарівні та фантастичні часопростори та характерологічну, коли кожен персонаж, навіть другорядний, перебуває у складних стосунках із головним героєм та впливає на перебіг сюжетних перипетій.

Література:

1. Аллан, Тоні. Міфічний бестіарій. Нью-Йорк: Дункан Берд, 2008.
2. Васейко Ю. Слов'янський фольклор та міфологія у фентезійному циклі Анджея Сапковського «Відьмак». URL: <https://cutt.ly/QwZKLVme>

3. Гуменюк К. Ономастичний простір твору Джоан Роулінг «Гаррі Поттер та в'язень Азкабану». Студентські наукові записки. Серія «Філологічна». Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія». Вип. 3. 2010. 160с.
4. Дроздовський Д. Спроба структурно-семіотичного аналізу твору Дж.К.Роулінг «Гаррі Поттер» і нарративних творів-близнят у стилі фан-фікшн. URL: <http://ruthenia.info/c/r.pl?c =not&c =!2616>
5. Кушнірова Т. В. Наративні стратегії у романних формах кінця ХХ – початку ХХІ століття. Полтава : Видавництво «Сімон», 2019. 124 с.
6. Махній М. К.Юнг: архетипи колективного несвідомого. URL: <https://makhnii-history.blogspot.com/2017/07/63.html>
7. Роулінг Дж. Гаррі Поттер і в'язень Азкабану. К.: "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА", 2017. 336 с.
8. Роулінг Дж. Гаррі Поттер і Келих вогню. К.: "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА", 2021. 670 с.
9. Роулінг Дж. Гаррі Поттер і Напівкровний Принц. К.: "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА", 2020. 576 с.
10. Роулінг Дж. Гаррі Поттер і Орден Фенікса. К.: "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА", 2021. 815с.
11. Роулінг Дж. Гаррі Поттер і Смертельні реліквії. К.: "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА", 2021. 640с.
12. Роулінг Дж. Гаррі Поттер і Таємна кімната К.: "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА", 2019. 464 с.
13. Роулінг Дж. Гаррі Поттер і філософський камінь. К.: "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА", 2021. 319 с.
14. Русалки - водяні божества. Слов'янська міфологія. URL: <https://supermif.com/slovjane/rusalki.html>.
15. Сапковський А. Вежа Ластівки. Х.: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2022. 480с.

16. Сапковський А. Кров ельфів. Х.: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2021. 320с.
17. Сапковський А. Меч призначення. Х.: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2022. 368с.
18. Сапковський А. Останнє бажання. Х.: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2022. 288с.
19. Сапковський А. Час погорди. Х.: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2021. 320с.
20. Sapkowski A. Chrzest ognia. Warszawa: SuperNOWA, 1996. 62 s.
21. Sapkowski A. Ostatnie życzenie. Warszawa: SuperNOWA, 1993. 237 s.
22. The Integration of Mythical Creatures in the Harry Potter Series - Terri Pinyerd. 2014
23. Wang, Miaomiao.. A Study on Semantic and Communicative Translation of Magical Things in Harry Potter.
URL: <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/4353>

МОТИВ СМЕРТІ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ КАЗЦІ «БІДНИЙ ЧОЛОВІК І СМЕРТЬ» ТА НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ «ХРЕЩЕНА СМЕРТЬ» БРАТІВ ГРИММ

Аліна Куценко

У сучасному житті казки відіграють значно вагомішу роль, ніж можна собі уявити, оскільки вони закладають основи розвитку особистості. Існують сюжети, які досить часто з'являються в різних літературних творах, тому їх не слід відносити до випадкових явищ, адже вони несуть певний сенс, повідомлення, що передаються через покоління. У традиційних сюжетах можна відшукати низку символів, у яких закодований певний смисл, що іноді складно піддається тлумаченню. Важливою функцією казки є донесення інформації до реципієнта та програмування його підсвідомості, що передовсім закладено у мотивній організації твору. Констатуємо, що мотив у літературі – це формально-змістовна одиниця, що є складником фабули і рушієм сюжету, засобом розкриття характеру та вираженням ідейного задуму митця [1, с.5]. Спільні мотиви можуть зустрічатися у різних літературних жанрах та далековіддалених періодах, різних національних літературах. На прадавній основі різних мотивів, які можна визначити як архетипи, наголошував швейцарський психіатр К. Г. Юнг, констатуючи, що такі спільні частини сюжету можна зустріти як в казках, так і в міфах різних народів світу. Саме К. Г. Юнг почав говорити про принцип додатковості, в якому описується, що особистість має як «чорну», так і «білу» сторону [2].

За твердженням К.Г. Юнга, казка дозволяє краще пізнати «порівняльну анатомію» психіки людини, адже в порівнянні з міфами та легендами, у яких архетипний зміст людської психіки знаходиться під пластом вікових етнічних нашарувань, казки розкривають основу психіки достатньо чітко і зрозуміло кожному, в них міститься не так багатого специфічного культурного матеріалу [2].

На думку М.-Л. фон Франц (послідовниці К.Г. Юнга) в усіх чарівних казках відтворюється такий психічний феномен як прагнення людини до

усвідомлення сенсу життя. «Саме тому, – на думку дослідниці, – нам необхідні сотні казок і тисячі їхніх повторів з різними композиційними варіаціями. Але навіть тоді, коли цей феномен буде усвідомлено, тема не буде до кінця вичерпана» [4, с. 10].

К. Юнгом були введені такі поняття, як Аніма й Анімус, що позначають архетипні образи чоловічої та жіночої статі. Аніма (лат. *anima* – душа) – неусвідомлена жіноча сутність в уяві чоловіка, яка персоніфікується у снах і творчості безпосередньо через образи жінок. Аніма майже завжди проєктується на молодих героїнь, у залежності від їхнього ставлення до героя може мати як позитивну, так і негативну семантику, і констатує справжню «фемінність» або ж демонічну натуру [3].

Невипадково смерть в українських та зарубіжних казках постає в образі жінки, що уособлює темну сторону давньої богині, на неї проєктується архетип негативної Аніми, з якою зустрічаються зазвичай герої-чоловіки. Здавна у різних культурах образ смерті сприймався по-різному: у різні часи ставлення до смерті було зумовлене різними факторами (віруваннями, традицією тощо). У багатьох культурах смерть розглядалася як природна частина життя, тож люди ставилися до неї з повагою і спокоєм. Вони вважали, що померлі залишаються частиною спільноти через спогади та традиції.

Досить цікаво і багатогранно розкривається образ, і ширше, мотив смерті у фольклорі, який формувався у свідості кожної нації протягом багатьох століть та поєднував вірування народностей, які мешкали на одній території. Варто зазначити, що ставлення до одного і того ж явища у різних народів було різним і часом неоднозначним. Мотив смерті, та і сам образ Смерті, у різних народів сприймався по-різному, що буде доведено на матеріалі української та німецької казки з цієї тематики.

У фольклорі мотив смерті часто втілюється через різноманітні символічні образи, що відповідають національній традиції.

Загальновідомими є зображення смерті у образі чорної пантери, сови, скелета або жінки в чорному балахоні.

У європейській філософській та теологічній науці протягом декількох століть було сформовано кілька основних позицій щодо сприйняття людиною факту неунікності смерті з метою приборкання природного страху перед неминучістю переривання життєвого шляху. Перша позиція ґрунтується на доведенні доцільності, а також сенсу смерті людини в загальному вимірі буття. Тому завданням індивіда протягом життя є поступове формування примирення з фактом скінченності земного перебування, а також необхідність підготовки до «вічного» життя, тобто продовження існування в потойбічному світі. Друга ж позиція полягає в неприхованому негативному ставленні до смерті, як до чого несправедливого, що не є виправданим. Тому послідовники цієї позиції прагнули віднайти шляхи уникнення смерті та отримати безсмертя.

Досить цікавий підхід до трактування образу Смерті знаходимо у творчості німецьких романтиків, сприйняття дійсності яких відрізняється від їхніх попередників. Представники німецького романтизму збирають давній німецький фольклор, осмислюють його та адаптують до потреб тогочасся. Відомі казкарі XIX століття, брати Грімм, запустили процес відродження народної творчості в німецькій культурі. Вони були першими авторами, хто створив літературно достовірний стилістичний приклад літературної казки. Зазначимо, що для того періоду ще не притаманна психологічна глибина твору, головним залишається сюжет з мінімальною описовістю. У казках цих авторів головним є «буденність» дива без певного моралізаторства, для них характерна простота, доступність, зрозумілість.

У німецькому фольклорі архетип смерті часто втілюється у фігурі Гріммової Красуні, яка є персоніфікацією смерті. Вона змальована як приваблива жінка, що збирає душі померлих. Цей образ доволі часто пов'язаний з мотивом марення і загадковості, тому він стає одним з найстрашніших образів у німецькому фольклорі. Гріммова Красуня може

бути як смерть-покровителька, яка звільняє людину від страждань, але також може бути сприйнята як зловісний образ, що несе лише страх та смерть.

Брати Грімм традиційно, але досить моторошно персоніфікують смерть в казці «Хрещена Смерть».

У цій казці батько-бідняк який шукає хрещеного для своєї 13-ї дитини. Тож можна одразу помітити символізм, недарма дитина тринадцята, адже число 13 здавна вважалося нещасливим. Батько не бере хрещеним ні Бога, ні Диявола, його вибір падає на Смерть, тому що, за його аргументацією, вона «бере багатих і бідних без різниці». Бідний чоловік дозволяє Смерті стати хрещеною для тринадцятого сина, натомість він отримує обіцянку, що його син буде заможним та успішним. Досить цікаво, що перед цим він не надає перевагу кандидатурі Бога (оперуючись тим, що він віддає все лише заможним, а бідні залишаються голодними) і Диявола (вводить в оману людство, звертає його з істинного шляху). Смерть виконує свою обіцянку: хлопець стає цілителем, а хрещена дає йому знак, чи виживе хворий, чи ні: «Як я буду стояти в ногах слабого, то це означає, що він буде жити. Можна його лікувати. Але ж, як буду я в головах, то це є знаком, що він не житиме, його не можна вилікувати» [7]. Хрещеник повинен був слухатися Смерті і не зцілювати людину, яку вона збирається забрати, інакше він заплатить за наслідки. Хрещеник одного разу не послухався його, але Смерть вирішила пробачити його, давши йому другий шанс.

За законами жанру, Смерть висуває умову: не варто суперечити її вироку, інакше хрещеник пошкодує. Саме в цьому формується відома модель справедливого женця, адже перед ним усі рівні, немає ніяких винятків. Правила угоди не може змінити навіть сам хрещеник, але він порушує умову вдруге в ім'я короля та великого кохання. Хрещена матір вирішує, що настав час його смерті. Він намагається благати вдруге, і деякий час він вірить, що знову обдурить її, але неможливо це зробити двічі. Смерть веде хрещеника в печеру, де знаходяться багато свічок, які символізують життя людей. І

показує хрещенику його «догораюче» життя, яке передбачувано обірвалося в один момент [7].

У цій казці образ Смерті несе риси з позитивною конотацією: вона дає другий шанс людині, однак хрещеник має дотримуватися певних умов, які люди часто ігнорують. Смерть у казці є чесною з людьми та не застосовує хитрощів, щоб добитися бажаного, дотримується споконвічного чергування циклів буття. Вічність у казці подається через хронотопічний символ печери, у якій знаходяться тисячі свічок. Варто лише догоріти одній свічці (життю), запалюється інша – і цей механізм є безкінечним. Смерть не помилює хрещеника, тому він отримує своє покарання за невиконання правил. У цій казці Смерть виконує функції помічника, водночас є суддею і спокусником. Хрещеник під впливом усіх подарунків Хрещеної ніяк не може протистояти спокусі, і, як результат, опиняється у пеклі.

Супутнім до мотиву смерті стає мотив батьківства, який у казці проявляється не досить традиційно. Загальновідомо, що батьки своїм дітям намагаються дати усе якнайкраще, тому цілком логічно, що батько знаходить найкращий, на його думку, варіант хрещеної матері для свого сина. Однак мотиви батька у цій казці є дещо іншими: батько хлопчика зарозуміло відкидає інші варіанти, залишаючи варіант, що зробить його рівними з іншими людьми. Трохи пізніше уже син, ставши лікарем, демонструє зарозумілість і бажання мати все. Смерть пропонує йому можливість вилікувати хворих людей, але з певними обмеженнями: він міг сказати «ні» і вчинити чесно, однак так не сталося. У цій казці завладено певний архетивний зміст - смерть неможливо обдурити, свічна кожного коли-небудь догорить. Не випадково у цій історії існує мотив «життя, яке догорає як свічка», що є символом короткочасності людського життя, та існував у німецькому фольклорі. Згідно з цією концепцією, життя людини асоціюється із запаленою свічкою, яка поступово згорає і в певний момент згасає. Образ використаний для підкреслення того, що життя непостійне, тимчасове, тож людина повинна цінувати кожен момент власного існування. Ця концепція

пов'язана з мотивом смерті, оскільки свічка - символ життя, яке поступово згасає, а смерть - природне завершення цього процесу.

В українському фольклорі можна знайти багато прикладів відображення усвідомленого людиною факту неунікності смерті, які описав К. Г. Юнг. Яскраво презентує це українська народна казка «Бідний чоловік та Смерть». У цій казці показана невідворотність тимчасовості людського існування, смерть розглядається як запобігання безсенсовості вічного: людина може отримати вічне життя, але це буде покаранням для неї.

Для різних культур існує різна символіка чисел: в українській казці у чоловіка народився 12 син, а не 13, як у німецькій. Тож число 12 може втілювати різні аспекти людського життя: символізувати повноту та розмаїття життєвого досвіду, який варто отримати перед зустріччю зі смертю, чи вказувати на циклічний характер життя, де кінець і початок - нерозривні частини цього процесу.

Основний сюжет української та німецької казки однаковий. Але відмінність в тому, що в українській казці хлопець, ставши лікарем, не порушував правила, які встановила Смерть. Завдяки своїм цілительським здібностям він зміг розбагатіти, стати заможним і успішним. Але коли чоловік постарів, не хотілося йому помирати. Тож зробив собі колесо «коли приходить Смерть, він собою махне – і там, де голова була, стануть ноги, а там де ноги – голова» [8]. Тож Смерть здогадалася, що її хочуть обдурити, але дозволила чоловіку прожити ще 5 років. Коли ж час помирати прийшов, він витяг з люльки цибух і запросив Смерть туди, заманивши словами про її мудрість, «заткав з обох кінців цибух стеблом і поклав на піч» [8]. Але через десять років чоловік вже забажав смерті, та й людей в селі стало багато, бо за цей час ніхто не помирав. Випустив він Смерть, а вона прокричала: «Куме, бодай би ти жив доти, доки з тебе лиш кістки зостануться» [8]. Погроза ця здійснюється. Після цього кожен ніч помирало багато людей.

Зіставивши сюжети, констатуємо, як демонструється найдавніша й найпримітивніша форма здобуття безсмертя, яку можна побачити як в

українських казках, так і в казках інших народів, це обдурення та нейтралізація смерті. Процес ув'язнення здійснюється за допомогою хитрощів, винахідливості героя. Спроба нейтралізація через ув'язнення у цибух була успішною. Проте, герой розуміє, що не може уникнути своєї долі, все має свій кінець, тому врешті-решт вирішує повернутися до смерті.

Ця казка відображає екзистенційний страх перед смертю, але також демонструє, що смерть є невід'ємною частиною буття, людського існування, і кожен має прийняти цей факт. У обох творах розглядається ціла низка екзистенційних мотивів, зокрема і мотив життя, яке проживається без вищого сенсу, тому є безблагодатним і не може заслуговувати на безсмертя [6, с.53].

Таким чином, мотив смерті в українській народній казці «Бідний чоловік і Смерть» та казці братів Грімм «Хрещена Смерть» має схожі та відмінні риси. У обох казках образ смерті є символічним та представлений у образі жінки, що має тілесну оболонку, яка має безжальний та непоступливий характер, однак водночас є мудрою, милосердною і справедливою. Однак відмінники є способи комунікації з людьми, які різними способами намагаються уникнути неминучого. У німецькій казці покарання чоловіка після другої спроби відбувається майже миттєво, що продукує невідворотність долі. В українській казці покарання настає чоловіка значно пізніше, а сама суть покарання – це випробування часом та кількістю смертей, оскільки саме через егоїзм і зухвалість однієї людини помирає надто багато людей після звільнення смерті. Покараною була не лише одна людина, яка хотіла підкорити смерть, але й багато невинних, що були втягнуті у цей конфлікт. У обох казках мотив смерті є антитетичним мотиву життя, однак сам образ смерті подається не в негативному, а в нейтральному руслі. З одного боку образ відзначається жорстокістю та безжальністю, з іншого – справедливістю, оскільки за усі помилки потрібно платити. У казках є доміантним мотив відплати за вчинки: з одного боку, помилки можуть позбавити спраждань і принести спокійну смерть (німецька казка), з іншого – принести страждання на довгі роки (українська казка).

Література:

1. Кушнірова Т. В. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія. Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Випуск 1 (34). Полтава, 2004. С. 3-11.
2. Юнг К. Г. Человек и его символы. К.: Профит Стайл. 2018. 351с.
3. Юнг К. Г. Архетипи та колективне несвідоме. Львів, Астролябія, 2018. 608 с.
4. Федосенко Л.О. Казка у дослідженнях З. Фрейда, К. Юнга та М.-Л. Фон Франц. URL: <https://vseosvita.ua/blogs/kazka-u-doslidzhenniakh-z-freida-k-yunha-ta-m-l-fon-frants-80136.html>
5. Тиховська О. Етнопсихологічна специфіка образу Смерті у казках українців Закарпаття, Словаччини та Сербії. *Народна творчість та етнологія*. №3. 2021. С. 111-121.
6. Ятченко В. Боги і люди в українській казці. К.: КНУ, 2009. 151 с.
7. Грім Я., Грім В. Хрещена Смерть. URL: https://www.grimmstories.com/ru/grimm_skazki/smert_v_kumovjah
8. Українська народна казка. Бідний чоловік і смерть URL: <https://rozvyvajko.com.ua/kazky/ukrajinski-narodni-kazky/bidnyj-cholovik-i-smert/>

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

**More
Books!**



yes
I want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.morebooks.shop

Kaufen Sie Ihre Bücher schnell und unkompliziert online – auf einer der am schnellsten wachsenden Buchhandelsplattformen weltweit! Dank Print-On-Demand umwelt- und ressourcenschonend produziert.

Bücher schneller online kaufen
www.morebooks.shop



info@omniscryptum.com
www.omniscryptum.com

OMNIScriptum



FOR AUTHOR USE ONLY