

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

Кваліфікаційна наукова праця на  
правах рукопису

**РОМАНОВА КАТЕРИНА ВАСИЛІВНА**

УДК 82-343(043.3/5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ КАЗОК У ТВОРЧОСТІ**  
**М. ЖУКА**

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії в галузі  
гуманітарних наук зі спеціальності 035 Філологія

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

\_\_\_\_\_ К. В. РОМАНОВА

Науковий керівник: **Наталія Павлівна МАЛЮТІНА,**  
доктор філологічних наук, професор

Одеса – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Романова К. В. Художньо-естетичні властивості казок у творчості М. Жука.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

*Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова.*

У дисертації проаналізовано казки Михайла Жука в аспекті художньо-естетичної своєрідності. Предметом безпосереднього аналізу постали казки М. Жука, що оприлюднені чи зберігаються у фондах Одеського літературного музею, з огляду на сюжетно-мотивну структуру, характер художньої події, міжвидові (міжмистецькі) та родо-жанрові трансформації. Актуальність цього дослідження зумовлена потребою системного аналізу казок як знакового синкретичного жанру прози письменника. Дослідження про його творчість, що з'явилися останнім часом (Ю. Михайлів, Я. Поліщук, В. Квіцинська, С. Луцик, О. Яворська), є вагомими, однак не становлять цілісного наукового осмислення казкової спадщини М. Жука в контексті панорамного огляду його малярської творчості та біографії. Важливо також осмислити казки М. Жука в контексті модернізму, враховуючи дидактичність його художнього слова, орієнтовану не лише на читачів молодшого віку, а й на дорослих реципієнтів. Посутнім є й вивчення просвітницько-романтичних тенденцій творів цього письменника.

Матеріалом дослідження постали понад 30 казок митця, надрукованих окремим виданням або виданих у збірниках у 20-х рр. ХХ ст. чи оприлюднених у наш час, а також рукописні тексти казок (у завершеному чи незавершеному стані), що зберігаються у фондах Одеського літературного музею.

Предметом дослідження постала художня своєрідність поезики казок М. Жука; особливості наративних стратегій у малій прозі автора; динаміка текстотвірних чинників, зумовлена комунікативними стратегіями автора та інтенціями текстів.

З огляду на мету і завдання у дослідженні використано низку методів: *структурно-семіотичний* під час дослідження родо-жанрової природи

синкретичних творів як чинник утворення картини світу; міжмистецьких та міжвидових зрощень; особливостей театралізації і драматургізації художнього висловлювання. У роботі застосовано принципи *наратологічного* аналізу, що дозволило виявити авторські інтенції та комунікативні стратегії, які набули образного втілення завдяки візуалізації представлених подій. Дослідження авторських рукописів дало змогу простежити динаміку задуму та появи творів у порівнянні з надрукованими текстами. Вдалося представити, як текст рукопису відобразив різні етапи творення тексту: від первинного задуму до остаточного втілення ідеї казки. *Порівняльний* метод також використовувався при зіставленні рукописів та друківаних творів, а також при порівнянні елементів, засобів, прийомів образотворчої та літературної творчості М. Жука. Крім цього, застосовано *герменевтичний* метод та метод *міфопоетичного* аналізу образів казок. Частково використані *біографічний* та *культурно-історичний* методи, оскільки в деяких творах простежуються автобіографічні елементи, а також алюзії до соціально-культурних реалій доби.

Теоретико-методологічну основу дисертації склали праці провідних вітчизняних та зарубіжних вчених. Методологічним підґрунтям для аналізу наративних стратегій у поезиці казок М. Жука стали праці Р. Барта, К. Бремона, Ц. Тодорова, В. Тюпи, В. Шміда; теорії мотиву – А. Бема, О. Бойченка, О. Веселовського, В. Гете, Є. Мелетинського, В. Проппа, Б. Путілова, Н. Тамарченка, Б. Томашевського, О. Чудакова. Для дослідження в галузі генетичної критики та текстології залучені праці П. -М. де Біазі, Б. Бойе, А. Грезійон, М. Гнатюк, Р. Дебре-Женетт, Д. Феррер. Аналіз характеру родо-жанрової динаміки здійснил на методологічному підґрунті праць М. Бахтіна, Т. Гундорової, Н. Копистянської, Н. Лейдермана, Н. Малютіної, В. Халізева.

У першому розділі проаналізовано етапи критичної та літературознавчої рефлексії біографії і творчості М. Жука, що дозволило створити цілісний образ художнього доробку митця, а також дослідити поетикальну своєрідність його казок. Огляд перших двох етапів вивчення творчості створив уявлення про модерністський контекст мистецьких пошуків М. Жука та про його

письменницькі контакти на півдні України. На сучасному етапі вивчення прози автора сформовано стале уявлення про естетичні, образні та стильові особливості творів митця-модерніста (Я. Поліщук, О. Яворська, Ю. Ковалів). Дослідження останніх років (В. Квіцинська, А. Матусяк, Л. Соколюк) стали в нагоді для нашого аналізу різних аспектів казкової спадщини М. Жука, у тому числі картини світу, жанрової своєрідності, інтермедіальної природи.

На підставі розгляду окремих досліджень модерністської казки, виявлено певні закономірності стилізації фольклорної та літературної казки в прозі цього періоду. Передусім ідеться про синкретизм жанрових, стильових, сюжетно-образних елементів у текстах казок (В. Костецька, В. Врублевська, М. Липовецький, Н. Копистянська, Н. Тихолоз, Г. Сабат тещо.). Простежено своєрідну закономірність комунікаційних засад текстоутворення в працях як українських (В. Кизилова, Н. Тихолоз, Ю. Ярмиш), так і польських літературознавців (П. Б'язі, В. Клоц, В. Костецька) які виявили властиве казкам романтизму і позитивізму дидактично-моралізаторське спрямування і відверте посилення психологізації повісткування.

У другому розділі проаналізовано сюжетно-мотивну структуру казок М. Жука. Зроблено висновок, що більшості казок М. Жука властива лінійна будова сюжету. Але в окремих казках, відповідно до реалізації в них модерністичних ознак, спостерігаються риси дискретної організації хронотопу – зміна дня і ночі, пів року, наголошування на циклічності цих процесів (наприклад, у казках «Про доброго короля Пустилихо» та «Король Рік»). Сюжетний час оповіді в таких текстах відмінний від сюжету, пов'язаного з подією нарації, про що безпосередньо згадує оповідач у тексті казок. Звернено увагу, що в деяких казках, наприклад, «Сливи» або «Добра душа», зміна наративного фокусу бачення (від всевідаючого наратора до персонажа) також впливає на перервність подій у сюжеті. Фрагментарна будова увиразнюється внаслідок поєднання оповіді наратора (опис події, узагальнення), невластиве прямого мовлення (план бачення персонажа) і власне реплік самого персонажа (наприклад, прямої мови Цигана і Степана в казці «Добра душа»). У таких казках увиразнюються ознаки

внутрішньо-психологічної подієвості, що не завжди узгоджується з сюжетними подіями, представленими як майже реальні в казково-міфологічному світі. Ця картина світу виявляє ознаки алегоричності, притчевості, що спонукають читача до однозначної інтерпретації.

Серед мотивів, що створюють цілісну картину світу в поетиці казок М. Жука, детально проаналізовано мотиви чарівної води, чарівного перевтілення явищ (предметів) за допомогою слова та флористичні мотиви. У результаті аналізу виявлено різні аспекти реалізації мотиву трансформації сутностей у казках М. Жука. Він реалізується як мотив чарівного перетворення світу, людей, квітів, предметів за допомогою води або завдяки дії чарівного слова. Зокрема, зроблено висновок, що образ води виступає умовною єднальною ланкою між уявним та реальним планами подій (наприклад, у казці «Кораблики», коли через контакт із водою паперові кораблики, зроблені Муриком в умовно реальному світі, перетворюються на загарбницькі ворожі кораблі в уявному світі). Отож, здатність водної стихії в її образному втіленні до перетворення постає в казках М. Жука рушійною силою сюжету, який потім динамізується у зв'язку з перетворенням одних явищ на інші.

Цей мотив грає помітну роль в загальній авторській картині світу. Його функції в поетиці тексту узгоджуються з модерністичними тенденціями образної передачі явища трансформації як певної буттєвої сили. Утілення мотивів проаналізовано з погляду перформатизації висловлювання, котра дається взнаки в тематизації комунікативних інтенцій, а також у контексті західноєвропейської сецесії, пов'язані з флористикою. Виявлено інтроспективну динаміку флористичної образності в казках митця (літератора і живописця).

У третьому розділі, присвяченому характеру художньої подієвості у казках М. Жука, ідеться про наративні та комунікативні стратегії в казках М. Жука. У них виявлені особливості безособової нарації («Пшик», «Циган і Чорт») та нарації від третьої особи однини («Дядько і Дідько»). Зроблено висновок, що індивідуальне авторське бачення в казках цього письменника виявляє себе в картині світу твору, яка формується в уяві читача як візуально образний текст. У

той же час погляд всевідаючого наратора розпізнається в мовленнєво-образній структурі висловлювання в новелістичній будові сюжету. Також у цьому розділі виявлено ознаки авторської самопрезентації у зміні назви казок, у посиленні риторики висловлювання та у відкритій структурі творів («Водичка Молодничка», «Летючий корабель»). Узагальнено, що візуалізація формує в уяві читача дискурс чарівно-фікційної образності, і, водночас, має ілюстративні властивості. Розглянуто чинники кореляції ілюстративності у текстах казок і в малюнках художника («Дрімайлики»).

В останньому розділі дисертації зацентровано увагу на жанро-видових трансформаціях казок М. Жука, що розглядаються залежно від комунікативних стратегій висловлювання і зумовленої тим адресації. Зокрема, в кореляції до цільової аудиторії (дітей, дорослих чи одночасно для аудиторії різного віку). Виявлено зв'язок між характерними ознаками казки-притчі, казки-байки, казки-новели та референцією до читача. Зроблено висновок, що в більшості казок М. Жука переважають повчально-дидактичні інтенції висловлювання, котрі узгоджується з семантичною та художньо-естетичною ланками структури творів. Не випадково різновиди казок письменника за спрямованістю авторських стратегій можна розділити на риторично-дидактичні та пригодницько-розважальні. Так, у казці-притчі «Спляча красуня» виявлені прийоми свідомого звернення автора до реципієнта як дитячого, так і дорослого віку, що посилює дидактично-алегоричне спрямування та увиразнює ознаки притчі в творі, а в новелістичних казках-анекдотах («Сливи» та «Ме») комунікативні стратегії спрямовані на обізнаного з дотепом та іронією дорослого слухача / читача. Характеристикою персонажа слугують фразеологізми та прислів'я, завдяки яким увиразнено прийоми аналогії: перенесення ознак з одного явища на інше. Установлено, що властиві деяким казкам М. Жука ознаки драматизації дії поєднано з перформативним характером висловлювання.

Розглянувши художні особливості креолізованих текстів на основі казок М. Жука, вдалося виявити корелятивність вербального та зображального елементів у структурі казки як іконічного тексту, у якому авторські малюнки

служать семантичною інтерпретацією вербального тексту. Предметний аналіз поезики казки «Дрімайлики» довів художню цілісність вербального та ілюстративного текстів. Ілюстративно-графічні елементи сприяють вирішенню семіотично-естетичних завдань автора, причому адресація наратора до візуального образу стає обов'язковим елементом картини світу в ньому.

Таким чином, завдяки поетикальному аналізу на різних рівнях поезики і текстоутворення вдалось представити опубліковані та неопубліковані казки М. Жука як синкретичне художньо-образне утворення, позначене смисловими зв'язками вербального, іконічно-графічного та перформативного способу створення авторської картини світу.

Ключові слова: казка, мандрівний сюжет, жанр, мотив, хронотоп, читач, рукопис, модернізм, креолізований текст, твори з подвійною адресацією, література для дітей та юнацтва, дискурс, перформативність, комунікація, Михайло Жук.

## ANNOTATION

**Romanova K. V. Artistic and aesthetic properties of fairy tales in the works of M. Zhuk.**  
Qualification research paper manuscript.

*Dissertation for the attainment of Doctor of Philosophy degree in the specialty  
035 Philology. I. I. Mechnikov Odesa National University.*

The dissertation analyzes Mykhailo Zhuk's fairy tales in terms of artistic and aesthetic originality. The subject of the direct analysis is M. Zhuk's fairy tales published or stored in the collections of the Odesa Literary Museum, taking into account the plot and motive structure, the nature of artistic eventfulness, interspecies (inter-artistic) and genre-type transformations. The relevance of this study is due to the need for a systematic analysis of fairy tales as a significant syncretic genre of the writer's prose. The studies of his work that have appeared recently (Y. Mykhailiv, Y. Polishchuk, V. Kvitsynska, S. Lushchyk, O. Yavorska) are significant, but they do not constitute a holistic scientific understanding of M. Zhuk's fairy tale heritage in the context of a panoramic overview of his paintings and biography. It is also important to comprehend M. Zhuk's fairy tales in the context of modernism, given the didactic nature of his artistic word, aimed not only at younger readers but also at adult recipients. There is also a study of the educational and romantic tendencies of this writer's works.

The research was based on more than 30 fairy tales by the artist, published in separate editions or in collections in the 1920s or published in modern days, as well as handwritten texts of fairy tales (in completed or unfinished form), which are stored in the funds of the Odesa Literary Museum.

The subject of the study is the artistic originality of M. Zhuk's poetics of fairy tales; peculiarities of narrative strategies in the author's short fiction; dynamics of text-forming factors determined by the author's communication strategies and intentions of the texts.

Given the aim and objectives of the study, a number of methods were used: *structural and semiotic method* in the study of the genre-type nature of syncretic works as a factor in the formation of a picture of the world; inter-artistic and interspecies



fusions; features of theatricalization and dramatization of artistic expression. The principles of *narratological* analysis are applied in the work, which allowed us to identify the author's intentions and communication strategies, which were figuratively embodied through the visualization of the presented events. The study of the author's manuscripts made it possible to trace the dynamics of the conception and appearance of the works in comparison with the published texts. It was possible to present how the text of the manuscript reflected the different stages of text creation: from the initial idea to the final realization of the fairy tale idea. The *comparative* method was also used in comparing manuscripts and printed works, as well as in comparing elements, means, and techniques of M. Zhuk's fine arts and literary creativity. In addition, the *hermeneutic* method and the method of *mythopoetic analysis* of fairy tale images were applied. The *biographical* and *cultural-historical* methods are partially used, since some of the works contain autobiographical elements, as well as allusions to the socio-cultural realities of the time.

The theoretical and methodological basis of the dissertation is the works of leading domestic and foreign scholars. The methodological basis for the analysis of narrative strategies in the poetics of M. Zhuk's fairy tales were the works of R. Barth, C. Bremond, C. Todorov, V. Tiupa, V. Schmid; the motif theory by A. Bem, O. Boychenko, O. Veselovsky, W. Goethe, E. Meletynsky, W. Propp, B. Putilov, N. Tamarchenko, B. Tomashevsky, O. Chudakov. For research in the field of genetic criticism and textual criticism, the works of P. M. de Biasi, B. Boyer, A. Grezion, M. Hnatiuk, R. Debray-Genette, D. Ferrer were used. The analysis of the nature of genre dynamics was carried out on the methodological basis of the works of M. Bakhtin, T. Gundorova, N. Kopystianska, N. Leiderman, N. Malyutina, and V. Khaliziev.

The first chapter analyzes the stages of critical and literary reflection on the biography and works of M. Zhuk, which allowed us to create a holistic image of the artist's works, as well as to explore the poetic originality of his fairy tales. A review of the first two stages of the study of his work has created an idea of the modernist context of M. Zhuk's artistic search and his literary contacts in the south of Ukraine. At the present stage of studying the author's prose, a stable idea of the aesthetic, figurative and

stylistic features of the modernist artist's works has been formed (Y. Polishchuk, O. Yavorska, Y. Kovaliv). Recent studies (V. Kvitsynska, A. Matusiak, L. Sokoliuk) have been useful for our analysis of various aspects of M. Zhuk's fairy tale heritage, including the picture of the world, genre originality, and intermedial nature.

Based on the consideration of individual studies of the modernist fairy tale, certain regularities of stylization of folklore and literary fairy tales in the prose of this period are revealed. First of all, we are talking about the syncretism of genre, style, plot and figurative elements in the texts of fairy tales (V. Kostetska, V. Vrublevska, M. Lypovetskyi, N. Kopystianska, N. Tykholoz, H. Sabat, etc.). A peculiar pattern of communicative principles of text formation can be traced in the works of both Ukrainian (V. Kyzylova, N. Tykholoz, Y. Yarmysh) and Polish literary critics (P. Biasi, W. Klotz, V. Kostetska) who revealed the didactic and moralizing orientation inherent in fairy tales of romanticism and positivism and the frank increase in the psychologization of the narrative.

The second section analyzes the plot and motif structure of M. Zhuk's fairy tales. It is concluded that most of M. Zhuk's fairy tales are characterized by a linear plot structure. But in some tales, according to the realization of modernist features in them, there are features of a discrete organization of the chronotope - the change of day and night, seasons, emphasis on the cyclical nature of these processes (for example, in the tales "About the Good King Pustylyho" and "King Rick"). The narrative time in these texts is different from the plot related to the event of the narrative, which is directly mentioned by the narrator in the text of the tales. It is noted that in some fairy tales, for example, "Plums" or "The Good Soul," the change of narrative focus of the vision (from the omniscient narrator to the character) also affects the discontinuity of events in the plot. The fragmentary structure is emphasized by the combination of the narrator's narration (description of the event, generalization), non-direct speech (the character's vision plan), and the character's own remarks (for example, the direct speech of the Gypsy and Stepan in the tale "The Good Soul"). Such fairy tales show signs of inner psychological eventfulness, which is not always consistent with plot events presented as almost real in the fairy tale and mythological world. This picture of the world shows

signs of allegory and parable, which encourage the reader to make an unambiguous interpretation.

Among the motifs that create a holistic picture of the world in the poetics of M. Zhuk's fairy tales, the motifs of magic water, magical transformation of phenomena (objects) with the help of words, and floral motifs are analyzed in detail. The analysis reveals various aspects of the realization of the transformation motif of entities in M. Zhuk's fairy tales. It is realized as a motif of magical transformation of the world, people, flowers, objects with the help of water or through the action of a magic word. In particular, it is concluded that the image of water acts as a conditional link between the imaginary and real worlds (for example, in the fairy tale "Little Ships", when through contact with water, paper ships made by Muryk in the conditionally real world turn into invading enemy ships in the imaginary world). Thus, the ability of the water element in its figurative embodiment to transform appears in M. Zhuk's fairy tales as the driving force of the plot, which is then dynamized by the transformation of one phenomenon into another.

This motif plays a prominent role in the author's overall picture of the world. Its functions in the poetics of the text are consistent with the modernist tendencies of figurative transmission of the transformation phenomenon as a certain being force. The embodiment of the motifs is analyzed in terms of the performatization of the statement, which is evident in the thematization of communicative intentions, as well as in the context of the Western European Secession, related to floristry. The introspective dynamics of floral imagery in the artist's (as a writer and an artist) fairy tales is revealed.

The third chapter, devoted to the nature of artistic eventfulness in M. Zhuk's fairy tales, deals with narrative and communicative strategies in M. Zhuk's fairy tales. They reveal the peculiarities of impersonal narration ("Pshyk", "Gypsy and Devil") and third-person singular narration ("Uncle and Devil"). It is concluded that the individual author's vision in the fairy tales of this writer manifests itself in the picture of the world of the work, which is formed in the reader's imagination as a visually imaginative text. At the same time, the view of the omniscient narrator is recognized in the speech and figurative structure of the statement in the novelistic structure of the plot. This section

also reveals signs of the author's self-presentation in the change of the titles of fairy tales, in the strengthening of the rhetoric of the statement and in the open structure of the works ("The Water of the Young", "The Flying Ship"). It is generalized that visualization forms a discourse of magical and fictional imagery in the reader's imagination, and at the same time has illustrative properties. The factors of correlation between illustrative nature in the texts of fairy tales and in the artists drawings ("Dreamers") are considered.

The last chapter of the dissertation focuses on the genre-species transformations of M. Zhuk's fairy tales, which are considered depending on the communicative strategies of expression and the addressing determined by the topics. In particular, in correlation with the target audience (children, adults or mixed group). The connection between the characteristic features of a fairy tale-parable, fairy tale-fable, fairy tale-novel and the reference to the reader is revealed. It is concluded that most of M. Zhuk's fairy tales are dominated by instructive and didactic intentions of the statement, which is consistent with the semantic and artistic and aesthetic links of the structure of the works. It is no coincidence that the types of the writer's fairy tales can be divided into rhetorical and didactic and adventure and entertainment ones according to the orientation of the author's strategies. Thus, the fairy tale-parable "The Sleeping Beauty" reveals the author's methods of consciously addressing the recipient of both childhood and adult age, which enhances the didactic and allegorical orientation and emphasizes the features of the parable in the work, and in the novelistic fairy tales-anecdotes ("Plums" and "Me"), communication strategies are aimed at an adult listener/reader who is aware of wit and irony. The characterization of the character is done through phraseologisms and proverbs, which emphasize the techniques of analogy: the transfer of features from one phenomenon to another. It has been established that the signs of dramatization of action inherent in some of M. Zhuk's fairy tales are combined with the performative nature of the statement.

By examining the artistic features of creolized texts based on M. Zhuk's fairy tales, it was possible to identify the correlation between verbal and pictorial elements in the structure of the fairy tale as an iconic text in which the author's drawings serve as a

semantic interpretation of the verbal text. The substantive analysis of the poetics of the fairy tale “Dreamers” proves the artistic integrity of the verbal and illustrative texts. Illustrative and graphic elements contribute to the solution of the author’s semiotic and aesthetic tasks, and the narrator’s addressing of the visual image becomes an indispensable element of the world picture in it.

Thus, thanks to the poetic analysis at different levels of poetics and text formation, it was possible to present published and unpublished fairy tales by M. Zhuk as a syncretic artistic and figurative formation marked by semantic connections of verbal, iconic-graphic and performative ways of creating the author’s picture of the world.

Key words: fairy tale, traveling plot, genre, motif, chronotope, reader, manuscript, modernism, creolized text, works with double address, literature for children and youth, discourse, performativity, communication, Mykhailo Zhuk.

## Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

1. Романова К. Нарративные стратегии в сказках Михаила Жука. *Naukowcy w poszukiwaniu magicznego pierwiastka*. Olsztyn, 2016. С. 175–180.
2. Романова К. Художньо-естетичні властивості візуалізації події в казках М. Жука. *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса : Астропринт, 2017. № 25. С. 195–205. (фаховий)
3. Романова К. Прояви креолізованого тексту в казці М. Жука «Дрімайлики». *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса : Астропринт, 2018. № 27. С. 142–150. (фаховий) <https://doi.org/10.18524/2312-6809.2018.27.146422>
4. Романова К. Жанровий синкретизм казок М. Жука. *Вісник Запорізького національного університету*. Запоріжжя : Гельветика, 2020. № 2. С. 195–201. (фаховий, категорія Б) <https://doi.org/10.26661/2414-9594-2020-2-28>
5. Романова К. Мотив чарівного перевтілення (метаморфози) завдяки слову в казках М. Жука. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Гельветика, 2020. Вип. 33. Т. 2. С. 130–136. (фаховий, категорія Б) DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215863>
6. Романова К. Мотив волшебной воды в сказках Михаила Жука. *Żywioły: motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce: монографія / за ред. Irena Hubicka, Svetlana Pavlenko, Katarzyna Arciszewska-Tomczak*. Gdańsk, 2020. С. 55–60.
7. Романова К. Жанрові коди у казках М. Жука. «Художні феномени в історії та сучасності (“Пам’ять та ідентичність”))»: матеріали VI Міжнародної наукової конференції, Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2020. С. 86–87.
8. Romanova K., Zarovna I., Korobkova N., Nechytaliuk I. Mykhailo Zhuk’s Tales: Secession Style and Floristic Motifs across Art and Literature. *The International Journal of Literary Humanities*. 2023. Vol. 21. P. 99-112. (Scopus) <https://doi.org/10.18848/2327-7912/CGP/v21i01/99-112> (Внесок здобувача позначений продукуванням ідеї, формулюванням цілей і завдань дослідження, підготовкою початкової чернетки, комунікацією із редакцією та здійсненням контролю процесу обробки статті).

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1.....	22
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ У ТВОРЧОСТІ М. ЖУКА.....	22
1.1. Огляд літературної рефлексії про творчість М. Жука.....	22
1.2 Літературознавча рецепція дослідження модерністської казки у працях сучасних вчених .....	29
Висновки до розділу 1 .....	39
РОЗДІЛ 2.....	42
ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТНО-МОТИВНОЇ СТРУКТУРИ КАЗОК М. ЖУКА	42
2.1 Форми дискретної структури в сюжетах казок М. Жука .....	42
2.2. Мотивна структура казок М. Жука.....	49
2.2.1 Мотив чарівної води у творчості М. Жука .....	52
2.2.2 Мотив чарівного перевтілення словом (перетворення, метаморфози) у казках М. Жука .....	58
2.2.3 Флористичні мотиви у казках М. Жука як ознака сецесійного стилю .....	69
Висновки до розділу 2 .....	82
РОЗДІЛ 3.....	85
ХАРАКТЕР ХУДОЖНЬОЇ ПОДІЄВОСТІ: ВІД ПОДІЇ ВИЗРІВАННЯ ТЕКСТУ ДО ПОДІЇ РОЗПОВІДІ ПРО СТВОРЕННЯ ТЕКСТУ .....	85
3.1 Наративні стратегії в казках М. Жука.....	85
3.2 Особливості створення художнього тексту (дослідження рукописів).....	91
3.3 Художньо-естетичні властивості візуалізації подієвості в казках М. Жука .....	102
Висновки до розділу 3 .....	112
РОЗДІЛ 4.....	114
ПРОБЛЕМИ ВИДОВИХ (МІЖМИСТЕЦЬКИХ) ТА РОДО-ЖАНРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У ПОЕТИЦІ КАЗОК М. ЖУКА .....	114
4.1. Родо-жанрові зрощення (дифузійність) .....	114
4.2 Форми драматургізації в казках М. Жука на матеріалі казки «Хо-Біси», сценки «Годинник» та сценарію «Правда і Неправда» .....	123
4.3 Прояви креолізованного тексту у казці М. Жука «Дрімайлики» .....	132
Висновки до розділу 4 .....	142
ВИСНОВКИ .....	144
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	151

## ВСТУП

**Актуальність дослідження** художньо-естетичних властивостей поезики казок М. Жука зумовлена потребою системного аналізу цього виду малої прози письменника. Зважаючи на те, що казки цього автора не видрукувані ще й досі в повному обсязі, оприлюднена значна частина цього доробку (близько 30-ти казок) має бути проаналізована в аспектах сюжетотворення, образно-мотивної структури, характеру нарації та жанрової специфіки творчості автора. Доцільно проаналізувати художню специфіку казок М. Жука в контексті цілого доробку письменника і художника. Тим більше, що у нечисленних наукових працях, зокрема, Ю. Михайліва «Михайло Жук»; Л. Соколюк «Михайло Жук: мистець-літератор»; Я. Поліщука «Поет-художник Михайло Жук»; О. Яворської «Дайте мені можливість працювати»; С. Лущика та О. Яворської «Михайло Жук – літератор»; В. Квіцинської «Інтермедіальні модифікації у творчості М. Жука» лише частково проаналізовано літературну спадщину автора, але не розглянуто художню специфіку казок. Виявлені ними дослідження здебільшого спрямовані на аналіз поетичних і прозових творів у контексті панорамного огляду малярської творчості та біографії митця.

Можливість опрацювання рукописів Михайла Жука та поява вперше надрукованих у 2011 році текстів казок дозволяють скласти цілісне уявлення про творчість письменника.

Особлива увага під час дослідження буде звернена на міжжанровий, міжвидовий та міжмистецький характер висловлювання в казках автора, особливо, з огляду на креолізований текст, що присутній у них. Оскільки творчість М. Жука розглядається як модерністична, не менш важливо, з огляду на дидактичність художнього слова, орієнтовану не лише на читачів молодшого віку, а й на дорослих реципієнтів, розглянути просвітницько-романтичні тенденції казок.

Поміж досліджень мистецької спадщини М. Жука нам особливо стали в пригоді праці Ю. Михайліва, Я. Поліщука, Л. Соколюк, О. Яворської та С. Лущика.



Нещодавно надруковані казки частково стали об'єктом вивчення лише у праці В. Квіцинської «Інтермедіальні модифікації у творчості М. Жука» [59] авторка розглянула загальні проблеми сюжеттики та образної сфери казок і зосередилася на біографічних і суспільно-політичних чинниках дослідження творів. Тим не менш, ми беремо до уваги її міркування щодо соціально-культурної спрямованості казок М. Жука. Зауважимо, що дослідниця розглянула лише окремі твори, оминаючи поетикальний аналіз текстів письменника.

Найбільше завдячуємо відредагованим та опублікованим текстам, матеріалам і критичним зауваженням щодо казок М. Жука, які з'явилися у збірнику наукових статей і публікацій «Дім князя Гагаріна» [21] вони становлять значну частину текстової бази дослідження.

**Мета** дисертаційної роботи полягає у виявленні засобів художньої своєрідності, з'ясуванні особливостей створення художнього тексту, його сюжетно-образної структури та родо-жанрових особливостей у казках М. Жука.

Реалізація мети передбачає виконання таких **завдань**:

1. Проаналізувати літературознавчу й критичну рецепцію творчості М. Жука та літературознавчі студії з аналізу модерної казки.
2. Розглянути принципи дискретної організації мотивно-образної структури казок М. Жука та ознаки тяглості в рецепції творів (як чинника створення цілісної картини світу).
3. Дослідити окремі мотиви казок М. Жука в аспекті сюжетотворення та семіотики образності творів, образного наповнення, зокрема: знакових для творчості письменника орнаментальних та флористичних мотивів, мотивів чарівної води і перевтілення за допомогою слова.
4. Проаналізувати особливості подієвості, інтенції уявного адресата, присутності оповідача в тексті твору, виявити тенденції до поєднання наративних стратегій казок М. Жука.
5. Простежити динаміку творення казок, послуговуючись текстологічним підходом, порівняти рукописи казок з остаточним

варіантом твору, що дозволить розкрити процеси художнього мислення, еволюцію сюжетно-образної організації творів.

6. Виявити синкретичні за способом утворення картини світу жанрові коди, з'ясувати особливості референції до потенційного читача.

7. Дослідити особливості театралізації та драматургізації художнього висловлювання у казкових творах М. Жука.

8. На основі міжмистецьких та міжвидових зрощень у казкових творах М. Жука розглянути специфіку креолізованих текстів.

**Зв'язок роботи з науковими програмами і темами.** Дослідження виконано в межах наукової теми кафедри української літератури та компаративістики «Дослідження дискурсивних практик в українській літературі ХІХ – поч. ХХІ ст.» (номер державної реєстрації 0119U103568). Тему дисертаційної роботи «Художньо-естетичні властивості казок у творчості М. Жука» затверджено на засіданні Вченої ради Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (протокол №3 від 27 листопада 2018 року).

**Об'єктом дисертаційної роботи** є казки Михайла Жука та рукописи цих творів. **Матеріалом дослідження** слугували твори М. Жука, а саме: «Війна», «Водичка-Молодничка», «Добра душа», «Дрімайлики», «Дядько та Дідько», «Золотий горішок», «Івасик-Ковбасик (нісенітниця)», «Клопіт», «Кораблики», «Ма-зол-ке», «Ме», «Музики», «Ох», «Правда та неправда», «Про доброго короля Пустилихо», «Про Тхора-Тхорища», «Пшик», «Свинка», «Слабий на очі», «Сливи», «Спляча красуня», «Три глечики», «Тюльпани», «Хо-Біси», «Циган і чорт», два рукописи казки «Летючий корабель», рукопис сценарію до казки «Правда та Неправда», рукопис із перекладом російською мовою казки «Правда та Неправда», рукопис твору «Лісова казка», рукопис казки «Зарікання», п'єса «Легенда», поезії «Королева» і «Пауза». Також у дослідженні було задіяно зразки декоративного мистецтва, зокрема ілюстрації до казок «Дрімайлики», «Кораблики», «Три глечики», два варіанти ескізів обкладинки до казки «Ох», «Кораблики», «Про Тхора-Тхорища», «Ма-зол-ке», «Капчики», «Добро», «Осел», «Золотий горішок» та ескіз обкладинки збірки поезій «Співи землі»).

**Предметом дослідження** стала художня своєрідність поетики казок М. Жука; особливості наративних стратегій у малій прозі автора, динаміка текстотвірних чинників, зумовлена комунікативними стратегіями автора та інтенціями текстів.

**Методи дослідження.** З огляду на мету і завдання у дослідженні використано низку методів: *структурно-семіотичний* під час дослідження родо-жанрової природи синкретичних творів, з погляду утворення картини світу; міжмистецьких та міжвидових зрощень; особливостей театралізації і драматургізації художнього висловлювання. У роботі застосовано принципи *наратологічного* аналізу, що дозволило виявити авторські інтенції та комунікативні стратегії, які набули образного втілення завдяки візуалізації представлених подій. Дослідження авторських рукописів дало змогу простежити динаміку творів у порівнянні з надрукованими текстами. Вдалося представити, як текст рукопису відобразив різні етапи творення тексту: від первинного задуму до остаточного втілення ідеї казки. Порівняльний метод також використовувався при зіставленні рукописів та при порівнянні елементів образотворчої та літературної творчості М. Жука.

Крім цього, застосовано *герменевтичний* метод та метод *міфопоетичного* аналізу образів казок. Частково використані *біографічний* та *культурно-історичний* методи, оскільки у деяких творах простежуються автобіографічні елементи, а також алюзії до соціально-культурних реалій доби.

**Теоретико-методологічну основу** дисертації становлять праці провідних вітчизняних та зарубіжних вчених. Методологічним підґрунтям для аналізу наративних стратегій у поетиці казок М. Жука є праці: Р. Барта, К. Бремона, Ц. Тодорова, В. Тюпи, В. Шміда; теорії мотиву – А. Бема, О. Бойченка, О. Веселовського, В. Гете, Є. Мелетинського, В. Проппа, Б. Путілова, Н. Тамарченка, Б. Томашевського, О. Чудакова. Для дослідження в галузі генетичної критики та текстології залучені праці П. -М. де Біазі, Б. Бойе, А. Грезійон, М. Гнатюк, Р. Дебре-Женетт, Д. Феррер. Аналіз характеру родо-

жанрової динаміки здійснюємо на методологічному підґрунті праць М. Бахтіна, Т. Гундорової, Н. Копистянської, Н. Лейдермана, Н. Малютіної, В. Халізева.

**Наукова новизна дисертації** полягає в тому, що:

- *уперше* комплексно розглянуто казки М. Жука (у тому числі на матеріалі рукописів, що містяться у фондах Одеського літературного музею та не були видані);
- *уперше* охарактеризовано художні особливості мотивної системи казок М. Жука;
- *уперше* обґрунтовано характер подієвості, візуалізації наративу в казках М. Жука; проаналізовано особливості створення художнього тексту, що дозволяє змістовніше представити картину світу в цьому різновиді малої прози митця;
- осмислено художню специфіку казок М. Жука на основі міжмистецьких та родо-жанрових кореляцій висловлювання в них.

**Теоретичне значення дисертації:** розроблено підходи до проблеми поєднання дискретності структури висловлювання й тяглості цілісного сприйняття образного світу казок письменника. Обґрунтовано доцільність аналізу казок М. Жука як проаналізованого тексту; виявлені кореляції між характером подієвості (і візуальними аспектами її втілення) та особливостями оповіді в казкових творах М. Жука. Дослідження дозволяє детальніше схарактеризувати особливості встановлення жанру казки в межах культурно-мистецького періоду.

**Практичне значення одержаних результатів.** Фактичний матеріал, теоретичні положення та висновки дисертації можуть бути використані в процесі вивчення українського літературного процесу ХХ ст., зокрема українського модернізму, та в подальших дослідженнях творчості М. Жука.

Також практичне значення дисертації полягає в залученні до літературознавчого обігу раніше не досліджуваних текстів казок М. Жука та аналізі раніше не друкованих рукописів письменника.

Матеріали дослідження можуть бути використані під час укладання підручників, навчальних посібників, у викладанні відповідного періоду літературного процесу та для розробки спецкурсів з історії української літератури.

**Особистий внесок здобувача** полягає в тому, що всі результати, досягнуті та сформульовані в дисертації, а також оприлюднені у відповідних публікаціях, належать авторці дослідження одноосібно.

**Апробація результатів дослідження:** Результати дослідження апробовано в доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях:

1. «Wajka, basn, legenda, mit – magiczny prierwiastek utworu», Ольштин (Польща, 2015 рік);
2. «Стихії. Мотив води в літературі, культурі та мистецтві», Гданськ (Польща, 2018 рік);
3. VI Міжнародна наукова конференції «Художні феномени в історії та сучасності («Пам'ять та ідентичність»)), Харків (Україна, 2020 рік);
4. «Орбіти художнього слова», присвячена 100-річчю доктора філологічних наук, професора Г. А. В'язовського, Одеса (Україна, 2020 рік).
5. IX Фащенко́вські читання. Дискурсивні практики в українській літературі (від давнини до сучасності), Одеса (Україна, 2023 рік).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 8 основних статей (із них 5 – в наукових фахових виданнях України, 3 – у закордонних, з них 1 стаття у закордонному виданні, яке проіндексовано в наукометричній базі Scopus).

**Структура й обсяг дисертації.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаної літератури (139 позицій). Загальний обсяг дисертації 159 сторінок, основний текст 138 сторінок.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ У ТВОРЧОСТІ М. ЖУКА

### 1.1. Огляд літературної рефлексії про творчість М. Жука

Звертаючись до огляду літературної рефлексії творчості М. Жука, маємо за мету об'єднати дослідження відповідно до хронологічних меж, що дасть можливість упорядкувати та систематизувати літературознавчі, мистецтвознавчі та біографічні дослідження феномену особистості і творчої спадщини митця.

Першим звернув увагу на багатогранну творчу постать М. Жука його земляк і сучасник Ю. Михайлів, оприлюднивши у 1929 році статтю, у якій представляє митця як живописця, графіка та декоратора. Своє дослідження науковець продовжує у монографії «Українське малярство: Михайло Жук» [118], яку оформлює як невеликий альбом із вступною статтею під назвою «Михайло Жук», списком головних праць художника та репродукціями живопису.

У вступній статті, яка налічує сім розділів, автор звертається до біографії М. Жука, зокрема до дитячих років та навчання, зосереджується на періоді навчання у Краківській академії мистецтв. У цій розвідці, що поклала початок дослідженню творчості митця і дає відповіді на більшість питань біографії, Ю. Михайлів згадує вчителів-наставників, які сприяли творчому розвитку: «В Академії М. Жук цілком перейнявся технічними способами могутньої творчості керівників і, особливо, безпосередніх учителів – професорів Виспянського і Мегоффера: від першого він прийняв і засвоїв принципи декоративного малярства (фрески), від другого – закони портретної композиції» [118, с. 12]. Ю. Михайлів зазначає, що саме ці вчителі остаточно сформували мистецький світогляд М. Жука. Наприкінці другого розділу дослідник акцентує увагу на здобутках художника в академії: «Навесні, року 1904 М. Жук успішно, з срібними медалями, закінчив Краківську академію на двох відділах: портретного малювання і фрескового» [118, с. 12] У подальших розділах статті подано детальний аналіз малярських, графічних та живописних (передусім, портретних) праць художника.

Розпочинаючи шостий розділ статті, Ю. Михайлів зізнається, що в даній розвідці відсутній аналіз літературних праць автора, однак називає М. Жука «художником-поетом» і зазначає, що літературні твори письменника, зокрема, казки, стали стимулом повернення уваги до нього як до письменника і художника специфічних студій у графіці, зокрема, ксилографіки. «Його цікава казка «Дрімайлики», – зазначає Ю. Михайлів, – творилася водночас двома напрямками, а саме – в плані літературно-графічному. Текст і ілюстрація зароджувалися, попереджаючи одне одного, або разом, і тому ця казка як твір така монолітно-суцільна» [118, с. 22].

У цей період творчість М. Жука також стала предметом розвідки одного з перших дослідників українського авангардного мистецтва, журналіста, театрального критика і мистецтвознавця – Василя Хмурого. Стаття «Художник Михайло Жук», розміщена у шостому номері журналу «Всесвіт», датована 1926-им роком [121, с. 22-25].

Дебютні літературні твори «Мені казали: “Ще молодий”» у Літературно-науковому віснику (1906 р.) і перші поезії М. Жука в альманасі «Українська муза. Поетична антологія од початку до наших днів», що супроводжувалась біографією письменника, а також перша книжка «Ох», отримали відгуки літературно-мистецької спільноти. Так, Леся Українка в листі до матері дає загалом схвальний відгук на збірку М. Жука «Співи землі»: «Спасибі за вірші Жука. Якби він більше попрацював над ними, то були б зовсім гарні, а так поезій чимало, а артистизму часом бракує...» [116, с. 583].

У контексті естетичних уподобань кінця ХІХ – початку ХХ століття та мистецько-стильових пошуків молодих письменників згадує постать М. Жука С. Єфремов у своєму дослідженні «Історія українського письменства». Він зазначає: «Прихильником чистого мистецтва виступає й Михайло Жук, що в поезіях своїх («Співи землі») розробляє переважно мотиви особистої лірики» [25, с. 461].

Критичний огляд творчості М. Жука, перед тривалою паузою, з’являється у розвідці В. Чуприни «Майстер графічних портретів» [124] у журналі

Наддніпрянська правда (1968 р.). У тому ж році в часописі «Вітчизна» розміщує статтю «Обранець двох муз» Герц Бурд, у якій надає біографічні данні та зазначає, що перші літературні спроби М. Жука припадають на період навчання письменника в Київській художній школі, де формуються його мистецько-літературні інтереси [Герц Бурд, с. 191].

Другий етап рефлексії творчості М. Жука, на нашу думку, розпочинається напередодні столітнього ювілею митця [58]. Задля повернення імені М. Жука в мистецький простір на півдні України доклали зусиль критики, мистецтвознавці та колекціонери В. Берладяну, І. Козирод, С. Лущик, Т. Максим'юк, С. Шевельов. Важливою подією мистецького масштабу стає впорядкування першого альбому творів М. Жука із ґрунтовною вступною статтею, авторами якої були І. Козирод та С. Шевельов. Поява альбому спровокувала полеміку в колі науковців, до якої і зараз повертаються дослідники творчості М. Жука [67].

Дослідник і колекціонер С. Лущик, продовжуючи аналіз художньої спадщини М. Жука, публікує статті «Михайло Жук у колі сучасників» [76, с. 148-153] в журналі «Київ» (1988) та «Друге народження» в журналі «Україна» (1988, №17) [75, 1988, с.12-13]. А в 1989 році з'являється рецензія С. Лущика та Т. Максим'юка із вказівками на огріхи в альбомі І. Козирода та С. Шевельова [77]. Таким чином, спостерігаємо одночасний процес дослідження, збирання і систематизації художньої спадщини М. Жука. Завдяки впорядкуванню фактів і матеріалів, обміну ідеями та документами, пов'язаними із творчістю художника, створена база для цілісного дослідження творчості митця.

Саме з цього часу увага наукової спільноти до творчої спадщини М. Жука поступово зростає. Так, у журналі Слово і Час (№7) з'являється стаття І. Пархоменко «Михайло Жук – поет і художник» [86, 1991, с. 85-89], попередня розвідка дослідниці «Служитель двох муз» надрукована у часописі «Вітчизна» (№9) [87, 1983, с. 174-179].

У період з 1993 по 1994 рік проводяться виставки в Одеській державній науковій бібліотеці та Одеському державному літературному музеї, результатами яких стали два ґрунтовних каталоги з матеріалами творчості М. Жука: «Михайло



Жук: Каталог Виставки» [33] та «Книжкові обкладинки Михайла Жука: Каталог виставки» [61]. Ці події дали можливість дослідникам творчості митця ознайомитись із значною частиною його творів.

Третій етап літературної рефлексії творчості М. Жука започаткував наукове вивчення літературних творів письменника. У цей період науковці Одеського літературного музею на чолі з О. Яворською звернулися до оприлюднення, опису та аналізу особливостей літературної спадщини письменника.

У першому випуску збірника наукових статей і публікацій «Дім князя Гагаріна» (1997 р.) у співавторстві С. Лущика та О. Яворської представлено статтю «Михайло Жук – літератор» [78, с. 83-111]. Ця публікація знайомить читача з творчістю М. Жука на основі матеріалів особистого архіву письменника і містить аналіз художньої прози, уперше надруковані твори та примітки до них. У дослідженні зроблено спробу класифікації творів за стильовими особливостями та тематикою: виокремлено символістські і реалістичні твори, третій тип автори вирізняють за тематикою, до нього належать твори про жіночу долю в поезії та прозі М. Жука.

У другому випуску збірника статей і публікацій «Дім князя Гагаріна» (2001 р.). С. Лущик і О. Яворська продовжують публікації творів письменника. У цей же час у навчальному посібнику Я. Голобородька «Хронологія слова: письменники українського Півдня» було розміщено наукову розвідку «Мистецькі пошуки Михайла Жука» [14, 2001, с. 58-70].

У тому ж році в контексті дослідження літературної спадщини письменників Херсонщини надрукований підручник-хрестоматія «Світ таврійських письменників: імена, долі, твори» [16], що містить відомості про біографію та творчість М. Жука. Тему дослідження літературної творчості письменника науковець продовжує у статті «Мистецький симфонізм М. Жука», надрукованій у науково-методичному журналі «Дивослово» (№7, 2002 р.) [13, 2002] та «Митець-європеїст із Каховки» (2004 р.) [15, 2004]. Зокрема, в останній згадує деякі літературні твори для дітей і подає дати їх створення: «Значну увагу він приділяв написанню творів для дітей, які ж і сам ілюстрував: це книжки казок

і оповідань «Ох» (1908), «Правда та неправда» (1920), «Дрімайлики» (1923), «Прийшла зима» (1927), «Годинник» (1928)» [15, 2004, с. 14].

Над літературною спадщиною М. Жука продовжують працювати науковці Одеського літературного музею. У шостому випуску збірника «Дім князя Гагаріна» (2011 р.) оприлюднена стаття О. Яворської «Дайте мені можливість працювати...» [128, 2011, с. 322] та опубліковані двадцять завершених і три не завершені казки автора. Зроблено спробу класифікації творів малої прози М. Жука, поміж яких за поділом, запропонованим І. Франком, було вказано на: власне казку, новелу, фацецію (анекдот) і байку [128]. У процесі аналізу сюжетів казок дослідниця зазначає, що письменник обробляв народні казки та для частини творів створював власні сюжети. Наприкінці огляду подано перелік казок М. Жука, у послідовності, що відповідає авторському датуванню, та список рукописів, наявних у фондах Одеського літературного музею.

У книзі творів М. Жука «Білим і чорним хотів би я бути...» за редакцією О. Яворської, підготовленої до 135-річчя з дня народження М. Жука [26], уперше зібрані окремі твори, що репрезентують мистецькі пошуки письменника в різних жанрах.

Я. Поліщук звертається до творчості М. Жука і чи не вперше здійснює науковий аналіз творчості письменника в аспектах культурно-мистецького напрямку. У нарисі «Поет-художник (Михайло Жук)» у книзі «Пейзажі Людини» Я. Поліщук розглядає феномен творчості письменника і художника в контексті суспільно-політичної ситуації та художніх пошуків мистецького оточення. Зокрема, дослідник зазначає: «У постаті Михайла Жука вдало поєдналися принаймні три таланти – письменника, художника, педагога» [92, с. 207]. У другій частині, що присвячена періоду перебування письменника в Краківській академії, дослідник скеровує увагу на використання М. Жуком декоративних елементів краківської сецесії, що наявні і в малярстві художника, а надалі були засвоєні у його літературних творах. Нашу увагу привернув аналіз літературної творчості письменника в розділі «Лірика смутку і квітів», де дослідник акцентує увагу на символістських ознаках творчості письменника, називаючи його одним із

засновників символістського руху та «чи не єдиним символістом старшого покоління серед молодих літераторів-початківців» [91, с. 237]. Ґрунтовний аналіз мистецького шляху М. Жука дослідник зробив у книзі «Фронтирна ідентичність: Одеса ХХ століття». Я. Поліщук робить висновок, що в цілому естетичні погляди М. Жука сформувались під впливом епохи модерну і послідовно розвивалися в його творчості [92, с. 147].

До аналізу особливостей сецесійного стилю у творчості М. Жука звернулася у статті «Сецесійні мотиви творчості М. Жука» Н. Науменко [82]. Розмірковуючи про прикладну роль флористики у творах письменника, дослідниця зазначає: «Переходячи у вимір словесного мистецтва, квіти відіграють водночас кілька ролей – ліричної канви, на якій ґрунтується оповідь; деталей портрету коханої жінки; та й самого ліричного адресата» [82, с. 122].

Окремі аспекти драматургічної специфіки творів М. Жука досліджено у навчальному посібнику Н. Малютіної «Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття» [79]. У контексті ознак символізації образності у перехідній драмі порубіжжя ХІХ – ХХ ст. розглядається поетика драматичного етюд М. Жука «Легенда», за особливостями структури схожого до казково-легендарних творів.

Важливо зазначити, що літературознавчий аналіз творчості М. Жука висвітлено не лише у вітчизняних наукових виданнях. Так, розвідка Я. Поліщука «Модерне мистецтво Михайла Жука» [90] та «Біле і чорне Михайла Жука. Sacrum мистця на тлі культурних аберацій його доби» [130] надруковані у польських наукових виданнях. Дві розвідки авторки цієї дисертації, що виконані за темою дослідження, а саме: «Наративні стратегії в казках М. Жука» [96] та «Мотив чарівної води в казках М. Жука» [101] також надруковані у колективних монографіях, що видані у Польщі. Інші публікації авторки, зокрема, «Художньо-естетичні властивості візуалізації подієвості в казках М. Жука» [97], «Прояви креолізованого тексту в казці М. Жука “Дрімайлики”» [98], «Мотив чарівного перевтілення (метаморфози) завдяки слову в казках М. Жука» [100], «Жанровий синкретизм казок М. Жука» [99] оприлюднені в українських збірниках наукових

праць і присвячені темі художньої своєрідності поезики казок М. Жука. До творчості М. Жука у своїй праці з дослідження української сецесії, написаній у стінах Вроцлавського університету, (Польща) звертається і дослідниця А. Матусяк [137].

Увага авторів досліджень до польських наукових видань є не випадковою, однак це пов'язано не лише із навчанням М. Жука у Кракові. Як зазначає О. Козаченко, у літературній творчості М. Жука наявні переклади польських поезій у статті «Польські поети в перекладах Михайла Жука. З фондів Одеського літературного музею» [68].

Аспекти творчості та біографії М. Жука висвітлені в енциклопедіях, підручниках та наукових посібниках, зокрема в Українській літературній енциклопедії [117, Т.2, с. 212], детальна біографічна довідка надана в Енциклопедії Сучасної України/ НАН України [Т.9, с. 651], у підручнику «Історія української літератури ХХ століття» [56] за авторства В. Агеєвої (згадки про творчість М. Жука містяться на 73, 84, 96, 99 сторінках першої книги та на сторінці 54 – другій). У першому томі Історії української літератури в контексті дослідження лірики раннього модернізму Ю. Ковалів охарактеризував вірші М. Жука як такі, що поєднали символістську та імажиністську поезику, та зазначив: «То була переважно пейзажна настроєва лірика з інтерсеміотичним підґрунтям, переінтерпретована з мови образотворчого мистецтва на поетичну, в якій насичений звукопис, поєднаний з густими кольорами, витворював враження синтетичного звукового малярства» [62, 377].

Монографія Л. Соколюк «Михайло Жук. Мистець-літератор» [106] є першим науковим дослідженням, у якому розглянуто як мистецьку, так і літературну творчість М. Жука в контексті культурно-мистецьких пошуків визначення ролі митця-літератора. Дослідження складається з розділів, що умовно об'єднані за хронологічним та географічним принципами.

До літературознавчої проблематики дослідниця звертається у підрозділах «Нове в літературній творчості і символотворенні» та «Майстер дитячої книжки» [107]. Дослідженню передували наукові розвідки «Творчість Михайла Жука в

контексті стильових пошуків художньої культури ХХ ст.» [106], «Михайло Жук: шляхом модернізму. Перший чернігівський період. 1905-1916р.» [105] тощо.

У своєму дисертаційному дослідженні, в контексті малої прози письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття, звертається до творчості М. Жука дослідниця І. Нечиталюк, зазначаючи, що письменник започатковує дискусію в літературних колах щодо соціально-психологічних проблем, які згодом набувають філософського й художнього осмислення [83].

До жанро-стильової різноманітності поезії та прози письменника, в контексті взаємодії творчих іпостасей письменника і художника М. Жука звернулась В. Квіцинська в дисертації «Інтермедіальні модифікації у творчості М. Жука» [59]. Дослідниця вивчає прояви інтермедіального, соціально-культурного та жанро-стильового аспектів творчості М. Жука, зокрема, визначає творчі зв'язки поезії із живописом і музикою, характеризує вплив часової парадигми, кола спілкування і зовнішніх впливів на малярську й письменницьку діяльність митця. Попри комплексне дослідження творчості письменника і художника М. Жука, авторка розглядає лише деякі казки в контексті змістового нюансування і не вдається до аналізу поетики текстів, а зосереджується на референції творів до соціально-культурних чинників доби.

У галузі мистецтвознавства була захищена кандидатська дисертація О. Школьної, предметом дослідження якої стала мистецько-педагогічна діяльність М. Жука в контексті становлення української школи художнього фарфору [127].

## **1.2 Літературознавча рецепція дослідження модерністської казки у працях сучасних вчених**

Враховуючи значний літературознавчий досвід вивчення поетики казки, вважаємо за доцільне розглянути дослідження, у яких виявлені певні закономірності функціонування літературної казки кінця ХІХ-го початку ХХ-го століття. Враховуємо при цьому, що за своїм дидактично-оцінювальним спрямуванням казка модерністського періоду виокремлювалась зі сфери прозових

творів, у яких риси модерністської поетики проявлялися послідовніше і виразніше. Тому дослідники літературної казки цього періоду (спираємось передусім на дослідження української та польської літературної казки) вдавалися до більш широкого контексту, часто виявляючи синтез різних напрямів, стилів, жанрів в одному казковому творі. Так, у праці В. Врублевської проаналізовано характер адаптації фольклорної казки у польській літературній казці, починаючи з доби романтизму, що у багатьох рисах визначило особливості поетики модерністської казки. На матеріалі казок К. Войцицького, Л. Семенського тощо дослідниця довела, що у них проявилась типова структура фольклорної чарівної казки, неокресленість часу та простору, формульність, властивий народній казці тип героя [139]. Також зберігається притаманна фольклорній казці моралістичність. Дещо змінюється характер адаптації сюжетних моделей та особливостей поетики народної казки в добу позитивізму. Авторка монографії, зокрема, виявила тяжіння до параболічної оповідної структури в казках Х. Сенкевича [139, с. 57]. У багатьох казках доби позитивізму зберігається моралістично-дидактична інтенція, як, наприклад, у казках І. Крашевського [139, с. 58]. Поряд із тим у деяких казках Я. Каспровича з'являється спроба психологічної інтерпретації магічних явищ. Помітні зміни виявила дослідниця у казках доби модернізму («Молодої Польщі»). На її думку, автор модерністської казки свідомо відходить від властивого казкам романтизму і позитивізму дидактично-моралізаторського спрямування. Уже у байках Я. Каспровича вона спостерігає метафоричність, алегоричність, утопічність, претексти до мовлення про універсалії буття [139, с. 63]. Іронічно-гумористичні інтенції слугували в казках періоду «Молодої Польщі» для гри традиційними засадами поетики народної та літературної казки, що також викликало змішування жанрових кодів. У поетиці магічних казок розпізнавалися ознаки легенди, гуморески, параболи [139, с. 64]. Загалом, на думку авторки, художньо-естетичні засади поетики казок модерністичного типу зумовили долавання обмежень, пов'язаних із відвертим дидактизмом. Значно розширюються межі картини світу, у якій моделі дійсності існують поряд з фантазійно-візійними способами утворення образного світу.

На особливу увагу й аналіз заслуговують міркування дослідниці щодо сюжетно-тематичного ускладнення та жанрового синкретизму казок доби модернізму. Вона, зокрема, виявила такі форми психологізації повісткування казок того періоду, як-от: зникнення дистанції між мовою наратора й героя, поява внутрішніх монологів, безпосередній психологічний аналіз, представлення реального світу як корелята свідомості героя та виявлення його зв'язків зі сферами пам'яті, асоціацій тощо. У літературних казках доби модернізму поступово усвідомлюється формування характерів персонажів на основі властивостей індивідуальної психології [139, с. 232]. Авторка розрізняє оніричні та імагінативні типи сюжетів у казках доби модерну. Психологічні властивості таких сюжетів пов'язані зі способом матеріалізації візії і представленням її джерел. Ще одним важливим чинником, що впливає на жанрову природу казок цього періоду, є гротеск. Дослідниця, покликаючись на праці В. Кайзера, вважає за доцільне розрізняти в поетиці казок гротескні мотиви, образ гротескної картини світу або гротескне висловлювання [139, с. 280]. Якщо впровадження гротескних персонажів у сюжети казок викликає у читача сміх, зацікавлення, то образ гротескного світу (наприклад, у казці «Жертва королівни» Яна Леманського) як правило, створює умови для пародійного, карикатурного, сатиричного представлення. Виникає конфлікт між реальним та уявним сприйняттям картини світу [139, с. 240-242]. Натомість гротескний характер висловлювання сигналізує про абсурдність представленого світу, нереальність подій [139, с. 246].

В. Врублевська розглянула різні аспекти динаміки казкової умовності відповідно до змін у поетиці польської літературної казки: форми хронотопу, типів персонажів, характеру адресації й образу адресата. Так, вона спостерігла ускладнення форми адресації в літературній казці після романтичної доби. Йдеться про подвійну адресацію в байках для дорослих, у яких виявляється помітна метафоризація образності. У цьому випадку, на думку дослідниці, можна говорити про стилізацію казкової умовності. Прикметно, що В. Врублевська не обмежується характеристикою певних ознак польських казок доби модерну, а наголошує на їхній здатності до руйнування будь-яких засад, рамок, канонів.

До питань адаптації фольклорної та літературної казки доби модернізму звернулась, аналізуючи жанрові трансформації сучасної польської казки, Вероніка Костецька. Загалом вона простежила особливості поєднання в текстах казок різних жанрових, стильових, сюжетних елементів, які в певному синкретизмі виявляли нові поетикальні якості. Зокрема, звернувшись до аналізу ряду казок доби кінця XIX-початку XX ст. Марії Конопницької (Казка. Псалмодія, 1900) та Марії Вольської (Дівчата, 1910), дослідниця відкрила певні тенденції стилізації чарівної літературної казки, у сюжеті яких розпізнаються: чуттєвість, андрогінні мотиви, невротичні прояви. Це, за міркуваннями авторки, слугує, з одного боку, претекстом до вираження власне авторської суб'єктивності, з іншого, – дає простір для вираження автореферентності [136, с. 83]. Дослідниця виявила сатирично-гумористичний струмінь у поезиці деяких казок як помітну тенденцію адаптації літературної казки у творах В. Пежинського, причому умовність казки набуває в них рис гротескної візії світу [136, с. 85]. Нерідко, за спостереженнями дослідниці, казки для дорослих, що набули поширення в добу модернізму, слугували розкриттю людської психіки, екзистенційно-психологічних параметрів індивіда. Джерелом казки все частіше в цей період стає сфера уяви, у зв'язку з чим одними з найбільш характерних рис поезики казок авторка вважає параболічність та оніричність [136, с. 81]. В. Костецька наголошує, що в митців «Молодої Польщі» поряд з дитячими казками й казочками, творами екзистенційної проблематики, поширилися психологічні казки, яким притаманна була онірична візія [136, с. 120]. Розглянувши, зокрема, «Золотий перстень» Зофії Урбановської, дослідниця доходить висновку, що рамки сонної уяви дозволили письменниці розкрити сферу асоціативної уяви, у зв'язку з чим стерлися кордони між уявою і образами дійсності [136, с. 121].

В. Костецька також дійшла висновку, що метафоризація та алегоризація художньої образності в казках з оніричною візією світу, з одного боку, дозволяють відсилати читача до соціально-історичних та політичних явищ, з іншого – представити світ людської психіки, сферу духа або ж інтуїції [136, с. 121].



Важливо розгорнути на іншому текстовому матеріалі спостереження дослідниці над тим, що саме сюжетний прийом оніричної візії стає способом зображення невлімової грані між дійсністю і світом фантазії. Це положення є засадничим, як видається, для казки доби модернізму всіх слов'янських літератур.

Чималий досвід вивчення казки як жанру зокрема і казки модерністської доби існує в класичному літературознавстві. Враховуючи досвід дослідження фольклорної та літературної казки в працях О. Веселовського, В. Проппа, О. Фрейденберг, О. Потебні, без яких неможливо уявити будь-яке дослідження казки, вважаємо за доцільне проаналізувати декілька наукових позицій, які використано в нашій роботі. Йдеться про праці Т. Кривощепової, М. Липовецького, Л. Овчинникової. Варто більш детально розглянути працю М. Липовецького «Поетика літературної казки» [71], у якій специфіку літературної казки досліджено в генетичному аспекті. Дослідник умовно відокремив жанрову форму казки як таку і поняття «жанрової пам'яті» казки. Останнє поняття переважно розглянуто у тих значеннях, які надав йому М. Бахтін. Носіями пам'яті жанру казки М. Липовецький вважав: сюжет чудодійних випробувань, окремі мотиви, систему образів, сталі функції персонажів, інтонаційно-мовленнєвий характер висловлювання, деякі тропи, стилістичні кліше [71, с. 43]. Перехідну епоху початку ХХ ст. дослідник назвав періодом найвищої активності жанру літературної казки, періодом відродження «пам'яті жанру» казки. Семантика казки відповідає, за його спостереженнями, ідеалізованим уявленням про основи національного буття [71, с. 43]. Семантика чарівної казки виявилась придатною для втілення філософсько-етичних ідеалів народу, зокрема, дослідник доводить, що базуючись на казкових уявленнях народу, переосмислюється казкова семантика. Можемо наголосити на тому, що народна філософічність мала утопічний характер, і це дозволило виразно передати естетичні ідеали відповідної епохи. Завдяки цьому письменникам вдалося подолати певні обмеження, які диктувала семантика жанрового змісту. Образ світу наповнювався трансформованими мотивами, образами, які виявляли референтність до фольклорної та літературної казки, оновленими в аспекті

ціннісно-естетичних категорій. За основу класифікації літературної казки 20-х років ХХ ст. дослідник обрав спосіб синтезу жанрових ознак казки з іншими жанрами та видами: казка-поема, казка-балада, казка-пародія, власне казка [71]. Порушуючи однорідність принципів систематизації казок, М. Липовецький також застосовує поряд з жанрово-видовим ідейно-тематичний критерій: він виділяє, зокрема: агітаційно-пропагандистську казку, філософську «казку життя», моралістичну тощо [71]. Можемо зауважити, що подібна неоднорідність критеріїв класифікації пов'язана з неоднорідністю самої літературної казки початку ХХ ст., з подібним явищем ми зустрілися й під час аналізу української літературної казки означеного періоду, що і викликало потребу осмислення цієї закономірності більш детально.

У проаналізованих працях можемо виявити чинність категорії пам'яті жанру казки у творах іншого жанру внаслідок актуалізації типово казкових сюжетних мотивів, образів, казкової умовності хронотопу, лексичних прийомів та (або) залучення системи цінностей, притаманної народній чи літературній казці. Думаємо, що ціннісно-естетичний аспект представлених досліджень потребує конкретизації відповідно до жанрового змісту й характеру поетикальних засобів в українських казкових творах, зокрема, у казках М. Жука.

Поетика літературної казки стала предметом дослідження і в праці Л. Овчиннікової, за спостереженнями якої домінантою художнього світу літературної казки є авторська позиція. На основі аналізу літературної казки ХХ ст. були окреслені такі закономірності літературної казки, як-от: єдність чарівного і реального, акцент на двосвітті і перехідності з одного світу до іншого, багатоплановий образ дитинства, здатність до синтезування багатьох жанрів [84]. Цікавими видаються й міркування дослідниці щодо специфічного поєднання пригодницького сюжету і дидактично-пізнавальної спрямованості у дитячих казках, починаючи з перших десятиліть 20 ст. [84]. Ця тенденція зберіглася впродовж усього століття і є чинною також для української літературної казки.

Специфіка історичного розвитку літературної казки кінця ХІХ-початку ХХ ст. в аспекті жанрової системи літератури того періоду стала предметом

системного аналізу в праці Тетяни Кривошапової. Дослідниця запропонувала класифікацію літературних казок перехідної доби з огляду на адресацію до дорослого читача, дитини чи подвійної рецепції; на використання фольклорних стереотипів, на функціональність жанрових тенденцій казок [66]. Як і М. Липовецький, Т. Кривошапова доводить, що у перехідну добу кінця ХІХ-го початку 20-го ст. письменники різних спрямувань намагалися знайти в жанрі казки завершену модель світу. Важливо підкреслити, що дослідниця уникає спрощень, коли аналізує жанрові ознаки казки цього періоду. Навіть така показова ознака як свідомо установа авторів казок на вимисел, за її спостереженнями, не може бути універсальною для всіх творів. Отже, концептуально важливим положенням представлених у нашому огляді праць слугує твердження, що твори письменників різних напрямів, стилів проявляли ознаки жанрової форми чи жанрового змісту казки, хоча не завжди їх можна відносити до казок як до певного «чистого» жанру.

Сучасна українська дослідниця С. Карпенко звертається до питання міждисциплінарного вивчення української народної казки як культурного феномена (на основі праць літературознавців ХІХ століття). Авторка праці визначає чотири періоди теоретико-методологічних пошуків у галузі українського казкознавства:

- I період «Від фіксації до вивчення» – обумовлений історичним розвитком науки та формуванням критеріїв вивчення казки.

- II період «Теоретичний», що обумовлений дискурсами між українськими фольклорними школами (міфологічною, антропологічною, психологічною та культурно-історичною)

- III період «Період популяризації» – представлений дослідженнями природи казки, переважно у вступних статтях до публікацій творів.

- IV період «Пострадянський» – саме він позначений пошуком нових шляхів у фіксації та вивченні казки (фольклорної) та збігається із відкриттям студій вивчення фольклорних текстів у Київському та Львівському університетах [133, с. 395-396].

Важливо зазначити, що нас цікавить саме новітній період дослідження казки, як фольклорної так і літературної.

Українська літературна казка стала об'єктом дослідження таких літературознавців, як О. Горбонос, О. Горачковський, Л. Дереза, С. Карпенко, В. Кизилова, Н. Копистянська, Л. Овідійчук, Г. Сабат, Н. Тихолоз, К. Шулькова, Ю. Ярмиш та ін.

Н. Копистянська, зокрема, наголосила на тому, що саме хронотоп визначає побудову сюжету і образну систему казки, дослідила специфіку зображення «свого» і «чужого» простору в казках початку ХХ століття [64].

У своєму докторському дослідженні, присвяченому динаміці української літературної прозової казки, В. Кизилова проаналізувала художню специфіку казок Лесі Українки як цілісного світоглядно-естетичного явища. Вона зосередила увагу на трьох прозових казках «Лелія», «Біда навчить», «Метелик» та дійшла висновку, що всі вони мають зв'язок із фольклорним первнем, хоча форми референції і формат діалогу із читачем кожного разу інший [60, с. 37].

В анімалістичній казці для дітей дошкільного й молодшого шкільного віку «Біда навчить» дослідниця виявила спільні риси з фольклорною казкою про тварин: заснований на приказці сюжет, персонажі тваринного світу, кумулятивний спосіб організації подій, дидактично-притчовий характер висловлювання. Поряд із тим «...у творі посилена динаміка, домінує мовлення персонажів, відсутні надприродні явища, чарівні перетворення, чудодійні предмети» [60, с. 38].

Звертається увага на гумористичні ефекти моделювання поведінки птахів (горобчик звертається до птахів з проханням навчити його розуму). Казка має дидактично-розважальний характер, оскільки висловлювання характеризується дотепністю та іронічністю.

Міфологічний план сюжету казки Лесі Українки «Лелія» допомагає виявити оніричний простір текстової оповіді, у якому яскраво постають казкові персонажі: хворий хлопчик Павлусь та цариця ельфів Лелія. Умовно-символічний контекст образності утворюється, на думку дослідниці, завдяки образам квітів, які

органічно вписуються в культуру сецесії. Утопічна подорож у пошуках ідеального світу дозволяє авторці казки передати свій спосіб бачення дійсності. Варто зазначити, що кольорові асоціації, за допомогою яких створюється символічне враження про райський сад, розглядаються В. Кизиловой як спосіб художнього протиставлення світу природи та урбаністичного простору. При цьому перевага надається екзистенційному плану мовомислення: цьому ж сприяє казкова умовність (атмосфера дива, фантастичні персонажі тощо) [60].

Третя казка-притча Лесі Українки «Метелик» розглядається авторкою дисертації в аспекті жанрових модифікацій. Параболічність сюжету, алегоричність двох образів-антагоністів метелика й лилика надає твору, за спостереженнями В. Кизиловой, дидактично-філософського підтексту. Персонажі, як далі міркує авторка праці, «...не вписуються у жанрові літературні канони, набувають рис літературності, уособлюють ціннісні орієнтири» [60, с. 44]. Безперечно, в цьому виявилися естетично-світоглядні орієнтири великої поетеси й драматурга, що здавалися цілком органічними у перехідну добу кінця ХІХ-го початку ХХ-го ст. Синтез традиційних дидактичних інтенцій казки та модерністських ознак філософсько-екзистенційних пошуків суб'єкта висловлювання дозволяє говорити про вписуваність цього різновиду творчості Лесі Українки в її поетичний доробок.

Не випадково майже всі дослідники української літературної казки доби кінця ХІХ-поч. ХХ ст. намагалися запропонувати принципи класифікації цього неоднорідного за всіма критеріями явища. Так, Н. Тихолоз, систематизуючи казки І. Франка за естетико-функціональним критерієм, відділяє розважально-дидактичні, авантюрно-сатиричні, сатиричні, філософські казки [113]. Разом з тим вона пропонує ще декілька принципів систематизації: за адресно-рецептивною спрямованістю, за автентичністю сюжету, за родо-жанровою приналежністю [113]. Варто звернути увагу, що за автентичністю сюжету дослідниця виділяє оригінальні казкові твори, художні перекази та переробки відомих творів [113]. Це міркування стане вихідним для нас під час аналізу казок М. Жука, у сюжетах яких простежуються різні способи запозичення.

Уточнюючи та деталізуючи цю класифікацію, Г. Сабат об'єднала в один критерій жанротвірні властивості та дискурс вигаданого, розрізняючи: казки про тварин, чарівні казки, міфічно-емблематичні, соціально-побутові [103]. Також беремо до уваги її розподіл казок за глибиною проникнення в життєві процеси (казки-анекдоти, авантюрно-пригодницькі казки, казкові повісті) [103]. Розгалуженою є класифікація Г. Сабат за жанрово-композиційними особливостями: зокрема, розподіл на авантюрно-бумерангові і авантюрно-комедійні казки така класифікація є виправданою з огляду на засади композиції, тісно пов'язані з сюжетом [103].

Доцільний підхід до систематизації казок доби модерну здійснено у дослідженні О. Цалапової [122]. Вона запропонувала розподіл на фольклористичні та індивідуально-авторські казки. За її спостереженнями над поетикою текстів, фольклористичні казки цього періоду відтворюють іманентно-кодований народний характер передачі інформації, здебільшого зберігають конституцію казки, відповідають жанровій сертифікації [122]. Серед фольклористичних казок вона виділила казки-адаптації (або фольклорно-літературні), казки-стилізації (літературні переробки або перекази) [122]. Такі твори (напр., казки-опери Чайки Дніпрової «Пан Коцький» або «Коза-дереза») характеризуються міжродовим синкретизмом, порушенням традиційного хронотопу казки. Створено ці казкові твори на субстраті драматичного родового субстрату (як у драматичних казках Олександра Олеся) [122]. Подібне явище спостерігаємо і в казкових творах М. Жука («Легенда», «Ох»). Домінантною ознакою казки – стилізації (у творчості Лесі Українки) дослідниця вважає збереження структурно-стилістичної відповідності народній казці. Особливу роль при цьому відіграє побудова сюжету навколо народного прислів'я, приказки («Біда навчить» Лесі Українки) [122].

О. Цалапова здійснила цікаву класифікацію різновидів індивідуально-авторської казки: казок-нарацій, казок-забавлянок (або тріксторацій), казок-імітацій [122]. Основою для такої класифікації стало дослідження характеру і ступеня асиміляції авторського міфу в мистецькому просторі доби модерну. За її

спостереженнями, казки-нарації Лесі Українки та Дніпрові Чайки виявляють ознаки міфологізму та оніричні ознаки художньої уяви [122]. Казки-імітації («Новик» Дніпрові Чайки, «Лелія» Лесі Українки) реалізують, як вважає дослідниця, авторське бажання створення концепції дива [122]. У казці Лесі Українки «Лелія» дослідниця проаналізувала сюжетну роль композиційного прийому подорожі в казку, який вважає популярним для європейської літератури початку ХХ століття. Вона виявила певні збіги у сюжетно-композиційній організації казок Льюїса Керрола, С. Лагерлеф та Лесі Українки. Головною ознакою ще одного різновиду казок (казок – трікстораций від назви комедійного героя трікстер – пересмішник) О. Цалапова вважає розважальність, яку забезпечує комізм образів та ситуацій [122].

Таким чином, авторські прийоми структурування нарації, особливості і характер композиції, комунікативні інтенції зумовили авторські модифікації казок, міжжанровий, міжродовий, міжмистецький синкретизм [122].

Вважаємо за доцільне розгорнути деякі спостереження дослідниці щодо використання характерних ознак жанрів, родів, видів мистецтва в казках доби модерну, які мають уточнюватися відповідно до творчості того чи того письменника. Для аналізу казок М. Жука цей підхід стане засадничим, адже його художнє мислення виявило особливу придатність до синтезу родо-жанрових ознак і видових ознак мистецтва. Не менш важливим є й характер адаптації фольклорних, міфологічних, літературних джерел у створенні казок, адресованих М. Жуком як для дітей, так і для дорослих.

## **Висновки до розділу 1**

Проаналізовані в розділі етапи критичної та літературознавчої рефлексії біографії і творчості Михайла Жука дозволили створити цілісний образ художнього доробку митця, а також дослідити поетикальну своєрідність його казок.

Огляд перших двох етапів вивчення творчості дав нам уявлення про модерністський контекст мистецьких пошуків М. Жука та про його

письменницькі контакти на півдні України. Сучасний етап вивчення прози автора дає уявлення про естетичні, образні та стильові особливості творів митця-модерніста (в чому переконують праці Я. Поліщука, О. Яворської, Ю. Коваліва). Дослідження останніх років (В. Квіцинської, А. Матусяк, Л. Соколюк) дозволили створити наукову базу для вивчення та аналізу різних аспектів казкової спадщини М. Жука, у тому числі картини світу, жанрової своєрідності, інтермедіальної природи.

Розглянувши окремі дослідження модерністської казки, виявили деякі закономірності стилізації фольклорної та літературної казки в прозі цього періоду.

Передусім ідеться про синкретизм жанрових, стильових, сюжетно-образних елементів у текстах казок (В. Костецька, В. Врублевська, М. Липовецький, Н. Копистянська, Н. Тихолоз, Г. Сабат та ін.). Простежується своєрідна закономірність у працях як українських (В. Кизилової, Н. Тихолоз, Ю. Ярмиша), так і польських літературознавців, які виявили властиве казкам романтизму і позитивізму дидактично-моралізаторське спрямування і відверте посилення психологізації повісткування. Цю властивість дослідники пов'язують з проникненням авторів казок у сферу уяви, оніричну візію, міфологічно-символічну образність. Стирання кордонів між уявною і реальною дійсністю літературознавці вважають засадничою ознакою казок перехідної доби кінця ХІХ-го початку ХХ-го століття. Така мінливість картини світу виявляється переважно у власне авторських казках Лесі Українки, Дніпрові Чайки, Олександра Олеся та Михайла Жука. Особливо придатною для нашого аналізу казок є класифікація Ольги Цалапової за критеріями: стилізації власне авторського міфу, наративних стратегій, уналежнення до фольклорних або ж літературних сюжетів. Також беремо до уваги естетично-функціональні чинники класифікації казок доби модернізму, згідно з якими Н. Тихолоз виокремила такі модально-оцінювальні інтенції висловлювання, як-от: розважально-дидактичні, філософські, авторсько-сатиричні.

Водночас, розглянувши означені праці, виявили окремі прогалини у дослідженні мотивіки, родо-жанрової специфіки казок М. Жука, живописної



манери образотворення в них, мовно-стильових засобів художнього письма, що і стане предметом нашого дослідження.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТНО-МОТИВНОЇ СТРУКТУРИ КАЗОК М. ЖУКА

#### 2.1 Форми дискретної структури в сюжетах казок М. Жука

Попри те, що жанр казки доволі консервативний за своїми ознаками сюжетної будови і тяжіє (у своїх класичних формах) до звичайної лінійної структури, у казкових творах письменників доби модернізму виявилися ознаки дискретності.

Вони пов'язані з естетикою і філософією модернізму, чільною рисою яких є процеси тектонічної і атектонічної будови. За спостереженнями дослідників епічної драми, ці процеси реалізовані у так званій «відкритій» і «закритій» формі драматичної дії [135]. Ознаками «відкритої» структури, згідно з тим, стали: відкритий фінал драми, невирішений конфлікт, фрагментарна дія, монтажні принципи її будови, перервність часових і просторових локацій. Варто звернути увагу на те, що дослідники розрізняють незавершений фінал п'єси і відкритий. Зокрема, Б. Асмут зауважує стосовно епічної драми Г. Гауптмана і Б. Брехта: «Відкритий означає тут «нерозв'язаний, не вирішений», а саме в значенні, що автор відмовляє публіці в очікуваному рішенні» [3, с. 53]. При цьому, як продовжує свою думку вчений, у дослідженні М. Пфістера акцент зміщується зі структурної форми драми на її сенс, точніше, на смисловий зв'язок, який публіка сприймає як завершений або незавершений [3, с. 53]. Крім закритого і відкритого фіналу драми, перспективної структури сюжету, М. Пфістер осмислив ще й закриту і відкритую концепцію персонажів. Ознаки «відкритої» форми спостерігають дослідники і у фрагментарному монтажному характері драматичної дії епічної драми, нелокалізованої в просторовому і часовому плані [3, с. 57].

Ці міркування, як нам здається, цілком відповідають і тим особливостям сюжетної будови, і тим особливостям персонажної сфери, які ми спостерігаємо у казках М. Жука. У його творах простежуються ознаки художньої динамізації

сюжетів, що можна пов'язати з дискретною (нарративною чи часо-просторовою) структурою сюжетів.

Спираючись на міркування А. Єсіна [23] і С. Ступіна, звернемо увагу на те, що поряд із сюжетно-композиційною незавершеністю тексту казки спостерігається і перервність хронотопу, нарації, фрагментарно-дискретний спосіб організації подієвості (маємо на увазі як фабулярні події, так і події організації художнього висловлювання). У праці С. Ступіна, зокрема, йдеться про структурні та змістові кореляції між здатністю художніх моделей до самоорганізації та принципами пульсації сенсів, гри з ілюзіями, кліповим способом сприйняття реципієнта. Осмислюється здатність сучасного мистецтва до утворення нелінійних систем згідно з альтернативними шляхами розвитку форми та її смислового наповнення [108].

Розглядаючи характер (можливої) дискретності в організації просторової структури чарівної казки, А. Суслов пов'язує це з ідеями багатосаровості образу світів і художніми уявленнями про картину світу в тексті [110].

Оскільки чарівна казка корелює з функцією світобудови (моделювання світу), то цілком природно, що казковий герой може легко долати відстані між рідним домом і тридев'ятим царством [110]. Дискретна будова часо-просторової організації сюжетів чарівної казки (у горизонтальному та вертикальному вимірах) узгоджується, таким чином, з релятивізмом в уявленнях про логіку світобудови, що в добу раннього модернізму виявляло естетичні закономірності нелінійної структури макро- і мікротексту.

Можемо припустити, що континуальність художнього мислення поєднується в деяких казках М. Жука з дискретною організацією семантичного простору тексту. Розглянемо, як у низці казок («Про доброго короля Пустилихо», «Король Рік», «Сліпий на очі», «Сливи» тощо) проявляється дискретність сюжету і, внаслідок цього, його динамізація.

Так, в основі сюжету казки про короля Пустилихо покладена фабула про втрату королем значної частини свого царства: «Він володів Мудрістю і Добротою, але внаслідок його “турботи” про добробут громадян залишилась

тільки Доброта» [45]. Подібна фабула свідчить про структуру закритого типу: з двочленною парадигми втрачається один компонент: сюжет казки не передбачає можливостей для поновлення цієї втрати. Разом з тим у сюжеті казки спостерігається дискретна організація хронотопу: завдяки зміні дня і ночі, пори року, часу, циклічності цих процесів утворюється враження про можливість кумулятивної організації подій. Король Пустилихо в певний час (певної пори року) наказує пограбувати свій народ, а потім створює враження, що він обдаровує (награбованим) тих же людей.

Важливо звернути увагу на реальний і художній час казок М. Жука, або, як про це писав А. Єсін: час, який зображено в тексті і час реальних подій, йдеться про співвідношення позаподієвого (нульового), хронікально-побутового і подієво-сюжетного [23]. Додамо, що час подій включає в себе не тільки сюжетні, але й внутрішньо-психологічні події. У той же час метафоричний сюжет казки виходить за межі світу тексту і створює викривально-сатиричну картину тоталітарного ладу.

У казці М. Жука «Король Рік» можна розпізнати час міфологічно-казковий: «Тоді жили Велети з одним оком, такі великі, як ціле дерево; тоді сиділи по великих палацах страшні Чарівники і блукали не менш жахливі Привиди; тоді ходили Лісовики по темних лісах» [36, с. 61].

Час зображування наратором події оповіді конкретизовано до умовно «наших часів»: «Так от у наші часи, під пічкою, в одному домі (вулиця Свинська, число 46, квартира з вулиці [...] так от у тій квартирі і таки справді під пічкою жив маленький Дух-Вітрогончик» [36]. Між тими двома планами часу (зображуваного і часу зображення (нарації)) утворюється дискретний розрив, що і відповідає відкритій структурі твору.

У сюжеті розкривається характер циклічного світоустрою завдяки діяльності Короля Року (Нового Року), його дочок (Весни, Літа, Осені, Зими), дванадцяти місяців і завдяки добру в торбах (Днів, Ночей і Тижнів). Це сприяє динамізації сюжетних подій (передусім, вони передаються у сприйнятті Вітрогончика). Герой (Вітрогончик) передає власне бачення зміни життя навколо

залежно від календарного руху. Причому всі «щедроті» Весни, Літа і Осені: «Літо, зовсім як дитинка, ходило і водило поводочку з сонцем» одночасно зображуються наратором і в його сприйнятті, і у сприйнятті Вітрогончика, який переживає всі події. До того ж усе «контролює» Король Рік, і це утворює динамічну систему зображення в сенсі художнього відтворення подієвості. У такій складній системі художнього сюжетотворення і нарації проявляється дискретна будова наративу.

Завдяки повторюваним пісенним текстам – «тричі Таргани співали Вітрогончику “У Гаврилка, рилка, рилка – є виделець і тарілка”» – автор казки досягає подрібнення структурних одиниць тексту. Низка яскравих сценок з новорічними обрядами й традиціями (наприклад, торби місяців) постає як яскрава картина календарного руху. Можемо помітити, що в цій казці майже відсутні зауваження наратора, які часто висловлюються в інших казках. Лише на початку і в самому кінці є риторичні зауваження, наприклад: «Що ж його було робити?» [36, с. 68]. Голоси персонажів, які повстають в уяві читача (Вітрогончика, Тарганів, Дядька Короля, його дочок – пір року: Весни, Літа, Осені, Зими) нібито існують окремо від оповіді наратора.

Тим досягається ефект утворення цілісної картини світу і лінійної організації наративу. Окремі репліки голосів зчіплюються за принципами монтажу, що виявляє розімкнутість сценічного часу і простору. Адже дія в казці має ознаки театралізованого дійства.

Зв'язок між невеликими епізодами і пісенними рядками не підпорядковується причинно-наслідковій логіці: різнопланові хронотопи розгортаються нібито паралельно. Так, епізод покидання Вітрогончиком пічки в одному домі і мандрювання по кімнатах містить пісеньки Тарганів:

У Гаврилка, рилка, рилка,  
- Є виделець і тарілка...  
Вітрогон живе у шпарці,  
Докучає куховарці.  
Тра-ля-ля! Тра-ля-ля!  
Поспитай у Комаря [36, с. 62].

Міркування наратора про кімнату з великим столом, де «... люде так часто напихали у себе «слова»» – так думав він про їжу; з описом Ялинки, зустрічю з Дядьком (Королем Роком), оприявнюють фрагментарне художнє мислення наратора, у фокусі бачення якого одночасно опинилися процеси сприйняття дійсності, тропеїчний спосіб висловлювання, опис подій.

Пісенні репліки пір року й місяців не допомагають зчепленню епізодів-картинок, а, навпаки, передають багатоманіття структурних елементів дії. Не дивно, що в казці відсутня розв'язка, дія умовно припиняється міркуванням наратора: «Вітрогончик знову заховався у свою шпарку, заткнув міцно вушка лапками і тихо заснув. Що ж його було робити?» [36, с. 68].

Можна зауважити, що у казках М. Жука, близьких до більш статичних оповідних структур зі сталою сюжетною організацією (наприклад, казка-байка, у якій зберігається історія та повчання чи мораль) спостерігається майже лінійний характер нарації. Переважає викладення подій, яке у фіналі завершується мораллю. Подібна структура, наприклад, виявлена у казці «Івасик-Ковбасик», до якої автор додав позначку «нісенітниця». Ця позначка характеризує процеси встановлення референції до відомих сюжетів народних казок, образів (Курочка-Білотурочка), мовленнєвих конструкцій («За мишвою – Котик, за котом – животик, за животом – хвостик, а за хвостиком лайка, – отака от погана байка...») [31, с. 409]. При цьому можна виявити історію та мораль, які мають свої традиційні ознаки і призначення.

Дидактична настанова цієї казки-байки унеможлиблює власні читацькі розбіжності в інтерпретації, які відповідають відкритій структурі творів. Згадується думка У. Еко, який зауважив, що форма може бути визначена лише тою мірою, якою вона породжує порядок у власних інтерпретаціях.

Дидактична інтенція висловлювання казки-байки визначає однозначність інтерпретації, тим самим і створюються умови для закритого типу структури сюжету. Семантичний простір деяких казок М. Жука виявляє дискретність образно-мотивної організації, враховуючи те, що мотив може утворюватися на основі образів-тропів. Такі образи-слова, втілені в словесні сполуки,

репрезентують мікротеми сюжетів казок. Таким чином, у самій структурі сюжетотворення деяких казок можемо спостерігати дискретний принцип.

Базуючись на спостереженнях Д. Ічкинєєвої, варто розглянути на прикладі казки М. Жука, як дискретність окремих слів-тем та дискретний характер текстової матерії, що нівелюється континуальною природою сприйняття тексту [57].

З таких позицій розглянемо мотивну структуру казки «Сливи». Оповідь у ній являє собою фрагменти прозового тексту з вкрапленнями реплік героя (Макара) і діалогів-реплік Макара з Бабою. У сюжеті, який нагадує покадрову фрагментарну структуру, поєднано пейзажний замальовок на означення місця дії («Серпень. Неділя. Ранок. Сонце гріє по-літньому. У садку бджоли гудуть, як на струнах грають. А на деревах пахтять яблука, груші та сливи...» [48, с. 415]) і описи характеру та вчинків Макара, який налагодився в гості, щоб зекономити на їжі.

В описах поведінки Макара розпізнаємо його репліки-реакції на думку чи події:

«І спочити не можна! – Подумав Макар. Сперся рукою об корінь верби, щоб устати, та кишенья наче руками вчепилася. – От напасть! – забубонів Макар. Почав виймати сливи і кидати їх на дорогу. «Перше, спокуси не буде, а потому й легше... ще ж тільки пів дороги зробив». Встав Макар, подивився на сливи і жалко йому, що таке добро, та хтось інший поїсть... [48, с. 415-416].

Лінійний характер оповіді збагачується репліками, схожими на невласне пряме мовлення оповідача, який передає думки героя, як у наведеній вище цитаті. Не випадково таке внутрішнє мовлення на письмі береться в лапки. Поряд з тим, подається власне пряма мова героя – і тоді репліка виокремлюється тире. Наприклад: « – Кушайте тепер на здоров'ячко! – засміявся Макар...» [48].

Також у цих описах, які нагадують невласне пряме мовлення, можна розпізнати голоси природи, наприклад, горобчика: «Цвірінь, цвірінь! Журбу

покинь...»; свині: «Гур, рох, рох, рох! Ті-кай-мо в-трюх!» [48, с. 417]. У такому багатоголосі також виявляємо дискретність текстової структури.

Ця фрагментарна картина анекдотичних вчинків Макара (який викинув, а потім знайшов і з'їв ці ж сливи, попри те, що навмисне вимазав їх у бганці) завдяки вкрапленням голосів природи набуває характеру цілісного полотна поряд із дискретністю організації висловлювання і виявляє ознаки континуального сприйняття художньої цілісності тексту. Отже, континуальність сприйняття і дискретна структура мотивно-образної організації взаємодоповнюють одна одну.

Можна припустити, що в казках М. Жука застосовано прийоми художньої ретардації оповіді, властиві фольклорним творам. Так, у казці «Добра душа» передається історія про дядька Степана, який тиждень гуляв у кума на весіллі, а потім по дорозі до дому заснув під великим дубом. У такому стані з нього познімав одягу й чоботи Циган. Оповідь також складається з описів наратора, оцінювального характеру та прямої мови персонажів.

В епізоді пограбування Циганом Степана вводиться не лише пряма мова Цигана, але й ціла сцена з вкрапленням прямої мови батька, якому кум подарував сало, яке той випросив на часинку помастити матері чирку. Наведемо цей фрагмент:

«– Все таки жалко людини... бо душа добра в мене... добра душа. От же спить, нечутливий, самотній... Міг би і я пройти повз нього... все одно ніхто не бачить і не осудить. Так не можу. Як же його покинути людину? — Не можу... У мене й батько був такий совісливий та чесний... Раз прибіг до кума та й каже: «Куме, а куме, — дайте куме, на часинку шматок сала, я тільки матері чирку помажу, то зараз і віддам...» Так уже кум подарував йому те сало. А то приніс, їй-Бо, приніс би. От же і я у його. Не можу бачити людини, щоб не допомогти їй... тут же у лісі злодії... А в чоловіка чоботи нові...» [28, с. 411].

Завдяки такому уповільненню сюжетного руху письменник може передати власну іронічну позицію щодо висловлювання персонажа. Увага до характеру висловлювання, його структурної неоднорідності передає фрагментарне сприйняття наратором картини світу в деяких казках. Висловлювання проявляє ознаки дискретності в таких формах текстової неоднорідності оповіді, як численні



пісенні вставки, вкраплення голосів світу природи й людського світу, поєднання описів з прямою та невластиво прямою мовою.

Поряд з тим, загалом сюжетотворення казок М. Жука характеризується лінійністю, що пов'язуємо з дидактичними завданнями автора, які зумовили зчеплення структурних елементів у художню цілісність картини. В якості художнього цілого вони характеризуються єдністю світобачення наратора та прозорістю інтерпретації.

## **2.2. Мотивна структура казок М. Жука**

У казках Михайла Жука традиційні (фольклорні і літературні) та новаторські, власне авторські, образи і мотиви унікальним чином переплітаються, доповнюються і створюють симбіоз міфопоетичних уявлень, контамінацій стійких фольклорних та літературних значень твору.

Послуговуючись у ході роботи поняттям мотиву, варто розглянути деякі теоретичні аспекти та конкретизувати визначення «система мотивів». Звертаємось до праць літературознавців, передусім, представників формалістської школи.

Теорія мотиву як літературознавчої категорії зазнає активного розвитку на межі XIX-XX століть і, в першу чергу, застосовується в аналізі фольклорних наративів. О. Веселовський в «Поетиці сюжетів» (1897-1906), присвяченій словесно-художній архаїці, уперше звернувся до терміну «мотив». Дослідник визначив мотив як поняття семантичне. Основною ознакою мотиву, на думку науковця, є його неподільність. Розуміючи під поняттям мотиву «найпростішу оповідну одиницю, що образно відповідала на різні запити первісного розуму чи побутового спостереження» [8, с. 305], вчений розмежовує поняття мотив і сюжет, розглядаючи сюжет як комплекс мотивів. Це дає підстави уявити мотив як частину сюжету. Твердження О. Веселовського про те, що «мотив виростає в сюжет» [8] дало підстави назвати мотив «зерном сюжету». Пізніше до проблеми мотиву звертались А. Бем [6] та О. Фрейденберг [120], у цілому наслідуючи семантичний підхід у вивченні теорії мотиву.

Поняття мотиву, розроблене О. Веселовським в «Поетиці сюжету», було критично сприйняте представниками морфологічного підходу до концепції мотиву, зокрема, з боку В. Проппа. Якщо О. Веселовський наполягав на неподільності і первинності мотиву щодо сюжету, то в роботі В. Проппа «Морфологія казки» мотив представлений як категорія, що може бути розкладена на елементарні складові (суб'єкт, об'єкт, предикат) [93, с. 29].

На думку Б. Томашевського, прихильника тематичної концепції оповідного мотиву, мотивом є тема неподільної частини твору. Дослідник вважає, що кожне речення має власний мотив. Поєднуючись між собою, мотиви утворюють тематичний зв'язок твору [114, с. 182]. Б. Томашевський зазначає, що мотив зберігає значення неподільної оповідної (подієвої) одиниці, але є тематичним елементом твору. Система мотивів, згідно його концепції, становить тематику твору.

Варто зазначити, що Б. Томашевський також вирізняє декілька видів мотивів: пов'язані і вільні, динамічні і статичні. Мотиви, які не виключаються, називаються пов'язаними, натомість мотиви, які можна усувати, не порушуючи цілісності причинно-часової послідовності, визначаються як вільні. Також мотиви, які змінюють ситуацію, вважають динамічними, а мотиви, що не змінюють ситуації – статичними [114, с. 182-184].

Вартою уваги, на наш погляд, є структурно-семіотична концепція мотивного аналізу, запропонована Є. Мелетинським, що характерна поєднанням семантичної та структурної складової мотиву. Зокрема, дослідник зауважив: «Ми пропонуємо розглядати мотив як одноактний мікросюжет, основою якого є подія» [80, с. 117].

Б. Гаспаров поєднує структурний та семантичний підходи до вивчення мотиву. Літературознавець вирізняє «принцип лейтмотивної побудови оповідання», при якому «певний мотив, що виник один раз, надалі повторюється безліч разів, при цьому, кожного разу набуваючи нового вигляду (іншого варіанту)» [9, с. 130].

Розглядаючи мотив у його зв'язках із темою та ідеєю твору, враховуючи функціональні особливості мотиву, Б. Путілов визначає мотиви як «стійкі семантичні одиниці, які характеризуються винятковим ступенем семіотичності, кожен мотив володіє стійким набором значень» [95, с. 82].

Дослідники також класифікують мотиви відповідно до їх ролі в композиції твору. Зокрема, Р. Петч виділяє основні, рамочні і побочні мотиви у тексті [70, с. 347].

За нашими спостереженнями, деякі ускладнення під час дослідження мотивів пов'язані із відсутністю єдиного визначення поняття. Зокрема, О. Бойченко у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» дає визначення мотиву як «відносно стійкої формально-змістовної складової художніх творів» [70, с. 347-348]. Автори ж «Літературознавчого словника-довідника» (1997) мотивом називають «тему ліричного твору або неподільну смислову одиницю, з якої складається фабула (сюжет) [...] Мотиви рухають вчинками персонажів, збуджують їх переживання і роздуми, особливо тонко динамізують внутрішній стан ліричного суб'єкта» [72, с. 470], – таким чином звужуючи категорію мотиву лише до функціонування ліричних творів. Неоднозначність дефініції враховується Н. Тмарченко, який зауважив: «Термін «мотив» у дослідницькій літературі співвідносять з двома різними аспектами словесно-художнього твору. З одного боку, з таким елементом сюжету (подією або положенням), який повторюється в його складі і (або) відомий з традиції. З іншого боку – з обраним в даному випадку словесним позначенням такого роду подій і положень, яке входить в якості елемента вже не до складу сюжету, а до складу тексту» [111, с. 41]. В аналізі художніх текстів будемо спиратися також на визначення мотиву за О. Чудаковим, як найпростішої змістовної (сміслової) одиниці художнього тексту в міфі і казці; основі, на якій шляхом розвитку одного мотиву або комбінації декількох мотивів, виникає сюжет (фабула) [123, стлб. 995].

Узагальнюючи окремі характеристики мотиву, визначаємо останній як мінімальну структурно виокремлювану одиницю художнього тексту, семантично пов'язану з темою твору, котра виявляє підвищену смислову наповненість. Як

семантична одиниця в структурі твору мотив (або система мотивів) безпосередньо пов'язаний з його тематикою.

Виходячи з тематики і проблематики казок М. Жука, варто представити панораму мотивів, деякі з яких будуть ґрунтовніше проаналізовані в підрозділах. В основі класифікації мотивів лежать роль у створенні сюжету і характер впливу на героя в процесі розвитку подій твору.

### **2.2.1 Мотив чарівної води у творчості М. Жука**

Традиційно мотив води в народних казках пов'язаний з великою кількістю сюжетних, естетичних, психологічних, дидактичних та інших функцій твору. Так, в українському фольклорі образ води уособлює першооснову всього живого, зцілення, воскресіння, вважається символом життя, разом із тим, поряд з мотивами «живої», «живильної» води, зустрічаються згадки про «мертву» воду. В традиції усної народної творчості «живою» вважалася тала, чиста, джерельна вода, негативними якостями наділяли брудну воду, з болота або трясовини, найчастіше в фольклорних казках такі місця позначались як житло для нечистої сили і негативних персонажів.

У літературних казках цей мотив включається в сюжетний контекст, пов'язаний з подорожами героїв («по морях і океанах»), із зустріччю героїв і жителів водойм (які володіють магичною силою). Мотив води може включатися в сюжет казки, яка містить епізоди чарівного перетворення за допомогою взаємодії з водою (випитою або пролитою) і сюжетом, в основу якого покладені історії пошуку «особливої» води.

У сюжетному плані вода часто виконує функцію очищення, перетворення, переродження героїв твору, або служить порталом для проходження між світами, простором, часом.

Казки М. Жука, «Водичка Молодничка», «Кораблики» і «Пшик» об'єднують мотив чарівної води, наділеної властивостями перетворення. Також мотив

чарівної метаморфози покладено в основу сюжету казки «Ох» М. Жука, яка є творчою авторською обробкою однойменної української народної казки.

Відповідно до традиційного сюжету народної казки «Ох» на перевиховання до чарівника Оха потрапляє кволий та лінивий хлопець Максим. Під дією чарів та в результаті трикратної взаємодії із вогнем, що символізує знищення, і водою, яка символізує відродження, стає можливим кульмінаційний момент твору – відбуваються духовні та фізичні метаморфози образу головного героя.

Художні особливості мотиву чарівної води в казках М. Жука «Пшик», «Водичка Молодничка», «Кораблики» та «Ох» розглядаються в аспектах семіотики, сюжетотворення та функціонального призначення ролі мотиву чарівної води.

Так, у казці «Пшик», в основу сюжету якої покладено домовленість між циганом-ковалем Алейком і нечистою силою, мотив води виконує функцію очищення та гріховної спокути. Згідно домовленості, циган-коваль робить на замовлення Чорта хороші кайдани і отримує в нагороду величезний шматок заліза. Циган одразу ж приймається виготовляти з нього різноманітні вироби: «Сокири. Щоб і пиляли й рубали і до купи складали...» [46], «Такі прогоничі, щоб самі і зачинялися і одчинялися» [46], далі ножі і гудзики – однак подарунок від нечистої сили так і не приносить ковалю довгоочікуваного результату, з подарованого заліза цигану не вдається змайструвати омріяних виробів.

Мотив чарівної води введений наратором у ситуації розв'язки і служить кульмінаційним моментом сюжету твору. Безрезультатно витративши майже все подароване залізо, циган використовує решту матеріалу, роблячи з нього кульку. По завершенню роботи коваль опускає кульку у воду, і вона перетворюється на звук: «Пш-ш-шик». Це перетворення чарівним чином звільняє коваля від гріховної співпраці з нечистою силою і відображає процес спокутування провини. Адже «подарунок» від взаємодії із водою трансформується, втрачає свою сутність і стає не джерелом покарання, а спокутою. У розв'язці конфлікту наратор вводить у твір типове для чарівних казок часове кліше: «І спав три дні і три ночі, поки одсипався од тяжкої роботи» [46, с. 414] – разом із тим, трикратність може бути

розпізнана як звернення до символіки християнства і служить констатацією перемоги над нечистою силою і підтвердженням спокути.

Наратор залишає на поверхні зрозумілу дидактичну настанову, попереджаючи реципієнта про небезпеку співпраці із нечистою силою, а у завершенні твору звертається до риторичного вигуку у вигляді авторської ремарки: «Такого лиха чорт накоїв!» [46].

Мотив води у цьому творі як найпростіша смислова одиниця художнього тексту, на нашу думку, є пов'язаним і динамічним, однак його не можна назвати в повному сенсі сюжетотвірним, враховуючи звернення автора до мотиву чарівної води лише наприкінці твору. Мотив води в цій казці виконує скоріше епізодичну функцію, однак містить вагому смислову значимість, що дає підстави вважати його зв'язаним.

У порівнянні із казкою «Пшик» мотив чарівної води відіграє значно більшу роль у сюжеті твору «Водичка Молодничка». За сюжетно-композиційну основу для казки «Водичка Молодничка» було взято японську фольклорну казку «Молодильне озеро». Про це є згадка, залишена автором, на одній із сторінок рукопису твору. Автор стилізації змінив назву, культурно-історичну епоху, побутову атрибутику, прибрав не властиві українській ментальності образи і поняття, замінивши їх на відповідні для національного мислення і культури елементи. Сюжетотвірний мотив і функції дійових осіб залишились спільними.

Літературна казка М. Жука «Водичка Молодничка» написана в народнопоетичному стилі, з типовим казковим зачином: «Жили-були ...», «Жив на селі старий дід Кострика. Була у його і баба – Костричиха» [27, с. 370]. На відміну від японського прототипу, казка М. Жука насичена народним колоритом, автор вводить побутові сцени з повсякденного життя українських селян, поєднуючи розповідь про скруту людей похилого віку, з описом їх працьовитості, взаємодопомоги і любові до природи.

Композиційно твір складається з шести розділів, кожен з яких розділений часовим простором. Так, у першому розділі наратор знайомить реципієнта з умовами життя і побутом сім'ї діда і баби Кострик: «Старенькі обоє, старенькі, а

жити ще хочуть» [27]. Ця фраза може слугувати першим завуальованим посиленням наратора до казкового мотиву чарівного омолодження. Звертаючись до опису умов роботи героя, наратор підкреслює його працьовитість, любов до природи і дітей, дає оцінку герою: «І на селі любили старого діда Кострику. А діти просто проходу не давали: дід лісові казки знав. Про всякі дива наскаже — про Лісовика, такого кудлатого, зеленого, як старий мох... Він його на власні очі бачив і розмовляв з ним» [27, с. 371]. Епізод із описом Лісовика містить алюзії до казки «Ох».

Наратор свідомо вводить в текст розповідь про Лісовика, якого старий бачив на власні очі, і з цього моменту реципієнту стає зрозуміло, що в творі присутні чарівні елементи.

Сюжетотвірне наповнення мотиву чарівної води виразніше проявляється у другій частині твору, коли дід Кострика, після робочого дня в лісі, втомившись, вирішив перепочити, пообідав і випив води з джерела. Особливу увагу наратор приділяє опису струмочка з чарівною, молодильною водою: «А водичка, як дзеркало, кожен листочок видно, кожную травинку. Та ще так ніжно дзюрчить вода, як пісеньку співає» [27, с. 372] – випивши цієї води, старий Кострика перетворюється на молодого парубка, побачивши своє відображення у воді, герой на radoщах поспішає додому. Далі розвиток подій помітно відрізняється від сюжету японської народної казки, у якій герой не бачив свого відображення і по поверненню додому навіть не підозрював про своє омолодження.

Таким чином, мотив перевтілення (омолодження) за допомогою чарівної води в літературній обробці і оригіналі казки мають відмінності, зумовлені часом усвідомлення події. Зустрівши свого омолодженого чоловіка, дружина впізнає його і вірить у дію чарівної води лише після того, як дід проспівав пісню «про яку вже всі в селі забули» [27, с. 373].

Четверта частина твору присвячена зверненню Костричухи до чарівного струмка, діставшись до якого вона випиває забагато молодильної води і перетворюється на немовля. Після цього втрачає здатність самотійно пересуватись, а отже, і дістатись додому. У цьому епізоді автор звертається до

прийомів інакомовлення і вказує на те, що людина може використовувати навіть «чарівні дари» на шкоду собі, за умови корисливого ставлення до них. Здогадуючись про те, що сталося, дід Кострика відправляється на пошуки і повертає, тепер вже занадто молоду дружину додому.

У завершальній частині казки наратор моделює позитивну установку як наслідок представлених подій, і описує зміни на краще в житті сім'ї: «Тепер вони і досі живуть у тому ж селі. Кострика працює, а старенька його виростає. Така гарненька і втішна дівчинка» [27, с. 376].

Подібна розв'язка конфлікту між прагненнями людини до ідеальної мрії та неспівпадіння її реалізації властива і японської народній казці, що вказує на однотипність сюжетів і функціональних складових мотивної системи твору.

Таким чином, можемо вважати мотив чарівної води в казці М. Жука сюжетотвірним і таким, що має спільну функцію реалізації чарівного елемента з японською народною казкою «Молодильне озеро». Варто зауважити, що подібний мотив омолодження за допомогою чарівної води зустрічаємо і в українській народній казці «Молодильна вода», однак функції дійових осіб та сюжетно-фабульна основа твору відрізняються від подібних функцій у казках «Водичка Молодничка» і «Молодильне озеро».

Сюжет народної української казки починається з того, що царевич відправляється за молодильною водою на прохання старого батька, тоді як у попередньо розглянутих казках (М. Жука і японської народної казки) герой вирушає в ліс / гори за власною ініціативою, а джерело з чарівною, молодильною водою знаходить випадково, ніби в нагороду за важку працю.

На шляху до молодильного джерела царевич долає випробування, отримує підтримку старців і здобуває чарівний молодильний засіб. На зворотному шляху герой також піддається випробуванням, у той час як герой казки М. Жука дід Кострика повертається додому без перешкод, а герой японської казки зовсім не здогадується про метаморфозу його зовнішності.

Мотив перетворення за допомогою води простежується і в казці М. Жука «Кораблики», однак мова йде про зміни у візуалізації фантазії героя, а не під



впливом чар. Оповідь ведеться від першої особи, що дає можливість реципієнту вважати оповідача повноправним учасником подій і починається описом пейзажу та інтер'єру. У першій частині твору наратор знайомить реципієнта з героєм твору – Муриком, хлопчиком, який під час гри майструє паперові кораблики і готується пустити їх на воду, в струмки, які утворилися з потоків талого снігу [41, с. 365]. Згідно із задумом наратора акт перетворення паперових корабликів на справжні бойові кораблі здійснюється в момент спуску кораблів на воду. У цьому епізоді також простежується мотив чудесного перетворення в результаті взаємодії із водою. Казці притаманний циклічний і ретроспективний характер: у завершальній, восьмій, частині казки наратор повертає «героїчні бойові кораблі» до висхідного стану. Мурик, який раніше спустив паперові кораблики на воду, пізніше знаходить їх розм'якшими від води на бруківці [41, с. 368]. Твір має два сюжетних плани, у яких розгортаються події: реальний та ірреальний (фантастичний, уявний). Умовною перехідною ланкою між ними служить образ води.

У кожному з розглянутих творів проаналізовано функцію мотиву чарівної води, здатної до перетворення (переродження) світу твору, предметів або героїв. У казках «Пшик» і «Кораблики» сюжетний потенціал мотиву чарівної води посилюється вираженою властивістю до трансформації предметів у першому випадку, залізної кульки в звук і здійснення процесу очищення від гріха — у другому, де відбувається перетворення дитячої фантазії на реальність.

У казці «Водичка-молодничка» мотив чарівної води сюжетотвірний і близький за своїми функціональними стратегіями до японської народної казки «Молодильне озеро». У казці М. Жука і фольклорному першоджерелі знаходимо як спільні, так і відмінні риси, зокрема спільними вважаємо сюжетно-композиційну основу, функції дійових осіб, сюжетотвірний мотив молодильної води та характер дидактичних інтенцій висловлювання. Відмінними рисами є назва і обсяг твору. Літературна казка М. Жука більша за обсягом і наповнена культурно-побутовими сценами, властивими українському народу, автор включає в текст твору кілька народних пісень і приказок, змінює місце знаходження

чарівної води (струмок у лісі, а не озеро в горах) і, що важливо, створює позитивну установку в завершенні казки. Відмінності функцій героїв та сюжетно-композиційної основи казки М. Жука від фольклорної першооснови полягають у прийомі травестії, автор адаптує твір для українського читача, насичує його національним колоритом та образністю.

Мотиви і образи води в казках М. Жука, як і самі казки автора, досить різноманітні і мають у складі абсолютно різні сюжетні лінії і конфлікти. Образ води актуалізований наратором переважно в кульмінаційних епізодах твору, однак у деяких з'являється лише у розв'язці. Мотиви води в кожній із казок вважаємо динамічними і пов'язаними: згідно з класифікацією Б. Томашевського такі мотиви виконують динамічну функцію, виступаючи рушійною силою сюжету твору.

### **2.2.2 Мотив чарівного перетворення словом (перетворення, метаморфози) у казках М. Жука**

Поява мотиву перетворення словом або метаморфози в казках М. Жука, певною мірою, зумовлена власне жанровою природою таких творів: зміна фізичного та емоційного стану героя сприймається реципієнтом як органічна складова чарівної казки. На нашу думку, такий прийом використовується автором з метою викликати у читача асоціацію досліджуваних літературних казок з міфами та фольклорними чарівними казками. У казках М. Жука проаналізовано передусім вияв метаморфози дійсного явища, події, стану, внаслідок виголошення героєм / антигероєм «діючого слова», вплив останнього на зміни у сюжетно-композиційній організації твору та комунікативній складовій між автором та реципієнтом, що виходить за межі сюжетно-композиційної парадигми.

Феномен діючого слова є основою священних книг монотеїстичних релігій, зокрема і християнства, у яких зазначено, що Бог творить світ саме за допомогою слова: «І сказав Бог: «Да буде світ. І став світ» (Бут.1:3) [126]. У дохристиянські часи ритуальне слово, таке, як молитва або закляття, також наділялось силою і

мало сакральне значення, оскільки людина не відокремлювала назви предмета від його сутності. Такі вірування та обряди знайшли своє відображення в сюжетах давніх міфів, а згодом і казок.

Розглядаючи мотив перетворення словом у творчості М. Жука, варто наголосити на дидактичному спрямуванні творів та комунікативній установці на соціально-педагогічний ефект: казка навчає, виховує, застерігає, спонукає до розумової діяльності і виступає чинником, що призводить до змін у свідомості реципієнта. Таким чином можемо говорити про метаморфози, що виходять за рамки сюжетно-композиційного наповнення тексту і пов'язані з риторичними комунікативними стратегіями автора, з одного боку, та стратегіями тексту (жанрові інтенції казки), характер висловлювання, з іншого.

У процесі прочитання тексту казки реципієнт осмислює та засвоює риторичні тактики комунікації (відношення між суб'єктом і об'єктом висловлювання), настанови автора, заглиблюється у світ твору і є його безпосереднім учасником, що відповідає тому розумінню референтно-рецептивного дуалізму автора і читача, яке міститься у працях О. Потебні. Йдеться про процеси внутрішнього руху художньої думки, яка перероджується у свідомості автора, матеріалізується в тексті (у висловлюванні) і викликає відповідну внутрішню діяльність читача / слухача [85].

Враховуючи обізнаність читача з рецептивним репертуаром фольклорних та літературних казкових кодів, можемо говорити також і про перформативність дидактичних казок М. Жука, адже реципієнт також бере участь у створенні світу твору посередництвом осмислення та сприйняття, і отримує досвід перебування у комунікативній ситуації впливу, трансформації власної свідомості внаслідок того, що мимоволі входить, занурюється у простір чарівного дискурсу: магії чарівного світу, чарів, марення, гіпнозу. Магічність, або уява магічного, викликається передусім емотивною складовою текстів: читач потрапляє під вплив емоційно-сугестивної лексики, образного світу тощо.

Отже, мотив перетворення або метаморфози в казках письменника варто проаналізувати в двох контекстах: на рівні взаємодії учасників комунікативно-

дидактичного процесу, як трансформацію і збагачення морально-естетичного досвіду автора-героїв-реципієнта та на рівні сюжетно-композиційної поетикальної організації тексту, що пов'язуємо із мотивом чарівного перевтілення героїв казки під впливом риторичного висловлювання.

Потужність слова, наділеного властивостями дії, набуває сюжетотвірних властивостей і створює картину світу (у казках Михайла Жука «Дядько та Дідько», «Три глечики», «Ох»). Метаморфоза у наведених творах проявляється в двох варіантах. У першому випадку перевтілення зовнішнього вигляду та поведінки головних героїв відбувається внаслідок ілюктивного акту мовлення, пов'язаного із утіленням у повідомленні конкретних комунікативних інтенцій – прокляття або лихого передбачення чарівника. Комунікативний акт виголошення промови лиходієм спричиняє зміну зовнішнього вигляду головного героя. Іншим типом перевтілення стає метаморфоза внаслідок некоректності власного висловлювання героя. Зокрема, у якості покарання за необдумані вчинки або порушення заборони, на відміну від фольклорних чарівних казок, у яких слово або замовляння частіше виконує функцію чарівного помічника.

Так, у казці «Три глечики» головними героями виступають стомлені від буденного життя в господарстві глечики, які вирішують утекти в пошуках кращого життя. Порушення певних традицій сільського життя можна розглядати як порушення заборони. Однак на відміну від фольклорної казки, така заборона не означена в тексті, а вважається автором само собою зрозумілим явищем, адже персонажі порушують традиційні побутові норми існування в соціумі: місце глечиків у господарстві, а не в лісі. Цікавим видається той факт, що герої втікають саме до лісу, простору чарівних перевтілень, адже архетип лісу, як зауважує В. Пропп, є саме тим місцем, у якому відбувається обряд ініціації [93]. Цей епізод дає зрозуміти, що на героїв чекають випробування і небезпека. У тексті представлено розмову між головними героями – горщиками – і старим Горщищем. Під час діалогу останній виголошує страшне побажання, що незабаром справджується:

– Так вам і треба, – буркнув Горщище у шпіхліру. Злодії. Покрали хазяйське добро, та ще й плачуть. – А ви не репетуйте, – сказав Мурзатий, коли не хочете Бровка побачити. Цить! Ходім! Пішли. – Щоб ви в людей перекинулися, – побажав їм Горище» [51, с. 362].

Автор не випадково вводить у текст діалог, адже для здійснення метаморфози необхідна аудіальна складова, відтворення прокляття за допомогою мовлення.

Наратор надає явищу перетворення героїв з предметного світу на людей негативного характеру, що зумовлено природою прокляття. Це передається у репліці-висновку Мурзатого: « – От такого нам старий Горщище наробив. Бач, як понівечив!» та Варенця « – От погана доля» [51, с. 363].

Розгортаючи сюжет, автор продовжує розповідь про життя героїв-горщиків після зміни зовнішнього обліку та окреслює місце розгортання дії, адже вони оселились у лісі і почали вести розбійний спосіб життя. Таким чином, враховуючи зміну місця розгортання подій, спостерігаємо метаморфозу і на рівні сюжетно-фабульної основи твору. Про це читач дізнається з розповіді оповідача на початку п'ятої частини твору: «І стали вони втрюх розбійниками в тому лісі. Побудували хатку, на шлях великий щоночі виходили, грабували кінного і того, хто пішки йшов, – одним словом, засвоїли усі людські звичаї» [51].

Наратор використовує прийом гри з читачем, спрямований на реципієнтів різної вікової категорії: так, реципієнт молодшого віку сприйматиме мову оповідача як заклик до висловлення протесту і роздумів про людські звичаї, тоді як реципієнт старшого віку (підготовлений) сприйматиме подібне висловлювання як повернення уваги до суспільних вад спільноти.

Сюжет казки має ретроспективний характер, дія закліття завершується, після смерті герої повертаються до притаманного для них стану – стають глечиками. У цій казці представлено типові казкові образи двох людей: доброго чоловіка і старої прочанки, що прислужувала злодіям, саме вони виступають на противагу злу. Прикметним є те, що, зважившись на вбивство злодіїв, добрий чоловік, по суті, вбивства не чинить, а, навпаки, знімає злі чари: «Ну, бабусю, наше щастя, – сказав добрий чоловік. – Як би це були справжні люде, то три душі

загубив би... А то можемо поснідати» [51, с. 364]. Таким чином прийом зворотного перевтілення служить розв'язкою твору, глечики позбуваються прокляття старого Горщища, набувають початкового вигляду і повертаються зі старого лісу у звичний їм домашній побут.

У художньому світі літературної казки М. Жука «Три глечики» поєднується реінтерпретована фольклорна образність та переосмислена і доповнена авторською фантазією художня реальність. Фольклорна традиція в казках письменника проявляється передусім в образному народнопоетичному мовленні, притаманному усній народній творчості, зокрема, пісням і приказкам. Автор майстерно змальовує деталі вжитку героїв казки, їх одягу та побуту, вдається до прийому візуалізації у притаманній йому художній манері, наприклад, акцентує увагу на розписаних квітами та птахами глечиках. Отже, сюжетна організація твору має ознаки фольклорної казки.

Мотив феномену «діючого слова» також спостерігаємо в казці «Дядько та Дідько», у цьому випадку він пов'язаний із неусвідомленим, випадковим висловлюванням одного з героїв. Наслідки такого висловлювання можуть призводити до метаморфоз: перетворення, перенесення героя в інші світи, до зникнення предметів, зміни стану речей.

Зачин твору містить презентацію наратором зав'язки сюжету, у якій останній зазначає: «Був у мене колись Дядько» [30, с. 400]. Такий спосіб нарації дозволяє реципієнту вважати розповідь правдоподібною, а оповідача максимально обізнаним у подіях. В основу сюжету покладена історія про те, як землероб-Дядько, зазнавши труднощів із роботою в полі, несвідомо виголошує фразу «Щоб тебе Дідько взяв!» [30], спрямовану до власної ниви. Таким чином, за допомогою слова він змінює наявний стан речей. Наратор вводить у текст слова оповідача: «Вітер зразу ж ті слова підхопив і невідомо куди пострибав» [30], тим самим привертаючи увагу читача до заданої події, яка служить зав'язкою твору.

Удруге до мотиву перевтілення словом автор звертається в кульмінації твору, під час зустрічі героїв, і пояснює читачеві суть події висловлювання, яку озвучив герой на початку твору. Під час діалогу між Дядьком та Дідьком читач

дізнається про причинно-наслідковий характер подій та інтенції висловлювання героя: «А чого ж се ви мою нивку пораете? – Та ви ж самі, здорові, весною, як її засівали, то мені подарували... Невже забули свої слова: «Щоб тебе Дідько взяв». От я її за літо викохав і прийшов забрати...» [30, с. 401].

Удаючись до хитрощів, головний герой твору зумів повернути собі втрачене майно. Метаморфоза, до якої призвела несвідома аудіалізація висловлювання, припиняє свою дію. Варто зазначити, що головну дидактичну складову твору наратор вкладає в уста дружини Дядька: «Пропала наша нивка, а все через твої розмови, що на вітер кидаєш», і таким чином застерігає читача від порожніх розмов.

Схожий мотив перевтілення під впливом несвідомо проголошеного слова призводить до розгортання подій у віршованій казці М. Жука «Ох». Письменник створює літературну обробку однойменної української фольклорної казки, яка стала однією з-понад 50 народних казок, що увійшли до одного з перших збірників українських народних казок, – двотомного збірника І. Рудченка “Народні південноруські казки”, 1870 року [81]. Автор надає твору віршованої форми, збагачує авторською інтерпретацією, насичує художніми засобами та розширює сюжетні елементи твору.

Автор актуалізує в поетиці твору процеси номінації і присвоює головному герою твору ім'я, тоді як у фольклорній казці він не має власного імені. Саме із подією номінації пов'язані сюжетні особливості твору, адже під впливом звучання імені чарівника Оха, давньослов'янської міфічної істоти, яку вважали правителем лісового царства, відбувається перша метаморфоза у творі. Ще одним моментом, який акцентує увагу реципієнта на номінативному аспекті, є винесення імені героя в назву твору.

У літературній обробці автор зберігає традиційні особливості фольклорних казкових формул, використовує слова-маркери часу та простору на позначення початку та кінця казкової розповіді, такі як: «Колись було...» [42, с. 3], «Колись давно...» [42, с. 4]. Моменту казкового зачину передують розповідь-роздум оповідача, у якій використано формулу достовірності, акцентовано увагу на

постійній власній присутності; оповідач виступає свідком бувальщини, підсилює її переживанням та мотивами ностальгії за славним минулим і часами козаччини, а також дає короткий інформаційний екскурс послідовності подій твору. Важливо зазначити, що в фольклорному варіанті казки відсутній ліричний відступ і твір розпочинається відповідно до другого зачину, який ми виділяємо у казці М. Жука:

Колись давно, в старі часи –  
Того й діди наші не знають,  
А тільки в казці повідають... [42, с. 4]

Уже у зачині оповідач наголошує на чарівній природі казки: «У світі діялись дива» [42, с. 3], однак певна трансформація сюжету твору, перехід від опису життя родини до епізодів із чарівними елементами, відбувається під час подорожі батька й сина, у пошуках науки, до іншого царства. Мотив перевтілення є провідним мотивом твору, адже наратор починає оповідь «Колись було не так, як днесь: у світі коїлись дива...» [42] – це дає привід допускати можливість того, що певні трансформації світу твору відбулись до початку оповіді. Наступна трансформація відбувається в художній площині твору, а саме: перехід від реалістичної манери оповіді до фантастичної (чарівної).

Подорожуючи, герої твору опиняються в лісі (як уже згадувалось, простір лісу – типове місце чарівних перевтілень, саме простір лісу вважається місцем здійснення акту ініціації та перетворення героїв чарівної казки, зокрема, й розглянутої раніше казки «Три Глечики»). Утомившись, батько вигукує: «Ох!». Проголошене ім'я має силу появи чарівника, що виявляє ритуальні креації під впливом перформативних властивостей слова і служить зав'язкою твору. Посередництвом проголошеного слова, під впливом чар постає інша реальність. Потрапивши до чарівного світу, головний герой твору Максим починає опановувати «науку», а, по суті, стає наймитом у чарівника Оха, що наближає його до моменту центральної події перевтілення у творі. Під час виконання роботи Максим лінується і засинає, Ох вдається до чарівних маніпуляцій і перетворює головного героя-ледащо на моторного красеня:

Максим згорів і лиш вуглина



Лишилася і попілець,  
Що вмить розвіяв десь вітрець.  
Тоді сцілющої води  
Добув десь Ох, полив вуглину, –  
Максим ожив, лиш дивну зміну  
Побачив ліс... Максим – куди!  
Так незвичайно віродився –  
Помоторнішав, побілів.  
І йшов – не ноги волочив [42, с. 11].

Метаморфозу із зміною фізичного та духовного світу героя, його переродження (внаслідок трикратного знищення вогнем, що по суті є обрядом ініціації, та відновлення живою водою), можемо вважати кульмінаційним моментом твору та першою і головною метаморфозою героя. Адже сутність перевтілення не зводилася лише до зміни фізичного вигляду, наратор підкреслює емоційні та розумові метаморфози в образі головного героя. Цей епізод є важливим з погляду комунікативно-дидактичної стратегії автора, адже він є пов'язаним із позитивним впливом праці на духовний та фізичний стан людини і містить перформативний компонент, реципієнт свідомо або позасвідомо асоціює себе із головним героєм твору і також переживає процес очищення та переродження.

Перевтілення героя також варто розглядати як акт ініціації – процесу переведення юнаків у дорослі вікові групи. Архетип лісу служить підтвердженням такої теорії, адже саме архетип лісу, враховуючи фольклорні джерела, асоціюється із актом ініціації.

Подальший розвиток дії містить почергові, епізодичні зміни зовнішньої подоби головного героя та чарівника, набуваючи вигляду речей, тварин або інших осіб, однак свідомість героїв у таких трансформаціях залишається незмінною. На відміну від розглянутої раніше казки «Три глечики», у якій разом із зміною зовнішньої подоби головні герої отримують змінений внутрішній світ, інший спосіб самоідентифікації та, як наслідок, поведінку і вчинки, у казку «Ох» наратор вводить чотири типи зовнішньої метаморфози, з яких лише перша сприяє перевтіленню як зовнішності, так і духовного стану, а саме: зміна зовнішнього

вигляду головного героя (переродження) із кволого апатичного хлопця на мужнього, працюючого парубка; зооморфні зміни головного героя за наказом чарівника, під час зустрічей із батьком; перевтілення головного героя заради власної вигоди; та почергові, динамічні трансформації героїв під час втечі парубка від чарівника. Такий авторський прийом пов'язаний із різними намірами та комунікативним стратегіями автора. А саме: у першому випадку (казка «Три глечики») метою трансформації є дидактична складова, засудження негативних людських рис, зокрема, жорстокості та жадібності. У випадку із метаморфозами героя твору «Ох» використовується прийом гри із читачем, підкреслюється принцип циклічності та повторюваності буття, зроблено акцент на розвитку уваги та пам'яті реципієнтів молодшого віку.

Важливим моментом у сюжетно-фабульній основі твору є згадка про письмову угоду між чарівником та батьком парубка: «Собі Максима я беру І тільки через рік верну [...] Як батько сина не впізнає, Тоді нехай ще рік чекає» [42, с. 10], таким чином чарівне слово не лише озвучено, а й зафіксовано на письмі. Наратор уводить у текст письмову фіксацію чарівного слова з метою збільшити увагу реципієнта на події передачі героя під опіку чарівника Оха. У цьому, ймовірно, враховується обізнаність читача з конкретними фольклорними та літературними казковими кодами, пов'язаними із угодою між людиною та чарівником (негативним героєм), з метою підсилення уваги та зацікавленості читача/слухача.

Розгортання сюжету в подальшому виявляється у почерговій, епізодичній зміні зовнішнього вигляду героя та перетворенні останнього у предмети або у тварин, з метою звільнення від влади чарівника, який так само змінює свою подобу у погоні за юнаком. Окремо виділяємо низку змін зовнішності головного героя заради власної вигоди та збагачення. Перевтілення героя тут відбувається за власним бажанням, без посередництва чарівних помічників або замовлянь, і служить на його користь. У результаті аналізу казки «Ох», лейтмотивом якої є мотив перетворення та метаморфози, звертаємось до візуалізації та унаочнення послідовності процесів перевтілення і структуруємо їх у таблиці.

**Табл. 1 «Динамічність та прояви мотиву перевтілення у казці «Ох»**

Метаморфози сюжетно-композиційного складника твору	Трансформація світу твору, до моменту оповіді, відсилання до фантастичного сюжету твору.		Приклад-цитата з тексту Колись було не так, як днесь: у світі діялись дива... [С. 3]
	Зміна дійсності твору, перехід від реалістичної до фантастичної, казкової манери оповіді – підтвердження чарівної природи казки.		Ох! Притомився – каже – я ... Треба спочити хоч хвилину, А тут у саму ту часину, Дідок вилазить з того пня (Пеньок той був ще й обгорілий) І дід не дід, по зросту блин, А борода аж до колін [С. 8]
	Ретроспективна зміна манери оповіді, повернення у світ оповідача		І я там був... Вино там пив А хоч у рот і не попало То ме вже так пиши – «пропало» От се я там і посивів Хотів там навіть і померти Та жінка вже мене спасла – Силком додому притягла... [С.31]
Метаморфози характеру та зовнішності героїв твору	Перевтілення головного героя, Максима	Зміна внутрішнього світу героя посередництвом переродження	Максим згорів і лиш вуглина Лишилася, та попілець, Що вмить розвіяв десь вітрець. Тоді з цілющої води Добув десь Ох, полив вуглину, - Максим ожив. Лиш дивну зміну Побачив ліс... Максим – куди! – Так незвичайно відродився – Помоторнішав, побілів. І йшов – не ноги волочив. [С. 11]
		Зміна соціального статусу головного героя (з лінивого нероби на кмітливого нареченого царівни)	Порадилися собі старі І незабаром порішили: Доньку на шлюб благословили. На другий день, ще до зорі, Горольди сповістили місто... А цар таке весілля втяв, Що увесь мир туди скликав [С.31]
		Перевтілення за наказом чарівника (щоб батько не впізнав) на півня, барана та голуба	Прийшли до діда, гомонять. Дід скликав півнів, кинув проса, А сам міркує: втру я носа; Бо сина батьку не впізнає. [С.12]  Прийшли в кошару. «Пізнавай» Промовив дід. Трудна робота «...» Всі барани стоять однакі. Поглянув батько – «Ні, не те... Не бачу сина знов ніде» [С. 13]  Ох білих голубів скликає, Пшениці мірку розсипає, - Один пшениці лиш не їв: Під грушку сів собі, надувся...

			От батько каже: «То мій син!» А Ох на те: Пізнав – то він [С. 15]
		Перевтілення з метою власної вигоди (матеріальної) на хорта, сокола, коня	І враз хортом Максим зробився [С. 17] Я зараз соколом зроблюсь Прутким, як куля із рушниці [С. 20] І тут Максим конем зробився – Таким, як змії! Аж дяк спинився...
		Перевтілення за для порятунку від чарівника на окуня, каблучку, пшоно	У окуня кінь обернувся Поплив він швидко за водою [С. 26] От він до берега підбився, Каблучкою у мить зробився [С. 27] Пшоном розбіглася вона (ред. Каблучка на яку перетворився Максим) І до порога й до вікна [С. 29]
	Перевтілення чарівника Оха	З метою повернення юнака (обманним шляхом) – на цигана, купця	Бо в цигана перевернувся Зелений Ох. І дід не знав, Кому уздечку він продав [С. 24] Минуло може днів із п'ять І до царя купець з'явився; Чи не найшов хто в вашім царстві Каблучки? [С. 28]
		У погоні за Максимом – на щуку та півня	Водиці ледве доторкнувся І щукою за ним погнався [С. 26] Купця не стало. То був Ох – Тепер він півнем обернувся [С. 29]

Таким чином, у казці М. Жука «Ох» мотив перевтілення простежується у декількох аспектах. По-перше, на рівні сюжетно-композиційної організації казки, що пов'язуємо із появою у творі чарівника та зміною місця розгортання дій з реального, яке окреслюється топосом рідного села Максима, на чарівний умовний світ чарівника Оха. Другий аспект мотиву перевтілення спостерігаємо в епізодах, коли Максим, опанувавши науку чарівника, перевтілюється на тварин або на предмети. Зрештою, завдячуючи цій науці, змінюється сам: стає розумним парубком, змінює свій соціальний статус: одружується із царівною. Окремо відзначимо переосмислення та зміну сприйняття образу героя в уявленні реципієнта та пов'язаний із цим перформативний аспект.

### 2.2.3 Флористичні мотиви у казках М. Жука як ознака сецесійного стилю

У підрозділі розглянуто флористичні мотиви в казках М. Жука в аспекті виявлення ознак сецесійного стилю як мистецької течії, що знайшла свій вияв в образотворчому та словесному мистецтві кінця XIX-го початку XX-го століть, зокрема, й у творчості М. Жука.

У своїх пошуках спираємось на ряд досліджень (В. Захаржевської, А. Матусяк, Я. Поліщука та ін.), у яких представлено та проаналізовано ознаки мистецького стилю в естетично-художньому, психологічно-культурологічному та інших аспектах.

Так, В. Захаржевська, зокрема, відзначила вагомий вплив австрійської, мюнхенсько-берлінської та краківської школи сецесії на українське культурне середовище, що проявлялось у відмові від застиглих класичних форм, тяжінні до композиції та колориту з виразною настроєвою домінантою, декоративністю художніх форм і наближеністю до вжиткового Арту [55, с. 20].

А. Матусяк під час аналізу творчості М. Жука зазначає, що цікавість до флористичних мотивів, окрім захоплення творчістю С. Виспянського і схожості до його мистецької манери, ідеально відповідала загальним естетично-ідейним засадам сецесії. Митця, за спостереженнями дослідниці, цікавлять дикорослі рослини: кропива, польові квіти, їхня анатомія, лінії і форми, пошуки способів вираження власної «душі» кожної рослини, що відповідає естетиці мислення М. Метерлінка: згадаємо тему «душі» рослини і звірів у його п'єсі «Синій птах» [136, с. 51].

Як зазначає Я. Поліщук, із сецесійним стилем традиційно пов'язують низку художніх засобів та прийомів, що парадоксальним чином поєднуються в одну структуру. У візуальних мистецтвах це неспокій, нерівний ритм, непропорційність, негеометричність форм, що прагнули наблизитись до оптичності та округлості живих істот. Геометричним формам сецесія протиставила захоплення живою природою, через те в її мотивах так багато

листіків дерев, різноманітних квітів, чудернацьких земноводних та морських істот [89, с. 197].

Важливо зазначити, що під час перебування на навчанні у Краківській академії мистецтв М. Жук вивчав малярство у класі С. Виспянського, представника краківської школи сецесії, і саме в цей період засвоїв та впровадив у творчість декоративні елементи, характерні для краківської сецесії.

Сецесійні прийоми легко переходять з малярства в літературну творчість митця, який вдало поєднував у собі дві творчі іпостасі. За спостереженнями Ярослава Поліщука, «...не лише сам Михайло Жук ідентифікував себе як «літератора й художника», а й сучасники-критики визнавали вдале поєднання в його особі цих муз» [92, с. 207-208]. Ю. Михайлів, митець та автор монографічного дослідження, переконливо назвав М. Жука «натхненним поетом-художником» [118, с. 26]. Я. Поліщук, зокрема, зазначив: «Творчий доробок майстра переконливо свідчить, що його малярство не можна собі уявити без поезії, а в літературних спробах неодмінно відчувається чіпке око художника» [91, с. 208].

У творчості М. Жука однією з ознак сецесійного стилю вважаємо звернення до флористичної декоративності, що проявило себе не лише в образотворчому мистецтві, а й було притаманне й літературній творчості митця, та становить предмет нашого дослідження у цьому підрозділі:

- Флористичність у художніх образах та мотивах,
- Звернення до образу квітів в ілюстраціях до казкових творів,
- Сецесійні прийоми в оформленні рукописних збірок казок.

У художній спадщині митця можемо виявити такі ознаки сецесійного стилю, як-от: відмову від канонічно усталених (пропорційних, геометрично правильних) форм, натомість присутні плавні синусоїдні лінії; орнаментальність та стилізація елементів флористики, що з образотворчого мистецтва переносяться до літературної творчості і проявляються у довільних формах; синкретизмі стильових елементів, течій і напрямів.

Твори М. Жука насичені сецесійними фантастично-міфологічними мотивами, квітковою символікою та декоративністю. Рослинні та квіткові мотиви нерідко стають ключовими у вираженні авторської ідеї, що не обмежується лише функцією декорування. Можна погодитись із думкою Я. Поліщука про те, що «флористика сприяє реалізації художніх ефектів екзотичного, незвичайного, фантазійного, що не лише захоплювало публіку, а й справляло враження зовсім іншого світу, абсолютно відмінного та протиставленого реальній дійсності» [89, с. 193]. Саме в такому творчому підході, на думку дослідника, повною мірою виражалася креативна сила сецесійного стилю.

Враховуючи, що письменники цього періоду все частіше звертаються до людської уяви, апелюють до підсвідомого та візії, варто проаналізувати п'єсу М. Жука «Легенда», яка хоч і не є казковою за способом створення картини світу, але в ній можна виявити важливі закономірності організації уявного бачення в художньому мисленні митця, що простежуються і в казках письменника.

Флористичне наповнення образної системи п'єси виявляє особливості сецесійного стилю, які варто розкрити безпосередньо в аналізі поетики тексту. Так, у першій картині твору «Легенда», із авторським підзаголовком «Драматична студія у трьох картинах», події розгортаються у майстерні натураліста-хіміка Юрія. В описі інтер'єру наратор зосереджує увагу читача на великій кількості рослин, переважно квітів, у приміщенні: «Де тільки можна і дозволяє місце, розставлено багато квітів і рослин: то по флаконах, як букети, то по вазончиках, то по великих слоїках, а то просто навалених жужма, як зелень» [26, с. 77], – саме на кількість квітів і надмірний квітковий аромат: «тут страшенно напоєно духом рослин» [26, с. 77], у першій репліці твору скаржиться Мері – наречена Юрія. В останньому реченні ремарки наратор вказує на вбрання героїв, що свідчить про їх статус молодят: «вона у вечеровому вбрані нареченої, він – у фракці» [26, с. 77], події першої та другої картини розгортаються під час одного вечора, весілля Юрія та Мері. Аромат набуває магічно-сугестивних властивостей, і стає ознакою уявного світу, що перегукується з художніми здобутками митців краківської сецесії, які намагались у своїх полотнах передати вбивчу силу запахів, здатність

рослин викликати візії, передати символічні властивості екзотичних сортів рослин.

Характер конфлікту в стосунках героїв стає зрозумілим з початку розмови і полягає у пристрасті вченого до квітів, його коханні до свого винаходу: жінки з квітів. Наратор у розлогій епізованій ремарці вказує на почуття Юрія до дружини за посередництвом діалогу, у якому вчений погоджується із спостереженням коханої щодо запаху в повітрі: «Хоч мені подобається такий чад, я звик до запаху квіток, як людина звикає до наркотиків, така вже професійна вдача» [26, с. 78]. Наратор не випадково вдається до порівняння стану героя з залежністю від наркотичних речовин, адже останні викликають візії та сприяють переходу від реального світу до уявного, фантастичного, у якому є місце ілюзії та галюцинації. Як зазначає Н. Малютіна, події твору розгортаються в уяві головного героя, якому вдалося вдихнути життя у витвір його фантазії – жінку з квітів. Він одночасно живе у реальному світі, образ якого представлений у сприйнятті його дружини Мері, і у світі мрії, проєкцією якого є матеріалізована Квітка. Обидві героїні втілюють частини свідомості Юрія. Конфлікт розгортається між двома планами реальних і уявлених вражень, що знаходять свій вияв в емоційних переживаннях героя [79].

Події першої та другої картини емоційно напружені, однак статичні в часі, відбуваються впродовж одного (весільного) вечора, та не випадково відтворюються спогади героя, за допомогою яких читач дізнається про минуле стосунків подружжя. Саме в цій частині простежується пряма проєкція конфлікту твору на проблеми людини і природи. Митці сецесійного стилю часто демонструють захоплення природою і заперечення урбанізму [89, с. 193]. Під час розмови, згадуючи поїздку до друга, Юрій розповідає історію про зрізані ним квіти: «Такі гарні квіти там у садку, там у мороці, такі найкращі, – коли я приніс до хати, то при світлі лампи виявились найгіршими... Той приємний холод, що у садку виявляв мені здорове тіло рослини – тепер став холодом мертвого...» [26, с. 80], – герой наче вдруге переживає негативний досвід взаємодії із світом природи, під час якого зриває живі квіти, «краде у них життя», після чого квіти



втрачають свою виразність, перетворюються на «скалічену істоту». Автор вдало передає душевні страждання героя, викликані цією подією, наповнюючи твір трагічно-сентиментальним пафосом.

У розвитку дії відбувається сцена знайомства Мері та гостей з жінкою із квітів, вона мала стати подарунком для нареченої, її весільним букетом. У цьому епізоді прослідковуємо загострення конфлікту, надалі рівень напруги знижується, гості захоплюються витвором майстра, у той же момент оповідач дає зрозуміти, що майбутнє пари вже вирішено. Символічне значення фрази, виголошеної під час застілля Адвокатом, гостем урочистостей, про те, що повне щастя можливе тоді, коли настає гармонія душі і тіла, дає зрозуміти, що гармонія між душею та тілом у героїв твору неможлива. У підтексті не важко розпізнати інтенції до трагічного фіналу історії.

У третій фінальній картині боротьба між реальним та уявним світом героя досягає кульмінаційної точки, до напруженості конфлікту призводить розмова Мері з Юрієм, у якій вона зізнається, що не може далі жити разом із Квіткою, і не може прийняти захоплення Юрія попри всі зусилля, однак не знаходить підтримки в словах коханого, він емоційно заявляє про готовність знищити (забити, розсипати) жінку з квітів, але не може відпустити її.

- Юрій. Я вислати Квітки не можу, я можу зробити те, що я тобі обіцяв – забити квітку. Хочеш, зараз покличу і тут... розсиплю тут її усю перед твоїми ногами, але це загроза, разом з Квіткою погину і я. Мері... невже ти в мене не віриш? Невже ти не можеш мене прийняти з тим, що я є?! Мері...
- Мері. (з зусиллям) Не можу...

Під тиском дружини Юрій знищує свій витвір-візію – розсипає Квітку, і помирає, отруївшись пахощами розсипаних квітів.

Передує цьому виголошення останнього монологу-марення Юрія, який згадує про привезені з Індії квіти та мріє про візії у яких зустрінеться із Квіткою: Вдихаю останній запах... Страшні солодощі і трохи гіркого заховало в цей запах сонце, велике і вічне сонце Індії. Воно має силу дати надзвичайні візії, надземні чуда, і я побачу тебе, моя Квітко, побачу день твого народження, коли я у захваті стояв на колінах перед тобою [26, с. 92].

Наркотичний вплив має властивості перетворення свідомості, доведення людини до стану екстазу, у якому бере гору позасвідоме. Подібні елементи

трансформації свідомості та візії в поєднанні із флористичними мотивами сприймаються нами як ознака сецесійної поетики і свідчать про інтермедіальний характер (поєднання живопису і поезії) модерного стилю у творчості М. Жука.

Образи квітів у казкових творах митця часто наділені символічними рисами, фантастичними (чарівними) властивостями. Саме через звернення до флористичних мотивів автор передає міфопоетичне бачення, окреслює проблеми сенсу буття, його безкінечності, переродження та зв'язку людини із природою. До образу квітів письменник більшою чи меншою мірою звертається в казках: «Правда та Неправда», «Тюльпани», «Слабий на очі», «Три глечики», «Лісова казка», та в казці з авторськими ілюстраціями «Дрімайлики».

Фантастично-міфологічні образи-мотиви у казках М. Жука поєднуються із флористичною декоративністю, однак митець не обмежується функцією оздоблення. Так, флористичні та квіткові мотиви відіграють важливу роль в утворенні картини світу, пошуку сенсу життя, взаємодії людини і природи, і стають поетикальним способом художньої умовності.

Одними з ключових проблем у казці «Правда та Неправда» [44] вважаємо проблеми переродження, міфопоетичного розуміння сенсу буття та безкінечності життя, реінкарнації – як релігійно-філософської доктрини згідно з якою безсмертна сутність живої істоти здатна до переродження [7].

У символічному акті народження героїні казки з квітки закладений міфопоетичний принцип нероздільності людини і природи. Автор описує появу дівчинки-Правди з квітки яблуневого цвіту. Образ квітки вказує на художньо-естетичні властивості, які успадкувала героїня твору, та дозволяє припустити, що образи квітів у художньому сприйнятті автора передають беззаперечний вияв добра (у ціннісній опозиції добра та зла). Подібне асоціативне уявлення про квіти як естетично вивершене уособлення добра передається й у казці «Три глечики» через опис декорування глечиків, головних героїв твору. Автор свідомо залучає естетичне протиставлення красивого та потворного: «Два з них [глечиків] були помальовані у квіти і птахи, а один звичайнісінький, сажного кольору наче замузаний, як циган...» [51, с. 360].

У монографії Л. Соколюк представлено кольоровий автограф авторського ескізу обкладинки до казки «Три глечики». На малюнку зображено персоніфіковані глечики, що мають чіткі риси обличчя, руки та перетинчасті лапи, що, за візуальною схожістю, наближає їх до кінцівок тварин. Натомість обличчя зображені з людськими рисами, що відповідає сюжету твору, адже глечики під дією чар перетворилися на людей. Подібні елементи химерності зображеного є одним із виявів сецесійного стилю. Як зазначено в описі зовнішнього вигляду героїв твору, один з них сажного кольору, інші зображені в теплих тонах з квітково-аніمالістичним оздобленням.

Виявивши тенденцію ототожнення флористичних символів із ціннісними явищами або характером персонажа, розглянемо образ Правди (з казки «Правда та Неправда»), якому властиві риси позитивного героя твору. Так, дівчинка з яблуневої квітки в авторській характеристиці «весела», «щира» і «подібна до самого цвіту». Не випадково наратор акцентує увагу на поведінці дівчинки: «Як тільки вона з'являється – зараз же плече в долоні і кричить: Гарно, гарно!.. Як тут гарно!.. Біжить до квіток» [44], «Дівчинка побачила гарну квітку, раптом біжить туди і кричить: - О.. о.. яка гарна квітка!» [44], – натомість Неправда, народжена з предмету неживої природи, вдається до обману та ворогує із правдою. Зображений у казці момент перевтілення героїнь твору вважаємо ознакою сецесійного мислення, з притаманною йому ідеєю вічного руху та філософським аргументом: «Нічого не походить з нічого» (*Nil fit ad nihilum*) [22, с. 435].

Звертаючись до проблеми людини і природи, автор використовує образи квітів для передачі естетичних аспектів емоційного світу героїв і задля розкриття характерів героїв твору. У незавершній казці «Тюльпани», у якій спостерігаються мотиви східної казки про чарівника Абу-Зорима, відтворено епізод вранішньої розмови героя та його слуги. Діалогу передують пейзажні замальовки, у яких наратор вдається до художнього прийому градації, що полягає в поступовому нагнітанні емоційності та експресії з метою вказати на песимістичний характер твору та грізний образ головного героя. Так, для опису місцевості наратор використовує словосполучення «чорні скелі», «шалений

вітер», «гостроверхі башти», «величезне дворище», «високі гранітні мури», «ковані ворота», у цьому місці «шумить море», «плачуть птиці», «падають тумани», «замок мовчить», а «...як летять перельоті птахи за море, то стомлено падають темною хмарою на спочинок. І тоді там чути крик такий жахливий і болісний, що навіть море його не може перебороти. Що там діється – невідомо, бо замок мовчить...» [52, с. 421] Однак моторошний опис доповнюється описом літнього цвітіння квітів: «Цвітуть улітку золоті китиці дроку на верхах, темно-зелені плющі пнуться на мури...» [52, с. 421], така деталь, що є резонуюче протилежною до попереднього опису, використовується, очевидно, задля гри з читачем, вносить сумніви у створений раніше (в уяві читача/слухача) негативний образ чарівника. Діалог між чарівником Абу-Зоримом та його слугою завершується констатацією краси навколишньої природи і може вказувати на характер героя крізь призму його ставлення до квітів:

- Матхоре! Добрий день...
- Найкращий...Зроду такого не було, наймудріший Абу-Зориме...
- І тюльпани мої цвітуть...[52, с. 421].

Таким чином, вказуючи на захоплення чарівника квітами (тюльпанами), наратор наголошує на здатності бачити прекрасне, що стає важливою рисою характеру персонажа.

Завдяки любові до квітів розкривається характер (та спосіб світосприйняття) героя в автобіографічній казці «Слабий на очі». Казка починається класичним казковим кліше «Жив собі на світі...» та складається з двох частин. У першій частині наратор знайомить читача із головним героєм за посередництвом діалогу із читачем, що свідчить про ознаки перформативності твору та прийом гри із читачем. Звернувши увагу читача на добру вдачу і «легкість» характеру героя, наратор подає його портретну характеристику, а також вступає в діалог із читачем, займаючи позицію відповідача:

- Га? – що він робить? – маляр, малює квіти. Про людей каже, що їх не варто малювати, бо виходять кращими, ніж вони справді. А от квіти – так ніколи краще мене виходять. А що ви думаєте, може й так [52, с. 421].

Останнє речення-роздум вказує на вияв авторської позиції за посередництвом риторичного узагальнення. У казці порушується питання відсутності демократії та свободи слова, що може слугувати ознакою автобіографічності твору, адже художник та письменник М. Жук відчув особисто обмеження на право вільного висловлення думок у тогочасному тоталітарному режимі.

З другої частини казки читач дізнається про країну, в якій жив маляр та про «дурного і злого» короля цієї країни, про смерть старого короля, і становлення нового уряду, який домовився «працювати від усіх» [52, с. 421], а також, про те, що стан справ у суспільстві не змінився, як і раніше «бачив маляр одне, а чув зовсім інше» [52, с. 423]. Цікавою видається манера викладу тексту твору, автор не використовує оздоблення художньої мови, уникає позасюжетних елементів, не вводить у твір другорядних персонажів. Такий прийом схематичного (поверхневого) викладу подій свідчить про намір автора, полягає в бажанні пояснити причину того, чому художник не бажає творити, уникає малювати людей і надає перевагу квітам. Так, невдовзі читач дізнається, що художник «зневірився у своїх очах. Продав квачики та купив хліба. Трохи згодом фарби продав і також проїв... На всіх кутках люди кричали, що все гарно. Грали музики, співали замерзаючі та холодні хори... Очі не погоджувалися і маляр замовк» [52, с. 423]. Твір можна назвати суцільно метафоричним, починаючи від назви твору, адже слово «слабкий» у даному контексті не вказує на хворобу, а підкреслює незгоду автора із утисками свободи і прав людини.

Образ-символ квітки може сприйматися як знак переходу в площину уяви, міфічно-фантастичного світу та сну, що розкрито в казці «Дрімайлики». Фантастичні персонажі – дрімайлики, за задумом автора, приходять до дітей надвечір і мають властивість навіювати сон, живуть такі істоти «Чи по під лісом, чи у лісі, у Дурмановому горісі» [29, с. 347]. Символічний образ дурманового горіха, на позначення домівки фантастичних істот, має міфопоетичне походження і відсилає до народних легенд, вірувань, магічних заклять. На семантику художнього образу квітки накладаються усталені в позатекстовій дійсності

асоціації дурманового горіха з заспокійливим та галюциногенним впливом на організм людини. Звичайно, такі знання має лише дорослий читач, тому символ може не прочитуватися в контексті дитячого сприйняття казки. У фантастично-міфологічному контексті образ дурманового горіху – житло Дрімайликів – набуває символічного значення заспокоєння, сну та візії. Художній образ Дрімайликів викликає візуальне уявлення про істот, які живуть у візії або сні [98].

Як уже було відзначено, художні ознаки сецесії виявляють міжмистецьке перекодування знаковості живопису в літературну творчість письменника. Це також утілилось і у вигляді авторських ілюстрацій та книжкових обкладинок, які сприймаються читачем як позасюжетні елементи в межах тексту твору.

У створеному в 1908-му році ескізі обкладинки до казки «Ох» чітко простежуються ознаки сецесійної стилістики в її символістському наповненні. Автор зображує обличчя чарівника Оха в обрамленні двох стебел лісових дзвіночків, витворених за допомогою плавних, гнучких ліній. Пелюстки квіток направлені вгору і візуально нагадують язика полум'я. Довжелезна борода чарівника виходить за межі квіткового обрамлення і пронизується крізь перстень. Символічне значення обкладинки відповідає змісту літературного твору, у зображенні персня закодований образ героя твору, парубка Максима, який, пізнавши чарівну науку, зумів перетворитись на перстень.

На думку Л. Соколюк, символістське наповнення міститься і у виборі квітів, адже саме лісові дзвіночки сприймаються як символ чар [104]. Квітковий мотив простежуємо і в ескізі другої обкладинки до казки «Ох» (Чернігів 1908 р.). У центрі ескізу зображений чарівник Ох із розгорнутим листом пергаменту, на якому, зважаючи на сюжет твору, представлено договір між батьком сина (учня чарівника Оха) та самим чарівником. Постать зображено у повний зріст, на відміну від попереднього ескізу.

Флористичний мотив спостерігаємо в зображенні трьох квіток чорнобривця із стеблами, що обрамлюють назву твору з лівого та правого боку. Увагу привертає нижня частина ескізу, а саме зображення підлоги, яку встеляють понад півсотні однотипних білих квіток з червоною серцевиною, які поєднуються між

собою у флористично-орнаментальну мозаїку, що була характерна для раннього модернізму і сецесії.

У подібному стилі оформлена також обкладинка до казки «Кораблики». Три гравюри, виконані в стилі квіткового орнаменту, розміщені вертикально і покривають весь простір ескізу, назва казки та ім'я автора нанесені поверх квітів [35]. Зберіглась також ілюстрація «Дитячий сон» [104, с. 116] до казки «Кораблики», флористичні елементи декору присутні на зображенні дитячої ковдри і узгоджуються з характерними для сецесійного стилю плавними лініями – стилізованими хвилями, завдяки цьому авторові вдається доповнити сюжет казки і глибше розкрити задум художнього тексту. Автор закладає повідомлення про те, що події казки розгортаються в площині позасвідомого, а саме під час сну. Таким чином, синтез візуального і вербального мистецтва уможлиблює більш глибоке проникнення у поетику тексту.

Звернення до квіткового орнаменту, згідно з спостереженнями Л. Соколюк, зумовлене новим захопленням М. Жука – вивченням українського народного орнаменту, на основі якого митець створює споріднений йому власний візерунок. Як зазначає дослідниця, «один із таких орнаментів із візерунками, побудований за народним мотивом «Голубка» або «Орликова», у якому рапортне зображення птаха з розпростертими крилами подається в оточенні квіткових пагонів, Михайло Жук використовує в ескізі обкладинки [104, с. 206] до власної казки «Про Тхора-Тхорища» [104, с. 115].

Ескіз обкладинки до книги «Співи землі», у якій поєднано ліричні твори із циклів «Вічні мотиви», «Дорога», «Гори», «Химери», «З життя» та «Пісні раба», виконаний у стилі аплікації. Основу складає розлога квітка дикорослого Цикламену, що нагадує багаття або полум'я. Образ вогню є одним із поширених у творчості митців сецесійного стилю. Звернення автора саме до квітки Цикламену в оздобленні обкладинки може мати символічний характер, адже квітка, яку в народі називають «Дівоче вушко», має як лікувальні, так і отруйні властивості, подібно до ліричних почуттів, яким автор віддає ключове місце у збірці поезій «Співи землі».

Поширені в живописі квіткові мотиви набули нових відтінків у вимірі художнього слова М. Жука, що особливо виразно простежується в його ліричних творах. Такі мотиви могли створювати образи переживання у вірші або ж створювати ліричний пафос. Нерідко для створення образу коханої жінки автор вдається до метафоризації або порівняння її із квіткою. Так, у вірші «Королева» ліричний герой порівнює кохану з червоно-рожевими рожами, називаючи їх квітами любові. У вірші «Пауза» – на схожість із квіткою, і наголошує на важливості постаті коханої, яка для нього проявляється у явищах природи:

Ти всюди є... І в блискавиці з неба,  
І в згідних барвах польових квіток;  
Тобою чистий дихає струмок...  
Ти всюди є і всюди ти потреба [49, с. 27].

Присутність образу коханої відчутна на рівні емоції: ліричний герой із захопленням вловлює це у барвах квітів.

Квітка в художній поезії М. Жука сприймається як домінанта, у даному випадку уявної, образної картини світу, і є маркером естетичного бачення. Так, у першому вірші збірки «Співи Землі» автор звертається до читачів із пропозицією представити власні ліричні переживання та життєві перипетії. Змальовуючи ліричну картину, автор вдається до образу квітів як уособлення власних переживань і власного досвіду:

...Про сум їх таємний і пишную вроду.  
Зібрав я ті квіти,  
Що в полі цвітуть,  
У форми їх ніжно-розкішні вглядався  
Збирав я ті квіти,  
Що в горах ростуть, –  
І чуйний до сонця – я щастям сміявся [49].

У вірші ліричний герой створює протиставлення весни і осені як пробудження землі та уособлення молодості: «О що то за співи землі на весні!..», і осені, як стану суму і туги: «І що то за муки, як осінь настане...» [49, с. 4]. Варто наголосити на космогонічних образах, зокрема на мотиві зорі, який нарівні з мотивом вогню слугує елементом декорування та міфопоетичності і є ознакою української сецесії. У більшості ліричних творів автор використовує образ зірки на позначення коханої. Так, ліричний герой звертається до коханої: «Таких зірок,



як твої очі, я не знайду, я не зустріну» [49, с. 8], «Тебе кохаю, зірко золота...» [49, с. 10], «Чому душа моя так лине, до тебе, зоре?» [49, с. 14].

Образ зір, полум'я та квітів, зображених у теплих золотавих тонах, помічаємо на одній з обкладинок до прози М. Жука, що, вочевидь, була підготовлена до видання. На обкладинці автор передає момент виринання полум'я з чаші, згори його увінчує квітова корона з квітів барвінку та рожі, доповнюється картина космогонічними мотивами: зображенням нічного неба у вигляді великих і малих зірок [104, с. 58].

До теплих тонів та флористичних мотивів митець звертається під час оформлення ескізу однотипних обкладинок саморобних книжок до казок «Капчики», «Добро», «Осел» та «Золотий горішок» [104, с. 187]. Верхня частина таких книжок прикрашена відбитком гравюри із зображенням пишної квітки із розлогою кроною, що нагадує «дерево життя» – поширений в українській орнаментиці мотив.

Звертаючись до образу «дерева життя», М. Жук розкриває його символічну сутність, змальовуючи неподільність людини і природи та триєдність теперішнього, минулого і майбутнього. Остання проявляється в зображенні пишних квіток, які символізують теперішнє, квіток, що вже відцвіли і перетворились на плоди – минуле та дві ще не розкриті повністю квітки, що розташовані з боків і направлені догори, та символізують майбутнє. У нижній частині обкладинки міститься назва казки, виконана тушшю і фарбами [104] із зображенням, прикрашеним квітковим та лінійним орнаментом. Переосмислений мотив дерева життя, поширений в українському народному мистецтві, використовується в ескізі обкладинки власної казки «Ма-зол-ке». За інтерпретацією М. Жука, рослина має не один стовбур, а кілька стеблин з квітками на них, що виростають з вазона, закручуючись у формі двох сердець [104, с. 188].

Таким чином, розглянувши художні твори, ілюстрації та обкладинки до збірок казок М. Жука, можемо зробити висновок, що художньо-декоративні елементи, характерні для сецесійного стилю, спостерігаються в малярстві і в літературній творчості автора. Вони виражаються флористичними мотивами у

казках, ліриці та п'єсі «Легенда». Звернення автора до образу квітів в ілюстраціях та оформлені рукописних збірок передає зорієнтованість на ментальні ознаки художнього міфосвіту, народно-поетичного світовідчуття. Образи квітів унаочнюють переживання ліричного героя, що в казках найчастіше передається як естетично-ціннісна сфера чуттєвості героя.

## Висновки до розділу 2

Як переконує аналіз поетики, більшості казок М. Жука властива лінійна будова сюжету. Але в окремих казках, унаслідок реалізації в них модерністичних ознак, спостерігаємо риси дискретної організації хронотопу – зміна дня і ночі, пів року, наголошування на циклічності цих процесів (наприклад, у казках «Про доброго короля Пустилихо» та «Король Рік»). Сюжетний час оповіді в таких текстах відмінний від сюжету, пов'язаного з подією нарації, про що безпосередньо згадує оповідач у тексті казок.

У деяких казках, наприклад «Сливи» або «Добра душа», зміна наративного фокусу бачення (від всевідаючого наратора до персонажа) також впливає на перервність у сюжеті. Фрагментарна будова увиразнюється внаслідок поєднання оповіді наратора (опис події, узагальнення), невластивого прямого мовлення (план бачення персонажа) і власне реплік самого персонажа (наприклад, прямої мови Цигана і Степана в казці «Добра душа»).

У подібних казках увиразнюються ознаки внутрішньо-психологічної подієвості, що не завжди узгоджується з сюжетними подіями, представленими як майже реальні у казково-міфологічному світі. Ця картина світу виявляє ознаки алегоричності, притчевості, що спонукають читача до однозначної інтерпретації.

Отже, дискретна мотивно-образна структура казок М. Жука поєднується з тяглістю рецепції, позначеної такими художніми властивостями, як дидактичність, оцінювальність, іронічність, тяжіння до народнопісенних форм оздоблення сюжетів.

Серед мотивів, що створюють цілісну картину світу в поетиці казок М. Жука, детально проаналізовано мотиви чарівної води, чарівного перевтілення

явищ (предметів) за допомогою слова та флористичні мотиви. У результаті аналізу виявлено різні аспекти реалізації мотиву трансформації сутностей у казках М. Жука. Він реалізується як мотив чарівного перетворення світу, людей, квітів, предметів за допомогою води або завдяки дії чарівного слова. У казках «Водичка Молодничка», «Пшик», «Кораблики» магична сила води трансформує звичайні предмети в надзвичайні явища (наприклад, за допомогою води у казці «Пшик» залізо перетворюється на звук та зникає, як наслідок зникає і прокляття, покладене на нього).

Образ води виступає як умовна єднальна ланка між уявним та реальним планами подій (наприклад, у казці «Кораблики», коли через контакт із водою паперові кораблики, зроблені Муриком в умовно реальному світі, перетворюються на загарбницькі ворожі кораблі в уявному світі). Отож, здатність води до перетворення постає в казках М. Жука рушійною силою сюжету, який потім динамізується у зв'язку з перетворенням одних явищ на інші.

Цей мотив грає помітну роль в авторській картині світу. Його функції в поезії тексту узгоджуються з модерністичними тенденціями образної передачі явища трансформації як певної буттєвої сили.

Мотив перетворення за допомогою води представлено засобами візуалізації, особливо, в ситуації омолодження (казка «Водичка молодничка»). Це помітно динамізує сюжет та сприяє візуалізації уяви реципієнта. Трансформативна чинність є спільною ланкою в реалізації мотивів перетворення за допомогою води і слова, наділеного дієвою силою («Дядько і Дідько», «Три глечики», «Ох»).

Перформатизація висловлювання в означених казках дається взнаки в тематизації комунікативних інтенцій: дієве слово (прокляття, лихе передбачення, лайка) змінює зовнішній образ і внутрішній стан героя або простору навколо нього. Слову надаються ритуальні властивості («Три глечика», «Дядько та Дідько», «Ох») і його проголошення призводить до зміни картини світу. Мотиви діючого слова, як і перетворення за допомогою води набувають сюжетоутвірних характеристик і відіграють значну роль у зав'язці і кульмінації конфліктів.

Виразними в мотивній сфері казок М. Жука виявилися образи і сюжети західноєвропейської сецесії, пов'язані з флористикою. Виявлено інтроспективну динаміку флористичної образності в казках митця (літератора і живописця). Так, у «Легенді» представлені процеси деформації картини світу героя як емоційного переживання буттєвої енергії квітів, що співзвучне креативній дієвості слова.

Принципи взаємозв'язку світу людей і квітів також ґрунтуються на образній дії трансформації (наприклад, перетворення цвіту яблуні на дівчинку Правду в казці «Правда та Неправда», або створення жінки з квітів у творі «Легенда»). Ця єдність природного і людського світу руйнується внаслідок усвідомлення героєм (наратором) деформації гармонії світу.

Виявлена контамінація флористичних образів у казках і поезіях Михайла Жука та флористичної декоративності на оздоблених квітками обкладинках книжок сприяє символізації художнього світу. Образ фантастично-міфологічного Дурманового горіху, одного із знакових образів сецесії, створює контекст містичного уявлення світу та передає естетичні позиції митця.

## РОЗДІЛ 3

### ХАРАКТЕР ХУДОЖНЬОЇ ПОДІЄВОСТІ: ВІД ПОДІЇ ВИЗРІВАННЯ ТЕКСТУ ДО ПОДІЇ РОЗПОВІДІ ПРО СТВОРЕННЯ ТЕКСТУ

#### 3.1 Наративні стратегії в казках М. Жука

У процесі аналізу наративних стратегій у казках М. Жука важливо звернутися до сучасних прийомів наратологічного аналізу. Сучасна наратологія являє собою досить велику галузь наукового пошуку в сфері сюжетно-оповідних текстів, що співвідносяться з фабулою, історією, інтригою. Ми враховуємо не тільки специфіку висловлювання художніх текстів, а й їхню інтермедіальну природу, що особливо цікаво нам, оскільки ми звертаємося до творчості М. Жука не тільки як письменника, а й як художника.

Ґрунтуємо свої спостереження над поетикою казок М. Жука на роботах Р. Барта, К. Бремона, Ц. Тодорова, В. Шміда, особливо на позиціях, остаточно викладених у «ґраматичі Декамерона».

Згідно з оптикою бачень дослідників, художній текст у наратологічному ключі розглядається в двох планах: як оповідна історія (план змісту) і як власне оповідання (план вираження). В аспекті діячності можемо виявити й інші поняття наратології: фікціональність (недійсність) і фактуальність (дійсність), типи наратора (оповідачів), ієрархія оповідних інстанцій (реальний і абстрактний автор, наратор, загальний і конкретний читач, образ читача), образ автора (наділення оповідача або персонажа-оповідача особистісними, біографічними рисами, наприклад з метою гри з читачем). Крім того, важливо проаналізувати спрямованість оповідної історії і самого оповідання – аспект комунікації, адресності слова. Цей план замикається на протиставленні автора і читача, що відображається в художньому тексті у вигляді різного роду провокацій автором читача, наприклад, акцентування вигаданості або, навпаки, достовірності історії, яка переповідається, авторських масок, оповідних стратегій «текст у тексті», метаоповіді (подання або відтворення, відображення в тексті плану процесу

створення цього тексту, у чому можна простежити руйнування мімезису), метатекстуальності (передмови, епілоги, вставні конструкції), створення системи оповідачів з різною точкою зору на одну й ту ж подію або з різним викладом однієї і тієї ж історії [125, с. 312].

Незважаючи на широкий діапазон вжитку терміну «нарративна стратегія» у сучасному літературному дискурсі, однозначної його дефініції досі не сформовано. Про наявність стратегічного характеру взаємодії тексту на періоді творення і читацького сприйняття відзначалось ще у 1960-их роках, у роботах представників школи рецептивної естетики. Відповідно до спостережень Г. Яусса, інтерпретація твору реципієнтом є керованим процесом, цілеспрямованою когнітивною діяльністю: «Літературний твір завдає читачеві визначені лінії свого сприйняття, використовуючи текстуальні стратегії» [129, с. 194]. Це стає можливим завдяки використанню окремих прийомів: відкритих і прихованих сигналів, алюзій, характеристик.

В. Тюпа в статті «Нарративна стратегія роману» визначає поняття як «конфігурацію трьох селективних моментів, що взаємно зумовлюють один одного:

1. тієї чи іншої нарративної картини світу (референтна компетенція автора);
2. нарративної модальності (креативна компетенція оповідача, розповідача, хронікера);
3. нарративної інтриги (рецептивна компетенція адресата)» [115, с. 11].

Таким чином, можемо виокремити основні ознаки комунікативної стратегії: процедурність творчості, її системний і селективний характер, наявність авторської інтенції, засоби для досягнення поставленої мети. У нашому дослідженні послуговуємось терміном нарративна стратегія, під яким розуміємо процес вибору й комбінування способів і прийомів організації оповіді, направлений на досягнення певного художнього ефекту (авторська інтенція), що базується на уявленнях автора про реципієнта та про особливості читацької рецепції тексту.

За дослідження наративних стратегій у казках М. Жука будемо виходити від чинних ознак наративу: подієвість, адресованість, наявність та тип відправника повідомлення, присутність оповідача в тексті твору.

У своєму прозовому доробку письменник використовує різні стратегії та адресується до глибинних фольклорних витоків, народних вірувань і повір'їв, уміло адаптує їх до сучасності та апелює до свідомості читача за допомогою використання наративних стратегій і власне гри з читачем. Для аналізу нами обрано казки, об'єднаним моментом для яких є наявність мотиву нечистої сили.

У казці «Пшик» представлено безособистісного наратора, який присутній у тексті твору. Так, повісткування про взаємини героя з нечистою силою починається експозицією, у якій розповідається подія, що мала місце напередодні. Розповідь не ведеться від першої особи, однак відповідно до авторської інтенції оповідач сповна володіє інформацією про подію.

На присутність оповідача в тексті вказують ремарки в діалогах і монологів героїв, що дає можливість сприймати текст як подібний до драматичних творів за манерою текстової організації і наявністю авторських ремарок. Також на початку і в кінці казки є короткі замітки-репліки, що створює ефект індивідуалізованого наратора.

Так, на початку наратор описує пригоду цигана-ковалю, який зробив на замовлення кайдани, і отримав за це плату від «самого чорного Чорта» [46, с. 412]. Платою був величезний шматок заліза, з якого коваль мав намір зробити спочатку хороші сокири, «щоб самі і пиляли, і рубали» [46, с. 413], далі болти, щоб самі і закривалися і відкривалися, ножі, гудзики, і зрештою, у ковалю майже не залишилося заліза. Не отримавши результату, коваль зробив маленьку кульку, кинув її у воду, що перетворила розпечену кульку на звук: «Пш-ш-шик». З коментарем останньої дії в оповідання вступає наратор, і виголошує заключні слова: «Ось такого лиха Чорт накоїв» [46, с. 414]. У цьому епізоді простежимо комунікативний прийом гри з читачем: оскільки біди в повному розумінні слова не сталося, можливо, використовується прийом іронії по відношенню до стереотипів народного сприйняття і фольклорної казки в тому числі.

У висловлюванні можна виявити дидактичну складову: «не варто чекати добра від нечистого» [46]. Заключний епізод казки цікавий з погляду наративної стратегії автора: в даному випадку, він залишає відкритою ситуацію читацького вибору можливого тлумачення розказаної історії.

Звертає на себе увагу і наратив казки «Дядько і дідько». Висловлювання оповідача від першої особи: «Був у мене давно Дядько» [30, с. 400], завдяки займенниковій конструкції «у мене» яскраво підкреслює особистісну оповідь. Оповідач сприймається як учасник подій твору і веде безпосередню бесіду із реципієнтом, викликаючи емоції співчуття, жалю та радості. Такий прийом сприяє кращому засвоєнню читачем дидактичних настанов, закладених автором на початковому етапі творення тексту.

Своєрідність сюжету та характер оповіді наближає казку «Дядько та Дідько» за жанровими ознаками до новели. Як і в новелі, зображено певний збіг обставин, зокрема висловлювання героя, що спричинило за собою зміну картину світу і засвідчує приналежність твору до чарівних казок (висхідний чарівний момент). Висловлювання послужило приводом для розповідання тієї чи іншої історії, і, як наслідок, виокремлює особистість оповідача, що характерно для твору «Дядько і дідько».

Сюжет у розглянутому творі будується на протистоянні головних героїв, один з яких є представником нечистої сили. Головна інтрига твору полягає в тому, що мова Дядька породила нестандартну, містичну ситуацію. Наратор присутній у ремарках і діалогах, які нагадують драматичну структуру. Прикінцеві його репліки характерні в цілому для жанру казки, як певний висновок і мораль, але наратор більш індивідуалізований. Його висловлювання передають суб'єктивний характер розв'язки. У мовленні наратора закладено індивідуальне авторське бачення.

Варто зауважити, що сюжет казки «Дядько та Дідько» є традиційним для української фольклорної казки, на підтвердження цього у завершальних спостереженнях наратора простежуємо тезу: «людина, поборовши несправедливість, подолала нечисту силу».



Цікавим є сюжет казки «Циган і Чорт», який побудовано на протистоянні двох головних героїв, відповідно заявлених у назві твору. Дія твору обмежена хронологічними рамками і займає одну добу. Головні герої, сперечаючись, вирішують помститися один одному. Перший діалог викликає в нас інтерес з погляду реплік наратора, який, як показує його мова, є істинним знавцем фольклору і української етнографії, в його уста вкладено притаманні українській мові епітети, порівняння і метафори. Переконавання в унікальності української усної народної творчості є, вочевидь, елементом наративної стратегії автора. Мова героїв у більшості діалогів теж досить колоритна, насичена приказками та піснями. Наратор риторично заявляє про націю українців як таку, що протистоїть циганам, але поза тим утілює українську ментальність, що дозволяє говорити про такий авторський прийом, як іронія. Також іронія простежується і в заключному епізоді, коли оповідач вирішує суперечку головних героїв.

Розв'язка твору стає можливою в результаті введення в сюжетну лінію твору несподіваного повороту подій, Чорта звільняють від Цигана «різні народи» [54, с. 392]. Поняття «різні народи» можемо розуміти як дидактичну настанову про необхідність об'єднання в боротьбі проти спільного ворога.

Варто відзначити жанрову модифікацію казки «Циган і Чорт», яка за низкою ознак близька до новели. Авторська стратегія полягає у фінальній зміні початкової установки на кумулятивність. Послідовність переривається несподіваною подією (допомога іззовні), яка нагадує новелістичний пуант. Важливо відзначити стислі, обмежені часом рамки твору, що також вказує на зближення з новелою.

Наратор у творі «Циган і Чорт» близький до біографічного автора, що проявляється в манері зображення зовнішнього вигляду героїв, способі візуалізації, яка властива автору як художнику. Присутність оповідача в тексті сприяє кращому сприйняттю реципієнтом фантастичної оповіді та засвоєнню дидактичних елементів.

У цілому в творах М. Жука «Пшик», «Циган і Чорт», «Дядько та дідько» простежуються тенденції до поєднання декількох наративних стратегій. Присутність «всевидячого» наратора, передусім проявляє себе в тому, що подія

передається від першої особи, яка є окремою інстанцією. Наратор дає характеристику, але не претендує на суб'єктивну оцінку дійсності. Прикладом присутності оповідача в тексті стають також репліки-ремарки – це дає можливість говорити про безпосередній діалог з читачем. Важливо відзначити, що наратор у М. Жука не завжди виступає окремою інстанцією, більше того, у багатьох епізодах він є тим, хто особисто апелює до читача (або слухача) і висловлює власну думку найчастіше за допомогою внутрішньотекстових вставних конструкцій.

Безособистісна розповідь – ще один прийом, який використовується в казках М. Жука; нарація в такому випадку є анонімною, і переважно виражається через супровідні репліки до прямої мови героїв, діалоги і монологи героїв у таких сюжетних одиницях тексту, як правило, є головною формою розповіді.

Особливості нарації і присутності наратора пов'язуються із жанровою специфікою творів, а саме тяжінням до новелістичної манери оповіді і створення картини світу. У творах М. Жука «Пшик», «Циган і Чорт», «Дядько та дідько» яскраво виражені характеристики жанру казки, що проявляється в присутності установки на вимисел, невідповідність навколишньої дійсності сучасним біографічному автору реаліям, незвичайності подій, що переповідаються. Засадничим вважаємо зближення цих творів з новелою, що виявляє себе в установках на оказію, доленосному збігу обставин, фінальному переламному моменті, створенні нового бачення ситуації і окреслених часових межах описуваної події.

### 3.2 Особливості створення художнього тексту (дослідження рукописів)

Досліджуючи творчий доробок М. Жука, маємо можливість працювати з авторськими рукописами, що зберігаються у фондах Одеського літературного музею. Серед артефактів виявлені як чернетки до виданих друком казок, так і незавершені або з певних причин не надруковані казки. Твори розглядатимемо з перспективи текстології та генетичної критики як приклад авантексту, укладеного на основі чернеток, та фіксації процесуальності письма.

На підставі рукописів плануємо проаналізувати не відображені в кінцевому варіанті зміни, що можуть свідчити про формування поетики тексту, та зміни авторського бачення твору. Методологія генетичної критики та текстологічний підхід до аналізу твору забезпечує глибше осмислення творчої роботи, психології процесів художнього мислення, еволюцію образної та сюжетної організації твору.

В основу методології генетичної критики (П. М. де Біазі, Б. Бойє, А. Грезийон, Р. Дебре-Женетт, Д. Феррер) покладено категорії і поняття постструктуралізму, які застосовують до текстології. Поняття класичної текстології представлене як історично-філологічна дисципліна, що вивчає пам'ятки писемності, твори літератури і фольклору, для встановлення автентичності тексту на основі наявних матеріалів.

Якщо класична текстологія сприймає чернетку як етап процесу творення історії тексту, то французька генетична критика у 1970 році запропонувала інший підхід, метою якого було відмовитися від прагнення встановити остаточний текст і зосередити увагу на питанні «Як зроблено текст?» [10]. У чернетці бачимо зафіксований не результат письма, а процес породження тексту, тож саме процесуальність цікавить дослідників. Разом із тим, даний підхід не заперечує важливості остаточного тексту, як зазначає Д. Феррер: «Будь-яка чернеткова замітка передбачає перспективу її подальшого використання, якою б розмитою ця перспектива не була» [132]. Помітною постає різниця між генетичним і текстологічним підходом: якщо метою останнього є встановити остаточний варіант тексту, фактично нівелюючи варіанти, то перший максимально застосовує

текстові варіації, включаючи ті, що суперечать остаточному варіанту, адже, як зазначає Д. Феррер, саме на стадії чернеток проявляється стилістичний сценарій твору [132].

Певні відмінності генетичної критики та текстології полягають у тому, що головна увага першої спрямована на інтерпретації власне авантексту – чернетки, рукопису, а не на встановлення кінцевого варіанту твору: «...опозиційність до філологічної й текстологічної практики проєктувалась у видавничу площину, оскільки на перших порах генетичних критиків не зацікавила проблема видання тексту, робота над встановленням його «остаточної», найточнішої версії, нібито обтяженої негативом телеології, заданості. Головна їхня увага зосереджувалася переважно на інтерпретації генотексту, відтворенні складної гри чернеток та варіантів, які спонукали пізнати письмо як “осердя пориву і розрахунку” одночасно» [12], – зазначає М. Гнатюк Також М. Гнатюк зауважує, що генетична критика постала на ґрунті структуралізму у Франції на початку 70-их років ХХ ст., обравши об’єктом свого дослідження генезис художнього твору й мисленнєву діяльність письменника крізь призму його рукописів [12]. У результаті такого аналізу уточнюється не тільки текст, а й обставини його створення, встановлюються невідомі біографічні паралелі, прототипи персонажів, умови формування художніх ідей автора.

Крім того, дослідження дозволяє зібрати інформацію про особливості творчого процесу під час створення різних творів, визначити деякі специфічні риси в роботі автора над тим чи іншим художнім задумом.

Авторські рукописи М. Жука, що містяться у фондах Одеського літературного музею, умовно можемо поділити на два типи:

- Наявність варіанту або декількох варіантів рукописів із кінцевим варіантом тексту (виданого збіркою або надрукованого в періодичному виданні). Важливо зазначити, що не всі завершені твори вийшли у світ друком, деякі були оформленні в окремі ілюстровані автором рукописні книжечки, вважаємо їх також завершеними, хоч і не надрукованими.

- Іншим типом рукописів автора є незавершені твори, що також зберіглись у рукописній спадщині і становлять інтерес не лише на рівні авторської чернетки, а й дають об'ємнішу характеристику творчості автора загалом, збагачуючи загальну картину сюжетів, образів та мотивів. Декілька з таких творів у книзі «Дім князя Гагаріна» (Частина перша, 2011 рік) подає О. Яворська із приміткою «з незавершеного» [32].

У підрозділі ми прагнемо дослідити процес створення художніх текстів та відмінності у варіантах рукописів, що, на нашу думку, виникали в результаті самоаналізу та змін у свідомості автора. Для дослідження обрані декілька творів М. Жука, варіанти рукописів яких збережені. Це уможлиблює аналіз на рівні діяльності, зміни та варіації авторської думки.

Серед рукописів казок М. Жука є перелік творів, зроблений автором приблизно у 1920-му році, цей перелік нараховує 26 казок, до яких із невідомих причин не включені 8 інших казок. Остання казка у списку, судячи з зовнішнього вигляду артефакту, дописана пізніше, іншим олівцем [32, с. 324]. Як зазначає О. Яворська, рукописи казок зберіглись у двох грубих зошитах, шести саморобних рукописних книжках та у вигляді пронумерованих окремих аркушів (частина казок написана на звороті канцелярських паперів) [32].

У процесі аналізу рукописів звертають на себе увагу позатекстові елементи. Так, у зошиті із казкою «Ох» на полях дописано тираж книжки, що вийшла друком, імовірно, мова йде про наклад, виданий у Чернігові 1908 р. із авторським оформленням. На сторінках казки «Правда та Неправда» міститься напис: «друковано в молодій Україні за рік 1908-й», такі примітки, зроблені автором, свідчать про спробу систематизації творів, зацікавленість автора в процесі видання творів і важливості цієї події у творчому житті письменника.

Цікавим в аналізі саморобних зошитів-збірок автора видається дослідження «сусідства» творів (почерговості їх розташування, адже в основі принципу розміщення покладені, скоріш за все, авторські уподобання). Зокрема, 2-ий грубий зошит починається казкою «Зарікання», далі «Добра Душа», «Сливи», «Ме», «Осел», «Циган і Чорт». У цьому ж зошиті після казок записано опис морського

пейзажу Аркадії тими ж чорнилами, якими були внесені правки до попередніх казок. На думку О. Яворської, це свідчить про те, що автор обробляв казки під час перебування в Одесі, а отже, восени 1925-го року або пізніше.

Дослідження рукописів казок М. Жука дає змогу простежити історію створення тексту, його розвиток від становлення первинного задуму до кінцевого результату втілення. Це стає можливим за умови наявності декількох варіантів рукопису одного й того ж твору із деякими відмінностями або правками. Серед творів автора, зокрема, знаходимо три варіанти твору «Про доброго короля Пустилихо», варіанти казки «Правда та Неправда», правки до казки «Водичка Молодничка», «Король Рік», чернетку та чистовий рукопис віршованої казки «Летючий Голландець».

Різдвяна дитяча казка «Король Рік», що розповідає про пригоди духа Вітрогончика, який жив у шпарині під пічкою і мав нагоду познайомився із чарівником Роком, зберіглася в друкованому та рукописному варіантах. Рукописний варіант зберігся на окремих аркушах із незначними правками і привертає увагу своєю структурою, а саме відсутністю детального опису зовнішності головного героя, автор обмежується асоціативним порівнянням: «Дух-Вітрогончик такий був маленький, як мишка, а цікавий, як усі мишки разом» [36]. Варто зазначити, що за характером письма і каліграфією почерку (великі чіткі літери, дотримання відстані між словами, чистота запису, відсутність закреслень і виправлень) можемо припустити, що цей варіант був начисто переписаний із незбереженої чернетки і, ймовірно, був остаточним на певному етапі творчості.

Пізніше автор вносить доповнення – детальній опис зовнішності головного героя твору, акцентує на казковості та кумедності образу, уже відмінному від попереднього асоціативного із мишкою: «Вушка мав довгі, що зависали йому у низ, лапки з дряпками, маленький хвостик з квачиком і шерстка кольору трошки рудого. Весь же він був у мордочці: бистрі, чорні очиці, гострий носик, наче хто хунтиком згорнув червоного папірчика і представив йому за носа; великий, з м'яскуватими губами рот, а під носом вуса – з одного боку п'ять довгих

волосинок, а з другого тільки чотири. Словом, ціла мордочка виявляла саму цікавість» [36]. Наведене вище доповнення доклеєне, до попереднього варіанту рукопису праворуч, внизу сторінки із позначкою у вигляді зірочки (\*) у лівому верхньому куті аркуша, перед текстом доповнення. Опублікований у 1920-му році у збірці «Казки» варіант твору представлений у доповненому варіанті.

Цікавим видається спосіб утілення казки «Правда та неправда», завершеної та записаної в грубому зошиті на 32 сторінки, яку пізніше видано окремою книгою. Зберіглися два варіанти авторської обробки, а саме: спроба перекладу російською мовою та трансформація казки в п'єсу для дитячого театру. У першому випадку автор майже дослівно перекладає текст казки російською мовою, із додаванням незначних змін, що переважно стосуються синтаксичної будови речень. Так, у типовому казковому зачині, що покликаний охарактеризувати часові межі твору в українському варіанті, використано розділовий знак трикрапку, ймовірно, з метою вказати на уповільнення, риторичність і перервність висловлювання: «Це було давно... дуже давно» [44], натомість у перекладі автор використовує розповідне речення без розділових знаків: (рос.) «Всё это было чрезвычайно давно», після якого, як і в українському варіанті, слідує опис місцевості.

Звертає на себе увагу і різниця в семантичному значенні обраних автором епітетів, застосованих до головного героя твору Вітра (у нашому випадку прикладок), як образного означення, що служить для підкреслення головної риси і провідної якості.

Знайомлячи читача із головним героєм твору Вітром, українською мовою автор називає його «дідуган»: «Серед старого і темного лісу стояла хатина на курячих ніжках, в тій хатині жив старий і сивий дідуган – Вітер» [44], «дідуган» згідно із тлумачним словником української мови є збільшеною формою до слова «дід» і не має негативного семантичного забарвлення; упродовж подальших звернень до образу Вітра автор називає його «дід» або «старий». У російському перекладі в цьому епізоді твору бачимо епітет «рос. старикашка»: «рос. Среди старого и чёрного леса стояла избушка на курьих ножках, а в той избушке жил

старый, седой старикашка – Ветер» [44], – згідно з тлумачним словником російської мови [119] слово «старикашка» є зменшено-зневажливим до слова «рос. старик» (тотожного українському «дід»), подальші назви Вітра у російському варіанті казки «рос. дед, старик».

Аналізуючи рукописи з різними, відповідно до способу втілення, варіантами твору «Правда та Неправда», необхідно вказати на наявність запису із укладеним планом, замальовками костюмів акторів та I і II частини п'єси для дитячого театру.

Враховуючи наявність та певну систематизацію варіантів рукописів твору, вважаємо за необхідне окреслити поняття «авантексту», ключового для генетичної критики, сформульованого у 1972 році одним з засновників генетичної критики – Ж. Бельмен-Ноелем, який визначав його як сукупність рукописів, чернеток та інших текстів, що передують завершеному художньому твору [5, с. 93-114]. У подальшому під поняттям авантексту дослідники розуміють герменевтичну модель, створену науковцем на основі аналізу чернеток. Зокрема, П.-М. де Біазі називає генетичну критику «герменевтикою письма» [131, с. 42] і окреслює три ключові поняття з метою означити і предмет дослідження:

- *Досьє* – сукупність усього написаного в процесі постання твору, включно з допоміжними записами, як-от щоденники, листи, видавничі угоди тощо [131, с. 52];
- *Авантекст* – результат дослідницького критичного аналізу і впорядкування матеріалів досьє [131, с. 52];
- *Чернетки*, які постають у процесі роботи над текстом твору [131, с. 52].

Наступним ключовим положенням, зазначеним Ж. Бельмен-Ноелем, є думка про необхідність розрізняти «особисте» та «публічне», адже історія перетворення письма на текст є історією поступового розходження автора і «суб'єкта письма». Звернемось до сучасного визначення терміна «автор», яке містить у собі декілька значень. Так, літературознавець Б. Корман запропонував розуміти значення автора як носія концепції твору, при цьому акцентує увагу і на



постаті письменника, як реальної людини [69, с. 199]. Дещо об'ємніший аналіз подає Ю. Лотман, детермінуючи поняття «автор» у декількох планах: «Це, перше, творець художнього твору як *реальна особа* з певною долею, біографією, комплексом індивідуальних рис. По-друге, це *образ автора*, локалізований у художньому тексті, тобто зображення письменником, живописцем, скульптором, режисером самого себе. Й, нарешті, по-третє (що в даному контексті важливо для нас, у процесі розуміння динаміки від автора до суб'єкта письма), це художник-творець, присутній у його творі як цілому, *іманентний* твору. Автор (у цьому значенні слова) певним чином подає й висвітлює реальність (буття та його явища), їх осмислює і оцінює, а також демонструє свою творчу енергію. Усім цим він проявляє себе в якості суб'єкта художньої діяльності» [75, с. 68-69].

На різних етапах творення художнього тексту встановлюємо більший або менший вияв «особистого» та «публічного» у творчому процесі, зафіксованому в рукописах. На даному етапі під словом рукопис розуміємо манускрипт – писемний артефакт, написаний від руки.

Так, у рукописах казки для дитячого театру «Правда та Неправда», що містять замальовки костюмів акторів, зокрема малюнок костюму Легета (з крильцями метелика, пелюстками та оздобленим поясом), вбачаємо вияв «особистого». У своїй літературній творчості та доробках образотворчого мистецтва М. Жук вдається до прийомів модернізму. Одна з його ранніх декоративних робіт «Казка» (1914 рік) ілюструє вплив нових на той момент західноєвропейських віянь. Художник звертається до символіки, поетизації образів, наповнюючи їх міфопоетичними асоціаціями. Спільними, як для літературної творчості, так і для образотворчої, стають флористичні мотиви, плавні переходи та лінії, орнаменталістика. Це, зважаючи на біографічні факти, є результатом навчання молодого М. Жука у Краківській академії красних мистецтв у класі С. Виспянського. Виспянський був одним із видатних художників свого часу, що поєднав фольклор, модерн та історію у своїй творчості. Такий оригінальний підхід вписав його ім'я в історію художнього мистецтва Європи.

Митець використовує стилізовану рослинну орнаментику, зокрема в декоративному панно «Лілія» (1908 р.), продовжує у роботі «Іриси» (1914 р.) і у глибоко філософському панно «Біле та Чорне», як утілення мотиву вічної краси, безсмертя природи, гармонії природи і людини. Казкові сюжети літературних творів автора містять тотожні міфопоетичні символи та мотиви, що більшою мірою свідчить про інтертекстуальність образотворчої та літературної творчості М. Жука, вияв особистісного, інтимного.

Казка «Про доброго короля Пустилихо», написана у Чернігові в 1922-му році, за життя автора не була видана, однак М. Жук готував її до друку і розташував у саморобній книзі під назвою «Капчики». З архівів відомо про наявність трьох рукописів твору: перший варіант – на окремих аркушах, другий, значно розширений, – у саморобній книзі, та третій рукопис – на окремих аркушах (початок другого варіанту). Перший і другий варіанти твору виявляють розбіжності в назві та текстовому наповненні твору, що дає можливість говорити про прояв авторської саморефлексії, зокрема такої, що пов'язана із автографічною транстекстуальністю. Це поняття використовуємо в значенні змінності одного і того ж тексту в діахронії, із плином часу та зміною авторської концепції. Підтвердженням цьому є динаміка тексту, зафіксована в різних його варіантах та редакціях.

Так, назва першого варіанту твору не містить імені головного героя і має суто інформаційний характер «Про доброго короля». Змінюючи назву в другому варіанті, автор додає епітети та ім'я короля «Про мудрого та доброго короля Пустилихо» і таким чином досягає зміни семантичного складника заголовка та зміни комунікативної настанови реципієнта із суто інформаційної на інформаційно-інтригуючу, зважаючи на морфологічні складові, які семантично розкладаються на два слова «пустити» і «лихо». У чернетці цього варіанту даний заголовок закреслено автором і підібрано остаточний «Про доброго короля Пустилихо».

Таким чином маємо можливість простежити творчу динаміку авторської думки і процесу створення тексту. Спостерігаємо відмінності і у вступі до казки першого та другого варіантів: перший містить розповідь про доброту короля:

Такий був добрий, такий солодкий, як мед. Навіть пчілки помилялися, коли він сидів на веранді і щось думав — цілим натовпом вони кружляли над його головою і ніяк не хотіли одлітати. А великий, кострубатий медвідь, що жив недалеко у лісі, прочувши про солодкого і добрячого короля, аж облизувався, — так йому хотілося того короля з'їсти. Та ба! — Навколо сторожа, високі мури і важко досягнути. Тільки, бувало, і зробить собі ту приємність, що як летять пчілки, то він у них і запитає:

— А що, багато меду зібрали? Солодкий?

— Солодкий, то солодкий, та не вгризеш, — дзвеніли пчілки, повертаючись до дому. Медвідь їм мало вірив: «Брешуть», — думав собі» [45, 330].

Із другого варіанту автор виключає цей епізод, натомість, додає розповідь на зразок історично-порівняльної довідки про те, що різні королі жили на світі. Текст другого варіанту казки автор розпочинає із окличного речення-звертання «Дітки!», що підкреслює присутність автора у творі, привертає увагу читача (слухача) та сприяє налагодженню комунікації між автором та реципієнтом.

Перший варіант казки не завершений, однак на звороті аркуша автор подає план розгортання подій: «Деталі — одяг з меблів і хатніх прикрас. Немає куди жалітися, бо по наказу короля у країні добра такого не може бути. Пісенька короля (курси для птахів). Король лишається сам серед розруйнованої країни» [45]. Поданий у першому рукописі план знаходить своє розгорнуте продовження у другому варіанті, що підтверджує теорію про дві редакції одного твору автора із внесенням корективів та доповнень.

Наступний вияв авторської редакції в тексті «Про доброго короля Пустилихо» надає автобіографічних рис, у ньому простежуються ознаки сатири на тогочасний уряд радянської влади. На підтвердження власних припущень наводимо авторські тези, які містяться у щоденникових записах того періоду: «Коли питають який уряд кращий? – Правий чи лівий. Це питання подібне до того – яка рука у злодія краща – права чи ліва. Про середину навіть смішно говорити. [Із щоденника Чернігів 1922.29.06] [128, с. 323].

Казка М. Жука «Водичка Молодничка» зберігається у двох рукописах із значними доповненнями та виправленнями. У першому, чорновому, варіанті

казки відтворюється сцена знайомства із головними героями твору: «Жив на селі бідний дід Кострика» [27, с. 371]. У другому (чистовому варіанті) автор змінює епітет «бідний» на «старий», що має принципову семантичну відмінність і таким чином досягає зміни комунікативної установки реципієнта. Наступним важливим елементом авторської саморефлексії є зміна назви твору: перший варіант казки мав назву «Молода сила», однак автор змінює її на «Водичка Молодничка» задля досягнення ефекту зміни рецептивних очікувань, з одного боку, та досягнення ритмізації вимовлених слів, з іншого. Це нагадує про те, що казка писалася для розповідання / читання вголос та більшого заохочення до прочитання твору. Першу ж назву «Молода сила» автор використовує в заключній частині твору, як своєрідний висновок-післяслово: «Що то значить молода сила!» [27, с. 376].

У доробку М. Жука залишилось декілька незавершених творів, і ми маємо можливість досліджувати художній текст лише з записів чернетки, не маючи завершеного остаточного (чистового) або друкованого варіанту. До таких текстів належить віршована казка «Летючий Корабель», у фондах Одеського літературного музею вона представлена у двох варіантах, перший з яких написаний на двох аркушах із значними правками, що вказують на творчий процес. Такий варіант вважаємо чернеткою казки «Летючий корабель», зважаючи на наявність другого варіанту, який не містить виправлень і відрізняється охайністю запису. Його ми вважаємо чистовим рукописом. Чистовий рукопис зберігся в кількості чотирьох сторінок, і містить експозицію та зав'язку твору. До такого висновку ми дійшли, зважаючи на те, що віршована казка «Летючий корабель» М. Жука є обробкою однойменної фольклорної казки про дурного сина і його успіх завдяки втручанням чарівних помічників; в основу твору покладена типова композиційна формула, притаманна чарівним казкам. В експозиції представлена розповідь про бабу та діда, у яких є три сини, два розумних і один дурень. Зав'язкою слугує епізод із звісткою про царський указ: хто змайструє корабель, щоб літав, і приїде на тім кораблі, за того цар віддасть дочку. У розвитку дії зазначено, що двоє братів отримують від батьків добрі харчі, а дурень – найгірші, і всі вирушають у дорогу. Дурник ділиться харчами з сивим дідом-

чарівником і посередництвом втручання чарів отримує летючий корабель та слідуючи вказівкам чарівника «по дорозі бери кого б там не зустрів» здобув «команду помічників». Кульмінацією служить порушення обіцянки і зміна правил, згідно з якими герой має подолати надскладні випробування. У розв'язці герой за допомогою чарівних помічників проходить випробування і отримує винагороду (не лише одружується із донькою царя, а й отримує його повагу, адже перетворюється з лінивого дурника на розумного красеня).

Чистовий рукопис віршованої казки М. Жука переривається на етапі зав'язки твору; невідомо, чи завершив автор свою роботу із обробки народної казки, однак важливо зазначити, що чернетка казки обмежена експозицією. Це вказує на існування інших, більш повних, варіантів чорнового тексту, з якого автор переносив твір у чистовий рукопис; ймовірно вони були втрачені.

Час і місце написання твору невідомі, але, зважаючи на схожість за системою поетичного мовлення, ритмічною організацією та віршованим розміром до казки «Ох» (іншої авторської обробки української народної казки, розглянутої нами раніше) можемо припустити, що віршовану казку «Летючий корабель» письменник створював приблизно в той же час, що й обробку української народної казки «Ох», а саме у 1907-1910 роки. Спільним авторським елементом, що відрізняє обидві казки від фольклорної основи, є оповідь від першої особи, у якій наратор виступає носієм експертної думки та власного досвіду. Так, у казці «Летючий корабель» основній розповіді передують умовна самопрезентація оповідача:

Я хочу казку розказати  
Про корабель що сам літав,  
Лишень – цура! щоб не збивати  
І наказать що дід збрехав.  
Бо дід я добрий і правдивий  
І дива бачив я не раз...  
І до діток я не злобливий –  
Тоді як сплю у пізній час.  
А вже про казки не питаєте:  
Я їх мов віники в'яжу  
Хоч опівночі завітайте,  
Той то дві торби накажу... [37].

Із зазначеної самопрезентації починається текст як у чистовому рукописі, так і в чернетці, однак у чернетці були закреслені перші три рядки, що може свідчити про пошуки письменником найбільш зручного віршованого розміру, рими чи ритму. Після закресленого елемента письменник робить умовні позначки у вигляді дев'яти крапок, знаку «дорівнює» та цифри дев'ять (..... = 9) у першому рядку строфи і вісім крапок у другому, що відповідає кількості складів у кожному з рядків і, ймовірно, слугує формулою ритмізації твору.

Подальші правки письменник вносить у третій, п'ятій, шостій, сьомій, восьмій і одинадцятій строфі. Для зручності роботи із твором у чернетці строфи пронумеровані арабськими цифрами, ліворуч біля кожної зі строф. У чистовому вони подаються без нумерації, із умовною позначкою-відмежуванням (\*). У процесі роботи із текстом письменник повністю змінює сьому строфу, закреслює попередній варіант і записує нижче інший. Зміни здебільшого стосуються доопрацювання і організації перехресного римування; так, у п'ятій строфі письменник змінює систему з римування за формулою *aaaб*, у якій римуються кінцеві слова суміжних рядків: *канув – сидів – загинув – погриз*. Не римуються із попередніми слово з останнього рядка «погриз», що спонукає автора змінити кінцеві слова парних рядків на *покинув – загинув, заліз – погриз*, завдяки цим змінам у строфі досягається характерна для всього твору перехресна система римування за формулою *абаб*.

Включення рукописів М. Жука у процес дослідження творів уможливило повніше і адекватніше розуміння авторського тексту, трактування його як відкритої структури, що представляє множинність моделей герменевтичного прочитання.

### 3.3 Художньо-естетичні властивості візуалізації події в казках М. Жука

Світ художнього твору відображає дійсність одночасно побічно і прямо: побічно – через бачення художника, через його художні уявлення, та прямо, безпосередньо, у тих випадках, коли художник несвідомо, не надаючи цьому

художнього значення, переносить у створюваний ним світ явища дійсності або уявлення та поняття своєї епохи.

Розглядаючи художньо-естетичні властивості подієвості в казках М. Жука, варто згадати найбільш сталі жанрові ознаки казки. За визначенням сучасних літературознавців, казка є «одним із основних жанрів народної і літературної творчості, епічний, повістувальний, сюжетний художній твір усного походження. В основі казки – захоплива розповідь про вигадані події і явища, які сприймаються і переживаються як реальні. За своєю тематикою вони поділяються на: казки про тварин; фантастичні; чарівні; побутові. Сюжет казки складається з багатьох епізодів, містить драматичний розвиток подій і щасливе закінчення» [73, с. 321]. Характерною рисою казки є традиційність структури і композиційних елементів – зачинів, завершальних ритуальних формул, контрастне групування добрих і злих героїв, наявність мети, випробування головного героя і його перемога.

Різновидом жанру казки є літературна казка – авторський художній твір, прозовий або віршовий, заснований або на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; твір переважно фантастичного, чародійного характеру, у якому змальовуються неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв.

Літературна казка орієнтована як на дитячу, так і на дорослу читацьку аудиторію. У ній неймовірне чудо, чарівна, нереальна, несподівана подія відіграє роль сюжетотвірного чинника, служить вихідною основою характеристики персонажів. Роль події в сюжеті казки є конститутивною, будь-який переломний момент казки як пригодницький наратив спровокований подією, ка передуює чи супроводить. Окрім того, подія лягає в основу казки як феномен пригоди, якому притаманна абсолютна винятковість [18].

Саме до поняття події як одного із сюжетотвірних факторів усе частіше звертаються в сучасному літературознавстві, адже подія як конструктивний елемент художнього твору робить сюжет цікавим, цілісним та логічним.

Феномен подієвості досліджено у працях таких дослідників, як-от: М. Бахтін, Г. Гегель, В. Жирмунський Ж. Женетт, Ю. Лотман, Н. Тамарченко, Б. Томашевський, В. Тюпа, В. Шмід.

У власних спостереженнях спираємося на дослідження представників структуралізму та формалізму. Засновники формалістичних методів дослідження твору зосередили увагу на принципах сюжетобудови, архітектоніки твору, формальних особливостях наративу, поетикальних властивостях, нарівні з процесом його створення поза такими категоріями, як-от: психологія творчості, біографізм, авторська суб'єктивна думка.

Дослідження художньої події в сучасному літературознавстві базуються на семіотичних принципах, запропонованих Ю. Лотманом: «Подією є певна зміна вихідної ситуації: або зовнішньої ситуації в оповідуваному світі (природні, акціональні й інтераціональні події), або внутрішньої ситуації того чи іншого персонажа (ментальні події) [74, с. 309].

Термін *подієвість* у сучасному літературознавстві має декілька значень: перше фіксує в собі сукупність подій твору, друге – характеризує ступінь вираження ознак події в тексті.

М. Бахтін розглядає подієвість як двоєдине явище, а саме: як презентацію події (сюжетної одиниці твору) і як процес породження тексту: «Перед нами дві події – подія, про яку розказано в оповіді, і подія (як «спів-буття», «со-бытие») самого висловлювання (в цьому останньому ми й самі беремо участь як реципієнти); події ці відбуваються в різні часи і в різних місцях, і в той же час вони нерозривно поєднані в єдиній ситуації, як твір у його цілісності. Ми розуміємо цю цілісність в її неподільності, але одночасно розуміємо і всю різноманітність її складових моментів» [4]. Власне наративна презентація висловлювання складається із взаємодії двох подій – наративної (змісту оповіді) і комунікативної, тобто самого процесу оповіді про факт події, можливо навіть процесу висловлювання наратора чи героя. Таким чином план подієвості твору постає у двох виявах: як план презентації події (сюжетної одиниці твору) і як процес породження тексту (автореферентної природи подієвості).

Беремо за основу нашого аналізу спостереження Ю. Лотмана щодо семантичної характеристики події: «Подією в тексті є переміщення персонажа крізь межу семантичного поля» [74, с. 282]. Перш за все, це стосується морально-



етичних та естетичних сфер. Таке розуміння варто взяти до уваги з огляду на особливу увагу митців періоду раннього модернізму до процесів семіозису і виходячи з особливостей поетики казки, що зазвичай структурована як поетикальний рух образності, рух художніх сем, тропів.

Принципи аналізу подієвості як категорії поетики сюжету закладено Б. Томашевським, який тісно пов'язує поняття події і фабули. Про це пише і Т. Гребенюк: «Тема фабульного твору являє собою певну більш-менш єдину систему подій, що впливають одна з іншою. Сукупність подій у їхніх взаємних внутрішніх зв'язках і назвемо фабулою» [17, с. 180]. Фабулярний розвиток науковець характеризує як перехід від однієї ситуації до іншої, при тому певні ситуації вирізняються суперечністю інтересів – колізією, боротьбою між персонажами, що, у свою чергу, є подіями. У відтворенні процесу формування значень тексту твору звертає на себе увагу використання автором певних художніх прийомів, поетикальних засобів, за допомогою яких можна сприймати ситуації та події в поезиці тексту.

Важливо відокремити поняття події як художнього явища від звичайних сюжетних одиниць, таких, як-от випадки чи факти. Подія, як зазначає Т. Гребенюк, завжди є фактом, тоді як не кожен факт можна назвати подією [17, с. 8]. В. Шмід виділяє дві обов'язкові умови, без існування яких, на його думку, ситуація, обіграна наратором, не може мати статусу події: по-перше, фактичність або реальність зміни: «Недостатньо, щоб суб'єкт дії тільки бажав зміни, мріяв про неї, уявляв її, бачив уві сні або галюцинації» [125]; по-друге – результативність: «Зміна, що утворює подію, має відбутися до кінця нарації» [125].

Цікавим є критерій ступеня ймовірності подієвості художнього факту, який визначається можливістю та очікуванням того, що він відбувається: «Подія мислиться як те, що відбулося, але могло й не відбутися. Чим менша ймовірність того, що ця подія може мати місце, тим вище піднімається вона за шкалою сюжетності» [74, с. 174; 285-286].

Таким чином, у сучасному літературознавстві сформувалося декілька самодостатніх підходів до визначення категорії подієвості:

1. Подієвість як сукупність сюжетних художніх явищ (подій) твору в їхніх взаємних внутрішніх зв'язках.
2. Подієвість як формальна ознака процесу породження тексту.

Сформовані підходи є доцільними для застосування під час аналізу казок М. Жука, оскільки твори письменника вирізняються присутністю в тексті формальних ознак створення тексту; останні часто зводяться до авторефлексії, зокрема це демонструє наявність присвяти, авторських ремарок, уточнень, ілюстрування автором власних текстів. З погляду сюжетної подієвості казки вирізняються насиченою композицією та сюжетними художніми явищами, герої казок найчастіше стають учасниками цікавих та непередбачуваних подій, що в більшості своїй є сюжетовизначальними.

Розглядаючи два плани подієвості текстів, спочатку зупинимося на першому розумінні подієвості як сукупності сюжетних художніх явищ, однак зазначимо, що план подієвості як формальної ознаки породження тексту в деяких казках також простежується, таким чином у певній групі казок ми виявили накладання двох планів подієвості. Для аналізу обрано казки «Три глечики», «Мазол-ке», «Ме», «Кораблики», «Війна», оскільки вони, за нашими спостереженнями, найбільш вдало демонструють наративну подієвість.

У Казці М. Жука «Три глечики» розповідь починається з експозиції: «Жили на світі три глечики», далі відбувається знайомство реципієнта із зовнішнім виглядом персоніфікованих головних дійових осіб: «два з них були помальовані у квіти і птахи, а один звичайнісінький, сажного кольору, наче замурзаний, як циган» [51, с. 361]. Детальний, візуалізований опис із використанням епітетів та порівнянь свідчить про вияв авторського бачення і, водночас, про самопрезентацію автора як художника – митця візуального типу мистецтва, а також свідчить про його метатекстуальну присутність. Скоріше за все, іменник «циган» автор вживає із метою посилення напруження та виникнення негативних асоціацій у свідомості читача; цей образ використовується і в багатьох інших творах М. Жука, що сприяє впізнаванню своєї манери автора.

Автор структурно виокремив у казці «Три глечики» шість частин, кожна із яких пов'язана із попередньою лінійною послідовністю подій. Наприкінці першої частини наратор уводить у твір «подію-знак», знайомлячи реципієнта із старим горщиком, у назві імені якого використовує суфікс згрублості *–ище* («Горщище»). Він обіцяє помститися веселим і гарним горщикам за їх гарну вдачу: «І наші горщики із ним не мирилися – вони були веселої вдачі і, коли старий починав бурчати, то вони часто глузували з нього. Оттоді він і пообіцяв, що колись помститься» [51]. У цьому епізоді виявляємо закономірності процесу словотворення як подієвої одиниці твору.

У другій частині казки наратор описує підготовку горщиків до втечі з хазяйського дому, а в третій – утілення наміру в реальність. Події цих розділів передаються через діалоги персонажів, і автор виявляє свою позицію в роздумах-спостереженнях, розриваючи діалог украпленням власної відавторської мови подібно до авторських ремарок у драматичному творі, що дозволяє нам виявити другий план подієвості: наратор, як старший товариш для своїх реципієнтів, тлумачить зміст сказаного.

...– Гепнешся, то і боки порозвалюються.

– А як у піч гепають, то добре, а як віхтем шкребуть, то боки цілі? Ет, малороси ви, а не глечики, – сердився Мурзатий. [Таки була у тому варенцю якась закваска любові до рідного краю][50].

Важливою подією у творі стає перетворення глечиків на людей, вмотивоване реалізацією помсти-прокляття старого Горщища. Представлення автором цієї події відповідає функції «чарівного перетворення», за теорією В. Проппа, і, у подальшому, зняття чар.

Казковий твір М. Жука «Ма-зол-ке» має ретроспективну подієвість і починається описом події в минулому часі, за допомогою емоційно забарвленого діалогу персонажів твору.

«– Ой, Боже-ж мій! Боже-ж мій! Що ж це воно буде? – голосила старенька баба Марійчиха, бігаючи по своєму дворищу...

– А що?! – питала сусідка Івга, жінка коваля.

– Чого це ви, Марійчихо, так бідкаєтесь? – питав з другого боку Семен Бондар.

– А що там сталося? – питав рибалка Микита.

– Вісімдесят років живу тут над річкою, а такого не чула...Зараз отут був...Прийшов і каже, що він Ме-ке-ке! Старий...На голові якась макітерка одягнена. Штани зверху пухирем надулися, а на колінах мов дудочки...На ногах чоботи блискучі...кептар цяцькований, хутрянний із величезними кишнями...А говорить, таке говорить, що не розбереш...Що ж це воно буде – скажіть мені?» [39, с. 387].

Експресивно забарвлена лексика та неповні речення є авторськими прийомами, завдяки яким посилюється увага та зацікавлення читача подією презентації сюжету твору. У повісткуванні з'являється наратор, формально представлений як оповідач, із поясненням передісторії вищенаведеної події: крамар з міста вирішує стати чарівником і «обзавестись» власним королівством. Для цього вигадує власну «мову», у якій вимовляє лише перші склади слів і вирушає в село, де згодом на деякий час стає господарем. Наратор наділяє персонажа всіма притаманними чарівнику рисами, і, по суті, Мазолке не лише говорить, але й діє як чарівник, що абсолютизує художні властивості прийому словотворення; явище породження висловлювання слугує засобом формування чарівного художнього простору. Саме такий художній прийом, як гра слів, незвичайний мовний зворот і є провідною ознакою фацеції, невеликого гумористичного оповідання.

Для розв'язки сюжету автор використовує прийом іронічної інверсії події. Те, що сталося, власне, не несе великого семантичного навантаження, однак у розвитку зовнішньої дії утворює кульмінацію і призводить до реверсу подій:

І трапилось раз, що на сході Мазолке чхнув. Не велика то біда чхнути, але чарівникам того не вільно робити. Якраз там була баба Марійчиха, що стояла поруч з Мазолке. Як чхнув він (а це було в будень), то Марійчиха і скажи (стара вже голова в неї була): — Бувайте здорові, паночку! Всі засміялися, а потому і забалакали по звичайному, як і колись балакали» [39, с. 390].

Автор свідомо вводить у текст саме цю подію, адже слід наголосити на її звичайності, тілесній реальності, близькій відчуттям кожного реципієнта, вона сприяє переключенню уваги з плану фікційного, умовного (плану словотворення) на план звичайної побутової і незалежної від уяви суб'єкта об'єктивної дійсності, відтвореної в художньому сприйнятті.

Присутність автора у творі простежується через замітки та пояснення, це надає фікційним елементам твору штучної серйозності та правдоподібності. Наратор використовує прийом гри слів, скорочуючи їх до перших складів. У

даному прийомі, окрім гри з читачем, також закладені сатиричні алюзії до деяких соціально-культурних явищ, зокрема, надмірної абрєвіатуризації назв, притаманних авторитарним формам суспільної влади.

Черговий прийом гри з читачем шляхом усічення основи слів і утворення інших словоформ спостерігаємо у творі «Ме» – короткому гумористичному оповіданні, основою якого є представлення анекдотичної події. В експозиції наратор застосовує прийом візуалізації, предметом якого слугує опис місцевості, у якій розгортаються події: «Як стати лицем до схід сонця, то праворуч буде хата Грицька-Пасічника, а ліворуч Панаса-Цигана – через дорогу. У Грицька й справді чудова пасіка...» [40, с. 418]. Розгортання події переривається почерговими діалогами впродовж зустрічей дійових осіб. Гра слів надає оповіданню ознак комічного, особливо це простежується в прийомі усічення слів. Так, Панас-Циган замість «меду» промовляє «ме», а Грицько, бажаючи відпровадити хитрого кума, відповідає йому в той самий спосіб: «Ід-ку-до-чо-мам!». Таким чином автор зводить подієвість твору до комунікативної дії між персонажами і надає їй яскравого аудіального наповнення.

У казковому творі М. Жука «Кораблики» виклад подій традиційний для оповідної манери. Починається оповідь трьома непоширеними розповідними реченнями, що слугують елементом візуалізації, і продовжується описом природи, таким чином досягнуто ефекту присутності реципієнта:

Весна. Сонечко світить. Тепло. На нашій вулиці вже зовсім немає снігу, лише біжить великий згон. Шумить так шумить...

В ним і крижинки і шматки збитого, брудного снігу, – і де воно береться? Бо під муром уже травка зелена і москалики червоні повилазили – та й гріються проти сонця [35, с. 365].

Оповідь ведеться від першої особи оповідача-спостерігача, на що вказує використаний у першому розділі займенник «нашій». Сюжет розгортається в двох площинах: сюжетній (представлення подій) та повістувальній; зокрема, у першому та останньому розділах наратор подає ситуацію із реального життя хлопчика, описує процес майстрування паперових корабликів, а з другого по сьомий розділ спостерігається візуалізована персоніфікація образів. Подієвість набуває фантастичного характеру: кораблики спершу виростають і набувають

реальних розмірів, далі вступають у сутички із розбишаками, героїчно змагаються, і, нарешті, підкорені ворогами, повертаються додому. Саме ці події, що, ймовірно, розгортаються в уяві хлопчика, є ключовими у творі, зумовлюють конфлікт та розв'язку. Таким чином, можемо говорити про наявність зовнішньої та внутрішньої фабули у творі. Наратор вдається до візуалізації художнього простору, що надає наративу ефекту чарівності. Схожим є сюжет твору «Війна», у якому подієвість твору також містить уявну та реальну площину розгортання сюжету. Це стає можливим за допомогою прийому уособлення та персоніфікації, до яких вдається оповідач. Реальне, представлене у творі, поєднується із фікцією, таким чином стверджується єдність, і, як мінімум, рівноправ'я реального та вигаданого, повсякденного та фантастичного. Цей прийом автор застосовує із метою посилення віри реципієнта в реальність описаних подій. Дані твори скоріш за все створені автором під час спостереження за іграми власних дітей.

Другий план подієвості, що простежується на рівні створення тексту і вказує на власне подію нарації, присутній у більшості творів автора, зокрема, твір «Дрімайлики» (із категорії дитячих творів для читання на ніч) містить авторські ілюстрації, що є метатекстовим показником. Головними героями твору є вигадані істоти – «дрімайлики», які допомагають дітям засинати на ніч:

Чи по під лісом,  
чи у лісі,  
У урмановому горісі, -  
Та жили собі Дрімайлики,  
Мурзатенькі,  
Чумайлики [29, с. 349]

Автор представляє сформоване уявою власне візуальне зображення вигаданих героїв, до однієї з ілюстрацій він подає коментар: «голова Дрімайлика побільшена у 1000 разів». Цей коментар слугує авторським прийомом, завдяки якому реципієнт сприймає фікцію із високою мірою вірогідності. Також автор створив власні ілюстрації до казок «Кораблики», «Водичка-Молодничка», «Мазол-ке», «Про Тхора Тхорища». Автор проявляється в ілюстраціях, його твір сприймається як єдине ціле сюжетного та позасюжетного планів, візуальне та текстове зливається в єдиному образі, але домінуючою є, за спостереженнями,

вербальна складова. Ілюстрування власних творів автором сприймаємо як форму здійснення автокомунікації та автоінтерпретації, до того ж візуальний план образотворення є однією з помітних особливостей творчої манери митця.

Казка «Спляча Красуня» окрім сюжетного плану подієвості містить звернення до процесу породження нарації, зокрема, містить присвяту «Григорію Холодному». Ідеться про українського вченого, просвітянина, громадсько-політичного діяча, доля якого склалась трагічно. Ця присвята прикметна тим, що вводить у художній простір біографічного автора і суб'єкт віднесення, називає реальних осіб, дає установку на сприйняття сюжетної подієвості тексту як алегорії. Головна героїня тексту – дівчина, яка на момент початку і майже до кінця нарації перебуває в стані сну. Дикі звірі та мисливий, що знаходять сонну дівчину, вражені її красою, і мають єдине бажання – привласнити, забрати її до себе, однак коли дівчина просинається, то говорить: «Коли я спала, то й горобці, і ворони і медвідь, і ти мисливий, казали, як хотіли, а тепер і я скажу, що я своя, а не ваша» [50, с. 379]. Подія пробудження красуні від сну, її репліка у відповідь на пропозицію мисливого належати йому, у поєднанні із фактом присвяти твору українському політичному діячеві, створює установку на впізнання реципієнтом образу України. Цю установку стверджує автор, у поясненні в післяслові: «Красуня ж дівчина була Україна» [50, с. 379].

Отже, подієвість у казках М. Жука є двоєдиним явищем і насамперед являє собою сукупність сюжетних художніх елементів. Такий тип подієвості найбільш виразно простежується в казках із формою присутності автора-оповідача. Будуючи сюжет таких творів, наратор, частіше за все, вдається до лінійного чи ретроспективного способу побудови, використовує прийом гри з читачем, емоційно забарвлені речення, метафори, уподібнення та персоніфікації, експресивну лексику, вдається до перерваного, нелінійного сюжету, з метою акцентувати увагу реципієнта на певній події.

Другий план подієвості простежується на рівні ситуації створення тексту і вказує на власне подію нарації. У такому випадку у творі присутній біографічний автор, реальний творець тексту, він проявляє себе через метатекстові показники,

такі, як-от: ремарки, пояснення, вставні конструкції, передмова, присвята, ілюстрації. Двовекторне спрямування нарації сприяє емоційному насиченню творів, увиразненню стратегії комунікативного акту між автором та реципієнтом, вияву в межах художнього твору авторської індивідуальності. Умове розмежування фабульних подій як сюжетної одиниці твору, і події презентації твору як процесу породження твору, дозволяє виявити специфіку образу наратора і образу автора. Завдяки фіксації процесу створення художності тексту, того, як розгортається художня образність, простежується спроба самоідентифікації митця, руху його самосвідомості.

### **Висновки до розділу 3**

На підставі осмислення сучасної теорії наративних та комунікативних стратегій в казках М. Жука виявлені особливості безособової нарації («Пшик», «Циган і Чорт») та нарації від третьої особи однини («Дядько і Дідько»).

Індивідуальне авторське бачення в казках М. Жука виявляє себе в картині світу твору, яка формується в уяві читача як візуально образний текст. У той же час погляд всевідаючого наратора розпізнається в мовленнєво-образній структурі висловлювання, у новелістичній будові сюжету («Циган і Чорт», «Пшик»). У повіствуванні від першої особи однини («Летючий корабель») простежуємо комунікативні інтенції автора, що особливо даються взнаки завдяки порівнянню варіантів рукописів, завершених та незавершених типів казок.

Виявлено ознаки авторської самопрезентації у зміні назви казок, у посиленні риторики висловлювання та у відкритій структурі творів («Водичка Молодничка», «Летючий корабель»).

Унаслідок розуміння художньої подієвості в текстах казок М. Жука як накладання плану представлення сюжету та плану образної візуалізації повіствування доведено, що в казках автора увиразнюється уявлюваний характер дії («Ме», «Кораблики»).



Візуалізація формує в уяві читача дискурс чарівно-фікційної образності, і, водночас, має ілюстративні властивості. Показовою є ілюстративність як живописання словом і як малюнки художника («Дрімайлики»).

Візуальне зображення вигаданих героїв (дрімайликів) сприймається як спроба автора передати інтенцію заколисування дитини, а також поринання у світ фікції. Отож, ілюстрування сприймаємо як форму автокомунікації та автоінтерпретації.

Введення у художній простір повісткування вказівок на реальні (біографічні) події чи особи дозволяє інтерпретувати сюжетну подієвість крізь призму алегорії («Спляча красуня»).

У тексті казок увиразнюються метатекстові показники: передмова, присвята, ремарки, пояснення, вставні конструкції, ілюстрації, що сприяють динаміці художньої образності в казках, а також представленню процесів творчої свідомості митця.

## РОЗДІЛ 4

### ПРОБЛЕМИ ВИДОВИХ (МІЖМИСТЕЦЬКИХ) ТА РОДО-ЖАНРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У ПОЕТИЦІ КАЗОК М. ЖУКА

#### 4.1. Родо-жанрові зрощення (дифузійність)

Авторські казки Михайла Жука характеризуються жанровим синкретизмом і наявністю жанрових різновидів, що диференціюються на основі проблематики, принципів побудови сюжету, сфери побутування, комунікативних стратегій висловлювання, ідейної спрямованості та референтності до адресата. За структурними ознаками сюжету казки містять ознаки таких оповідей:

- Кумулятивної,
- авантюрної,
- алегоричної,
- легендарної,
- анекдотичної чи гумористичної,
- сатиричної
- іронічної.

Відповідно до семантики вони можуть укладатися в умовні групи:

- казки про тварин,
- кумулятивні,
- побутові,
- новелістичні,
- небилиці,
- докучливі.

У межах зазначених груп також знаходимо й жанрово-видові різновиди. Маємо за мету проаналізувати міжжанрові особливості казок М. Жука та їх специфіку за характером комунікативної інтенції до цільової аудиторії. Виявити синкретичні або змішані жанрові форми: казки-притчі, казки-байки, казки-анекдоти, казки-новели та з'ясувати, як відповідає референції до потенційного

читача наповнення поетики казки семантичними кодами анекдоту, байки, притчі, новели.

Авторську назву «казка» поширюємо на короткі нарративні твори, у яких спостерігається зрощення кількох жанрових і видових ознак: новелістична казка, казка-анекдот, казка-притча, казка-легенда, казка-сценка тощо. Поміж функціонально-тематичних різновидів казок М. Жука відзначаємо морально-дидактичні та пригодницько-розважальні твори. Враховуючи дидактичну функцію казки, згідно з якою вона має ознайомити читача з загальновідомими нормами моралі, автор створює ряд повчально-дидактичних творів, а саме: «Правда та неправда», «Неслухнянко», «Добро» тощо. Такі казки мають виразну виховну інтенцію-повідомлення, а також націлені на зображення та розкриття норм поведінки героїв чи її критику. Зміст пригодницько-розважальних казок побудований на захопливих подіях, що стають причиною незвичайних, а іноді й фантастичних пригод. Подібні ознаки властиві казці «Про Тхора-Тхорища», яка є літературною обробкою народної казки із кумулятивним типом побудови сюжету.

Розглядаючи специфіку жанрових форм казок М. Жука в тематичному аспекті, орієнтуємося на дослідження В. Проппа та його класифікації тематичних видів казок: казки про тварин, кумулятивні, побутові, новелістичні, небилиці, докучливі [94 1979, с. 46-82] та, з огляду на комунікативні стратегії, морально-дидактичні, пригодницько-розважальні й пізнавальні. Варто також взяти до уваги класифікацію на основі адресації до цільової аудиторії, адже однією з рис модерної авторської казки М. Жука є двоадресність, яку Н. Копистянська визначає як таку, що «має подвійного адресата: дітей і дорослих, оскільки може сприйматися на рівні фабульному, та на рівні філософському» [63, с. 88].

Так, наприклад, казки «Спляча красуня», «Слабий на очі», «Про доброго короля Пустилихо» та «Клопіт» мають яскраво виражений політичний підтекст з ознаками сатири, що розширює комунікативну стратегію висловлювання, яке спрямоване не лише на аудиторію молодшого віку (слухача), а й дорослого читача (того, хто аудилізує – вголос читає текст для дитини).

Аналізуючи специфіку (своєрідність) казки автора за ознакою комунікативно-референтної спрямованості, можемо виокремити такі категорії:

- казки для дітей молодшого віку («Дрімайлики малайцям»);
- казки для дітей старшого віку («Три глечики», «Про Тхора- Тхорища», «Кораблики», «Війна», «Водичка Молодничка», «Музики», «Циган і Чорт», «Старість», «Дядько та Дідько», «Добра душа», «Пшик», «Сливи», «Ох», «Неслухнянко» призначені як для самостійного прочитання дітьми старшого віку, так і для дорослих);
- двоадресні казки («Спляча красуня», «Ма-зол-ке», «Добро», «Клопіт», «Про доброго короля Пустилихо», «Ме»), що за особливостями поетики виявляють спрямованість на реципієнта як дитячого, так і дорослого віку.

Особливість двоадресних казок М. Жука полягає в поєднанні поетикальних ознак комунікативної інтенції до дитини-читача з інтенціями висловлювання, спрямованими на дорослу аудиторію. Такі казки призначені дітям і, як правило, не переходять у категорію «казок для дорослих». Автор майстерно поєднує цікаву для дитячого реципієнта розповідь із зрозумілою дорослому читачеві іронією.

Пропонуємо розглянути таку особливість на прикладі казки-притчі «Спляча красуня». В основу сюжету покладено історію про дівчину, яка триста років спала, зачарована злим чарівником, події відбуваються «під лісом», а суб'єктами драматичної дії на рівні з людьми (дівчиною і мисливим) виступають птахи та звірі. Закохані в красу сплячої дівчинки мешканці лісу намагаються визначитися по відношенню до неї. Спершу це роблять горобці: « – Вона буде нашою! – сказав найстарший горобець і надувся. – Вона давно наша, ствердила горобчиха, крутнувши хвостиком» [50, с. 377]. Горобців прогнали ворони й почали вважати дівчину своєю, натомість їх зміг прогнати ведмідь і ситуація із «привласненням» повторилась. Зрештою, красуню побачив мисливий, що прогнав ведмедя, побудував будинок і наважився пробудити дівчину від сну, однак наратор акцентує увагу на тому, що останній теж називає дівчину своєю без її згоди: « – Вставай, красуне... Я добрий. Я тебе, як рідний, люблю! Я хатку побудував, я ведмедя прогнав. Ти тепер моя. Вставай!» [50, с. 379]. Повторювання подібних

ланок-епізодів нагадує кумулятивну казку для дітей, такий прийом використовується автором з метою зацікавити слухача.

Сюжет казки «Спляча красуня» доповнюється розмовами тварин із відповідною для них артикуляцією, наприклад, мова горобців та ворон підсилюється вигуками «Цвірінь, цірінь, чик-чаки...», «Кра! Вра! Бра! Мра!» [50, с. 377], що також має на меті розважити та привернути увагу дитини-слухача. Однак, аналізуючи фабулу твору, специфіку нарації, а саме представлення подій та вчинків героїв у їх причинно-наслідкових зв'язках, спостерігаємо розширення комунікативної спрямованості на реципієнта старшого віку. Зазвичай, як уже зазначалося, ним стає той, хто читає вголос казку для дитини. Так, казка «Спляча красуня» має присвяту: «Присвячую Григорію Холодному», – українському вченому, сучаснику автора, жертві більшовицького терору, що конкретизує сприйняття дорослого читача. Окрім цього, елемент присвяти є ознакою притчевості казки і вказує на жанрову модифікацію твору. Уже в його назві алегорично завуальовано образ Української Держави. Називаючи її «Сплячою красунею», наратор використовує прийом алегоризації образної сфери, що свідчить про збагачення казки дидактичними ознаками притчі (варто зазначити, що, окрім назви, з відомою однойменною казкою твір має небагато спільного). Кумулятивний сюжет твору, що складається з численних «привласнень» героїні твору, переривається епізодом, у якому дівчина прокинулася, саме він служить кульмінацією твору: «Дівчина послухала усіх і сказала: – Коли я спала, то і горобці, і ворони, і ведмідь, і ти, мисливий, казали, як хотіли, а тепер я скажу, що я своя, а не ваша. Встала дівчина і пішла в люде» [50, с. 379]. Відповідно до ознак притчевого висловлювання у цьому епізоді проявляється імперативність повчань, авторитетність однозначно-безапеляційних суджень.

Наратор зазначає, що героїня проспала триста років, що теж містить алюзію до історичного минулого України. Завершуючи твір, наратор, пролонгує установку на продовження кумулятивної казкової дійсності і поза текстом: «А мисливий накинувся на ведмедика, ведмедик на ворон, ворони на горобців – таке

зчинилося! Почали ганятися одне за одним, а може, й досі ганяються, коли не притомилися або не порозумнішали» [50]. Остання фраза виявляється свого роду відгадкою та підтверджує гіпотезу читача про приховане порівняння: «Красуня ж дівчина була Україна» [50]. У цій казці наявне нетипове для цього жанру завершення, адже «спляча красуня» не залишається з мисливим, який її врятував від ведмедя і пробудив від сну, а оголошує себе «своєю» і йде з лісу. Упродовж усього твору дівчина знаходиться напередодні важливих змін, а покидаючи тоpos лісу, змінює ключові установки існування в майбутньому. Такий елемент сюжету виконує дидактичну функцію і слугує певним моральним імперативом. Алгоритична назва, присвята, характер оповіді та розв'язка твору свідчать про набуття казкою жанрово-стильових особливостей притчі і вказують на повчально-алгоритичну модальність твору, пов'язану з призначенням двоадресному читачеві.

Проаналізуємо більш детально новелістичні казки-анекдоти М. Жука, звертаючи увагу на спосіб нарації, динаміку сюжетної будови та хронотоп.

Казка «Сливи» відзначається відсутністю чарівного елементу та героїв-тварин. Побутовий характер сюжету органічно проявляється на тлі анекдоту. Аналізуючи жанрові ознаки анекдоту в цих казках, ми маємо на увазі такі його ознаки, як-от:

- лаконічний та переважно діалогізований сюжет з претензією на достовірність;
- випадково-ситуативна подієва основа твору;
- наявність елементу сміхового катарсису та анекдотичного пуанту;
- дотепний, часто несподіваний чи парадоксальний фінал [113, с. 41].

Основні події твору окреслюються часопросторовими межами подорожі в сусіднє село. Герой казки, Макар, вирушає в гості до свого товариша Мірошника. Характеризуючи героя твору, автор використовує притаманні йому як живописцю художньо-образні описові прийоми візуалізації.

Візуалізація образності проявляється завдяки палітрі кольорів та відтінків: «Одягнений так, як і слід у свято, – в чистеньке та новеньке. Навіть голова й лице,

ніби жовточком помальовані: виблискують» [48, с. 415]. Художній опис зовнішності героя наближено до портретного. Наступний елемент характеристики героя закладений в імені. Наратор зазначає, що це саме той Макар, про якого кажуть, «що він телят далеко ганяє», вказуючи на його приналежність до умовних персонажів розмовних жанрів, зокрема анекдоту та прислів'я. Такий прийом, окрім відсилання до фольклорних першоджерел, може слугувати для знайомства та наближення, або умовної ідентифікації, героя й читача, адже в уяві читача постає заздалегідь сформований образ.

В експозиції цієї новелістичної казки-анекдоту наявна пейзажна замальовка, що, окрім прямої функції ознайомлення реципієнта з часом та місцем дії, створює ліричний настрій. Цікаво, що в зав'язці з'являється незаявлений більше ніде в тексті неозначений субстантивований суб'єкт уяви: «А по траві хтось ходє, ситий, мовчазний, задоволений», – він може сприйматися як своєрідний образ природної гармонії, екзистенційного феномену добробуту. За його допомогою наратору вдається передати відчуття повного задоволення від насиченого природними дарами серпневого дня. Внаслідок нагнітання літньої спеки під час подорожі наростає напруга у внутрішньому стані героя та проявляє себе голос порожнього шлунка як вияв докорів сумління.

Адже подорож не дала очікуваного результату, «скупенький Макар» готувався заздалегідь і «...ще вчора з вечора нічого не їв» [48, с. 415]. Характерні ознаки анекдотичної парадоксальної ситуації проявляються в епізоді, коли зголоднілому героєві, на зворотному шляху, доводиться задовольнити свій шлунок брудними сливами, які він сам напередодні викинув, обмастивши багнукою, щоб не дістались «гулящій людині, волоцюзі якому-небудь, з тих анциболів, що по дорогам гуляються» [48, с. 416]. У творі подекуди розпізнаємо формальні ознаки драматургічної сценки, що написана у формі діалогу. До розмови, окрім «внутрішнього голосу», долучається Баба та горобці, однак головним «співбесідником» залишається голос природних інстинктів, зокрема, голоду. У цьому епізоді вбачаємо кульмінаційний момент твору: природні людські потреби вступають у суперечку з інтенціями жадібного господаря. Такий

елемент є типовим для анекдотичної ситуації, в основі якої – ефект парадоксу. У висловлюванні ж розпізнається дидактична інтенція: природні інстинкти перемагають розумові міркування господаря.

Домінантною в побутових казках М. Жука «Сливи» та «Ме» є тема господаря та його жадібності. Висловлювання у таких казках виявляє риторичне спрямування, у них засуджується та висміюється певна риса характеру, і це завершує подальша дидактична настанова. Сюжет казки «Ме» з ознаками анекдотичної ситуації та її сприйняття містить антитезу. Жанрові коди анекдоту у творі простежуємо на рівні сюжету та способу нарації. В основі казки історія про сумлінного господаря та хитрого ледачого сусіда.

Подібні сюжети зустрічаємо як в українських фольклорних джерелах, так і в авторських казках. Зазвичай для сюжету про ледачого й працюючого героя характерне використання прийому алегорії, що вказує на ознаки байки або наближеної до неї притчі. Однак персонажами казки «Ме» є реальні люди, що вказує на подібність до побутової казки-анекдоту. Зав'язці передують експозиція, яка містить елементи пейзажної замальовки. Так, автор вважає за необхідне конкретизувати розташування сусідніх будинків, які належать героям твору: «Як стати лицем до схід сонця, то праворуч буде хата Грицька-Пасічника, а ліворуч Панаса-Цигана – через дорогу» [40, с. 418]. Протилежність їхнього розташування підкреслює контрастність порівнюваних образів. Варто звернути увагу на ономастичні аспекти твору, адже наратор уникає опису персонажів, натомість додає до імен характерні прикладки, «пасічник» та «циган», які вказують на певні усталені риси поведінки. Роз'яснюється семантика імені другого персонажа: «Циганом же Панаса прозвали за його звичку вічно щось циганити. Колись він мав справжнє прізвище, та про це всі давно забули, як забув і сам Панас» [40]. Власні назви в такому випадку зумовлені авторською ідеєю та виконують стилістичну й образотворчу функції. Це зумовлено художнім задумом, жанром, а отже інтенцією висловлювання та стилем поезики твору, що виявляє побутовий характер сюжету новелістичної казки-анекдоту.



Із розвитком подій реципієнт дізнається про народження у Панаса-Цигана дитини й кумівські стосунки із сусідом Пасічником. У кульмінаційному епізоді твору властиве анекдоту представлення унікального курйозного випадку набуває характеру випадкового збігу обставин, що свідчить про «взаємодію індивідуальних ініціатив» [113, с. 41]. Розв'язка дії зумовлена не певним порядком, устроєм світу, а суб'єктивним баченням двох різних героїв. Спекулюючи бажанням дитини, Циган декілька разів отримує у подарунок мед, однак у зв'язку із надмірним нахабством останнього: «Як тільки у Панаса кінчався мед, то він ішов до кума і починав знову оповідати, що дитина кричить все Ме, та й Ме» [113, с. 419], Грицько-Пасічник наважується йому відмовити. При цьому він будує свої репліки аналогічно до фрази-прохання, у якій Циган не вимовляє останній звук у слові «мед». Розраховуючи, що кум здогадається, Пасічник також не вимовляє деякі звуки у фразі-відмові. Кумедності ситуації додає прийом гри з читачем, він полягає у фонетичному шифруванні смислу та розпізнанні семантики фрази: «Ід-ку-до-чо-мам!» одночасно виконує функцію анекдотичного пуанту – неочікуваного перетворення ситуації внаслідок зміни точки зору [113, с. 42]. Ця ситуація також може служити і розв'язкою твору, адже спекулятивна фраза «Ме» отримала відповідну реакцію.

Спостерігаючи новелістичні елементи в сюжетній будові казок-анекдотів «Сливи» та «Ме», ми беремо до уваги такі характерні ознаки новели: стислість розповіді, обмеженість часопросторових меж, наявність композиційного осередку (переломного моменту), сюжетну однолінійність та зведення до мінімуму кількості персонажів [20, с. 127-134].

Варто звернути увагу на особливий спосіб мовлення в казках М. Жука. У висловлюванні виявляють себе декілька видів мовлення: мова наратора, репліки персонажів і невласне пряма мова передається ніби від імені автора, у мові якого проявляє себе голос дійової особи. У цьому проявляється двоплановість висловлювання: передається внутрішнє мовлення персонажа, його думки, настрої, озвучені автором. Такий прийом наближує мову твору до діалогів та ремарок автора в драматичному роді літератури.

Іншою характеристикою мови наратора вважаємо його всеохоплююче бачення ситуації: такий наратор виступає мудрим знавцем ситуації і передає свої знання реципієнту. Подібні ремарки часто є короткими уточнювальними позасюжетними елементами і не відволікають реципієнта від фабульного складника твору. Вони створюють обставини для формування в наратора та читача спільного способу бачення подій, покладених в основу художнього твору.

Ремарочні комплекси виступають у ролі дидактичного елемента і служать засобом зближення та налагодження комунікативно-референтних відносин автора та реципієнта. Відтак читачеві навіюється авторитетне, компетентне ставлення автора до певної проблеми, наратор претендує на роль референтної групи й виступає зразком для наслідування в процесі формування поглядів та поведінки реципієнта.

Модерна авторська казка М. Жука представлена не лише «чистими», традиційними, але й синкретичними або змішаними жанровими формами: казками-притчами, серед яких, зокрема, «Спляча красуня», казками-анекдотами – «Ме», казками-новелами, такими, як розглянутий твір «Сливи». Також можна виявити не розглянуті казки-байки, казки-оповідання, казки-сценки. У казках-притчах «Спляча Красуня», «Ма-зол-ке», «Про доброго короля Пустилихо» спосіб і характер дидактичної настанови створюють умови для комунікації із дитячою аудиторією молодшого віку. Кількашаровий тип висловлювання в казках двоадресного спрямування надає образам ознак художньої умовності, зокрема, алегоричності, яку здатні інтерпретувати читачі дорослого віку. Наявність читацького досвіду (життєвого і літературного) дозволяє виявити також ситуативні комічні парадокси в незбігу індивідуальних ракурсів бачення героїв у казках-анекдотах М. Жука «Ме», «Сливи», «Добра душа».

## 4.2 Форми драматургізації в казках М. Жука на матеріалі казки «Хобіси», сценки «Годинник» та сценарію «Правда і Неправда»

Деяким казкам М. Жука властиві ознаки драматургізації як елементу вияву синкретизму родо-жанрового мислення митця, характерної ознаки літературного процесу ХХ ст. На нашу думку, драматургізація тексту безпосередньо пов'язана з перформативністю дії, де остання проявляє себе в словах-діях, а також з апелятивною та експресивною функціями висловлювання в тексті. Зазвичай такими словами виступають дієслова наказового способу в контексті чарівного заклинання або ж дитячої гри: «Живи!», «Перетворись на...», «Зникни!» або ж «Стій!», «Замри!» тощо. За посередництвом драматургізації і театрального оформлення висловлювання читач/глядач не лише бере участь, але й створює казкову розповідь, оскільки перед ним постає оживлене драматичне дійство, в основі якого – процес розгортання сюжету та дії. У такому випадку увага фокусується більше не на подіях, а на способі і характері їхнього представлення, процесі сприйняття, у такому випадку реципієнт, який сприймає інформацію, стає співучасником подій.

На основі дослідження прозової творчості М. Жука, зокрема, казкових творів «Зайчик», «Годинник», «Весна», «Клопіт» і рукопису сценарію казки «Правда та Неправда», можемо говорити про безпосередню фізичну участь реципієнтів у створенні драматичного дійства. Автор називає такі твори «сценками» або «сценками-забавками». Академічний тлумачний словник української мови називає сценкою невеликий закінчений драматичний твір [109, с. 906]. Одна із сценок має назву «Годинник», у структурі дії спостерігаємо наслідування розпорядку дня школярів та відтворення дітьми рухів, що імітують їхні дії упродовж дня. Театралізоване дійство розраховано на участь 12 дітей, які, утворивши коло (умовний циферблат), розпочинали гру. Вона тривала відповідно до руху стрілки: починаючи з 9-ї ранку (в школі) і до 8-ї вечора (часу сну). Сценка була написана до шкільного свята, також був запланований музичний супровід – дитячий спів під акомпанемент фортепіано. Сценка має виразне дидактично-

просвітницьке спрямування і асоціюється із святковими ритуалами річних календарно-обрядових фольклорних творів. Події відображено відповідно до етапів (сценарію) хліборобської праці. Семантика подієвості твору перегукується із календарним обрядовим дійством «Подоляночка». В основі дії сюжет про дівчину, яка виконує роль божества: імітує сон, далі прокидається, вмивається і обирає одну з дівчат на своє місце, замінюючи себе, як цього вимагає обрядова гра.

В. Давидюк зазначає, що «Подоляночка», як і всі календарні обряди хліборобських народів, має словесну форму та базується на імітативній основі. Зрозуміло, що в основі сценарію цієї гри зберігається інтенція до закріплення у свідомості дітей звичайного розпорядку дня, це робиться невимушено, в ігровій формі.

Поєднання родо-жанрових ознак народної лірики та драми в казках М. Жука нерідко утворює художню специфіку дитячих «сценок» або «сценок-забавок». Синкретизм висловлювання дається взнаки в характері сценічного втілення твору: у кореляції слова, співу, танцю та акторської гри. Так, учасники «сценки», «картини» постійно знаходяться в русі: збираються в коло, крутяться, співаючи по черзі дві дитячі пісні.

Ознаки драматургізації та перформатизації дії можемо виявити і в казці «Хобіси», рукопис якої містить авторське роз'яснення: «з англійської казки» [128, с. 325]. Очевидно, примітка стосується запозичення на рівні сюжету та мотиву твору, однак варто звернути увагу на форму та композиційні складники. Твір складається з двох дій та однієї картини, доповнюється описом декорацій. З опису першої, спорідненої з ремаркою, починається дійство. «Хатка в лісі (все мальовано в стилі дитячих малюнків). Перед хаткою муріжок. По боках хатки – дві грушки. В глибині колодязь на колесі, за ним загорода і ворота з двору. Ніч» [52, с. 75]. Опис наступної декорації міститься на початку другої дії. У ньому більш детально подається опис місцевості, автор вдається навіть до уточнювальної характеристики стелі та підлоги (заокруглена стеля, цегляна підлога) льоху, у якому відбуваються події.

В описі декорацій не лише візуалізовано особливості інтер'єру, а й названо дії предметів і героїв другого плану. Так, із опису другої декорації ми дізнаємось, що місяць на небі плаче, павуки ворухаються і звисають зі стелі. Такий опис організовує сприйняття та актуалізує уяву читача.

Призначення казок М. Жука для сценічного втілення виявляється в ролі авторських ремарок та вказівок на дії героїв, які подекуди є об'ємнішими за репліки діалогу. Це пояснюється особливостями реплік, які представлені короткими реченнями, частіше непоширеними, із чітко ритмізованою вимовою:

Торох, торох! – у печі горох,  
Подивись на мене.  
Побалакаєм у двох.  
Ох-ох! Ох-ох!

*Це вони співають тричі. Потому знову беруть каганець і, підстрибуючи, виходять.  
Дівчинка плаче, промовляючи:*

Жила весела  
У лісі, у лісі.  
Мене забрали  
Хо-Біси, Хо-Біси!

*Собака цілий час стрибає навколо Хо-Бісів*

Дайте Бабу, дайте Діда –  
Гав, гав!  
Дайте сала, дайте хліба. –  
Гав, гав!

*Двоє Хо-Бісів вибігає і через хвилину приводять Діда і Бабу, а у мішечках приносять хліб і сало. Кидають хліб і сало перед собакою, а самі юрмою втікають, покинувши каганця.  
Собака лащить до Діда [52, с. 77].*

Розгорнуті авторські ремарки сприяють створенню об'єктивних зорових образів, динаміці картини та вказують на зближення твору із сценарієм. Розв'язка твору міститься наприкінці другої дії і слугує логічним вирішенням конфлікту. Крім вказівок до режисера або постановника подібні подібні ремарки мають властивості створення авторської картини світу. У них зберігається іронічний погляд автора на казкові події, які можна назвати традиційними. Отже, модальність висловлювання додає їм емоційних відтінків.

Однак автор доповнює твір «картиною», у якій з'являються елементи імпровізації: під час другої пісні-гри дід, що виконує функцію ведучого, пропонує глядачам із залу долучитись до акторів на сцені. Таким чином, дія в казці набуває рис перформатизації. Після завершення картини, в авторській ремарці присутня

пропозиція продовжувати розваги: «Коли хто хоче, то може і далі продовжувати» [52, с. 82].

Перформативний характер висловлювання пов'язуємо із дією і знаходимо у проявах «дієвих слів», коли промовлення слова означатиме виконання дії. Такі фрази схожі до ритуалізованої (дитячої, магічної чи релігійної) промови, їх заходимо у творчості М. Жука, зокрема, у чарівній казці «Ох». Чарівник Ох з'являється і забирає героя твору Максима у своє царство, завдяки несвідомому вигуку: «Ох!». Герой іншого твору («Дядько та Дідько») – Дядько, несвідомо промовляє до своєї нивки (земельного наділу) «Хай би тебе Дідько взяв», – і нивка переходить у власність чорта.

Особливої уваги, на нашу думку, заслуговує рукописний варіант сценарію для дитячого театру, створеного за сюжетом авторської казки «Правда та Неправда». Він представлений у рукописному вигляді, збережено також авторські замальовки сценічного одягу для акторів. Головним персонажем, наділеним чарівними властивостями, є дід-чарівник Вітер, що мешкає у лісі із сином Легітом. Зокрема, за посередництвом словесної перформативної дії, у процесі номінації він створює характер та долю персонажів. Мова йде про двох дівчат, які по черзі з'являються на подвір'ї Вітра. Одна з героїнь твору, що трансформується з каменю, отримує ім'я «Неправда», тому, що збрехала Вітрові:

Вітер.

- А ти хто?

Дитина

- А тут була вода, й я вийшла з цієї води...

Вітер. (Дивиться і сердиться на неї) Неправда, неправда! (дивиться навколо і питає): А де камінь?

Дитина. Не знаю!

Вітер. Неправда, кажу тобі! Ти не з води, а з цього каміння. Що ж ти хочеш од мене,

Дитина. Я хочу щоб ти дав мені ім'я...

Вітер. То й маєш своє ім'я, - воно є «Неправда», - чуєш? [44].

Таким чином, називаючи ім'я дитини, Вітер перформативним чином програмує життєвий шлях та риси характеру дівчини. Протилежною є ситуація із появою «Правди». Дитина, яка своєю появою завдячує квіткам яблуні, одразу починає виголошувати захоплення навколишнім світом: «Гарно. Гарно. Як тут

гарно!»), до дівчини виходить Вітер і називає її «цокотушкою», вказуючи на важливість попередньо промовленої фрази дівчини:

- Вітер. А ти звідки тут, цокотушко?
- Дівчатко. З квітки... он, що на яблуні ростуть! І тиче маленьким пальчиком угору.
- (...) Вітер. Тебе звать «Правдою», будеш пам'ятати – Правда! [44].

Отже, можемо говорити про домінуючу роль Вітра як світостворюючого образу персонажа, та надання йому функцій авторсько-режисерського бачення. Внаслідок драматургізації епічного висловлювання в казці та насичення подієвістю воно набуває ознак дії. Навіть говоріння, проговорювання реплік персонажами казок можемо розглядати як перформативну дію.

На процеси драматургізації та театралізації висловлювання в прозових творах письменника вказує характер діалогів, монологів, полілогів. У казкових творах М. Жука діалоги, окрім своєї основної комунікативної функції – вимовляння і посилення репліки як такої, виконують інтерпретативно-роз'яснювальну функцію, що стосується особливостей сценічної інтерпретації казки, тобто виконують функцію ремарки. Крім того, діалогічні вкраплення в казках М. Жука сприяють розвитку дії, оскільки словесна модальність є рушієм сюжетної акції.

Як було зазначено, про драматургізацію висловлювання прозових казок М. Жука варто говорити в контексті притаманного модерністській течії синтезу різних родо-жанрових ознак: драматургізації та театралізації висловлювання прозових текстів. Театралізований характер висловлювання пов'язуємо з прийомами монтажу. Останній прийшов у літературу із кіномистецтва та заснований на поєднанні різнорідних тем, образів, фрагментів так, що єднальні елементи не розпізнаються читачем.

Варто зауважити, що драматизовані репліки у формі діалогу слугують не лише презентації особистісної позиції мовця, але й виявляють характер комунікації персонажів, емоційні стосунки між ними, а також загальну позицію автора, часто у формі риторичних конструкцій.

Особливо насиченими діалогічним мовленням є такі короткі прозові твори, у яких не стільки розгортаються сюжетні події, як «драматургія думок», почуттів,

форм комунікації. Експресивна функція зображальності при цьому доповнює апелятивну, що орієнтована відповідно на реципієнта.

У казці М. Жука «Клопіт» явно переважає риторичне мовлення, особливо риторичні питання. Риторика висловлювання поширюється і на репліки персонажів, які нагадують діалоги у драматичних сценках (картинах). Репліки персонажів передають емоційний стан, ставлення до співрозмовника, увиразнюється внутрішній конфлікт персонажа з собою. Так, у відповіді Короля, якого дуже засмучувала необхідність писати закони, на готовність пажа захищати його спокій, проявляється і емоція сентиментального зворушення, і розгубленість з приводу незнання того, як писати закони.

- Так, я мушу писати закони... Але я не знаю, як написати закони. І вони є моє найбільше горе та нещастя... [Дописано олівцем: вони є моїм горем, якого тобі не подолати зброєю, мій прекрасний паже... Ти плачеш!.. [34, с. 396].

Численні повторення реплік персонажами, наприклад, блазнем, який іронічно дивується: « - А як же можна прожити без писаного закону!», залого придворних і власне королем, створюють ритм драматичної дії, навіюють емоцію безпорадності та розгубленості короля. У репліці лукавого міністра передається його бажання догодити Королю: « Так, до такого закону треба лише додати невелику примітку, що цей закон не торкнеться короля... Тут Ваша воля ... тільки примітку» [34]. Подальші репліки діалогу нагадують кумулятивний принцип нанизування суб'єктів перерахованих членів королівської родини і придворних, на яких не поширюється недоторканість щодо закону.

Прикметно, що репліки інших героїв, наприклад, блазня, який бив тархтілкою придворних і промовляв при цьому: «Це не торкається всього королівського дому» [34, с. 398], подаються у сфері свідомості оповідача. Це, безумовно, руйнує індивідуальний характер висловлювання, яке втрачає адресність.

Можемо припустити, що діалогічне мовлення цієї казки додає емоційного оформлення в цілому притчевій структурі твору. Голос оповідача обрамляє репліки персонажів, які все одно зберігають характер авторського бачення. Показовим щодо приналежності реплік до сфери компетенції автора є фінал, який



утворюють репліки, переказані оповідачем, а також риторично-іронічний підсумок-повчання, традиційний для притчевої казки:

Всі живуть щасливо. І хто коли робить кому яку шкоду, то завжди промовляє:

- Це не торкається королівської фамілії.
- «Ще можна додати!...» [34].

Отже, риторика притчі доповнюється емоційними характеристиками діалогічного мовлення, що додає твору поряд з філософічністю чутливості, сентиментальності та іронічних ознак.

Театралізація висловлювання в казках М. Жука розглядається нами як ще одна ознака перенесення прийомів і ознак призначеної для сценічного втілення драматургії в прозовий текст. Унаслідок декоративного характеру розповіді, видовищності, ретельної проробки опису інтер'єру та зовнішнього вигляду героїв виявляються ознаки сценічної видовищності.

Цікавим з погляду драматургізації висловлювання є казковий твір «Добра душа», основною формою якого виступає монологічне мовлення героїв (від 1-ої особи), спрямоване до самого себе або до уявного співрозмовника, та переказане оповідачем. Це наближає його до невластивого прямого мовлення в прозовому творі. Але взята в лапки репліка передає своєрідність бачення кожного із суб'єктів мовлення. Перший монолог гостей, які «тиждень гуляли на весіллі», повідомляє читачеві про намір повертатися додому:

- Певне, що й дітей не визнаю! – сказав один.
- А мені воза полагодити, - згадував другий [28, с. 410].

Завдяки потоку монологізованого діалогу вдається об'ємніше представити індивідуальне бачення та світосприйняття героїв, зобразити персонажа із тими моральними якостями, та в тій властивій його свідомості реальності, які дають уявлення про його натуру. Дядько Степан, наприклад, у монологічній самопрезентації виявляється наполегливим правдолюбом:

- Хм! – Стояв він і усміхався під великим дубом. – Таки його тут не було... Коли йшов до кума, то цього дуба тут не було...
- Все одно (...) Бо я люблю правду і порядок, і за правду я готовий... [27].

Наратор завершує мову героя переходом до сну і вводить у текст другого персонажа – Цигана, який вирішив пограбувати сплячого. Цікаво, що монологізоване мовлення супроводжує всі дії героїв і містить суб'єктивну оцінку вчинків, дій і уявлень персонажа.

Так, виправдовуючи свій злочин (крадіжку речей), Циган промовляє:

- Все таки жалко людини... бо душа добра в мене...добра душа. От же спить нечувствений, самотній...Міг би і я пройти повз нього... А в чоловіка чоботи нові, ще борони Боже здійнуть...Мало чого... [28, с. 411].

Опис процесу пограбування супроводжується прийомом потоку свідомості, проговорюванням думок і вражень злодія; останній повністю роздягає сплячого, пояснюючи, що й шапка, й свита, й інші речі теж нові. У такий спосіб найбільш достовірно відображаються внутрішній світ та складний процес розумової діяльності персонажа внаслідок безпосередньої фіксації його почуттів, вражень та переживань.

У монологіях, які складають більшу частину анекдотичної казки «Добра душа», розкривається сюжет та проблематика твору, це свідчить про значущість монологу (діалогу, полілогу) порівняно з оповіддю (прозовим викладом подій), і вказує на драматургізацію тексту.

У казковому творі «Кораблики» сцени з уяви головного героя під час дитячої гри із паперовими кораблями створюють ефект кінорозповіді. Цей ефект складають, завдяки їхній динамічності та лаконізму, діалоги, які переважно містять розповідь про характер героїв, але, поряд з тим, стають каталізатором сюжетного руху.

Так, у першому розділі читач дізнається про створену головним героєм Муриком «Цілу флотилію паперових Тигрових кораблів» [35, с. 365], що плистимуть до далекої Індії за скарбами. Автор уводить у текст діалог героя із мамою, яка кличе сина випити молока, і це сприяє окресленню реального світу на противагу уявному світові, який пізніше постає в уяві дитини. Також діалог сприяє прискоренню сюжетної дії, адже Мурик має встигнути награтися, поки мама не покличе його вдруге. Характер оповіді, починаючи з другого розділу, вирізняється ознаками кінематографічного монтажу та візуалізації, реципієнт

дізнається про страшну боротьбу між «тигровими» та «розбишацькими» кораблями. Шоста і сьома частини твору містять лише п'ять та чотири тематичних речення, основна функція яких полягає в стислому повідомленні про перебіг подій. Збагачені зоровими образами та епітетами тематичні речення створюють можливість чіткої візуалізації події:

Чорне кільце облягло білі кораблі. Плескають весла водою. Тигр сердито б'є хвостом по боках і виє... За ним виють всі п'ять тигрят. Всі вони кидають у море по дві смуги вороже червоного світла зі своїх очей... [35, с. 103].

Близький до казки твір «Лісова казка», аналіз якого ми проводимо на основі авторського рукопису 1910 року, привернув нашу увагу лексемою «казка» безпосередньо в назві твору. У ньому розпізнаються елементи кінематографічного бачення і прийоми живописання словом. В оповіді увиразнено прийом передачі образного руху завдяки динамічному переміщенню погляду героя, його фокусу бачення під час подорожі до лісу. Наратор супроводжує оповідь детальним описом кольорів (зауважимо, що в 1902-му році було відзнято перший фільм Едварда Реймонда Тернера з природнім кольоровим процесом): відтінків жита, пшениці, городини та дерев, що створює ефект кінематографічного наближення (наїзду камери) та ефекту перспективи:

По зеленому тлі майстерним візерунком попіднімали вони свої голівки: тут і ромашка біла, і деревій, і сині волошки, і берізка з делікатно-рожевим цвітом; тут і жовтої, і синьої, і фіолетової фарби і доволі ... Знову сіро-зелений тон капусти, а там буряки, а далі горох, картопля. До самого лісу твоє око милують лагідні синяві фарби. Над усіма фарбами домінують лиш дерева вони так ясно виступають темними плямами, то між житом, то між пшеницею [38].

Зорові метафори створюють ефект оптики бачення та надають стереоскопічного ефекту, відтак читач отримує можливість не лише цілковито уявити предмет, а й зрозуміти відстань між предметами:

Він прогорнув кущі, що своїми вітами сховали стежину і опинився на просторі. Ліс тут розступився великим колесом. Ціле це місце було засіяно чорними стовпцями торфу...» [там само 38.]

Прийом художнього живописання може розглядатися як театралізована кінематографічна подія, яка містить особистісні інтенції М. Жука як художника. Саме тому описовість набуває ознак події і не сприймається нами як

статичне повідомлення, навпаки, у ньому також розпізнається експресивно-апелятивне віднесення до адресанта і до адресата.

У творі «Лісова казка» зорові образи набувають ознак перформатизації сюжетної дії: перед реципієнтом постає процес створення образності митцем. Вочевидь, у «Лісовій казці» живописання словом набуває пластичної майстерності відтворення зорових картин в уяві оповідача.

Аналізуючи останній та попередній твори, варто звернути увагу на дату їх написання, це – 10-20-ті роки ХХ ст., саме в цей період у світі з'являються перші кінострічки, яким передуює поява німого кіно та перших документальних стрічок, зокрема й відзнята у 1896-му році у Харкові стрічка «Вид харківського вокзалу у момент від'їзду потяга...» (рос. «Вид харьковского вокзала в момент отхода поезда с находящимся на платформе начальством»), що не могло не вплинути на творчі методи зображення художньої дійсності.

Отже, поміж авторських стратегій комунікативного посилення до читача у проаналізованих казках ми виокремлюємо: дидактично-ігрову з елементами ритуального дійства в сценках-забавках «Годинник», «Весна», казці «Правда та Неправда», перформативну в казці «Хо-Біси», експресивно-апелятивну в казках, написаних прозою з вкрапленням діалогічних фрагментів чи обміну репліками: казки «Клопіт» та «Добра душа». Ознаки театральності-кінематографічної аранжування спостерігаємо у казках з розлогими описаннями способу бачення об'єкта, наприклад, у «Лісовій казці».

#### **4.3 Прояви креолізованого тексту у казці М. Жука «Дрімайлики»**

Сучасна наукова думка в галузі літературознавства, лінгвістики та психолінгвістики все частіше звертається до аналізу семіотично ускладнених текстів як текстів із підвищеною ефективністю мовленнєвої комунікації.

Серед інших до таких текстів належать креолізовані тексти, у яких іконічні засоби мовлення разом із вербальними відтворюють картину світу твору, у нашому випадку – художнього твору.

Дослідники розглядають такий твір з погляду текстової та вербальної взаємодії, ступеня креолізації, інтенсивності передачі інформації візуальними елементами тексту, функції візуального елемента тощо.

Сутність креолізованого тексту активно осмислюється сучасними дослідниками. Так, Ю. Сорокін та Є. Тарасов позначають такі тексти, фактура яких складається з двох неоднорідних частин: вербальної, тобто мовної / мовленнєвої, та невербальної, що належить до інших знакових систем [107].

О. Анісімова визначає креолізований текст як особливий лінгвовізуальний феномен – текст, у якому вербальний і невербальний компоненти утворюють одне візуальне, структурне, смислове й функціональне ціле, що забезпечує його комплексний прагматичний вплив на адресата; дослідниця виокремлює три ступені креолізації тексту: нульовий, частковий та повний [2].

Відповідно до нульової креолізації зображення відсутнє, текст є суто вербальним. У випадку часткової креолізації вербальна частина відносно автономна, незалежна від зображення. Як правило, невербальний компонент у такому разі супроводжує повідомлення і не є обов'язковим елементом твору. Значне злиття компонентів виявляється в тексті з повною креолізацією, де вербальна та іконічна частини не можуть існувати автономно, незалежно одна від одної. Вербальна частина орієнтована на зображення або відсилає до нього, а власне зображення виступає обов'язковим елементом в структурі креолізованого тексту [2, с. 15].

Як зазначає О. Корда, візуальні елементи можуть передавати змістовно-фактуальну й змістовно-концептуальну інформацію. Поміж візуальних елементів, носіїв змістовно-фактуальної інформації, найбільш частотними є такі: портрет персонажа, місце події, час події, у тому числі й етапи її часового розвитку. Змістовно-концептуальна інформація дозволяє візуально передати авторську оцінку подій, дати концептуально значущу ілюстрацію вербального змісту, доповнити й підкреслити вираження головної думки й інших елементів концепції автора [65].

За типологією Б. Карлаваріса, ілюстрація в креолізованих текстах може виконувати чотири функції:

- домінуюча ілюстрація (служить роз'ясненням до тексту),
- дівноправна ілюстрація (використовується в текстах, де значна частина інформації передається графічним методом),
- супроводжувальна ілюстрація (використовується в тексті в якості доповнення, роз'яснення вербальної частини),
- декоративна ілюстрація (використовується в якості оздоблення тексту, його естетичної складової) [134].

Сфера функціонування креолізованих текстів надзвичайно багатогранна. Вона охоплює публіцистичні тексти, наукові, технічні, інструкції, рекламні тексти, буклети, плакати, комікси і, що важливо для нас, ілюстровані тексти художньої літератури.

Предметно проаналізуємо функціонування креолізованих текстів у творах письменника та художника М. Жука, що дозволяє розглядати художній текст казки і графічне зображення (малюнок) як цілісну художню систему.

У художньому оформленні митця побачили світ видання «300 найкращих українських пісень», обкладинка до «Грицевої шкільної науки» І. Франка, книги М. Коцюбинського «З глибини» та «Тіні забутих предків».

Своєрідним утіленням мистецького таланту М. Жука є поєднання літературної і образотворчої діяльності: він створює обкладинки до власних книжок, оздоблює саморобні книги із власними творами, ілюструє свої поезії «Співи землі». Велику увагу М. Жук приділяв оформленню дитячої книги, паралельно створюючи текст та його графічну інтерпретацію. До таких творів належать книги для дітей «Ох», «Три глечики», «Дрімайлики».

Нами обрано для аналізу казку «Дрімайлики», орієнтовану на аудиторію молодшого віку. Твір виданий окремою книгою, ілюстрованою автором власноруч, що дає змогу говорити про високий рівень цілісності креолізованого тексту, така цілісність досягається максимально подібною комунікативною установкою автора вербального тексту та ілюстратора.

Фактура тексту складається із текстового та графічного складників, твір містить 15 креолізованих елементів – сторінок твору, кожна із яких містить текст твору та авторську ілюстрацію.

Вербальний текст твору розміщується безпосередньо на графічному елементі (на малюнку), що дає можливість говорити про включеність вербальних елементів в іконічний простір твору. Розглядаючи послідовність розташування графічних вербальних елементів відносно один одного у креолізованому тексті, О. Анісімова виділяє тексти вербальні та графічні коди яких включені один до одного, або ж тексти, коди яких різняться [2, с. 128].

Приєм включення текстового компоненту в графічний простір тексту, до якого вдається М. Жук, сприяє посиленню спільного сприйняття обох компонентів, створює візуальний контекст для інтерпретації креолізованого тексту, допомагає реципієнту встановити та підтримувати смислові зв'язки. Варто зазначити, що М. Жук працював і над шрифтом. Графічне зображення літер, які митець розробив у 20-ті роки, є максимально наближеними до сучасного шрифту.

У творі «Дрімайлики» виразно простежується авторська інтерпретація, що значною мірою виявляється в графічному елементі та присутня як на ілюстративному, так і на внутрішньо-текстовому рівнях шляхом символізації та метафоризації образності. Автор символічно передає процес засинання дитини, що супроводжується забавами фантастичних істот – Дрімайликів, адже саме від їхніх дій, як стверджує оповідач, і залежить поведінка дітей перед сном.

Твір має типові для більшості казкових творів композиційні елементи, зокрема експозицію, зав'язку, розвиток дій, кульмінацію та розв'язку; також присутнє післяслово, що теж є елементом композиції казкового твору.

Починається твір з експозиції, у якій оповідач констатує факт існування казкових героїв, окреслює сферу їх діяльності та місце де, вони проживають:

Чи по під лісом,  
Чи у лісі,  
У дурмановому горісі, -  
Та жили собі Дрімайлики,  
Мурзатенькі,  
Чумайлики [29, с. 347].

Наратор знайомить реципієнта із казковими істотами та їхнім побутом, читач (слухач) дізнається не лише про існування фантастичних істот – Дрімайликів, а й про їхню поведінку, зовнішній вигляд та місце проживання. Знайомство відбувається за допомогою вербального опису і дублюючого його ряду ілюстрацій. У творі використано численні зменшено-пестливі форми, що вказує на приналежність та спрямованість на дитячу аудиторію, нарація здійснюється в дидактичній манері, що підкреслює її комунікативну мету і сприяє переживанню реципієнтом фантастичної оповіді як реальної.

Цікавим видається образ «дурманового горіха», що простежується не лише на вербальному рівні; автор твору відводить йому місце на першому плані у відповідній ілюстрації. Ця рослина здавна використовується в медицині та фармації як заспокійливий та антисептичний засіб. Завдяки своїм галюциногенним властивостям асоціюється із такою, яка наділяє надприродними явищами, викликає видіння та марення. Таким чином, домівка казкових героїв у психоаналітичному контексті асоціюється із сном, переходом від збудженого стану до спокійного, але, разом із тим, із маренням, видіннями та затьмаренням свідомості.

Зав'язкою у творі служить епізод, у якому Дрімайлики навідуються до дітей, що водночас сприяє розвитку дії, а саме: передає процес приготування до сну і, власне, засинання. Кульмінацією можемо вважати епізод із вкладанням мамою дітей до ліжка:

Вставали Мами,  
Брали в ліжку.  
На постіль клали сонну ніжку,  
Пестили шовкові кучері...  
Казали їм:  
«Докучили!» [29, с. 353].

Кульмінаційний момент передано через експресивний вигук «Докучили», однак попередньо використані епітети та зменшено-пестливі форми налаштовують читача на стан мрійливості. Ніжність материнського почуття підтверджується і в графічному елементі тексту, у якому художник зобразив



втомлену дитину, що ніжно обіймає маму за шию, жінка, в свою чергу, примруживши погляд, обіймаючи сина, кладе його на ліжечко.

Розв'язкою твору служить епізод повернення Дрімайликів до власної домівки, після того, як діти заснули. Автор додає графічний елемент, у якому зображує крізь віконну раму кімнату і дітей у ліжках, до вікна зазирають Дрімайлики.

У другому графічному епізоді розв'язки створено образ дрімайликів у власній домівці, цей образ можна вважати циклічним, схожим до ілюстрації, яка супроводжує зав'язку, тим самим підкреслюючи замкнутість часу та завершеність ситуації – риси, притаманні казкам.

Завершується твір епілогом, що містить у собі післяслово:

І як проснулись  
Ясні зорі, -  
Було тихенько вже на дворі.  
Тільки трави там гойдалися,  
Де зайчики  
Сховалися [29, с. 358].

Кожен із сюжетних елементів тексту, у творі М. Жука «Дрімайлики», супроводжується візуальним компонентом, який повторює вербальний ряд. Зокрема, у першому епізоді, зав'язці, автор додає зображення домівки та зовнішнього вигляду істот, таке поєднання свідчить про використання автором прийому семіотично ускладненого тексту із повною креолізацією та про змістово-фактуальну організацію візуального елементу [Див. рис 1.].



Рис.1 Обкладинка казки «Дрімайлики»

Продовжуючи вербальний ряд, автор супроводжує його ілюстраціями, подібно до першої сторінки із викладом казки, зокрема до опису казкових істот: «Були сіренькі, як мачинки. Смерком виходили з хатинки, Щоб хоч трохи їм прославитись. – Побавитись, погавитись» [29, с. 348]. У цьому прикладі митець створює змістово-фактуальну ілюстрацію, на якій зображує момент виходу казкових героїв, що відповідає місцю, часу та етапу вербально описаної події. Емоції та дії дітей також зображені в ілюстрації і відповідають вербальному тексту, що підтверджує думку про наявність повної креолізації у тексті.

Однак не можна говорити про те, що авторська манера дублювання вербального тексту іконічним (графічним) регулярно повторюється на кожному відрізку тексту (кожній сторінці), так на п'ятій сторінці відсутній текст казки, а візуальний складник має інформаційний характер, подібно до ілюстрації в науковій літературі, зображення підписане: «Голова Дрімайлика побільшена у 1000 разів». Таким чином автор використовує прийом гри і надає художньому твору для дітей ознак наукового стилю, що дозволяє дитині-реципієнту скласти чітке уявлення про зовнішній вигляд головних героїв твору.

Наратор проявляє себе як старший і досвічений наставник, який ділиться інформацією з читачем, що сприяє налагодженню комунікації [Див. рис. 2]. Звернувшись до аналізу тексту десятої сторінки, виявляємо відсутність

вербального складника казки, лише пейзажне зображення будинку, що виконує другорядну функцію і сприяє зміцненню ефекту присутності реципієнта у світі твору.



[рис. 2. Дрімайлики. С. 10.]

Вербальна частина твору візуально розташована у фіксованому автором місці, а саме в нижньому лівому кутку кожного відрізка креолізованого тексту, з метою впорядкування та спрощення сприйняття тексту реципієнтами молодшого віку. Так, вербальний текст, який являє собою віршовану казку, складається із десяти римованих, із частково завершеною авторською думкою, відрізків твору – строф, кожна із яких має шість віршованих рядків із паралельним або перехресним римуванням. Автор використовує епітети, порівняння, асонанс та алітерацію, насичує твір зменшено-пестливою лексикою, що пояснюється спрямованістю тексту на дитячу аудиторію. Спрямованість тексту на дитячу аудиторію прямо простежується і у візуалізованій частині креолізованого тексту, у якій наявні дитячі постаті та казкові персонажі.

На сьомій сторінці, окрім основної вербальної складової тексту твору, міститься авторський допис-пояснення «СОН» (великими літерами), який розміщено безпосередньо на зображеному казковому персонажі. Такий прийом, окрім дидактичної та пояснювальної функції, свідчить про синергійність вербальної та невербальної складової тексту, їхнє взаємопроникнення. У такому

випадку можемо говорити про ознаки художнього тексту з повною креолізацією, коли вербальна частина орієнтована на зображення або посилає до нього, а саме зображення в таких творах виступає обов'язковим елементом сприйняття світу твору [Див. рис. 3].



Рис. 3. Дрімайлики. С. 7.

Відмінним від явища повної креолізації є явище часткової креолізації, невербальний компонент у такому випадку супроводжує повідомлення і не є обов'язковим елементом твору (явище нульової креолізації не розглядається через відсутність графічного елементу).

У книзі М. Жука «Дрімайлики» наявні графічні елементи із частковою креолізацією, зокрема, десять із п'ятнадцяти сторінок додатково оздоблені декоративними ілюстраціями, які не несуть вагомого смислового навантаження і виконують естетичну та розважальну функцію. Цей вид ілюстрації відповідає четвертому типу іконічних засобів вираження у креолізованому тексті за типологією Б. Карлаваріса. Декоративні ілюстрації, розміщені по центру внизу сторінки, виконані у різних художніх техніках та не мають спільної тематики, що підтверджує їхню естетичну та технічну функції розмежування тексту та низький ступінь креолізації. [див. рис. 4]

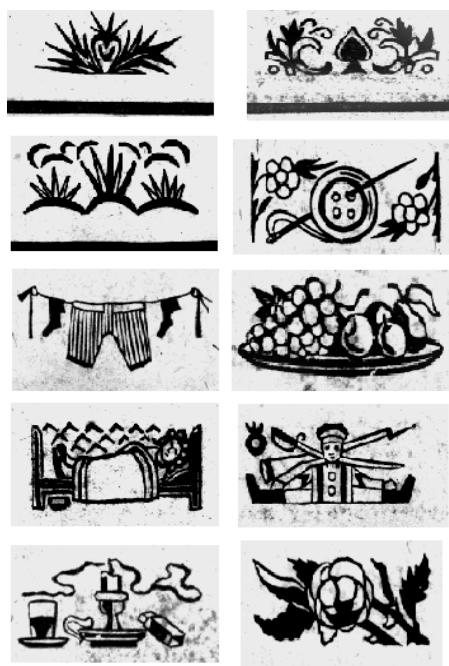


Рис. 4. Дрімайлики. Сторінки видання.

Таким чином, твір має типові для більшості казок композиційні елементи, чітко прослідковується приналежність до дитячої літератури, а саме до категорії дитячих творів для читання на ніч. Сюжет твору послідовний, неускладнений, у тексті наявні художні тропи, зокрема епітети, порівняння, асонанс, алітерації, використовуються зменшено-пестливі форми слів. Перераховані компоненти покращують сприйняття вербальної складової тексту реципієнтами молодшого віку. Іконічна частина твору послідовно повторює вербальний сюжет, сугерує його інтерпретації, сприяє втіленню авторського задуму.

Казка М. Жука «Дрімайлики» є прикладом креолізованої літератури, елементи тексту при поєднанні утворюють текст із повним ступенем креолізації, якій притаманна ідентичність вербальних та іконічних образів. Яскравим прикладом такої літератури є опис місця проживання казкових істот і повне відображення вербального складника в іконічній частині. Є й випадки часткового ступеня креолізації, наприклад, у випадку із пейзажним зображенням місцевості, у якій розташовано будинок – ймовірне місце розгортання подій художнього твору. Твір має, у більшості випадків, змістово-фактуальну організацію візуального елемента: портрет дрімайликів, зображення будинку, у якому проживають казкові істоти, зображення описаних у вербальній частині процесів.

Візуальні елементи в більшості випадків ідентичні щодо вербальної складової, однак наявні і елементи із низьким ступенем креолізації, зокрема візуальні елементи, що виконують декоративну, естетичну та розмежувальну функцію.

#### **Висновки до розділу 4**

Жанро-видові трансформації казок М. Жука розглянуто в залежності від комунікативних стратегій висловлювання і зумовленої тим адресації. Зокрема, в кореляції до цільової аудиторії (дітей, дорослих чи змішаної групи). Виявлено зв'язок між характерними ознаками казки-притчі, казки-байки, казки-новели та референцією до читача. У більшості казок М. Жука переважають повчально-дидактичні інтенції висловлювання, що узгоджується з семантичною та художньо-естетичною ланками структури творів. Не випадково різновиди казок письменника за спрямованістю авторських стратегій можна розділити на риторично-дидактичні та пригодницько-розважальні. У казці-притчі «Спляча красуня» виявлені прийоми свідомого звернення автора до реципієнта як дитячого, так і дорослого віку, що посилює дидактично-алегоричне спрямування та увиразнює ознаки притчі в творі .

У новелістичних казках-анекдотах («Сливи» та «Ме») комунікативні стратегії спрямовані на обізнаного з дотепом та іронією дорослого слухача / читача. Характеристикою персонажа слугують фразеологізми та прислів'я, завдяки яким увиразнено прийоми аналогії: перенесення ознак з одного явища на інше.

Якщо в казці-притчі сюжет свідчить про закономірний хід подій, то в новелістичних казках-анекдотах представлено курйоз, випадковий збіг подій, і це виводить на перший план суб'єктивне бачення героя твору.

Властиві деяким казкам М. Жука ознаки драматизації дії поєднуються з перформативним характером висловлювання.

У «сценках-забавках» наказовий спосіб висловлювання створює рух сценічної дії («Зайчик», «Годинник», «Весна»). Завдяки вказівкам для сценічного

втілення, що містяться в ремарках, текст казки набуває характеру видовищної вистави або окремих концертних номерів (картин) у спектаклі.

У чарівній казці «Ох» несвідоме промовляння вигуку «Ох» має силу зміни картини світу та введення чарівного елемента (поява чарівника Оха). Називання імені персонажа також слугує перформатизації життєвої долі героїв казки та змінює картину світу в уяві читача.

Схожі на драматичні сценки твори (наприклад «Хо-Біси») мають перформативний характер висловлювання завдяки: імпровізації (пропозиція глядачам своєю участю створювати дію), впровадженню ритуальних слів-вигуків, які наділені магичною силою.

Комунікативні інтенції драматичних реплік у формі діалогу наділені риторичними властивостями емоційного ствердження, апелятивної вимоги, іронічної меланхолії. Це додає казкам М. Жука ознаки етюдної форми.

Розглянувши художні особливості креолізованих текстів на основі казок М. Жука, вдалося виявити корелятивність вербального та зображального елементів у структурі казки як іконічного тексту, у якому авторські малюнки слугують семантичною інтерпретацією вербального тексту.

У казці «Дрімайлики» виявлено художню цілісність вербального та ілюстративного текстів. Ілюстративно-графічні елементи сприяють вирішенню семіотично-естетичних завдань автора, причому адресація наратора до візуального образу стає обов'язковим елементом картини світу в ньому.

Дидактичний посил візуального і словесного зображення доповнюється декоративним елементом, який уможливорює сприйняття казки як художньої цілісності. Іконічний елемент тексту послідовно інтерпретує вербальний сюжет, сприяє більш доцільній рецепції читача молодшого віку.

## ВИСНОВКИ

На основі аналітичного огляду досліджень біографії та творів М. Жука вдалося скласти уявлення про загальні світоглядні позиції митця та поетикальну своєрідність літературної творчості, зокрема, у його ліриці (Н. Науменко, Я. Поліщук, Л. Соколюк), драматургії (Н. Малютіна) і прозі (Я. Голобородько, О. Яворська).

На основі осмислення авторського доробку, який розглянуто в системі модерністської літератури і живопису, вдалося системно дослідити опубліковані і неопубліковані казки М. Жука як своєрідний вид його прози, з урахуванням жанрово-стильових особливостей і наративних стратегій. Умовно виділено три етапи дослідження творчої спадщини автора, на кожному з яких були вирішені певні завдання з вивчення та впорядкування творчості.

Виокремлений нами вид малої прози М. Жука, його казки, проаналізовано на основі літературознавчої рецепції модерністської казки в працях польських, російських та українських дослідників та дослідження динаміки літературної казки кінця XIX-го початку XX-го століття. Узагальнюючи накопичені знання щодо сюжетно-тематичної своєрідності та жанрово-стильової специфіки модерної казки, спираємось на положення про посилення в ній у цей період психологічно-екзистенційного змісту, візійності та жанрового синкретизму (на матеріалах досліджень В. Врублевської, В. Костецької).

На підставі підходів до класифікації української літературної казки від І. Франка до сучасних вчених (В. Врублевська, В. Костецька, О. Цалапова) виокремлюємо різновиди казок за характером висловлювання: казки-нарації, казки-забавлянки або тріксторації, казки-імітації. Беремо до уваги те, що проаналізовані нами дослідження переконують нас у непослідовності і недостатності обраних у них критеріїв, в основному змістового характеру, адже тематичного критерію або віднесення до традиції недостатньо, щоб здійснити наукову класифікацію. Більш вдалим для класифікації вважаємо характер



референції казок на основі комунікативного посилу до реципієнта: дитини, дорослого чи подвійної рецепції (Т. Кривошапова).

Загалом авторська казка М. Жука зберігає ознаки фольклорної або фольклорно-авторської казки з її лінійністю структури. Однак завдяки відкритій, фрагментарній структурі висловлювання в деяких проаналізованих казках («Король Рік», «Сливи», «Добра душа», «Про доброго короля Пустилихо») виявлено перервність сюжетної послідовності подій унаслідок вкраплень описів природи, голосів персонажів другого плану, риторичних зауважень і запитань, вказівки на актуальні реалії часу написання творів. Фрагментарність структури сюжету проаналізована нами на рівні перервності часопросторової структури: між планами зображуваного часу і теперішнім часом зображення подій, які виявляють дискретний розрив. Повісткування в казках ускладнюється і динамізується завдяки монтажній організації картини світу, що доповнюється позасюжетними елементами: піснями, танцями, приказками, що сприяє театралізації і драматургізації дії.

Мотивно-образна багатоманітність казок М. Жука відповідає художньо-естетичним пошукам письменників-модерністів. Характер реалізації мотиву чарівної води в казках митця зумовлений зв'язком із фольклорною казкою. На основі дослідження казок «Ох» і «Водичка Молодничка» виявлено першооснову сюжету твору, типові для фольклорної казки мовні кліше, риторичну дидактику висловлювання.

Властивий фольклорним казкам мотив чарівного перетворення (очищення) душі героя за допомогою цілющої води вводиться як компонент сюжету про співпрацю з нечистою силою («Пшик»). Завдяки відомим конотаціям цього мотиву подія перемоги над нечистою силою трансформується в розв'язці в ситуацію очищення, спокути від гріхів у свідомості героя. Поширений у народнопісенній творчості мотив молодильних властивостей води дещо трансформовано в казці «Водичка Молодничка». Проаналізувавши сюжет твору, вдалось з'ясувати, що її першоджерелом можна вважати також японську народну казку. Завдяки авторській іронії та гумору у фіналі казки створено картину

гармонізації родинного укладу. Це переконує в тому, що мотивно-образна сфера поезики стає в казках М. Жука сюжетотвірним чинником. Модерністичний контекст розглянутих мотивів доповнюється завдяки уявному фантазійному способу образотворення, наприклад, перетворення персонажа у власній уяві за допомогою води («Кораблики»).

Мотив перетворення за участі чарівної води здійснюється за допомогою візуалізації метафори, завдяки чому дитяча фантазія легко переносить образи у план реальності. На основі аналізу мотиву чарівного перевтілення або метаморфози дійсності у казках «Три глечики», «Дядько та Дідько», «Ох» доведено, що в більшості випадків автор використовує цей мотив у поєднанні із мотивом виголошення героєм/антигероєм «діючого слова», що призводить до змін у сюжетно-композиційній організації твору. «Діюче слово» може бути свідомо («Три глечики») або несвідомо проголошеним («Ох», «Дядько та Дідько»), що, за нашими спостереженнями, не впливає на реалізацію метаморфози. Ситуація перевтілення здійснюється в поезиці казок у декількох контекстах: по-перше, на рівні сюжетно-композиційної організації тексту, що виявляє характер образотворення — метаморфоза зовнішнього вигляду героя або метаморфоза його характеру, яка може відбуватися як у реаліях світу твору, так і в межах свідомості героя. По-друге, метаморфоза пов'язана із сприйняттям цієї події на рівні взаємодії учасників комунікативно-дидактичного процесу.

Звернення митця до флористичних мотивів органічно виявляє ознаки сецесійних уподобань його художнього мислетворення (як письменника і живописця). Ознаки сецесійного стилю виявлено у флористичній декоративності художніх образів та мотивів, ілюстраціях до казкових творів і в оформленні рукописних збірок. У поезиці казок розпізнається стилізація таких типових для сецесії флористичних образів, як-от: дурмановий горіх («Дрімайлики»), яблуневий цвіт («Правда та Неправда»), квітка цикламену (збірка «Співи землі»), чорнобривці (перший ескіз обкладинки до казки «Ох»), лісові дзвіночки (другий ескіз обкладинки до казки «Ох»), квітка «дерева життя» (ескізи обкладинок до книжок «Капчики», «Добро», «Осел», «Золотий горішок»). Загалом домінують

фантастично-міфологічні та символічні мотиви, насичені декоративністю та квітковим орнаментом.

У казках М. Жука про взаємодію героя з нечистою силою («Дядько та Дідько», «Циган і Чорт», «Пшик») досліджено особливості подієвості, інтенції уявного адресата, присутності оповідача в тексті та виявлено тенденції до поєднання ряду наративних стратегій. Серед них виокремлюємо присутність у творі досвідченого оповідача, який є окремою субстанцією і голос якого проявляється у повіствуванні від першої особи. З'ясовано, що в такому випадку наратор дає характеристику, але не фіксує суб'єктивну оцінку дійсності в слові, залишаючи реципієнту можливість для аналізу ситуації. Про безпосередній діалог із читачем свідчать репліки-ремарки та внутрішньотекстові вставні конструкції («Дядько та Дідько», «Циган і Чорт»). Безособистісну розповідь проаналізовано в казці «Пшик», однак уточнемо, що репліки-замітки в тексті твору дозволяють уявити образ наратора. У зазначених творах нарівні з характеристиками жанру казки виявлені жанрові ознаки новели, зокрема, в установці на несподівану сюжетну подію – okazію, випадкові збіги обставин, наявність переламного моменту в розв'язці, окресленості часових меж події.

Враховуючи методи генетичної критики, досліджено варіанти рукописів М. Жука («Правда та Неправда», «Про доброго короля Пустилихо», «Водичка Молодничка», «Ох», «Король Рік», «Летючий корабель»). Установлено відмінності у варіантах авантексту, що пов'язуємо з процесами самоаналізу та змін у свідомості автора. Так, у чернетці казки «Король Рік» відсутній детальний опис зовнішності головного героя (наявне лише асоціативне порівняння із «мишкою»), натомість, у друкованому, остаточному варіанті казки образ героя доповнюється портретними характеристиками і суттєво відрізняється від авантексту, набуває фантастично-міфологічних ознак, що свідчить про зміну авторського бачення картини світу твору. Виявлено певні зміни й на жанрово-стильовому рівні тексту: казка «Правда та Неправда» представлена в трьох варіантах: як прозова казка (завершений варіант твору), сценарій та переклад російською мовою (чернетки). У рукописах, які містять переклад на російську

мову, проаналізовано відмінність у семантичному наповненні епітетів (прикладок), обраних для характеристики героя твору: українською «дідуган» та російською «старикашка».

У варіантах рукопису до казки «Про доброго короля Пустилихо» досліджено розбіжність у назві твору. Варіант назви «Про доброго короля» вказує на авторську саморефлексію та зміну комунікативної стратегії з суто інформаційної на інформаційно-інтригуючу. Семантичну відмінність виявлено і в казці «Водичка Молодничка»: епітет «бідний» по відношенню до головного героя твору виправлено на «старий».

У віршованій казці «Летючий корабель» виявлено динаміку авторської думки та унаочнення процесу віршування. На це вказують відображені на рівні авантексту авторський підрахунок стоп та зміна римованих складових вірша.

Узагальнюючи літературознавчі підходи до подієвості як сукупності сюжетних подій твору в їхніх взаємних внутрішніх зв'язках і як процесу текстоутворення, вдалося виявити особливості візуалізації подієвості у казках М. Жука. Візуалізація портретних і пейзажних деталей, характеристик сприйняття героїв оприявлює особливий спосіб авторського бачення (у казках «Три глечика», «Кораблики»). У казці «Ма-зол-ке» засобами відокремлення складів візуалізовано процеси словотворення, і – ширше – породження висловлювання як події. Таким чином графічне унаочнення процесу усичення основи слів і утворення словоформи слугує комічно-гумористичним прийомом у казці «Ме».

Орієнтація на дитяче сприйняття позначилась на характері ілюстрацій до нарації в ряді казок («Дрімайлики», «Про Тхоро-Тхорища», «Кораблики» тощо). Єдність вербальних та візуальних знаків, за нашими спостереженнями, стала формою автокомунікації та автоінтерпретації митця у властивій йому манері образотворення.

У процесі дослідження модерної авторської казки М. Жука визначено наявність синкретичних жанрових форм, зокрема: казки-притчі («Ма-зол-ке», «Про доброго короля Пустилихо», «Спляча красуня»), казки-анекдоти («Ме»), казки-новели («Сливи»). У результаті аналізу комунікативно-референтної

спрямованості казок виокремлено категорії казок для дітей молодшого віку («Дрімайлики», «Івасик-Ковбасик»), твори для дітей старшого віку, які призначені як для самостійного прочитання, так і для аудилізації дорослими («Три глечики», «Про Тхора-Тхорища», «Кораблики», «Війна», «Водичка Молодничка», «Музики», «Циган і Чорт», «Старість», «Дядько та Дідько», «Добра душа», «Пшик», «Сливи», «Ох», «Неслухнянко»). Двоадресні казки завдяки специфіці висловлювання з різними комунікативними інтенціями можуть бути сприйняті як дитячою аудиторією, так і дорослими. Передусім вони осмислюються тими, хто читає твір дитині: це позначено на стратегіях висловлювання («Спляча красуня», «Ма-зол-ке», «Клопіт», «Про доброго короля Пустилихо», «Ме»). Установлено, що в казках-притчах та казках-анекдотах М. Жука зберігається характер настанови до комунікації з аудиторією молодшого віку (дидактичний). У низці казок виявлено кількашаровий тип висловлювання, що зберігає двоадресність художньої комунікації.

Однією з ознак родо-жанрових зрощень у літературних казках автора вважаємо звернення до фольклорних кодів, способи вираження яких спостерігаємо в обробці відомих сюжетів народних казок. Також проаналізовано подібну до народних переказів побудову оповіді, введення елементів усної народної творчості в монологи та діалоги персонажів, стилізацію народно-пісенних елементів казок («Циган і Чорт», «Про Тхора-Тхорища»); драматургізацію дії в ігрових родо-жанрових формах («Хо-Біси», дитячі сценки-забавки «Зайчик», «Годинник»).

Перформативний потенціал дії виявлено у «словах-діях» і пов'язаною з тим апелятивною функцією висловлювання в діалогах та репліках наратора («Клопіт», «Добра душа»).

Орієнтація на безпосередню участь реципієнтів у створенні драматичного дійства наявна у «сценках» / «сценках-забавках» та казках, призначених для сценічного втілення. У таких творах виявлено дидактично-ігрову стратегію комунікативного посилення («Годинник», «Зайчик», «Весна», «Хо-Біси», сценарій казки «Правда та Неправда»). У казках з детальним представленням способу

бачення застосовано прийоми живописання словом та театральнокінематографічної аранжації: монтажність, фокус бачення, кінематографічне наближення.

Дослідження креолізованого тексту в казках М. Жука дозволило представити форми контакту вербального та візуального образотворення. Зважаючи на ідентичну комунікативну настанову автора вербального тексту та ілюстратора, у нашому випадку однієї особи, вдалося встановити «включеність» вербальних елементів в іконічний простір твору, адже написи та текст казки нанесені на графічному елементі або в безпосередній близькості до нього, що сприяє інтерпретації тексту і встановленню смислових зв'язків. Визначено, що в більшості випадків візуальний компонент повторює поданий автором вербальний ряд, однак один з візуальних компонентів має інформаційний характер, подібний до ілюстрацій у науковій літературі, із підписом: «Голова Дрімайлика побільшена у 1000 разів», що вважаємо також авторською комунікативною стратегією. Вербальна частина твору розташована у фіксованому автором місці з метою впорядкування та спрощення сприйняття тексту читачами молодшого віку. Попри переважну ідентичність візуальних елементів щодо вербального складника, наявні елементи з низьким ступенем креолізації – візуальні елементи, що виконують декоративно-естетичну та розмежувальну функції.

Завдяки поетикальному аналізу на різних рівнях поетики і текстоутворення вдалось представити опубліковані та неопубліковані казки М. Жука як синкретичне художньо-образне утворення, позначене смисловими зв'язками вербального, іконічно-графічного та перформативного способу створення авторської картини світу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Апологія модерну : обрис ХХ віку / Віра Агеєва. – Київ : Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. Москва : Издательский центр «Академия», 2003. 128 с.
3. Асмут Б. Вступ до аналізу драми. Пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко. Житомир : Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2014. 219 с.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
5. Бельмен-Ноэль Ж. Воссоздать рукопись, описать черновики, составить авантекст. Генетическая критика во Франции. Антология. Москва : ОГИ, 1999. С. 93–114.
6. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий. Петроград, 1918. 22 с.
7. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ : Дніпро, 2009. 964 с.
8. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. С. 300–306.
9. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе ХХ века. Москва : Наука. Восточная литература, 1993. 304 с.
10. Генетическая критика во Франции. Антология. Под ред. Т. В. Балашовой, Е. Е. Дмитриевой, А. Д. Михайлова, Д. Феррера. Москва : ОГИ, 1999. 288 с.
11. Герц Б. Обранець двох муз. Вітчизна. 1968. № 8. С. 188–193.
12. Гнатюк М. М. Текстологічні студії: навч. посіб. Київ : ВПК «Експрес-поліграф», 2011. 156 с.
13. Голобородько Я. Мистецький симфонізм Михайла Жука. *Дивослово*. 2002. № 7. С. 7–10.
14. Голобородько Я. Мистецькі пошуки Михайла Жука. Хронологія слова: письменники українського Півдня: навч. посіб. Херсон, 2001. С. 58–70.
15. Голобородько Я. Митець-європеїст з Каховки. *Ефір*. 2004. № 23. С. 14.
16. Голобородько Я. Світ таврійських письменників. Імена, долі, твори: підручник-хрестоматія. Херсон : Персей, 2001. 424 с.
17. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: монографія. Запоріжжя : Просвіта, 2010. 424 с.

18. Грищук В. В. Літературна казка: становлення і розвиток жанру. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Сер.: Літературознавство. 2013. Вип. 1(1). С. 22–27.
19. Давидюк В. Ф. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі): навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів. Вид. третє, виправл., доп. і перероб. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2014. 448 с.
20. Денисюк І. Поетика новели. *Жовтень*. 1969. № 10. С. 127–134.
21. Дім князя Гагаріна: збірник наукових статей і публікацій. Вип. 6. Ч. 1–2. Одеса: Сімекс-принт, 2011. 423 с.
22. Душенко К. В., Багриновский Г. Ю. Большой словарь латинских цитат и выражений. Под науч. ред. Д. О. Торшилова. Москва : Эксмо: Центр гуманитарных научно-информационных исследований ИНИОН РАН, 2013. 976 с.
23. Есин А. Б. Время и пространство. Введение в литературоведение: учеб. пособие. Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. Москва : Флинта, 2004. С. 182–197.
24. Есин А. Б. Приёмы анализа литературного произведения: учебное пособие, Москва : Флинта, Наука, 2000. 248 с.
25. Єфремов С. Історія українського письменства. За ред. М. К. Наєнка. Київ : Femina, 1995. 685 с.
26. Жук М. І. Білим і чорним хотів би я бути... : проза, п'єса, казки, вірші, нотатки, спогади. Публікація п'єси «Легенда» К. Романової. Одес. літературний музей; уклад., передм. і комент. О. Яворська; за участю О. Козаченко. Одеса : Бондаренко М. О., 2018. 255 с.
27. Жук М. І. Водичка-молодничка. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-принт, 2011. С. 370–376.
28. Жук М. І. Добра душа. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-принт, 2011. С. 410–412.
29. Жук М. І. Дрімайлики. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-принт, 2011. С. 345–359.
30. Жук М. І. Дядько та дідько. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-принт, 2011. С. 400–403.
31. Жук М. І. Івасик-Ковбасик. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-принт, 2011. С. 408–409.
32. Жук М. І. Казки. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-принт, 2011. С. 360–423.



33. Жук М. І. Каталог виставки. Одеса, 1995. URL: <https://goo.su/7GKIqq> (дата звернення 1.05.2022)
34. Жук М. І. Клопіт. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 394–398.
35. Жук М. І. Кораблики. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 365–368.
36. Жук М. І. Король Рік. Казки. Чернігів, 1920. КП-30923/Р-3357. Архів Одеського літературного музею.
37. Жук М. І. Летючий корабель. Рукопис. КП-26456/21/Р-2418. Архів Одеського літературного музею.
38. Жук М. І. Лісова казка. Рукопис. 1910. КП-26456/Р-17. Архів Одеського літературного музею.
39. Жук М. І. Ма-зол-ке. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 386–389.
40. Жук М. І. Ме. Дім князя Гагаріна: Збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 418–420.
41. Жук М. І. Молодильна вода. URL: <https://kazky.org.ua/zbirky/ukrajinsjki-narodni-kazky/molodyljna-voda> (дата звернення 13.01.2019).
42. Жук М. І. Ох. Казка. [Ілюстрації автора]. Торонто, Онт. : Накладом Т-ва «Просвіта». З Інтернаціональної друкарні, 1920. 31 с.
43. Жук М. І. Правда та Неправда (казка для дитячого сценарію). Рукопис. КП-30913/2 Р-3342. Архів Одеського літературного музею.
44. Жук М. І. Правда та неправда. Казка. Рукопис. КП-25208/Р-2277. Архів Одеського літературного музею.
45. Жук М. І. Про доброго короля Пустилихо (зошит з правками). Рукопис. КП-30933 Р-3367. Архів Одеського літературного музею.
46. Жук М. І. Пшик. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 412–414.
47. Жук М. І. Слабий на очі. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 422–423.
48. Жук М. І. Сливи. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 415–417.
49. Жук М. І. Співи Землі. Чернігів : Друк. губ. земства, 1912. 33 с.
50. Жук М. І. Спляча красуня. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 377–379.
51. Жук М. І. Три глечики. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 360–364.

52. Жук М. І. Тюльпани. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 421.
53. Жук М. І. Хо-Біси. Рукопис. КП-30903/Р-3330. Архів Одеського літературного музею.
54. Жук М. І. Циган і Чорт. Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 390–392.
55. Захаржевська В. Сецесія в художньому світі слов'ян. Українсько-болгарська ремінісценція. *Слово і час*. 2008 р. №5. С. 19–24.
56. Історія української літератури ХХ століття. Підручник для студ. гуманіт. спец. вузів: У 2 кн. Ред. В. Г. Дончик. Київ : Либідь, 1998. Кн. 1 : Перша половина ХХ століття. В. П. Агеєва [та ін.]. 464 с.
57. Ичкинеева Д. Дискретность как категория текста: теоретико-экспериментальные исследования. Автореферат дис... канд. филол. наук. 10.02.19 – теория языка. Уфа, 2011. 24 с.
58. Кабаченко В. Тарас Максим'юк: «Я чужим себе в Одесі не відчуваю». *Образотворче мистецтво*. 2020. №3-4. С. 63–67.
59. Квіцинська В. Інтермедіальні модифікації у творчості Михайла Жука: дис. ...доктора філософії: 035 Філологія. Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2021. 206 с.
60. Кизилова В. Динаміка української літературної прозової казки. Київ : Талком, 2020. 211 с.
61. Книжкові обкладинки художника Михайла Жука: каталог виставки. Одеський державний літературний музей; Упоряд. і вступ. ст. О. А. Лагутенко, С. З. Лущик. Одеса, 1994. 56 с.
62. Ковалів Ю. І. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. Підручник: У 10 т. Київ : ВЦ “Академія”, 2013. Т.1. У пошуках іманентного сенсу. С. 377.
63. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: Паїс. 2005. 368 с.
64. Копистянська Н. Різниця в хронотопі фольклорної і літературної казки (на матеріалі романтизму). Збірник на пошану професора Марка Гольберга: До 50-річчя наукової діяльності та 80-річчя від дня народження. Дрогобич, 2002. С. 72–77.
65. Корда О. А. Креолизованный текст в современных печатных СМИ: структурно-функциональные характеристики. Автореф. дис. ... канд. фил. наук : спец.: 10.01.10. Екатеринбург, 2013. 24 с.
66. Кривошапова Т. Русская литературная сказка конца ХІХ-начала ХХ века (эволюция жанра). Диссертация доктора филол. наук: 10.01.01. Русская литература. М., 2003.

67. Кудлач В. Дослідження феномена Михайла Жука, або Білим по чорному... 2021. URL: <https://goo.su/ITwH> (дата звернення 1.09.2022)
68. Козаченко О. Польські поети в перекладах Михайла Жука. З фондів Одеського літературного музею. *Polacy w Odessie. Studia Interdyscyplinarne*, red. nauk. Jarosław Ławski, Natalia Maliutina, Robert Szymula, Białystok – Odessa, Białystok: Prymat, 2021. S. 373–382.
69. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора. Страницы истории русской литературы. Москва : Наука, 1971. С. 199–207.
70. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті літаври, 2001. 634 с.
71. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск : Изд-во Уральского университета, 1992. 183 с.
72. Літературознавчий словник-довідник. Під ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2006. 752 с.
73. Лотман Ю. М. Семиосфера. Статті, дослідження, заметки. СПб. : Искусство СПб, 2000. 704 с.
74. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искусстве. СПб. : Искусство–СПБ, 1998. 220 с.
75. Лущик С. Друге народження. *Україна*. 1988. № 17. С. 12–13.
76. Лущик С. Михайло Жук у колі сучасників. Київ. 1988. №11. С. 148–153.
77. Лущик С., Максимюк Т. Рецензія на книгу: Михайло Жук: Альбом / Авт.-упор. І. І. Козирод і С. С. Шевельов. Київ : Мистецтво, 1987. Одеса : Одесский дом ученых. Секция книги, 1989. 14 с.
78. Лущик С., Яворська О. Михайло Жук – літератор. Дім князя Гагаріна. Вип.1. 1997. С. 83–111.
79. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. Київ : Академвидав, 2010. 256 с.
80. Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов. *Записки Тартуского ун-та*. Вып. 635. Тарту, 1983. С.115–125.
81. Народные южнорусские сказки. Киев : Изд. И. Рудченко, 1869-1870. Вып. 2. 209 с.
82. Науменко Н. Сецесійні мотиви в творчості М. Жука. Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. 2010. Т. 23 (62). №1. С. 120–124.
83. Нечиталюк І. Художні особливості малої прози письменників другого плану кінця XIX – початку XX століття. Дис... канд. філол. наук. Одеса, 2011. 196 с.

84. Овчинникова Л. Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика. Автореферат дис... канд. филол. наук : 10. 01. 01. Москва, 2001. 387 с.
85. Палиевский П. В. Внутренняя структура образа. Теория литературы. Москва : Наука, 1962. С. 58–74.
86. Пархоменко І. Михайло Жук – поет і художник. *Слово і Час*. 1991. №7. С. 85–89.
87. Пархоменко І. Служитель двох муз. *Вітчизна*. 1983. № 9. С. 174–179.
88. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проєкт. Київ : Академвидав, 2008. 304 с.
89. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.
90. Поліщук Я. Модерне мистецтво Михайла Жука. *Український Альманах-2003*. Warszawa : Tyrsa, 2003. С. 230–232.
91. Поліщук Я. Пейзажі людини. Харків : Акта, 2008. 346 с.
92. Поліщук Я. Фронтирна ідентичність: Одеса ХХ століття. Київ : Дух і Літера, 2019. 208 с.
93. Пропп В. Я. Морфология сказки. Москва : Главная редакция восточной литературы, 1969. 168 с.
94. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Жанровый состав русского фольклора. Москва : Наука, 1976. 326 с.
95. Путилов Б. Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива. Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. С.74–85.
96. Романова К. Нарративные стратегии в сказках Михаила Жука. *Naukowcy w poszukiwaniu magicznego pierwiastka*. Olsztyn, 2016. С. 175–180.
97. Романова К. Художньо-естетичні властивості візуалізації події в казках М. Жука. *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса : Астропринт, 2017. № 25. С. 195–205.
98. Романова К. Прояви креолізованого тексту в казці М. Жука «Дрімайлики». *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса : Астропринт, 2018. № 27. С. 142–150.
99. Романова К. Жанровий синкретизм казок М. Жука. *Вісник Запорізького національного університету*. Запоріжжя : Гельветика, 2020. № 2. С. 195–201.
100. Романова К. Мотив чарівного перевтілення (метаморфози) завдяки слову в казках М. Жука. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Гельветика, 2020. Вип. 33. Т. 2. С. 130–136.
101. Романова К. Мотив волшебной воды в сказках Михаила Жука. *Żywioły: motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce: монографія / за ред. Irena Hubicka, Svetlana Pavlenko, Katarzyna Arciszewska-Tomczak*. Gdańsk, 2020. С. 55–60.

102. Романова К. Жанрові коди у казках М. Жука. «Художні феномени в історії та сучасності (“Пам’ять та ідентичність”): матеріали VI Міжнародної наукової конференції, Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2020. С. 86–87.
103. Сабат Г. Казки Івана Франка: особливості поетики. «Коли ще звірі говорили». Дрогобич : Коло, 2006. 360 с.
104. Соколюк Л. Михайло Жук: мистець-літератор. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 256 с.
105. Соколюк Л. Михайло Жук: шляхом модернізму (перший чернігівський період. 1905-1916 рр.). Вісник ХДАДМ. № 9-10, 2015. С. 79–95.
106. Соколюк Л. Творчість Михайла Жука в контексті стильових пошуків художньої культури ХХ ст. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6 (120). С. 1338–1342.
107. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция. Оптимизация речевого воздействия. Москва : Наука, 1990. 240 с.
108. Ступин С. Феномен открытой формы в искусстве ХХ века. Москва : Индрик, 2012. 312 с.
109. Словник української мови: в 11 т. АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970—1980. Т.9, 1978.
110. Суслов А. Особенности организации пространства в русских сказках: философско-культурологический аспект. Теория и практика. 2014, №7. URL: <https://goo.su/cX6JVPV> (дата звернення 1.09.2022)
111. Тамарченко Н. Д. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему). Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 38–48.
112. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Москва : Издательский центр «Академия», 2011. 256 с.
113. Тихолоз Н. Б. Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів. нац. ун-т імені Івана Франка. Львів, 2003. 229 с.
114. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва : Аспект Пресс, 1996. 334 с.
115. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа. *Новый филологический вестник*. 2011. № 3 (18). С. 8–24.
116. Українка Леся. Листи: 1903-1913. Київ : Комора, 2018. С. 583.

117. Українська літературна енциклопедія. Ін-т літ-ри імені Т. Г. Шевченка. Редкол: І. О. Дзевєрін (відповід. ред.) та ін. Київ : Голов. ред. УРЕ імені М. П. Бажана, 1988-1995. ТТ 1-3.
118. Українське малярство: М. Жук. Вступ ст. Ю. Михайліва. Харків : Рух, 1930. 32 с.
119. Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка в 4-х томах. Москва : Терра, 2007. Т.1-4.
120. Фрейденберг О. Методология одного мотива. Подг. текста, примеч. Н. В. Брагинской. Труды по знаковым системам. *Ученые записки Тартуского гос. ун-та*. 1987. Вып. 746. № 20. С. 120–130.
121. Хмурий В. Художник Михайло Жук. *Всесвіт*, 1926. № 6. С. 22–23.
122. Цалапова О. М. Міфопоетика казкового світу раннього українського модернізму (Дніпрова Чайка, Леся Українка, Олександр Олесь, Михайло Коцюбинський). Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка». Луганськ, 2010. 210 с.
123. Чудаков. О. Мотив. Краткая литературная энциклопедия. Т.4. Москва: Сов. Энцикл., 1967, с. Стлб.995.
124. Чуприна В. Майстер графічних портретів. *Наддніпрянська правда*. 1968. 29 травня.
125. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
126. Шелюто В. М. Дослідження феномену сакрального у європейській філософській естетичній думці ХХ ст. *Гуманітарний часопис*. 2007. №4. С. 60–68.
127. Школьна О. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті встановлення української школи художнього фарфору (1-а половина 20-го століття). Дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 265 с.
128. Яворська О. «Дайте мені можливість працювати» (Казки Михайла Жука). Дім князя Гагаріна: збірник наук. статей і публікацій. Одеський літературний музей. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. С. 322.
129. Яусс Г. Р. История литературы как вызов теории литературы. Современная литературная теория. Антология. Сост. И. В. Кабанова. Москва : Флинта; Наука, 2004. С. 192–200.
130. Sacrum і біблія в українській літературі. Ун-т ім. Марії Кюрі-Скłodовської (Люблін), Ін-т Слов'янської філології (Вроцлав). Люблін : Ingvarr, 2008. 812 с.
131. Biasi P.-M. de. *Genetyka tekstów*. Warszawa : IBL PAN, 2015.
132. *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*. Ed. by J. Deppman, D. Ferrer, and M. Groden. Philadelphia : Penn State UP, 2004. 272 p.
133. Karpenko S. The Role of Interdisciplinary Research in Formation of methodology of Ukrainian Fairy Tale Sciencee // Modern teaching methods in pedagogy and

- philology: collective monograph/ Azarenkov V. – etc. – International Science Group. – Boston: Primedia eLaunch, 2023. 580p. P. 395-438.
134. Karlavaris B. Semiotische Aspekte bei der Illustration von Schulbüchern. Didaktische Typographie. Leipzig, 1984. S. 213–223.
135. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama. Volker Klotz. – München : Carl Hanser Verlag, 1973. 264 s.
136. Kostecka W. Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką, Warszawa 2014. S. 288.
137. Matusiak A. W kregu secesji ukraińskiej. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. 393 p.
138. Romanova K., Zarovna I., Korobkova N., Nechytaliuk I. Mykhailo Zhuk's Tales: Secession Style and Floristic Motifs across Art and Literature. The International Journal of Literary Humanities. 2023. Vol. 21. P. 99–112.
139. Wróblewska W. Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku. Portada. Wydawn. Adam Marszałek, 2003. P. 48.