

ented theory and research method for literary works. The main principles of culture studies based literary criticism have been singled out, including expansion of the notion of textuality, culture as an important context of a literary work, mediality, discursive character, performability of literature, concepts of memory, ritual and canon. The methodology of culture studies based literary criticism is presented as a model construction set.

Key words: culture studies based literary criticism, culture as a text, literature as culture memory, contextualiation, mediality.

S. MACENKA

CULTURE STUDIES ASPECTS OF GERMAN LITERARY CRITICISM: METHODOLOGICAL ASPECT

In view of the increased interest in culture studies in Ukrainian literary criticism, the article presents experience of German literary criticism oriented towards culture studies. As a result of the so-called “cultural turn”, in 1990s *culture studies based literary criticism* (Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft) emerged in Germany and became one of the key concepts in modern culture studies (A. Nünning, V. Nünning) as well as leading context-oriented theory and method of literary works analysis (T. Anz). Culture studies based literary criticism is an interdisciplinary project, which according to A. Rackwitz is part of a specific internally differentiated interdisciplinary research programme. From the standpoint of culture studies based literary criticism, literature is on the one hand perceived as one of the material forms or textual media in which the mental programme of “culture” is reflected, and on the other hand this form or medium is characterized by certain specific features, special “literary character” of texts, their genre and text-specific expressive forms. Meaning

in texts depends on re-writing of meanings (Zuschreibungen) i.e. interpretations of readers, interpreters, recipients as well as on their social and cultural use in certain historical contexts and unstable semiotic references of a respective text to other culture significant texts and discourses. The concept of text expands to “non-textual” texts and eventually to media which are bearers of certain signs (audiovisual media included). Having expanded the notion of literature to mass culture and by referring to intercultural hermeneutics, literary studies have come very close to the conceptual spheres of cultural anthropology and ethnology. This is why literary texts are perceived “as ethnographic self-descriptions of cultures” (T. Anz) and become primary sources for ethnographic research. It is suggested that texts be read in a performative way as “cultural constructs” which not only represent reality but also construct it. As a result, there occurs a switch from fields of meaning to the fields of relations which helps factor in the interaction between texts, the factor of physicality, the connection between speech and writing, rituality, theatricality and literary staging situation. Literary criticism has tapped into memory discourse by studying “cultural memory” (A. Assmann), it focuses on the problem of mediality and views literature as a medium for cultural communication. The main principles of culture studies based literary criticism have been singled out, including expansion of the notion of textuality, culture as an important context of a literary work, mediality, discursive character, performability of literature, concepts of memory, ritual and canon. The methodology of culture studies based literary criticism is presented as a model construction set.

Стаття надійшла до редакції 30.03.2018

УДК 801.81:398.21:2-187](477)

НАУМОВСЬКА Олеся

ПАРАДИГМА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЧАРІВНОЇ КАЗКИ

Статтю присвячено актуальній для сучасної фольклористики гендерній проблематиці, зокрема аналізу жіночих образів української чарівної казки. Ці образи поділено на дві великі групи, неоднорідні за своїми кількісними характеристиками: полісемантичні та моносемантичні. До полісемантичної групи фемінних образів належать «дівчина», «дружина», «мати», «дійшла баба». Моносемантична група в українській казковій традиції кількісно значно менша, ніж полісемантична. До неї входять три основні образи: «мачуха», «сирітка» та «бабина дочка». Казкові образи втілюють узагальнені риси етнопсихотипу народу-творця.

Ключові слова: фольклор, народна проза, чарівна казка, жіночі образи, персонаж, варіант.

Вступ. Казка кожного народу – це макросвіт у мікросвіті, всеоб’ємний інтертекст, що в закодованих образних, символічних, мотивних формулах акумулював у собі понадтисячолітні знання, прагнення, устремління свого творця.

Так, образи добротворців втілюють ідеали, злотворців, навпаки, – усі найгірші риси в народній аксіології (за класифікаційним підходом Л. Дунаєвської). Здебільшого ці образи формувалися ще в епоху міфологічного мислення і,

© Наумова О., 2018

відображаючи національну ментальність, чинили (та й досі чинять) потужний вплив на культуру етносу. Так, ще в палеолітичні часи як образ-символ матері всього існуючого витворився образ Magna Mater, Великої Матері. Як зазначає О. Пастушенко, Велика Богиня «перевершує величчю всі божества, все створює і все охороняє»; вона «поклала початок Космосу, життю і всьому людському суспільству»; цю богиню «знали абсолютно всі архаїчні культури, близькосхідні та афранізітські»:

Архетип жінки-матері є формою психічної організації світу, образом, через який людина сприймає світ, де виявляються особливості її ментальності, уявлення про родину як мікрокосмос, а про суспільство – як макрокосмос. У пам'яті українців архетип Великої Матері є визначальним. <...> В українській культурі, котра дає унікальний для світової культури зразок рівноправного розвитку жіночого та чоловічого начал, знаходимо скрізь сліди вільної жінки-матері. (2002, с. 5-6).

Аналіз досліджень і публікацій. Гендерні студії чимдалі все більшою мірою стають мейнстрімом сучасної науки: освітньо-гуманітарна парадигма останніх десятиліть тяжіє до переосмислення гендеру як соціокультурної статі, нового прочитання та реконструкцій минулого у диспозиції статей, синергійного підходу до гендерної проблематики.

Розвідки гендерної спрямованості збагачують сучасне літературознавство (маємо на увазі насамперед дослідження Віри Агеєвої (2003), Тамари Гундорової (2000), Оксани Забужко (2007), Ніли Зборовської (2006), Соломії Павличко (1999), Олени Пастушенко (2002) та інших). Різні аспекти цієї проблематики актуалізуються нині й у вітчизняній фольклористиці.

Жіночі фольклорні образи прямо чи опосередковано привертати увагу Я. Гарасима (2010), В. Давидюка (2005), О. Івановської (2007), Л. Копаниці (2004), О. Олійник (2000), Ж. Янковської (2016); їх осмисленню присвячені казкознавчі студії Л. Дунаєвської (2009), Л. Мушкетик (2016), М. Демедюк (2011), І. Грищенко (2012), І. Сікорської (2010).

Так, визначивши трикатегорійну систему образів народної казки (добротворці, злотворці, знедолені), Л. Дунаєвська застосовує цей підхід і до аналізу жіночих персонажів казкового епосу, виокремлюючи образи жінок-добротворців (матір, сестра, столітня бабуся та ін.), жінок-злотворців (мачуха, дружина-змія, зрадлива прислуга царівни, жінка-чарівниця, Баба Яга, людодітка, зваблені змієм мати або сестра, смерть та ін.), які, на думку вченої, у народних казках генетично пов'язані з архетипом іноплеїнної жінки, яка приймалася чужим родом

вороже, та жінок-знедолених (наречена, викрадена змієм; підмінена наречена; оживлена наречена; мати, що бореться зі смертю; чудесна дружина; бідна невістка; проклята дочка; пасербиця). Відома казкознавець наголошує, що серед знедолених персонажів української казкової традиції численну групу становлять саме образи жінок. І своєрідним образом у цій групі є дідова дочка (2009). Л. Мушкетик поділяє казкових героїнь на позитивних і негативних та аналізує їхні портретні характеристики, оніми, риси групової індивідуалізації: розум, вірність, доброту тощо (2016). М. Демедюк у статті «Образ жінки у казковій прозі Західної України кінця XIX – початку XX століття (за матеріалами “Галицьких народних казок” в упорядкуванні Івана Франка)» виокремлює такі основні типи фемінних образів: дівчина, дружина, мати, вдова, баба, Богородиця (2011). І. Грищенко спрямовує наукові пошуки на з'ясування фольклорного відображення іноетнічної жінки в українській народній прозі, акцентуючи на її негативній конотації і на постульовані національною традицією аспекти етнічної ендогамії (2012). І. Сікорська здійснює ґрунтовний компаративний аналіз образів мачухи й сирітки в українській та німецькій казкових традиціях (2010).

Постановка проблеми. Метою цієї розвідки є осягнення фемінних казкових образів, які втілюють узагальнені риси етнопсихотипу народу-творця. Вивчення зразків казкової прози різних регіонів України у записах українських письменників XIX-XX ст. дозволило нам здійснити спробу класифікації жіночих образів за семантичними і функціональними ознаками крізь призму аксіологічних акцентів.

Зокрема, на нашу думку, усі жіночі образи можна поділити на дві великі групи, неоднорідні за своїми кількісними характеристиками: **полісемантичні та моносемантичні.**

Полісемантична група жіночих образів української чарівної казки.

Полісемантична група вміщує таку парадигму фемінних образів: *дівчина, дружина, мати, дійшла баба.*

Образ *дівчини* розщеплюється на два основні підвиди – *викрадена дівчина* й *потенційна наречена* (звертаємо увагу, що образи *сирітки* й *бабиної дочки* розглядаємо окремо як статичні, отже, – моносемантичні за своєю суттю).

Образи *викраденої дівчини* й *потенційної нареченої* об'єднує частотна категорія високого соціального статусу (приміром, викрадена змієм князівна у казці «Кирило Кожум'яка», записаній Левом Жемчужниковим у Пирятинському повіті від Онопрія Левченка й опублікованій П. Кулішем в «Записках о Южной Руси»

(Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 39-42); наречена шевця цісарева донька з однойменної казки («Цісарева донька»), записаної М. Павликом у с. Стецеві Снятинського повіту на Галичині (Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 192-195); царівна-наречена у казці «Летючий корабель», записаній І. Рудченком у м. Гадячі на Полтавщині (Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 86-92); царева дочка у казці «Про Янка, котрий вмів гарно грати на сопілці», записаній українською мовою А. Федотовим від Ніколи Гари у с. Петрівці в Югославії (Дунаєвська, 1990, *Золота книга*, с. 156-158), та ін.). Однак високий соціальний статус не завжди підкреслений у тексті: так, у казці «Про багатиря Сухоброзденка Йвана й Настасію Прекрасну», записаній П. Чубинським у с. Млієві Черкаського повіту Київської губернії (Дунаєвська, *Золота книга*, 1990, с. 137-149), викрадена Білим Полянином дівчина номінується просто Настасія Прекрасна без вказівки на її походження; у «Казці про Лугая», записаній І. Малковичем у с. Нижній Березів Косівського р-ну Івано-Франківської обл. від А. Малковича (Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 489-497), викрадена чортами героїня означена лише як «дівчина»; а викрадена змієм сестра Покотигорошка в однойменній казці, поданій М. Максимовичем для друку О. Афанасьєву (Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 19-22), – проста селянська дівчина. Образи викраденої дівчини й потенційної нареченої об'єднує також зовнішня привабливість героїнь, що інколи підкреслюється онімом – «Настасія Прекрасна», однак їм властиві різні функції: викрадена дівчина часто допомагає герою подолати антагоніста, випитуючи в останнього таємницю його магічної сили чи невразливості; потенційна ж наречена наділена рисами провісництва – вона немов наперед знає про майбутнє одруження з героєм і навідріз відмовляє усім, хто до неї раніше сватався.

Образ дружини, своєю чергою, стратифікується на такі категорії: вірна, заклята, заступниця, зрадниця, покинута.

Образ вірної дружини у тексті казки ідеалізується: вона готова на самопожертву заради чоловіка. Персонажі цього типу зовсім не містять портретних характеристик і здебільшого є безіменними. Однак казка вивіщує їх, акцентуючи на неординарному походженні. Так, у казці «Про вужа-царевича та вірну жону», записаною Марком Вовчком від поліської уродженки Палажки Яковенко в Києві, героїня – найменша із дванадцяти дочок бідної баби (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 31-36), а у казці «Красносвіт», записаної М. Павликом від П. Гулей у с. Вижниць на Галичині, вона, навпаки, – царева донька (Дунаєвська, *3 живого дже-*

рела, 1990, с. 195-199). Цей образ властивий казкам схематичної конструкції: чудесне народження чоловіка → виявлення мудрості чи широсердності героїні при виборі ним дружини → порушення молодою дружиною табу → переміщення чоловіка до іншого світу → триразове випробування дружини на шляху пошуків чоловіка й отримання трьох чарівних атрибутів → наявність у чоловіка нової «лже»-нареченої чи дружини → дворазове невпізнання ним своєї справжньої дружини → пробудження пам'яті чоловіка, примирення зі «справжньою» й покарання ним «лже»-дружини. Таким чином, за структурою казки із домінуючими образами цього типу наближаються до аналогічних, побудованих на порушенні табу героєм-чоловіком і його подорожі у потойбіччя задля оживлення / повернення зниклої дружини («Царівна-жаба» (Дунаєвська, 1990, *Золота книга*, с. 197-203) та ін.). При тому вірність і відданість героїні в аксіологічній шкалі українця розцінюється значно більшою мірою, ніж зовнішня краса: попри вроду «лже»-дружини герой обирає завжди вірну, хоч і не гарну зовні («Так він роздумався, крикнув, щоб свічки засвітили. Вона – зовсім старчиха. Каже він: «Боже мій, що то таке, що перша жінка свого мужа край світу знайшла, а другая, проклятая, свого мужа за яблука оддала?»») (Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 195-199)).

У казках аналогічної структури, де головним героєм є чоловік-порушник табу, фігурує образ заклятої дружини. Такою, приміром, є вже згадана вище Царівна-жаба із однойменної казки, записаної І. Рудченком у м. Гадячі Полтавської області (Дунаєвська, 1990, *Золота книга*, с. 197-203). Образ такої героїні розкривається шляхом прийому контрасту: чарівна її врода, майстерність і хазяйновитість протиставляються недолугості й зовнішній непривабливості інших жіночих персонажів казки.

Образ дружини-заступниці властивий казковим сюжетам, побудованим на мотивемі боротьби героя з міфічним антагоністом, що є найчастіше хтонічним навчителем магічних практик або ж ворожим тестем. Цей образ здебільшого також міфологічно закорінений: жіночі персонажі цієї категорії часто є доньками самого міфічного антагоніста, які виявляють дочірній бунт проти своїх батьків і стають на бік протагоніста (приміром, зміївна у казці «Яйце-райце», записаній І. Рудченком в Уманському повіті на Київщині (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 100-108); чортова дочка у казці «Про царенка Йвана і чортову дочку», записаній М. Номисом у Санкт-Петербурзі від дівчини з Канева (Дунаєвська, 1990, *Золота книга*, с. 220-229)), або мають високий соціальний статус (царівна у казці «Гайгай», записаній

П. Лінтуром від В. Короловича в с. Страбичове на Закарпатті (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 390-394)). Функції цих персонажів полягають у заміщенні ролі чоловіка-нареченого: по суті, саме вони за допомогою чар чи кмітливості виконують надскладні завдання міфічного антагоніста, адресовані героям-чоловікам.

Таким же міфологічно закоріненим або соціально вивіщеним часто є і образ *дружини-зрадниці*. Так, в інших казках, пов'язаних також із ініціаційними випробуваннями героя, зміївна / королівна постає не вірною дружиною, а зловмисною, яка вивідує у свого чоловіка таємницю його вдалого проходження непосильних завдань і намагається звести героя зі світу (казка «Іван Голик і його брат», записана Левом Жемчужниковим у Пирятинському повіті на Полтавщині й опублікована П. Кулішем (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 42-53)) або ж викрадає чарівні предмети й покидає чоловіка напризволяще (казка «Козак Мамарига», записана В. Лесевичем у с. Денисівці Лубенського повіту на Полтавщині (Дунаєвська, *Золота книга*, 1990, с. 114-119); казка «Про бідного парубка і царівну», записана П. Чубинським у м. Борисполі Переяславського повіту Полтавської губернії (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 126-133)). При тому казки цього типу часто містять мотиви покарання чоловіком своєї дружини і її виправлення: «Так він тоді її за коси, та як узяв стьобати, та доки, поки вона нездужала й по світу ходити. Оттоді вже вона покинула свої зміївські норони та й почала хороше жити із чоловіком» (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 53).

Образ *покинутої дружини* є найменш частотним для української казкової традиції. Героїня виявляється покинутою чоловіком внаслідок чи обману з боку зловмисників. Наприклад, у «Казці про гоніння мачухи», записаній Левом Жемчужниковим у Пирятинському повіті від «селянки Кулини» й опублікованій П. Кулішем (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 56-59), зла мачуха-відьма «зробила дідовій дочці так, щоб вона козою побігла, а свою дочку й поклала на місце тієї». Зауважимо, що персонажі, які розкривають образ *покинутої дружини*, водночас є гарними матерями і відданими своїм чоловікам: здалеку чують дитячий плач і прибігають заспокоїти немовля, прощають чоловікові й повертаються додому.

Полісемантичним в українській чарівній казці постає і образ *матері*, яка залежно від сюжету постає то *відправником* героя, то його / її *покровителькою*, то *зрадницею*. Прикметно, що у казках із типами *матері-відправника* і *матері-зрадниці* герой найчастіше є її сином (саме мати ініціює відправлення сина з дому «у найми» у казці «Ох!», записаній І. Рудченком у м. Гадячі

на Полтавщині (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 92-100); у казці ж «Іван Іванович – руський царевич та морське чудерство», записаною І. Манжурою на Катеринославщині (Дунаєвська, 1990, *Золота книга*, с. 108-115), матір разом зі змієм постійно намагається погубити свого сина), а у казках із типом *матері-покровительки* переважно функціонує героїня-донька. Інколи казкові функції *матері-зрадниці* переносяться на сестру героя (приміром, казка «Змій», записана Олександром Шишацьким-Іллічем й надрукована ним у «Черніговських губернських ведомостях» в 1858 р. (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 174-181) При тому персонажі *матері-відправника* і *матері-зрадниці* є цілковито антропоморфними, на противагу ж цьому матір-покровителька міфологізується через тваринні, рослинні, предметні тощо образи чи символи: корівку у вищезгаданій «Казці про гоніння мачухи» (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 56-59), «зернятко від матінки» у казці «Золотий черевичок», записаній І. Рудченком у м. Миргороді на Полтавщині (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 115-119), яблуньку, криничку, піч у казці «Про дідову дочку та бабину дочку» із циклу «Казки, що їх переказала Бабуся», опублікованого Оленою Пчілкою (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 201-215). Погоджуємося із твердженням І. Сікорської про те, що матір після смерті трансформується (здебільшого в тотема), здійснюючи свою покровительську функцію стосовно сирітки – допомагаючи своїй дитині навіть після своєї смерті.

До полісемантичної групи належить і образ *дійшлої баби*. Умовно цей образ об'єднує категорію надприродних фемінних істот нерепродуктивного віку – міфічних, хтонічних, інфернальних – як із позитивною конотацією (*порадниця*), так і з негативною (*зловмисниця*). Важливим є той аспект, що обидва типи значно сильніші від аналогічних чоловічих образів. Так, у казках «Яйце-райце» (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 100-108), «Про царенка Йвана і чортову дочку» героїв-утікачів намагаються наздогнати спершу Змія та Чортової матері виявляється для протагоністів найстрашнішою (Дунаєвська, 1990, *Золота книга*, с. 220-229); у казці «Залізноноса баба», записаній П. Лінтуром від Василя Короловича на Закарпатті, *зловмисниця* – чортова матір, якій підкоряється усе пекло (Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 394-399); Змія є центральним злотворцем у казці «Телесик», записаній І. Рудченком у м. Гадячі на Полтавщині (Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 108-113). Потужною магичною силою наділений і образ *порадниці*, яка постає медіатором світів,

допомагаючи героєві подолати межу до потойбіччя й радить йому, як уберегтися на цьому складному шляху. У різних варіантах казок образ порадиці розщеплюється на три персонажі: шляхом градації до тексту вводиться почергово три чарівні бабусі. Так, у казці «Іван-царевич і красна дівчиця-ясна зірниця» (записаній І. Манжурою у с. Тьомсинівці Олександрівського повіту Катеринославської губернії (Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 152-157)) одна «бабка» має у прислужинні «усякий звір: вовки і леви»; друга – «усякий гад: ящірки і гадюки»; третя – «усяку птицю: орли і горобці, шуліки і гави», що допомагають героям знайти шлях до «чорного ворона з чорного царства», який викрав їхню матір. У казці «Лісник та залізний вовк» (записаній Лукою Дем'яном від Ю. Даліди у с. Розтоці на Закарпатті (Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 257-263)) баба-відьма дає героєві чарівного віника, якого радить кинути позад себе, щоб перетворити на густий ліс, друга баба-відьма дає яйце, що стало скляною горою, а третя – хустку, що стала мостом над водою. Поради і чарівні предмети допомогли героєві порятуватися від демонічного вовка. Три баби-чарівниці допомагають героєві порятуватися від ведмедя-велета й у казці «Про вівчаря, який мав дев'яносто дев'ять овець і три золоторунні барани» (записаній П. Лінтуром від В. Короловича на Закарпатті (Дунаєвська, *3 живого джерела*, 1990, с. 316-328)). Чарівна бабуня у казці «Про царенка Йвана і Чортову дочку» радить героєві, як змусити Чортову доньку стати на його бік: «Пораджу, сину! Я це вже давно знаю, що тобі буде. Иди, – каже, – сину, от цією дорогою, там буде стоять кущ рокитника над водою. Та слухай же, щоб ти так зробив, як я тобі буду казати. <...> От ти візьмеш, – каже дальше та бабуся, – та і сядеш під тим кущем і сидітимеш, поки що не прилетить. Там, – каже, – прилетять попереду дві дівчиці купатися, а опісля і третя. От ті покупаються і будуть убиратися, то ти їм нічого не роби, а третю покинуть. Так ти візьмеш у тієї третьої і украдеш одержу, заховаш і сам заховашся. Побачиш, що вона тобі буде казати та тобі радити! Та тільки, сину, ти її слухай, що вона тобі не скаже, – то, може, вона тебе визволить» (Дунаєвська, 1990, *Золота книга*, с. 222).

Моносемантична група жіночих образів української чарівної казки. Моносемантична ж група в українській казковій традиції кількісно значно менша, ніж полісемантична. До неї входять три основні образи: *мачуха*, *сирітка* та *бабина дочка*.

Варто зазначити, на відміну від західноєвропейської казки, де мотиви ворожнечі *мачухи* і *пасербиці* мають міфологічну природу, в українських варіантах вони мають природу соціальну.

Попри те, що образ *мачухи*, з одного боку, є амбівалентним образом, оскільки водночас поєднує у собі ознаки Доброї Матері («рідної матері») стосовно її рідної дочки (дочок) та Грізної Матері («злої мачухи») – щодо пасербиці, з іншого ж українська казка акцентує на її негативних якостях саме жінки-злотворця, яка намагається звести зі світу свою *пасербицю* через майнові насамперед інтереси. Відтак, цей образ домінують постає статично негативним. Таким же статично негативним казка репрезентує і образ «*бабиної дочки*», якій властиві всі ті риси, які засуджуються з точки зору традиційного українського суспільства: лінощі, пихатість, нечемність, безжалісність. І, навпаки, образ *сирітки* ідеалізується, виявляючи найкращі у народному розумінні риси: працьовитість, чемність, добре серце. При тому, якщо образи *мачухи* і *бабиної дочки* є завжди негативними, то й образ *сирітки* є ідеальним також у всіх сюжетних варіантах казок цього типу (у згаданих казках «Про дідову дочку та бабину дочку» (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 201-215), «Казка про гоніння мачухи» (Дунаєвська, 1990, *3 живого джерела*, с. 56-59), казці «Про Кобилячу голову», записаній Григорієм Залюбовським на Катеринославщині й уміщеній П. Чубинським до «Праць етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край» (Дунаєвська, 1990, *Золота книга*, с. 298-302), та ін.) – тобто, теж статичним, моносемантичним.

Висновки. Загалом же, у фольклорній казковій прозі образ жінки характеризується високим рівнем узагальнення, типізації. Сформований у руслі етноменталітету, народного світогляду, образ ідеальної жінки постає взірцем для наслідування, а образ жінки-злотворця акумулює ті риси, які найбільшою мірою засуджує сам народ. Отже, парадигма позитивно й негативно конотованих жіночих, як і інших, образів чарівної казки є тією системою координат, яка структурує загальнолюдське, етнічне та індивідуальне розуміння добра і зла, життя і смерті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Агеева, В. (2003). *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*. К.: Факт.
- Гарасим, Я. (2010). *Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору*: Львів : НВФ «Українські технології».
- Грищенко, І. (2012). Інотнічна жінка у народній прозі. Специфіка фольклорного відображення. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. С. 105-108. Взято з <http://phil.duan.edu.ua/images/stories/Files/2012/articles13-12/14.pdf>

- Гундорова, Т. (2000). Жінка і Дзеркало. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. Гендерні студії. Число 17. Взято з <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm>
- Давидюк, В. (2005). *Первісна міфологія українського фольклору*. Видання друге, доповнене й перероблене. – Луцьк : Волинська обласна друкарня.
- Демедюк, М. (2011). Образ жінки у казковій прозі Західної України кінця XIX – початку XX століття (за матеріалами “Галицьких народних казок” в упорядкуванні Івана Франка). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Випуск 55. С. 130–135. Взято з http://old.philology.lnu.edu.ua/visnyk/55_2011/55_2011_Demediuk.pdf
- Дунаєвська, Л. (Упор.). (1990). *З живого джерела : Українські народні казки*. К. : Веселка.
- Дунаєвська, Л. (Упор.). (1990). *Золота книга казок : Українські народні казки в записах, переказах та публікаціях українських письменників*. К. : Радянська школа.
- Дунаєвська, Л. (2009). *Українська народна проза (легенда, казка). Еволюція епічних традицій*. К. : ВПЦ «Київський університет».
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. К. : Факт.
- Зборовська, Н. (2006). *Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури*. К. : Академвидав.
- Івановська, О. (2007). *Суб'єктно-образна система фольклору: категоріальний аспект*. (Дис. докт. філол. наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.
- Копаниця, Л. (2004). *Пісенні жанри українського фольклору*. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».
- Мушкетик, Л. (2016). Жіночі персонажі української чарівної казки. *Народознавчі зошити*. № 3 (129). Взято з <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2016-3/21.pdf>
- Олійник, О. (2000). Архаїчне значення жіночої ініціації (на матеріалі українських народних чарівних казок). *Фольклористичні зошити*. Випуск 3. С. 106-110.
- Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі*. К.: Либідь.
- Пастушенко, О. (2002) *Художня парадигма жіночих характерів у творчості Уласа Самчука в контексті української літератури*. (Автореф. дис. канд. філол. наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.
- Сікорська, І. (2010). *«Мати й мачуха» в українській та німецькій казковій прозі (опозиція образів)*. (Автореф. дис. канд. філол. наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.
- Янковська, Ж. (2016). *Фольклоризм української романтичної прози*. Львів: Українські технології.

О. НАУМОВСКАЯ ПАРАДИГМА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ УКРАИНСКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Статья посвящена актуальной для современной фольклористики гендерной проблематике, в частности анализу женских образов украинской волшебной сказки. Эти образы разделены на две большие группы, неоднородные по своим количественным характеристикам: полисемантические и моносемантические. К полисемантической группе феминных образов принадлежат «девушка», «жена», «мать», «пришла баба». Моносемантическая группа в украинской сказочной традиции количественно значительно меньше, чем полисемантическая. В нее входят три основных образа: «мачеха», «сирота» и «старухина дочка». Сказочные образы воплощают обобщенные черты этнопсихотипа народотворца.

Ключевые слова: фольклор, народная проза, волшебная сказка, женские образы, персонаж, вариант.

O. NAUMOVSKA THE PARADIGM OF FEMALE CHARACTERS IN UKRAINIAN FOLK FAIRY TALES

The article is devoted to the gender issues relevant for contemporary folklore studies, namely to the analysis of the female characters in the Ukrainian fairy tales. According to the author the female characters can be divided into two large groups that are heterogeneous in their quantitative characteristics: polysemantic and monosemantic. The polysemantic group of the feminine characters includes “girl”, “wife”, “mother” and “experienced old lady”. The monosemantic group is quantitatively less than polysemantic in the Ukrainian fairy-tale tradition. It includes three main images: “stepmother”, “orphan-girl” and “old lady’s daughter”. Fairy tales embody the generalized features of the ethnic psyche of the people-creator.

Key words: folklore, folk prose, magic fairy tale, female characters, character, variant.

O. NAUMOVSKA THE PARADIGM OF FEMALE CHARACTERS IN UKRAINIAN FOLK FAIRY TALES

The article is devoted to the gender issues relevant for contemporary folklore studies, namely to the analysis of the female characters in the Ukrainian fairy tales. The author of the article makes an attempt to classify the female characters by semantic and functional features in the light of the axiological accents, basing on the study of the samples of the fairy prose from different regions of Ukraine in the works of Ukrainian writers of the XIX-XX centuries. According to the author, the female characters can be divided into two large groups that are heterogeneous in their quantitative

characteristics: polysemantic and monosemantic. The polysemantic group of the feminine characters includes “girl”, “wife”, “mother” and “experienced old lady”. The character of a girl has two main subtypes – a stolen girl and a potential bride. The characters of the stolen girl and the potential bride are combined into the frequency category of a high social status. The external attractiveness of the heroines, which is sometimes emphasized by the onim (“Pretty Nastasia”), also characterizes these images. However, they have different functions: the stolen girl often helps the hero to overcome the antagonist, quizzing on the secret of his magical power or invincibility; the potential bride is endowed with the features of enlightenment – she seems to know about her marriage with the hero in the future and flatly refuses everyone who has asked her in marriage before. The image of the wife, in turn, is stratified to the following categories: a faithful wife, a sworn wife, a patron-wife, a traitress and an abandoned wife. The image of the faithful wife is idealized in the text of the fairy tale: she is ready for self-sacrifice for the sake of her husband. The characters of this type do not contain the portrait characteristics at all and are mostly nameless. However, the fairy tale exaggerates them with an emphasis on their extraordinary origin. The image of the sworn wife appears in the fairy tales of a similar structure, where the main character is the man-violator of the taboo. The image of such a heroine is revealed by the contrast: the magic of her beauty, skill and domesticity are opposed to inability and external unattractiveness of other female fairy tale characters. The image of the patron-wife is typical for the fairy tales built on the motive of the hero’s struggle with a mythical antagonist, who is often a chthonian teacher of magical practices or a hostile father-in-law. Female characters in this category are often the daughters of the mythical antagonist who exhibit child rebellion against their parents and link up the protagonist or have a high social status. The functions of these characters consist in replacing the role of the bridegroom. The image of the wife-traitress is also mythologically rooted or socially exalted. The image of the abandoned wife is the least frequent for the Ukrainian

fairy tale tradition. The heroine is abandoned by her husband because of the malefactors’ deceit. Depending on the plot, the image of the mother appears to be the sender of the hero, his / her patron or the traitress. Most often the hero is the mother’s son in the fairy tales with the types of the mother-sender and the mother-traitress. The daughter is the main hero in the fairy tales with the type of the mother-patron. Sometimes the fairy-tale functions of the mother-traitress are transferred to the hero’s sister. The characters of the mother-sender and the mother-traitress are entirely anthropomorphic. By contrast, the character of the patron-mother is mythologized through animal, plant, material, etc., images or symbols. The image of the experienced old lady conventionally combines the category of supernatural feminine creatures of non-productive age – mythical, chthonian, infernal – as with a positive connotation (a counselor), and with a negative (an attacker). The important aspect is that both types are much stronger than similar male images. The monosemantic group is quantitatively less than polysemantic in the Ukrainian fairy-tale tradition. It includes three main images: “stepmother”, “orphan-girl” and “old lady’s daughter”. Unlike the Western European fairy tale, where the motives of enmity between the stepmother and the stepdaughter have mythological nature, they have social nature in Ukrainian variants. The Ukrainian fairy tale focuses on the negative qualities of the stepmother as a woman who tries to drive the stepdaughter to her grave because of the property interests. This image is dominantly statically negative. The image of the “old lady’s daughter” is also statically negative in the Ukrainian fairy tale. Such features as laziness, impertinence, ruthlessness are typical for her. And, on the contrary, the image of the orphan-girl is idealized, revealing the best features: diligence, courtesy and a good heart. Moreover, the images of the stepmother and the old lady’s daughter are always negative, the image of the orphan is perfect in all the story variants of the tales of this type.

Стаття надійшла до редакції 9. 11. 2018

УДК: 929: 821.161.2-7 Ю. Гедзь

ШЕПТИЦЬКА Тетяна

РЕПРЕСОВАНИЙ ГУМОР: ДОЛЯ ПИСЬМЕННИКА ЮХИМА ҐЕДЗЯ В КОНТЕКСТІ ПЕРІОДУ СТАЛІНСЬКОГО ТЕРОРУ

Стаття присвячена життю та творчій діяльності маловідомого письменника-гумориста Юхима Ґедзя. Олексій Савицький (справжнє прізвище митця) працював у 1920-х – 1930-х рр. у жанрі соціально-побутового та політичного фейлетону та входив до кола найвідоміших сатириків того періоду. Юхим Ґедзь пробував також реалізувати свій потенціал у драматургії, проте не здобув великого успіху. Аналіз матеріалів архівно-кримінальної справи письменника дозволяє відтворити не лише останні місяці його життя, а й показати методи «роботи» НКВС із мистецьким середовищем України.

Ключові слова: Розстріляне відродження; гумор; Ґедзь; Великий терор; Биківня; фейлетон; архівно-кримінальна справа.

© Шептицька Т., 2018